

DES<IO

edição 16 ————— 2024

arte memória patrimônio



DES<IO

Revista Desvio / Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro. V. (9), n. (1) (2024) - Rio de Janeiro: Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2024.

Semestral

ISSN: 2526-0405

1. Revista publicada por alunos e ex-alunos da Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro. 2. Arte, memória e patrimônio. I. Revista Desvio. II. Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro. II. UFRJ.

CDD : 700

Revista da Graduação da Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro.

Ano (9) | n. (1) | Junho de 2024.

ed. 16 | Junho de 2024.

Expediente

Universidade Federal do Rio de Janeiro - UFRJ

REITORIA E PRÓ-REITORIA

Reitor

Roberto de Andrade Medronho

Vice-Reitora

Cassia Curan Turci

Pró-Reitora de Graduação - PR1

Maria Fernanda S. Quintela da C. Nunes

Pró-Reitor de Pós-Graduação e

Pesquisa - PR2

João Torres de Mello Neto

Pró-Reitor de Planejamento e

Desenvolvimento - PR3

Helios Malebranche

Pró-Reitora de Pessoal - PR4

Neuza Pinto

Pró-Reitora de Extensão - PR5

Ivana Bentes Oliveira

Pró-Reitora de Gestão e

Governança - PR6

Cláudia Ferreira da Cruz

Pró-Reitor de Políticas Estudantis - PR7

Eduardo Mach

ESCOLA DE BELAS ARTES

Diretora

Madalena Ribeiro Grimaldi

Vice-Diretora

Larissa Elias

Equipe

> Coordenadores



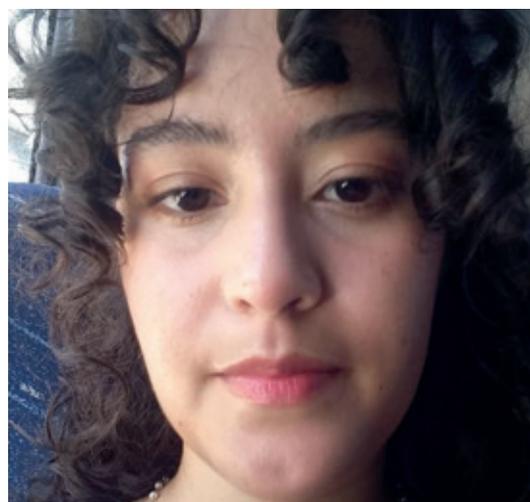
Coordenadora do Projeto de Extensão “EBA para FORA”
Odila Rosa



Editora-Chefe da Revista Desvio
Gabriela Lúcio



Editor-Chefe da Revista Desvio
João Paulo Ouvidio



Editora-Chefe da Revista Desvio
Débora Poncio

> Extensionistas EBA-UFRJ



Formatação ABNT

Luiza Venancio Palauro Netto



Diagramação/Template

Lavínia Barros de Oliveira



Diagramador e Revisor

Matheus Luiz G. Baptista



Revisão das Regras de Publicação e do Template

Rayssa Gonçalves



Webdesigner

Erika Oliveira



Diagramação

Marcelo Pilling



Diagramação
Thais Oliveira



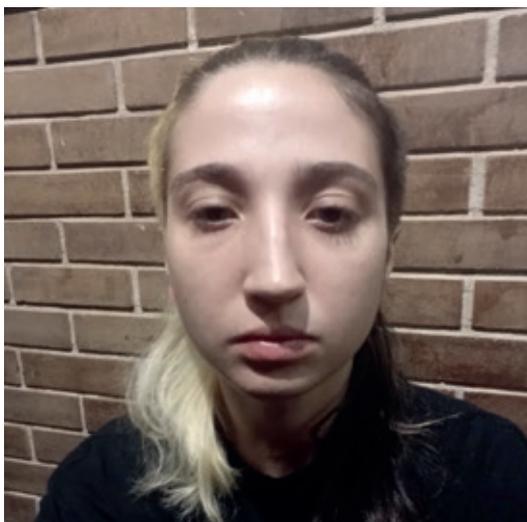
Diagramação
Gabriel Francis



Programadore
Amai Nikaido da Cruz



Avaliadora e revisora
Julia Cordeiro Bastos Alvim



Avaliador e revisor
Benjamin Grandó

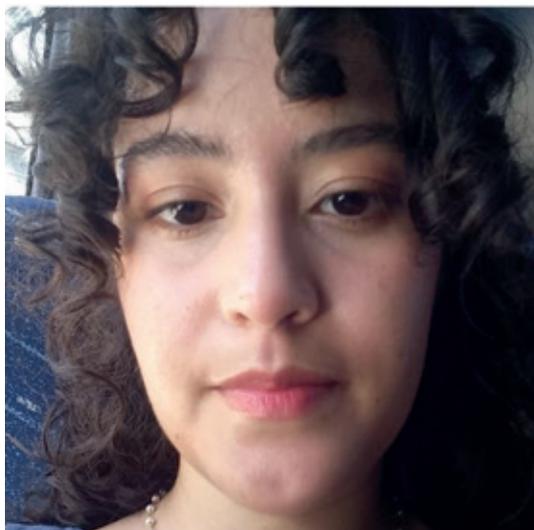
> **Extensionistas externos - Membros da equipe da Revista Desvio**



Amanda Reis Tavares Pereira



Emmanuele Russel



Debora Poncio



Carolina Kramm Lewandowski



Natalia Candido



Clarisse G. S. Silva

> Avaliadores Externos Convidados



Laura Ludwig

É Bacharel em História da Arte pela Escola de Belas-Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro (2019), mestre em História da Arte, na linha de Arte e Recepção, pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro (2021). Foi bolsista no projeto V Bienal da EBA: TEMPO. Participou de diferentes equipes curatoriais e possui experiência como coordenadora de galeria de arte, onde produziu exposições e acompanhou artistas em desenvolvimento de carreira, além do aprendizado obtido na área de pesquisa e documentação com foco em artes visuais. Atua principalmente com os seguintes temas: história da arte, história das cidades, processos de urbanização, concepção dos imaginários sociais e culturais, memória e apagamento.



Gustavo Salgado Leal

É educador e crítico de arte. Mestre em Artes Visuais pela Universidade Federal da Bahia (UFBA), com área de concentração em História da Arte, e linha de pesquisa em História da Arte Brasileira. Bacharel em Comunicação com habilitação em Jornalismo (UFBA) e licenciando em Desenho e Plástica (também pela UFBA). Atua principalmente com crítica de arte, educação em Artes e Linguagens, e ensino de História da Arte e áreas afins.



Felipe Ferreira de Almeida

Vive e trabalha entre Belford Roxo e Angra dos Reis. É mestre em Estudos Contemporâneos das Artes pelo PPGCA da Universidade Federal Fluminense e bacharel em Cinema e Audiovisual pela mesma universidade. Foi bolsista do programa de Formação em Práticas Artísticas Contemporâneas na EAV Parque Lage. Sua produção recente tem acontecido majoritariamente em cianotipia através de trabalhos que articulam noções da passagem do tempo, a finalização de ciclos, questões relativas à efemeridade/finitude e que dialogam com sua formação e prática em cinema. Teve sua segunda exposição individual no Sesc (unidade de São João de Meriti, RJ). Vem participando de diversas exposições coletivas em diferentes estados do Brasil.

Editorial

É com muita alegria que tornamos pública mais uma edição da Revista Desvio, desta vez a décima sexta edição corrente!

Cada vez que ponderamos sobre, ficamos surpresos: já é um assunto bastante comentado, mas cada edição da revista é absolutamente trabalhosa e cansativa, e sempre nos perguntamos ao final de cada uma: como conseguimos? Como chegamos até aqui? É uma história muito longa e cheia de dificuldades, questões e cansaços, mas continuamos aqui, tentando mais uma vez.

Sempre priorizando a motivação de nossa criação, dessa vez teremos um caderno especial nomeado **Caderno Especial: Museologia e expansões museológicas** que conta com a participação dos discentes da disciplina de Museologia III, do curso de graduação em Museologia da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO). Além do Caderno Especial, temos oito artigos, sendo eles: “Endometrióticas: uma reflexão sobre uma doença inventada” de Cíntia Ferreira de Oliveira, “Bordado como manifestação subversiva” de Paula Aragão de Carvalho, “Travessias do conceitualismo na Arte Brasileira” de Débora L. Queiroz Lopes, “Performance e pulsão” de Maria Victoria Abdalla, “Ensaio em uma terra de coronéis” de Pedro Santana de Oliveira, “As imagens de si e a estrutura do cosmos na poesia filosófica de Empédocles, segundo Aristóteles” de Marcia Fixel, “Penny Dreadfuls: um grande marco da história da ilustração” de Felipe Manhoni de Paula Alves e “O Ritual Antropofágico Tropicalista” de Louise Nunes de Mattos.

Completando o conteúdo da décima sexta edição, temos os ensaios “Fofoca: falar entre pares” de Janayna Victória Araujo dos Santos Silva; Bárbara Pineda Serafim Cardoso Gomes, “A simbologia do manto: reis, rainha e bispo” de Valdriana Corrêa e “Leituras sobre a exposição Palavrar” de Cinara Isolde Koch Lewinski. Ademais, as resenhas “A teoria da formatividade e a pintura de Cézanne: a valorização do processo criativo como foco central de uma obra” de Luanna Blanc, “Resenha do livro ‘Preconceito linguístico: o que é, como se faz?’” de Clenisson Ruan dos Santos Vieira, “Delirium Ambulatorium: uma exposição, dois comentários” de Ulisses Resende Castro. O relato de experiência de Anderson dos Santos Alves de Abreu, intitulado “‘Epa! Bicha não!’ As nuances da bicha preta desautorizada o que pode uma bicha preta?” e algo não muito comum, mas três entrevistas: “Decolonialidade: Anastácia livre e pretofagia - Uma entrevista com Yhuri Cruz” de Rafael Dias Meyer, “Entrevista com Aoruaura” de Carolina Felix de Melo; Hannah Sá Barreto de Lima, e finalmente “Entrevista com Ami Clarke” de Carolina Felix de Melo; Hannah Sá Barreto de Lima.

Nós perguntamos todos os dias: “até quando iremos tentar?”, mas até lá, continuamos aqui, contando com a nossa própria força e torcendo sempre pelo até breve.

No mais, apóiem e **ajudem a Revista Desvio a existir e resistir.**

Boa leitura!

Odila Rosa Carneiro Da Silva
Coordenadora do Projeto de Extensão EBA PARA FORA

Sumário

- 15** **ENDOMETRIÓTICAS: UMA REFLEXÃO SOBRE UMA DOENÇA INVENTADA**
Cíntia Ferreira de Oliveira - Artigo
- 25** **BORDADO COMO MANIFESTAÇÃO SUBVERSIVA**
Paula Aragão de Carvalho - Artigo
- 36** **TRAVESSIAS DO CONCEITUALISMO NA ARTE BRASILEIRA**
Débora L. Queiroz Lopes - Artigo
- 43** **A TEORIA DA FORMATIVIDADE E A PINTURA DE CÈZANNE: A VALORIZAÇÃO DO PROCESSO CRIATIVO COMO FOCO CENTRAL DE UMA OBRA**
Luanna Blanc - Resenha
- 47** **“EPA! BICHA NÃO!” AS NUANCES DA BICHA PRETA DESAUTORIZADA O QUE PODE UMA BICHA PRETA?**
Anderson dos Santos Alves de Abreu - Relato de Experiência
- 58** **PERFORMANCE E PULSÃO**
Maria Victoria Abdalla - Artigo
- 70** **LEITURAS SOBRE A EXPOSIÇÃO PALAVRAR**
Cinara Isolde Koch Lewinski - Ensaio

75

**DECOLONIALIDADE: ANASTÁCIA LIVRE
E PRETOFAGIA - UMA ENTREVISTA COM
YHURI CRUZ**

Rafael Dias Meyer - Entrevista

86

ENSAIOS EM UMA TERRA DE CORONÉIS

Pedro Santana de Oliveira - Artigo

Caderno Especial

102

**BERTHA LUTZ E SUAS ATUAÇÕES
INOVADORAS**

Diogo Felipe Alves Candido; Ivan Roberto Ferreira Pinto; Lorena Santiago Trindade - Artigo

109

**QUEM PENSOU ESSE MUSEU, EIM? AH, FOI
DARCY**

Queltrin Pereira Costa; Bruno Fiedler de Oliveira - Artigo

117

NIEMEYER: UMA ARQUITETURA MUSEAL

Luiz Leonardo Souza da Silva; Carlos Eduardo do Nascimento Silva - Artigo

126

**OFICINA PAULO FREIRE, UMA INSPIRAÇÃO
PARA ESCREVER UM POEMA COLETIVO E
PENSAR NA RELAÇÃO MUSEU-EDUCAÇÃO-
-MUSEOLOGIA**

Renata Ferretti; Sidnei Silva dos Santos; Nickole Heine - Artigo

134

**SÉRGIO BUARQUE DE HOLANDA: SEUS
IDEAIS ATEMPORAIS COMO FOI GESTOR,
HISTORIADOR, POLÍTICO E ADIDO
CULTURAL EM SEU TEMPO**

Geovana Fraga do Patrocínio; Victória da Costa de Siqueira - Artigo

143

WALDISA RÚSSIO E MUSEOLOGIA

Leacir Valladares Cellis; Antônio Wesley Paz Alves - Artigo

150

**RODRIGO MELO FRANCO DE ANDRADE:
VIDA E OBRA**

Ian Chaves Fonseca; Valeria Correa Couto - Artigo

158

Mário de Andrade e a Preservação do Patrimônio Brasileiro

Allef Almeida Silva Ferreira; Mariana Fernandes dos Santos - Artigo

170

NISE DA SILVEIRA E MUSEUS

Felipe Sarthou Santos Pimenta; Keila Henrique Candido; Victória Luz Rodrigues Trindade - Artigo

178

Bertha Gleizer Ribeiro: DEFENSORA DA PRESERVAÇÃO DA CULTURA E HISTÓRIA DOS POVOS ORIGINÁRIOS

Fernanda da Cruz Costa, Luiz Alberto da Silva Bastos, Yndiana Cabral Gouveia - Artigo

189

HELOÍSA ALBERTO TORRES: E SUA IMPORTÂNCIA PARA O CAMPO CIENTÍFICO

Camilla Levi Falcão Duarte, Leticia dos Santos Cunha, Yasmin do Nascimento Araujo - Artigo

197

NOTAS SOBRE ABDIAS NASCIMENTO, QUILOMBISMO E MUSEOLOGIA

Lucas Barbosa Oliveira Souza, Heron Passos da Silva Gomes - Artigo

205

PENNY DREADFULS: UM GRANDE MARCO DA HISTÓRIA DA ILUSTRAÇÃO

Felipe Manhoni de Paula Alves - Artigo

214

RESENHA DO LIVRO “PRECONCEITO LINGUÍSTICO: O QUE É, COMO SE FAZ?”

Clenisson Ruan dos Santos Vieira - Resenha

218

AS IMAGENS DE SI E A ESTRUTURA DO COSMOS NA POESIA FILOSÓFICA DE EMPÉDOCLES, SEGUNDO ARISTÓTELES

Marcia Fixel - Artigo

228

O RITUAL ANTROPOFÁGICO TROPICALISTA

Louise Nunes de Mattos - Artigo

240

DELIRIUM AMBULATORIUM: UMA EXPOSIÇÃO, DOIS COMENTÁRIOS

Ulisses Resende Castro - Resenha

243

**A SIMBOLOGIA DO MANTO: REIS, RAINHA
E BISPO**

Valdriana Corrêa - Ensaio

249

ENTREVISTA COM AORUAURA

Carolina Felix de Melo; Hannah Sá Barreto de Lima - Entrevista

254

ENTREVISTA COM AMI CLARKE

Carolina Felix de Melo; Hannah Sá Barreto de Lima - Entrevista

261

FOFOCA: FALAR ENTRE PARES

Janayna Victória Araujo dos Santos Silva; Bárbara Pineda Serafim
Cardoso Gomes - Ensaio

Página Dupla

269

Bruno Awful - Paisagens Urbanas

270

Camilla Braga - Sem Título

ENDOMETRIÓTICAS: UMA REFLEXÃO SOBRE UMA DOENÇA INVENTADA

Cíntia Ferreira de Oliveira¹

Endometrióticas é um livro composto por uma narrativa visual e uma fundamentação teórica, desenvolvido como Trabalho de Conclusão de uma Especialização em Fotografia e Imagem pelo Instituto Universitário de Pesquisas do Rio de Janeiro (IUPERJ). A pesquisa propõe ressignificar os julgamentos perpetrados às mulheres sintomáticas diagnosticadas com Endometriose, vinculando o processo de adoecimento a uma evidente visão reducionista da identidade feminina. Já rotulada como “a doença da mulher moderna”, com todos os senões evocados por essa expressão, é traçado um paralelo, entre a identidade na pós-modernidade – compreendendo o termo histeria como importante concepção histórica para a mulher – e a Endometriose. Pretendendo assim, abordar o teor de invisibilidade, desqualificação e banalização de sua dor.

Palavras-chave: *Identidade feminina; histeria; endometriose, dor.*

¹ Cíntia Ferreira de Oliveira mestranda no Programa de Pós-graduação em Arte (PPGArtes – UERJ), bacharel em Ciências Atuariais e Licencianda em Artes Visuais pela mesma Instituição. Título de Especialização Lato Sensu em Fotografia e Imagem pelo Instituto Universitário de Pesquisas do Estado do Rio de Janeiro (IUPERJ - UCAM). Pesquisa sobre caminhar literais e/ou simbólicos, violência de gênero e saúde mental. Realiza peregrinações como prática de pesquisa. Contato: cintiaferreira@gmail.com

UMA IDENTIDADE HISTÉRICA

La interpretación de la histeria exige evaluar esa aceptación, porque a través de ella la sociedad revela sus propias debilidades. Por ejemplo, la histeria medieval, con su profusión de satanismo, brujas y poseídos, desenmascara los abusos de poder de la cultura eclesial. La histeria moderna, freudiana y charcotiana, denuncia en especial el abuso machista. Y si nos fijamos en la histeria actual, la descubrimos a la caza de nuevos campos sin simbolizar donde pueda ocultarse. Espacios que ocupa y que, sin proponérselo, nos sirven para estudiar nuestro modo de vida.

José María Álvarez, Fernando Colina, Ramón Esteban

A identidade feminina é marcada por enraizados conceitos reducionistas. Um deles – quiçá o mais intrínseco – é o termo histeria. Presente no entendimento de feminino, logrou, no decorrer do tempo, as mais diversas conotações. Por essa razão, uma sucinta concepção histórica desse termo, torna-se essencial. Segundo o Michaelis - Dicionário escolar da língua portuguesa, as definições para histeria são: “1 Psicose que se observa principalmente nas mulheres e se caracteriza por falta de controle de atos e emoções e por diversos outros sintomas [...] que podem ocorrer por sugestão ou autossugestão. 2 Índole caprichosa ou desequilibrada” (Michaelis, 2007, 398).

O termo provém da palavra grega *hystéra*, que significa matriz ou útero. Na antiguidade, especialmente em Hipócrates, a

histeria era considerada “[...]uma doença orgânica de origem uterina, e, portanto, especificamente feminina, que tinha a particularidade de afetar o corpo em sua totalidade, por ‘sufocações da matriz’” (Roudinesco, 1998, P.338). Segundo Denise Maurano, psicanalista e doutora em filosofia, a patologia era atribuída à “[...] falta de sêmen devido à ausência de relação sexual [...] ou à falta de filhos [...] ou referida como a razão de uma leveza danosa que provocava os deslocamentos do útero do lugar que ele deveria ter [...]” (Maurano, 2014, p.20). Parafraseando Elisabeth Roudinesco e Michel Plon (1998), para Platão, a mulher carregava em seu seio um “animal sem alma” e dessa forma, um futuro foi esboçado – “próximo da animalidade: assim foi, durante séculos, o destino da mulher, e mais ainda da histórica” (Roudinesco, 1998, P.338).

Na idade média, a histeria começa a ser abordada pela Teologia. Julgada como pecado. Uma expressão de um prazer sexual. Pois, “o homem [...] seria sujeito a tentação pelo não cumprimento de seus deveres religiosos ou por não conduzir a sua vida dentro do espírito cristão” (Ramadam, 1985, p.55). As então famosas “sufocações da matriz” são atribuídas a possessões demoníacas, no qual as mulheres agiriam involuntariamente e também simulariam doenças. E foi dessa forma, e por um bom período que, “a histérica tornou-se a feiticeira[...]” (Roudinesco, 1998, p.338).

O martelo das feiticeiras de 1487 será o manual oficial para identificação dessas que teriam feito um pacto com o demônio, possuídas que estavam por esse. Mandá-las para a fogueira foi o ‘tratamento’ que a Igreja lhes impôs, valendo-se do poder purificador do fogo, a fim de regenerar suas almas (Maurano, 2014, p. 20-21).

Traduzindo Maurano (2014), após a maldição do período anterior e antes de chegar à psicanálise, surgem diversas teorias acerca da histeria, e ela volta a ser abordada pela medicina. Embora frequentemente contestada e reformulada – passando também pela hipótese de simulação, “isso ficou evidente nas perspectivas de Wilhelm Griesinger (1817-1868), que a via como doença detestável, Hyppolite Berheim (1837-1919), que a considerava um artifício, e Joseph Babinski (1857-1933), [...] sugerir a substituição [...] por ‘pitiatismo’” (Maurano, 2014, p.21,22) – o termo não se desvencilhou totalmente da natureza feminina e de um conceito reducionista. Até mesmo para Sigmund Freud, que apesar de cogitar

a histeria masculina, os seus estudos de caso foram voltados somente para as mulheres, como em seu livro, com coautoria de Joseph Breuer, Estudos sobre a Histeria (1893 – 1895). Helena Maria Amaral do Espirito Santo (2008), doutora em saúde mental, aponta uma classificação da histeria como alienação mental e neurose genital, feita pelo médico francês Philippe Pinel (1745–1826):

Para Pinel, a ninfomania, ou furor uterino, [...] seria mais frequente em raparigas jovens, restringidas em casa, leitoras de obras lascivas e que se masturbavam, vivendo um conflito entre a modéstia e o desejo [...]. Exemplos numerosos desta afecção seriam encontrados em hospícios de mulheres alienadas, sobretudo nos países meridionais [...]. Os sintomas desta afecção uterina consistiam em tristeza, inquietude, isolamento, insônia e perda de apetite (Espirito Santo, 2008, p.70).

O filme Histeria (2011), da cineasta Tanya Wexler – uma comédia romântica britânica baseada em fatos reais – mostra como um dos tratamentos médicos da histeria levou à invenção do vibrador. Alguns dos recursos terapêuticos, como a massagem da vulva para se chegar ao “paroxismo histérico”, foram raramente documentados em textos médicos, e, portanto, cogitado pela doutora em saúde mental, Helena Maria Amaral do Espirito Santo (2008), que tenham permanecido no segredo do pudor (Espirito Santo, 2008, p.19).

Para a psicanálise, sobretudo em Freud, as histéricas proporcionaram importante contribuição na elaboração da técnica e teoria psicanalítica. Segundo Collete Soler (2005), “Freud

não teria inventado a psicanálise sem a amável colaboração das histéricas” (Soler, 2005, p.9). Em especial, a colaboração das pacientes Bertha Pappenheim e Ilona Weiss Pappenheim “[...]exigindo ser escutada, inventou a expressão ‘cura pela fala’, para designar o que fazia com o seu médico[...]”, denominando-a “[...] jocosamente como limpeza ou desentupimento da chaminé[...]”, Weiss “[...]revelou a Freud a participação das expressões linguísticas na construção dos sintomas, dando-lhe, portanto, peso simbólico[...]” (Maurano, 2014, p.25). Para o psicólogo Giovani Belintani (2003), os sintomas de Anna O. – pseudônimo de Pappenheim, “[...] revelaram ser resíduos de sentimentos e impulsos que ela se sentira obrigada a reprimir. Anna O. se tornou uma pioneira, ativista social, líder de causas feministas e de organizações de mulheres judias” (Belintani, 2019, p.6). Em 1954 o reconhecimento de seu trabalho lhe rendeu um “[...]selo comemorativo da série Benfeitores da Humanidade, editado pela Alemanha Ocidental” (Maurano 2014, p.53).

Em *La Histeria* antes de Freud (2010), José María Álvarez, Fernando Colina e Ramón Esteban, apresentam a histeria como uma reação à repressão social, assim como, “para Chodoff, a histeria seria uma caricatura da feminilidade e uma amplificação do comportamento normal devido a pressão cultural”(Espírito Santo, 2008, p.10).

Muitas são as literaturas que dialogam com essa dupla, feminino e histeria. O livro *Mulheres que correm com os lobos* (1994), de Clarissa Pinkola Estés, aborda a identidade feminina a partir de uma visão muito intrigante. Para Estés, mulheres e

Desde que se tiene noticia de ella, la histeria ha sido asociada con el útero y con los males propios de la feminidad. Sin embargo, es legítimo dudar de que esta inclinación responda a una condición natural. No es absurdo atribuir esta preferencia al estado de represión y sometimiento al que ha estado expuesta la mujer a lo largo de la historia. (Alvarez; Colina; Esteban, 2010, p.15).

lobos possuem características e reputação em comum, ambos foram perseguidos e apossados, e também possuem semelhante atividade predatória por parte daqueles que não os compreendem. E ao abordar as rupturas e padrões impostos à mulher, ela aprofunda nas questões da alma feminina, defendendo que “[...]não podem ser tratadas tentando-se esculpi-la de uma forma mais adequada a uma cultura inconsciente, nem é possível dobrá-la até que tenha um formato intelectual mais aceitável para aqueles que alegam ser os detentores do consciente” (Estés, 1994, p.9). Em tom confessional, a autora diz: “por isso, igual a muitas mulheres antes e depois de mim, passei minha vida como uma criatura disfarçada” (Estés, 1994, p.9). E, portanto, nada mais elucidativo que a afirmação de Maurano: “uma das revelações mais contundentes da histeria é o quanto é tortuoso o caminho para a feminilidade” (Maurano, 2014, p.26).

A DOENÇA DA MULHER MODERNA

Nos estudos relacionados à endometriose, predominam dois polos teóricos: (a) um a reduz a uma entidade clínica com sintomatologia e tratamentos, prognósticos e distribuição na população feminina; (b) outro reúne o saber do campo biopsicossocial – com todos os senões evocados por essa expressão – que atribui às mulheres as responsabilidades sobre seu processo de adoecimento. Em ambos predominam as análises reducionistas sobre as mulheres, seus corpos, decisões e modos de viverem, comprometendo o protagonismo da experiência feminina de adoecimento. Entendida como uma doença da mulher moderna, aquelas com endometriose se veem como culpadas por ignorar o que seria, unicamente, esperado de seus corpos: o casamento ao invés do trabalho, os filhos no lugar da carreira, a vida privada ao invés da pública. Ambos os discursos ontologizam ora a doença ora o corpo, correspondentes de uma suposta natureza feminina.

Martha Cristina Nunes Moreira e Paulo Alexandre de Souza São Bento

A etimologia da palavra endometriose provém da junção da palavra endométrio, com o sufixo OSE, correspondendo, portanto, à doença do endométrio. Esta, por sua vez, provém das palavras gregas êndon (dentro) e metra (matriz).

Segundo o dicionário Larousse da Língua Portuguesa, endometriose

é uma doença ginecológica caracterizada pela presença de endométrio fora da cavidade uterina (Larousse, 2004, p.329), onde as “[...] células de tecido funcional semelhante ao endométrio que se instalam fora do interior do útero causam uma reação de inflamação do organismo levando a lesões, aderências entre diversos órgãos e formação de nódulos[...]” (Nascimento, 2017, p.4). A forma mais séria da doença é chamada de endometriose profunda, que é o “[...] tipo mais avançado, caracterizado quando a mulher possui lesões com mais de 5 milímetros de espessura e pode afetar intestino, vagina, bexiga, ureter e outros órgãos” (Nascimento; Kraievski, 2017, p.154). É considerada uma doença crônica e debilitante, não é somente física, ela é social, ela é laboral, familiar e por fim, emocional (Nascimento, 2017, p.1). A falta de conhecimento, o diagnóstico tardio e dificultoso, e o teor de invisibilidade da dor – vinculados à visão reducionista na identidade feminina – ocasionam em incompreensão e julgamento, que por sua vez, geram nessas mulheres, dores emocionais tão profundas quanto as físicas. A portadora além de passar pelo processo de adoecimento, precisa também, aprender a lidar com o constrangimento da incredibilidade (Oliveira, 2017, p.16). Para Martha Cristina Nunes Moreira e Paulo Alexandre de Souza São Bento, “o descrédito dos médicos acerca da experiência com a dor, justificado pelo exame de resultado negativo, leva as mulheres a uma dor suplementar,

afinal, se ela sofre é porque há alguma coisa, sua fala não pode ser negada, ser colocada em dúvida” (São Bento; Moreira, 2017, p.7).

O Antropólogo David Le Breton (2013), no livro *A Antropologia da dor*, relata experiências de dor, as dividindo basicamente em agudas e crônicas. Ele discorre que – no caso dos doentes crônicos – o problema se torna social, pois o status de doente, quando se prolonga, gera mal-estar e suspeição, duplicando o sofrimento pelo não reconhecimento de sua dor. Os sintomas da Endometriose são, por muitas vezes, entendidos somente como cólicas menstruais. Entretanto, as principais manifestações são – “[...] a dismenorreia [conhecida como cólica menstrual], a dor pélvica crônica e a dispareunia [...]” (Nascimento, 2017, p.4), e muitos são seus desmembramentos:

[...]náusea, vômito, dor na região lombar com irradiação para as coxas, fadiga, astenia[...]; [...]a dispareunia [...] caracterizada por dor durante o ato sexual, nos lábios vaginais, na vagina ou em áreas pélvicas; [...] as alterações intestinais cíclicas [...] incluem aceleração ou diminuição do trânsito intestinal, dor na evacuação levando por vezes a sangramento nas fezes e as alterações urinárias cíclicas que podem incluir disúria, hematúria, polaciúria e urgência urinária [...]. A fadiga e a astenia [...], como sendo um cansaço físico extremo anormal e injustificado, bem como de diminuição da força muscular[...]dores abdominais, obstipação, sensação de pressão ao evacuar, dor, sangramento ou mesmo estenose e oclusão intestinal (Nascimento, 2017, p.5).

Direcionando a discussão para o viés das instituições, o artigo da Fundação Oswaldo Cruz (2017) – *A experiência de adoecimento de mulheres com endometriose: narrativas sobre violência institucional* – mostra resultados de uma pesquisa sobre a Endometriose associada à violência institucional, identificada a partir dos depoimentos de mulheres em grupos de apoio. Neste artigo, a hostilidade é representada pelas instituições e seus profissionais – independente de sexo – e expressa em duas partes. A primeira é expressa pela peregrinação da mulher na busca por tratamento e diagnóstico:

[...] elas esbarram em cenários hostis e com profissionais diversos onde a violência comparece no atendimento rápido e pouco esclarecedor; na migração [...] por diferentes profissionais, [...], no alto custo das consultas particulares e tratamentos propostos; na desinformação/ desconhecimento dos profissionais sobre a doença e seu manejo clínico, e na escassez de acesso a serviços especializados (São Bento; Moreira, 2017, p.2-3).

A segunda é manifestada pela desqualificação, tratando da “[...] objetivação do corpo feminino a serviço do saber biomédico hegemônico [...]” (São Bento; Moreira, 2017, p.3), onde a desproporcional relação se mostra em “[...]uma assistência negligente no manejo da dor; na depreciação (evidente ou metafórica) e na invasão do corpo das mulheres; desqualificação de queixas; exposição da intimidade[...]” (São Bento; Moreira, 2017, p.7). A banalização da dor dessas mulheres

e a violência, podem ser observadas em depoimentos de portadoras, que receberam como pseudônimo a letra 'F' de fênix, em citação à ave mitológica (São Bento; Moreira, 2017, p.4):

[...] você bota seu kit endometriose, aquele bando de ressonância que você faz todo ano e vai pros médicos (F3) [...]... é invasivo... fica invadida por exames... enfim, por outros órgãos que vão acometendo...(F3) [...] um lugar que ninguém mexia até então, né? (F5) [...] Eu cheguei em casa meio que desolada, porque ele não encostou a mão em mim pra me examinar (F20) [...] ...mas todos os médicos sempre falaram que é uma coisa super normal... se o médico diz que é normal, é normal. (F6) [...] F17: [...] Eu deitada lá na cama, aberta daquele jeito, aí cada um chegava assim, olhava, a maioria eram rapazes... eu pensei: se fizer tudo isso e resolver tá valendo. [...] a gente ouvia piadinha dos médicos... do pessoal do pronto socorro, de que a gente gostava de estar visitando eles sempre... que era frescura (F11)

[...] F20 afirma: ... o Beltrano mesmo... a consulta é tipo quinhentos reais, você fala que é consulta de endometriose é seiscentos, setecentos reais, sabe? Por que agora virou um comércio, entendeu? É um absurdo trinta e sete mil, minha amiga, tipo, vendeu um carro. [...] ...ah, se for alguma coisa tem que tirar o pulmão... dessa maneira, 'tira um pulmão', como se fosse tirar assim uma unha, né? (F17) [...] uma expectativa muito grande quando você marca a consulta, você não consegue nem dormir... e quando você chega na consulta você encontra uma pessoa fria (F3)... porque um bom médico quer que a paciente tenha qualidade de vida depois da cirurgia, não quer que ela volta mais! (F13) [...] F13 critica o mercantilismo... pós-doutorado, doutorado... e cursos de endometriose caros... você operaria por duzentos e setenta e seis reais? Ninguém operaria... cadê os quinhentos e poucos reais que eu pago por mês pelo convênio? ... é uma doença cara... Ela não é cara, é exorbitante, né?! (F1) (São Bento; Moreira, 2017, p.4-8.).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

É inevitável a necessidade de se libertar. É inevitável o encontro com a sua “mulher selvagem”. Encontre a sua “loba”. Estes são os ensinamentos de Clarissa Pinkola Estés. Mas como se formula uma outra identidade? Pode-se observar que o diagnóstico de histeria foi muito utilizado para, demonizar ou invalidar, manifestações emocionais das mulheres. Portanto, a principal questão é: de que forma, o conceito

de histeria, torna-se presente nos julgamentos perpetrados à uma mulher em processo de adoecimento? E, até que ponto, esses mesmos julgamentos, fazem parte do processo que originou a fragilização da saúde mental e física da mulher? David Harvey (2002) analisa a condição da identidade cultural na pós-modernidade e a define “[...] como um processo sem fim de rupturas e fragmentações internas

no seu próprio interior” (Harvey,1989, Apud Hall, 2002, p.13), e Estés dita as rupturas como “[...] uma doença não de uma era, nem de um século, mas transformam-se em epidemia a qualquer hora e em qualquer lugar onde as mulheres se vejam aprisionadas[...]” (Estés, 1994, p.13).

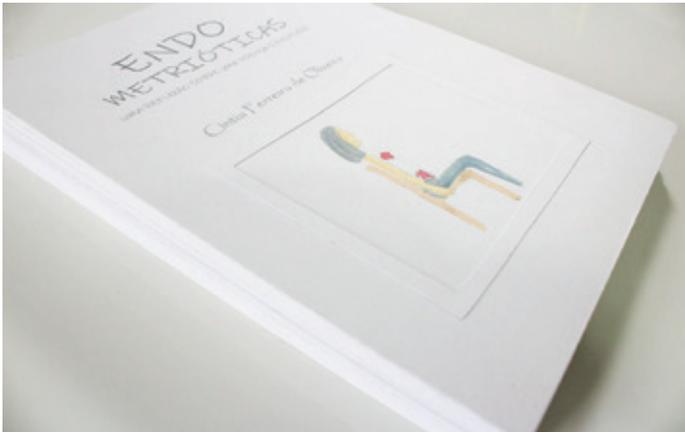


Fig. 01: Registro Livro “Endometrióticas”.



Fig. 04: Registro Livro “Endometrióticas”.
Fonte: A autora, 2017.



Fig. 05: Registro Livro “Endometrióticas”.
Fonte: A autora, 2017.



Fig. 02: Registro Livro “Endometrióticas”.
Fonte: A autora, 2017.



Fig. 03: Registro Livro “Endometrióticas”.
Fonte: A autora, 2017.

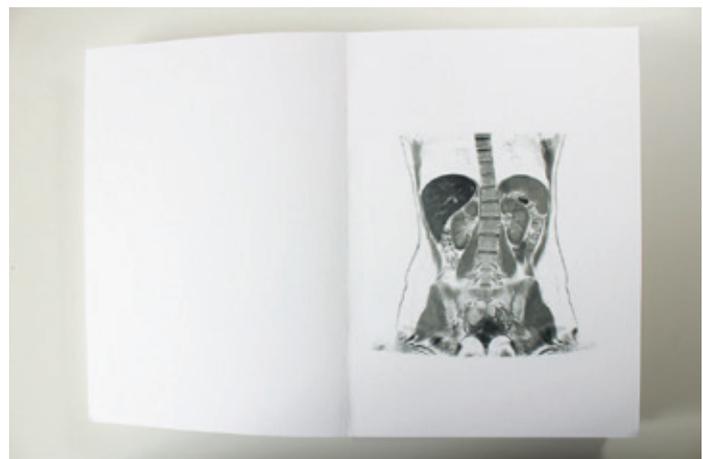


Fig. 06: Registro Livro “Endometrióticas”. Fonte: A
autora, 2017.



Fig. 07: Registro Livro "Endometrióticas".
Fonte: A autora, 2017.



Fig. 08: Registro Livro "Endometrióticas".
Fonte: A autora, 2017.

REFERÊNCIAS

ALVAREZ, Jose; COLINA, Fernando; ESTEBAN, Ramón. **La Histeria antes de Freud**. Madrid: Ergon, 2010.

BELINTANI, Giovani. Histeria. *Psic*, São Paulo, v.4, n.2, p. 56-69, dez. 2003. Disponível em:

http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1676-73142003000200008&lng=pt&nrm=iso

Acesso em 21/03/2024.

ESPIRITO SANTO, Helena Maria A. **Dissertação de Doutorado em Saúde Mental. Histeria: A unidade Perdida**. Porto: Instituto de Ciências Biomédicas Abel Salazar, 2008.

ESTES, Clarissa Pinkola. **Mulheres que correm com os lobos: mitos e arquétipos da mulher selvagem**. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

Figuras 1 a 8: OLIVEIRA, Cíntia F. **Endometrióticas: uma reflexão sobre uma doença inventada**. 2018. Registro do livro/trabalho de conclusão de Especialização em Fotografia e Imagem do Instituto Universitário de Pesquisas do Rio de Janeiro.

GAY, Peter. **Freud: uma vida para o nosso tempo**. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

HALL, Stuart. **A identidade Cultural na Pós-Modernidade**. Rio de Janeiro: DP&A, 2002.

HARVEY, David. **The condition of post-modernity**. Oxford: Oxford university Press, 1989.

LAROUSSE, **Dicionário Ilustrado da Língua Portuguesa**. São Paulo: Larousse do Brasil, 2004.

LE BRETON, David. **A Antropologia da dor**. São Paulo: Fap-Unifesp, 2013.

LUCAS DO NASCIMENTO, Carla Sofia. **Tese para obtenção do Grau de Doutor em Psicologia. Psicopatologia e Qualidade de Vida na Endometriose**. Covilhã: Universidade da Beira Interior, 2017.

MAURANO, Denise. **A histeria: o princípio de tudo**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2014.

MICHAELIS. **Moderno Dicionário da Língua Portuguesa**. 2007.

NASCIMENTO, L.Z.R.; KRAIEVSKI, E.D.S. **Endometriose: fisioterapia e a doença**. Três Lagoas: Rev. Conexão Eletrônica – Vol. 14 – Num. 1, 2017.

RAMADAM, Zacaria. **A histeria**. São Paulo: Ática, 1985.

ROUDINESCO, Elisabeth. & PLON, Michel. **Dicionário de Psicanálise**. Rio de Janeiro: Zahar, 1998.

SÃO BENTO, P.A.S; MOREIRA M.C.N. **A experiência de adoecimento de mulheres com endometriose: narrativas sobre violência institucional**. Rio de Janeiro: Fundação Oswaldo Cruz, 2017.

SOLER, Colette. **O que Lacan dizia das Mulheres**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2005.

BORDADO COMO MANIFESTAÇÃO SUBVERSIVA

Paula Aragão de Carvalho¹

O bordado, assim como as mulheres, foi invisibilizado e inferiorizado, confinado ao ambiente doméstico. Não era considerado uma forma significativa de arte, e as mulheres que o praticavam não eram reconhecidas como artistas. Muitos trabalhos bordados foram esquecidos ao longo do tempo devido à falta de importância atribuída a eles. Ao contextualizar o bordado como linguagem artística historicamente subestimada e associada ao universo feminino e à esfera doméstica, a pesquisa questiona as convenções de gênero estabelecidas tradicionalmente e enfatiza o potencial expressivo no âmbito da arte contemporânea. Interessamos apresentar obras de artistas que utilizam o bordado como uma ferramenta de expressão, abordando questões sociais e evidenciando a resistência feminina frente aos desafios do silenciamento e da invisibilidade. Este artigo busca destacar o bordado como uma forma significativa de expressão artística e de resistência, proporcionando às bordadeiras um espaço vital para promover seu discurso.

Palavras-chave: Artes plásticas; Bordado; Estudos de gênero; Feminismo.

¹ Mestranda em Artes, na linha de pesquisa de Poéticas de Criação e Pensamento em Artes, do Programa de Pós-graduação em Artes pela Universidade Federal do Ceará (PPGA/ICA/UFC), bacharel em Design Gráfico e Produto pela mesma instituição. Especialista em Gestão Cultural pelo Centro Universitário Senac São Paulo. Contato: paulaaragaodecarvalho@gmail.com

INTRODUÇÃO

Ao longo da história, o bordado sofreu uma desvalorização como forma de expressão artística, principalmente por sua associação ao universo feminino. Essa desvalorização reflete a estrutura social desigual, na qual os homens foram privilegiados com oportunidades, vantagens e reconhecimento, enquanto as mulheres foram sistemática e injustamente excluídas dessas esferas. As atividades manuais, como costura, bordado, crochê e tricô, foram estereotipadas como meros passatempos femininos, relegadas a um papel secundário desde que não interferissem nas obrigações domésticas. A criação e popularização de revistas de bordado reforçaram a ideia do ideal doméstico, difundindo a noção de que o bordado era parte integrante do papel da esposa perfeita. Assim, o bordado foi subestimado como uma forma de expressão artística significativa, e seu potencial artístico foi negligenciado, resultando na invisibilidade das mulheres que o praticavam e na falta de reconhecimento de seu talento e contribuição para a história da arte.

No entanto, o bordado contemporâneo difere das formas anteriores, não sendo apenas uma reprodução de modelos de desenhos de revistas, mas principalmente uma valorização do íntimo e do exclusivo em cada estilo de execução. As artistas utilizam este meio para criar narrativas subversivas, empregando a prática do bordado para desafiar as noções pré-concebidas sobre o seu significado e propósito. Não

sendo mais obrigadas a desempenhar um papel social específico através de suas habilidades, elas têm a liberdade de se expressar de forma mais diversificada, explorando novas narrativas e aplicações da técnica que condizem com o espaço que ocupam (Sousa, 2019, p. 74). O bordado na contemporaneidade adquiriu um tom político, abrangendo reivindicações feministas e abordando uma ampla gama de temas, desde o soft porn até os tabus relacionados ao corpo feminino. Essa onda de bordadeiras amadoras e caseiras tem se espalhado por vários países, ultrapassando as barreiras da arte erudita e desafiando as convenções estabelecidas pelas gerações anteriores.

Segundo expressa a pesquisadora Séfora da Costa e Silva na dissertação *Uma poética da paz* (Silva, 2020, p. 60), ao incorporar o bordado em seus processos criativos, os artistas contemporâneos superam a ideia de produção pela utilização de uma determinada técnica, utilizando-o como meio de expressar poéticas pessoais relacionadas à intimidade, identidade e afetos. Eles também exploram a tradição do bordado popular por meio de criações contemporâneas, que expressam as relações da arte com a memória, a tradição e as relações sociais. Silvia ainda afirma que através de símbolos do cotidiano e metáforas de uma memória coletiva, os artistas estabelecem um diálogo entre materiais, culturas e estética do cotidiano.

Esse movimento de ressignificação das artes têxteis, especialmente o bordado, e a questão do gênero, são observados a partir dos anos 1970, nos Estados Unidos, com o advento do

feminismo. Nessa época, artistas feministas revisitaram as artes têxteis para evidenciar as assimetrias de gênero presentes no mundo da arte, como afirma a pesquisadora Ana Paula Simioni:

Trata-se não mais aceitar as hierarquias artísticas estabelecidas e de se esforçar para nelas integrar as obras têxteis, vistas como essencialmente femininas, dentro do campo dominante, mas de fazer algo mais ousado: subverter o cânone. Para os artistas pós 1970, as modalidades outrora desprezadas por sua “essencial feminilidade”, tornaram-se meios de criticar os discursos de poder disseminados, evidenciando o modo com que o universo artístico (que se percebe como imune às pressões externas) também está sujeito às injunções do gênero.

(Simioni, 2010, p. 9).

Um dos trabalhos artísticos mais emblemáticos dessa década é o *The Dinner Party*, de Judy Chicago, que teve sua primeira aparição ao público em 1974. (Figura 01). Consiste em uma mesa de jantar triangular de 14 metros de comprimento, com lugares reservados para 39 mulheres famosas, reais e mitológicas. Cada lugar é cuidadosamente decorado com prato, copo, talheres e um lenço, todos trabalhados artesanalmente. O bordado é um dos trabalhos manuais utilizados, presente nos nomes das mulheres para as quais os lugares são reservados. A execução da obra levou seis anos de trabalho e contou com a colaboração de mais de 100 artesãos, predominantemente mulheres, sendo a maioria voluntárias, que assumiram tarefas de corte, bordado, pintura, modelagem, pes-quisa e esmaltação. Essas são artes tradicionalmente associadas ao trabalho feminino e, portanto, pouco valorizadas no sistema

das artes. Ao resgatá-las, Judy Chicago questiona as hierarquias já instáveis das artes, sendo intencionalmente política, didática e decorativa.



Fig. 01: Exposição da artista Judy Chicago - *The Dinner Party*, 1974–1979. Foto: Donald Woodman.

De acordo com a professora da Universidade Federal de Pelotas, Nádia Senna (2017), essa obra tem múltiplos propósitos: recuperar a história de mulheres proeminentes no ocidente e reinterpretar a Última Ceia, resgatando a ancestralidade da Deusa Mãe, venerada em sociedades mais igualitárias, onde as mulheres possuíam poder político e social. O formato triangular da mesa simboliza a vulva, representando o feminino, e os lados têm dimensões iguais para reforçar a igualdade almejada.

As convidadas são alçadas da história para ocupar seus lugares na mesa ricamente adornada. Cada prato foi decorado para uma personagem, segundo a iconologia da vagina, os copos são esmaltados em dourado e as toalhas de mesa individuais, identificam através dos bordados, as homenageadas.

(Senna, 2017, p. 2).

Na América Latina, o uso político do bordado também teve uma relevância profunda, embora com nuances distintas em relação

às produções feministas nos países centrais. A revalorização de práticas têxteis tradicionais realizadas por grupos indígenas, em particular na América Hispânica, responde a um projeto político-cultural de fortalecimento das identidades locais. Além disso, as ditaduras latino-americanas também provocaram reações de diversos artistas, que utilizaram o bordado como uma forma de resistência.

O bordado, enquanto prática coletiva, desempenha um papel significativo no fortalecimento e empoderamento das mulheres, proporcionando um ambiente propício para a expressão de vozes coletivas, o enfrentamento de injustiças sociais e a luta por igualdade de direitos. Essa forma de expressão manual possibilita a reivindicação do lugar das mulheres na história da arte e do artesanato, rompendo com a visão patriarcal que minimizou e obscureceu suas contribuições ao longo dos séculos. Os coletivos feministas de bordado representam exemplos concretos dessa atuação, utilizando essa prática artística como uma ferramenta de resistência e ativismo. Dessa forma, o bordado se configura como um veículo de expressão cultural, identidade feminina e resistência, permitindo que as mulheres compartilhem suas histórias, reivindiquem seus espaços e questionem as normas de gênero impostas pela sociedade.

O movimento das Arpilleras é um exemplo importante de um coletivo de bordadeiras que se espalhou pela América do Sul, mobilizando diversas mulheres a expressarem-se por meio do bordado. (Figura 02). A técnica de arpillera teve origem no litoral do Chile, e consiste em bordar retalhos e sobras de tecidos em sacos de

batata ou farinha, muitas vezes com bolsos escondidos para inserção de mensagens. Durante os 17 anos da ditadura de Pinochet (1973-1990), no Chile, esse bordado serviu como registro de denúncia e resistência. Contrastando com sua aparência visual simplória, essa técnica representou verdadeiras figuras de revolta política. Além de denunciar as prisões políticas, a produção das Arpilleras também tinha como objetivo retratar a miséria e a vulnerabilidade enfrentadas por mulheres desamparadas após o golpe militar no Chile.



Fig. 02: Arpilleras. Arrests and Raids, 1976. Bordado em Têxtil, 15 x 19 ½ inches.

As Arpilleras eram produzidas em oficinas, geralmente dentro de igrejas, onde as mulheres trabalhavam em conjunto. Essas igrejas forneciam proteção, financiamento e exportação das peças para outros países. A venda das obras das Arpilleras no exterior gerava renda para as mulheres enquanto documentavam abusos dos direitos humanos. Elas foram o meio de expressão dos oprimidos e de denúncia da violência ditatorial, por isso, a grande maioria das peças era de autoria anônima, a fim de proteger as bordadeiras.

Inicialmente, a fabricação das Arpilleras, não chamou a atenção dos militares, pois a tecelagem era uma atividade associada a mulheres

operárias ou rurais, frequentemente vistas como passivas e domésticas. No entanto, as Arpilleras e as mulheres envolvidas nelas logo se tornaram vozes poderosas de dissidência, retratando os desaparecidos, a repressão e a escassez de alimentos e moradia causadas pelas políticas econômicas do regime, além de outras realidades da vida sob a ditadura. A pesquisadora Caroline Veríssimo (2022), comenta:

A primeira dessas oficinas surgiu em 1974, por um grupo de 13 mulheres que foram ao Vicariato da Solidariedade, em procura de refúgio e algum suporte. Daí em diante, de acordo com Dayna Caldwell (2012, p.4.), as mulheres que faziam as Arpilleras lutavam contra o esquecimento, tanto para o país quanto para elas mesmas, fazendo registros e denúncias de pessoas desaparecidas. Ao bordar a intimidade das suas vidas, elas evocavam visualmente a vida humana que tinha sido perdida. Com a chegada dessas peças para o exterior do país, conseguiram relatar uma realidade mais verdadeira do que aquela que era divulgada nos jornais locais.

(Veríssimo, 2022, p.48).

Essas mulheres geralmente não tinham treinamento artístico, viviam na pobreza e sofriam com a opressão da ditadura. Encontraram no bordado das Arpilleras um refúgio, sustento e uma maneira de compartilhar sua história e demonstrar sua revolta, unidas por meio do uso de restos de tecido, agulha, tesoura e linha. Além disso, esse movimento se caracteriza pelo deslocamento de significados, do saco de batatas para a tela, do espaço doméstico para o público e político. Restos, retalhos, fios e trapos dos desaparecidos retornam às ruas, à cena sociopolítica.

No Brasil, diversos artistas contemporâneos retomaram elementos das artes têxteis, especialmente o bordado, em suas práticas artísticas. Destacam-se nomes como Letícia Parente, Zuzu Angel, Rosana Paulino, cujas obras se sobressaem pela provocação e contundência que o ato de bordar adquire em seus trabalhos, marcados por orientações muito diversas.

A renomada estilista brasileira, Zuzu Angel (1921-1976), utilizou o bordado como meio de expressar sua indignação e exigir respostas das autoridades em relação à prisão e morte de seu filho, ocorridas devido ao seu posicionamento político. Em uma demonstração marcante de protesto, Zuzu bordou símbolos como armas, tanques, homens fardados, pássaros engaiolados e bombas, desafiando autoridades. (Figura 03).



Fig. 03: Zuzu Angel. Zuleika, 1971. Foto: Itaú Cultural.

Em 1971, ela organizou um desfile-protesto nos Estados Unidos, mais especificamente no consulado brasileiro em Nova York. Essa ação, foi um marco significativo que proporcionou visibilidade ao caso e repercutiu internacionalmente,

destacando a situação política no Brasil durante o período ditatorial. Através do uso do bordado em suas criações, Zuzu Angel transcendeu o domínio da moda e utilizou a arte como uma forma poderosa de comunicação e resistência.

Seu engajamento através do bordado deu voz à sua dor pessoal e, ao mesmo tempo, ecoou os anseios e a luta de muitas outras mães que enfrentavam a mesma realidade durante o regime ditatorial no Brasil. Ao utilizar a técnica, Zuzu Angel trouxe atenção para a violência e injustiça da ditadura, ao mesmo tempo que homenageava a memória de seu filho e de tantos outros que foram vítimas do regime autoritário.

Nesse contexto, o trabalho de Zuzu Angel deixou um legado importante, evidenciando a capacidade do bordado de transcender os limites da estética, e se tornar um instrumento de resistência e expressão artística, capaz de transmitir mensagens e provocar reflexões sobre questões políticas e sociais.

Parker (1996), afirma que bordar a própria roupa tornou-se então um meio de reagir à padronização cultural, inscrever a própria individualidade naquilo que reveste o corpo. Corpo esse que procurava se libertar dos padrões herdados, inclusive no que diz respeito aos mitos de masculinidade. Bordar foi, para tantos homens naquele momento, um sinal de contestação dos estereótipos naturalizados sobre feminilidade e masculinidade.

Esse movimento de contestação pode ser observado nas obras e declarações do artista plástico cearense José Leonilson (1957-1993), cujos trabalhos com bordados tiveram

um grande impacto no meio artístico nacional. (Figura 04). Um ano antes do seu falecimento, Leonilson, afirmou:

Uma das características dos meus trabalhos é a ambiguidade. A gente falou de sexualidade na semana passada. Eu dizia que meus trabalhos eram meio gays, assim, mas não é isso. Acho que eles são ambíguos mesmo. Por exemplo, eu trabalho com a delicadeza, uma costura, um bordado. Leda [Catunda] trabalha com aqueles colchões, aqueles monstros. Isto é uma ambiguidade em relação a ela como mulher. Assim como os bordados revelam minha ambiguidade na minha relação como homem. (LAGNADO, 1998, p.116, apud SIMIONI, 2010, p. 3).



Fig. 04: José Leonilson. Empty Man, 1991. Linha sobre linho bordado, 53 x 37 cm.

Atualmente, pode parecer controverso enfatizar que o ato de bordar realizado por homens é compreendido de forma ambígua. No entanto, é importante considerar o contexto em que essa ambiguidade é abordada. Ao fazer essa afirmação,

Leonilson tinha como objetivo justamente questionar os estereótipos associados à feminilidade e à masculinidade. Ao expor sua prática como homem que borda, ele desafiou os paradigmas estabelecidos e questionou a ideia de que o bordado é uma atividade exclusivamente feminina. Já naquela época, suas obras desmistificavam tabus ao abordar temas como a homossexualidade e a AIDS, mostrando-se um artista à frente de seu tempo.

Os exemplos mencionados nesta pesquisa evidenciam de forma contundente o uso político do bordado na América Latina, revelando uma profundidade e densidade únicas, embora com conotações relativamente distintas daquelas que impulsionaram a produção feminista nos países desenvolvidos. As ditaduras emergem como as principais questões urgentes para os artistas do sul. Essa abordagem política reflete as realidades sociais, históricas e culturais dessas regiões, onde o bordado se tornou uma poderosa forma de expressão e resistência.

No significativo vídeo *Marca Registrada* (1975), da renomada artista Leticia Parente (1930-1991), o ato de bordar a expressão “Made in Brazil” na planta do próprio pé adquire uma poderosa carga simbólica. (Figura 05). O corpo se transforma em objeto, algo produzido em um lugar específico, em um país específico, representando uma mercadoria patenteada. A marca registrada no corpo possibilita múltiplas interpretações sobre violências políticas, simbólicas e de gênero, denunciando as dinâmicas de poder e as relações de produção em um contexto específico.

Este artigo tem discutido as estra-



Fig. 05: Leticia Parente. *Frame de Marca Registrada*, 1975. Acrílico e colagem no papel, 76.2 x 55.9 cm. Formato original: porta-pack ½ polegadas. Acervo Instituto Itaú Cultural.

tégias encontradas para escapar e transcender o lugar comum. Traçar essa linha significa “fugir” no sentido de romper com o convencional, abrir novos caminhos não previstos. Gilles Deleuze considera traçar uma linha de fuga como um ato de coragem. Traçar uma linha de fuga implica em movimento, desterritorialização e é uma forma de pensar a quebra de paradigmas. Há uma clara conexão entre fuga e criação. Não se trata de fugir de uma vida “limitada”, mas de fazer a vida fugir de suas limitações. Como artista, “fugir” é um ato libertador, tecendo a construção de outros modos de ser: “a subjetivação, a relação consigo, não deixa de se fazer, mas se metamorfoseia” (Deleuze, 2005, p. 111).

Rosana Paulino, professora e artista visual paulista, desafia as convenções do bordado ao traçar linhas de fuga em suas obras provocativas. (Figura 06). Sua abordagem contrasta com a ideia de “doçura feminina” atribuída ao bordado. A questão racial e de gênero é crucial para compreender sua obra, que reflete suas experiências pessoais como mulher negra e suas raízes em um passado escravista, trazendo à tona imagens que provocam desconforto e impossibilitam o desvio do olhar. Ao expor, intervir e transformar os corpos negros e femininos, a artista desafia

noções fixas e visíveis atribuídas a esses corpos, evidenciando que eles são construções políticas e discursivas. O uso do bordado, sem delicadeza ou meticulosidade, subverte os sentidos tradicionalmente associados à feminilidade, deslocando procedimentos



Fig. 06: Rosana Paulino. Bastidores, 1997. Imagem transferida sobre tecido, bastidor e linha de costura, aproximadamente 30cm de diâmetro

da história da arte e desconstruindo discursos históricos sobre as mulheres. Uma de suas séries mais famosas, intitulada Bastidores (1997), apresenta imagens de mulheres retiradas de seu acervo de fotografias familiares. Essas imagens são transferidas para tecidos emoldurados a bastidores, que são então costurados com linhas pretas em pontos grossos, propositalmente mal-acabados, alterando os olhos, a boca ou a garganta das figuras.

Nessa série, o bordado é desvinculado de sua delicadeza aparente e feminilidade, tornando-se uma representação simbólica de amarras no corpo dessas mulheres negras, “reverberando sua difícil condição social” e a opressão que enfrentam devido à sua raça e gênero (Jaremtchuk, 2007, p. 87-95, apud Simioni, 2010, p. 12). Os fios caóticos e rudes evocam o período da escravidão,

em que essas mulheres eram silenciadas, torturadas e amordaçadas. A forma violenta como as linhas incidem sobre os corpos negros evoca a memória incômoda da experiência da escravidão no Brasil, ressaltando um passado não resolvido.

A artista estabelece um jogo de desmistificações que desviam os símbolos tradicionais para novos contextos, através do uso de imagens alegóricas. Essas representações se entrelaçam com suas experiências pessoais e imagens, abordando temas como: a relação do corpo feminino com a feminilidade e a maternidade; o sincretismo das tradições religiosas afro-brasileiras, que fazem referência aos domínios da espiritualidade e da transgressão; e a identidade latino-americana, marcada por símbolos de colonização, opressão, isolamento e punição.

A potência artística envolvida e a ressurgência do bordado na arte contemporânea despertam encanto e curiosidade, destacando a subversão da técnica e dos objetos. O uso de fios fora dos padrões tradicionalmente valorizados e a utilização do próprio bastidor como moldura trazem uma importante metáfora poética para o trabalho, considerando que “bastidores” se refere tanto ao objeto de madeira utilizado para esticar o tecido a ser bordado quanto aos bastidores da história e da vida doméstica das mulheres representadas.

O uso do bordado como forma de expressão artística permite que as bordadeiras e artistas fujam das limitações impostas pela sociedade e escrevam novas narrativas. Ao utilizar a arte do bordado, busca-se redefinir seu significado e espaço na

arte contemporânea. Tal abordagem serve como um ato de resistência, não apenas reafirmando a relevância do bordado, mas também questionando e subvertendo os preconceitos associados a ele e ao papel das mulheres na arte e na sociedade como um todo.

Dessa forma, esta pesquisa representa um passo significativo na ampliação do entendimento e na valorização do tecer como uma

prática artística e política. Ao iluminar as camadas ocultas e revelar o indesejado, contribui-se para uma visão mais inclusiva e abrangente das narrativas femininas, reconhecendo o potencial transformador do bordado na construção de um mundo mais justo e igualitário.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ANGEL, Zuzu. Zuleika. 1971. **Fashion Bubbles**. Itaú Cultural, São Paulo. Disponível em: <<https://www.fashionbubbles.com/historia-da-moda/zuzu-angel-2/>>. Acesso em: 13 dez. 2023.

ARPILLERAS. **Arrests and Raids**. 1976. **Bordado em Têxtil, 15 x 19 ½ inches**. Museum of Latin American Art, Long Beach. Disponível em: <<https://molaa.org/arpilleras-online>>. Acesso em: 14 dez. 2023.

CHICAGO, Judy Chicago. **The Dinner Party**. 1974–1979. **Brooklyn Museum**. Disponível em: <https://www.brooklynmuseum.org/exhibitions/dinner_party/>. Acesso em: 12 dez. 2023.

DELEUZE, Gilles. **Foucault**. 1. ed. São Paulo: Brasiliense, 2005.

LEONILSON, José. **Empty Man**. 1991. **Linha sobre linho bordado, 53 x 37 cm**. **Bordadologia**. Disponível em: <<https://bordadologia.wordpress.com/2014/10/06/artista-do-bordado-leonilson/>>. Acesso em: 13 dez. 2023.

PARENTE, Letícia. **Frame de Marca Registrada. 1975. Acrílico e colagem no papel, 76.2 x 55.9 cm, porta-pack ½ polegadas. Itaú Cultural, São Paulo.** Disponível em: <<https://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra22075/marca-registrada>>. Acesso em: 14 dez. 2023.

PARKER, Rozsika. **The Subversive Stitch: Embroidery and the making of the feminine.** Londres/Nova Iorque: I.b. Tauris & Co. Ltd, 1996.

PAULINO, Rosana. **Bastidores. 1997. Imagem transferida sobre tecido, bastidor e linha de costura, 30cm de diâmetro. Rosana Paulino.** Disponível em: <<https://rosanapaulino.com.br/multimedia/bastidor-i/>>. Acesso em: 14 dez. 2023.

SENNÁ, N. **Revivendo a ceia de Judy Chicago. Seminário Internacional Fazendo Gênero 11 & 13th Women 's World Congress.** Florianópolis. 2017.

SILVA, Séfora Soraia da Costa e. **Uma poética da paz: a expressão visual do bordado têxtil de Caicó-RN no início do século XXI, a partir das obras de Iracema Nogueira Batista.** 2020. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais) – Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2020.

SIMIONI, A. P. C. **Bordado e transgressão: questões de gênero na arte de Rosana Paulino e Rosana Palazyan. Proa – Revista de Antropologia e Arte [on-line], Campinas. Ano 02, vol. 1, n. 02, nov. 2010.** Disponível em: <https://www.ifch.unicamp.br/ojs/index.php/proa/article/viewFile/2375/1777> Acesso em: 21 abril 2023.

SOUSA, Juliana Padilha de. **Tramas Invisíveis: Bordado e a Memória do Feminino no Processo Criativo. Orientadora: Dra. Benedita Afonso Martins. 164 f. Dissertação (Mestrado em Artes).** Programa de Pós-Graduação em Artes, Instituto de Ciências das Artes, Universidade Federal do Pará, Belém, 2019. Disponível em: https://repositorio.ufpa.br/bitstream/2011/11443/7/Dissertacao_TramasInvisiveisBordado.pdf Acesso em: 15 de março 2023.

VERÍSSIMO, Caroline Araújo. **Linhas de Resistência: o bordado como expressão feminista na arte**. 2022. 69 p. Trabalho de Conclusão de Curso (Licenciatura em Artes Visuais).- Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Rio Grande do Norte, Natal, 2022.

IMAGENS

FIGURA 01: **Exposição da artista Judy Chicago - The Dinner Party, 1974–1979. Foto: Donald Woodman. Fonte: Site do Brooklyn Museum.** Disponível em: <https://www.brooklynmuseum.org/exhibitions/dinner_party/>

FIGURA 02: **Arpilleras. Arrests and Raids, 1976. Bordado em Têxtil, 15 x 19 ½ inches.** Fonte: Molla - Museum of Latin American Art. Disponível em: <<https://molaa.org/arpilleras-online>>

FIGURA 03: **Zuzu Angel. Zuleika, 1971. Foto: Itaú Cultural.** Fonte: Página do catálogo da exposição Zuleika. Fashion Bubbles. Disponível em: <<https://www.fashionbubbles.com/historia-da-moda/zuzu-angel-2/>>

FIGURA 04: **José Leonilson. Empty Man, 1991. Linha sobre linho bordado, 53 x 37 cm.** Fonte: Bordadologia. Disponível em: <<https://bordadologia.wordpress.com/2014/10/06/artista-do-bordado-leonilson/>>

FIGURA 05: **Letícia Parente. Frame de Marca Registrada, 1975. Acrílico e colagem no papel, 76.2 x 55.9 cm. Formato original: porta-pack ½ polegadas. Acervo Instituto Itaú Cultural.** Fonte: Itaú Cultural. Disponível em: <<https://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra22075/marca-registrada>>

FIGURA 06: **Rosana Paulino. Bastidores, 1997. Imagem transferida sobre tecido, bastidor e linha de costura, aproximadamente 30cm de diâmetro.** Fonte: Site da artista Rosana Paulino. Disponível em: <<https://rosanapaulino.com.br/multimidia/bastidor-i/>>

TRAVESSIAS DO CONCEITUALISMO NA ARTE BRASILEIRA

Débora L. Queiroz Lopes¹

A proposta desse trabalho é compreender as possíveis travessias, num momento de vanguardas e fluxos, dos modos de fazer arte e crítica nos anos 60/70 no Brasil numa perspectiva global. A partir dos trabalhos Cruzeiro do Sul, de Cildo Meireles, Anywhere is My Land de Antonio Dias e Arroz e Feijão da artista Anna Maria Maiolino, percebemos como houve influências, trânsitos e relações na arte, principalmente no período da ditadura militar, no Brasil, do conceitualismo em diversas perspectivas. Analiso assim as travessias e trânsito de ideias e estudos que estavam surgindo em outros países, sendo digeridos e transformados na arte de enfrentamento ao regime totalitário no Brasil.

Palavras-chave: *Arte Conceitual; Arte no Brasil; Mulheres Artistas; Ditadura.*

¹ Contato: deboralopes.ha@gmail.com

TRAVESSIAS DO CONCEITUALISMO NA ARTE BRASILEIRA

“Se Marcel Duchamp interveio a nível da arte (lógica ou fenômeno) , o que hoje se faz, pelo contrário, tende a estar mais próximo da cultura do que da arte e isso é necessariamente político.”

Cildo Meireles

Rio de Janeiro, Abril de 1970

A proposta desse trabalho é compreender as possíveis travessias, num momento de vanguardas e fluxos, dos modos de fazer arte e crítica nos anos 60/70 no Brasil numa perspectiva global. A partir dos trabalhos Cruzeiro do Sul, de Cildo Meireles, Anywhere is My Land de Antonio Dias e Arroz e Feijão da artista Anna Maria Maiolino, percebemos como houve influências, trânsitos e relações na arte, principalmente no período da ditadura militar, no Brasil, do conceitualismo em diversas perspectivas.

Embora soe como um movimento de vanguarda, a produção de arte conceitual na América Latina se dá mais como uma estratégia do que como um manifesto. Segundo a autora Mari Carmen Ramírez, não podemos fazer uma leitura que coloca a arte conceitualista como uma derivação do que estava sendo produzido nos EUA, pois foi um fenômeno com características próprias. De acordo com Cildo Meireles, a relação com os objetos ia no sentido oposto ao dos readymades, pois não eram objetos sem sentido, mas que retomavam o sentido. A desmaterialização da obra transfere para o pensamento o que se dava em registro visual para que processos do meio artístico e social fossem expostos e refletidos. E isso teve um sentido político para estes artistas.

O que ficou conhecido como antiarte no Brasil, a partir da leitura do crítico Frederico Morais, foi uma produção que pretendia expor as relações da arte e se posicionar frente à sociedade, entrando no campo da cultura. A proximidade com o público e as comunicações de massa foi um caminho para esses artistas, a fim de passarem uma mensagem política que tivesse alcance. Dessa forma, a crítica de arte desse período lida com a destruição dos modelos pré-estabelecidos no modernismo através da ação. “Trata-se, portanto, de uma morte-vida. Sempre que um artista proclama a morte da arte, um novo salto é dado, e a arte acumula forças para uma nova etapa” (Morais, 1975. p. 29).

O Brasil já tinha passado por uma tradição experimental com Hélio Oiticica e Lygia Clark com o Neoconcretismo. O retorno à figuração também tinha a ver com uma estratégia de interesse dos artistas em comunicar diretamente, sendo justificada pela denúncia que era feita do governo opressor e das violências que violavam seus direitos e da população em geral. Com a intensificação da repressão, a partir do AI-5, as mensagens já não podiam ser tão diretas e estes artistas recorrem à metáfora para continuarem produzindo seus trabalhos.

No trabalho *Cruzeiro do Sul* (imagem 01), de Cildo Meireles, é escrita uma carta remetendo a cartas que eram escritas na era do descobrimento do dito “Novo Mundo”. Essa inclinação para os meios de comunicação se justifica pela busca por proximidade com o público até então bem restrito que podia acessar a arte que estava sendo produzida. Cildo conta em entrevista que escreveu esta carta em um trem a caminho à exposição *Do corpo a Terra* que tinha curadoria de Frederico Moraes, que já caminhava para uma outra ação de experimentação.

Cildo fala sobre a constelação que guiava os povos antigos pelo hemisfério, começando ironicamente como que reclamando a falta de atenção dada à região. Fala sobre uma terra selvagem, de tordesilhas, de um lugar dividido por outros. O artista escreve uma carta que questiona o olhar do outro sobre essa terra e retoma para si a narrativa deste lugar que desconhecem e exotizam. Por ser uma carta, que fala sobre um território, indica também a ideia de circulação que os artistas almejavam e que permeia seus trabalhos. Como dito anteriormente, ainda era possível que os artistas se manifestassem ainda que por metáforas. A partir dos anos 70, o corpo passa a carregar a mensagem.

Há discussão em torno da colocação de que este trabalho estaria inserido numa produção de arte conceitual, os próprios artistas rejeitavam esta definição e diziam partir de uma arte genuinamente brasileira, pautadas pela teoria do não-objeto de Ferreira Gullar. Entretanto, sabemos que houve diálogos e encontros, que era uma preocupação

para vários países simultaneamente. Principalmente no último parágrafo do trabalho, Cildo Meireles deixa claro que as preocupações iam além de uma “elucubração esterilizada”, mas que buscavam ações reais.

Na exposição *Opinião 65* proposta por Ceres Franco e pelo galerista Jean Boghici, que ocorreu no MAM/RJ, participaram artistas franceses ou radicados na França e artistas brasileiros e a maioria deles trazia um retorno à figura em seus trabalhos. Sendo assim, ainda que houvesse uma negação por parte dos artistas sobre uma possível influência estrangeira, sabemos que estavam vendo esses trabalhos e conversando entre si. Devido a isso, vemos uma conversa sobre o conceitualismo, que aparece em trabalhos em alguns países da América Latina, não só no Brasil, em localidades que tinham passado por poucas experiências de ruptura ou de aproximação social ou fenomenológica através da obra de arte.

O trabalho de Antonio Dias (imagem 02) é feito em pintura, com formas simples, uma quadratura e pontos brancos de tamanhos diferentes com palavras que formam a frase *Anywhere is My Land*, usando a língua inglesa. Com isso, o artista cria um espaço que muitos caracterizam de simbólico e insere a reflexão num nível internacional, apontando críticas a uma cultura que domina territórios.

“Os trabalhos do final dos anos 60 e início dos 70, que são diagramas em preto e branco, eram até pensados de forma que todos pudessem executá-lo em casa ou na parede do quarto, onde quisessem. Se hoje eu tivesse de pensar um desses trabalhos, não saberia mais me colocar na mesma condição em que foram produzidos”

(Dias, 1999, pág. 49)

Sendo assim, o artista fala sobre uma condição em que estava que possibilitou a produção de trabalhos como esse, que teve uma série, pensados para a simplicidade. Entretanto, as mensagens carregam um teor simbólico que as tornam mais indireta do que em outros trabalhos, como os de Cildo Meireles. Em meados dos anos 70, Dias participa e ganha um prêmio na IV Bienal de Paris, passando um tempo na Europa, o que também nos leva a pensar no exílio e auto exílios a que os artistas foram submetidos. Essas circulações abrem chaves para criação de novos sentidos, e a busca por um lugar de identidade no trabalho de Antonio Dias perpassa suas questões individuais e se refletem nas questões da arte brasileira.

Devido a isso, a produção dos artistas desse período foi considerada arte de guerrilha, pois buscavam oportunidades e estratégias de se colocarem frente a um regime que os inflige diretamente, e o conceitualismo foi uma dessas. As travessias e diálogos com a produção de artistas de outras nacionalidades também reforça esse trânsito, entretanto não se pode deixar de avaliar o contexto próprio de criação da arte brasileira, de vê-la não como congruência formal, mas como posicionamento frente ao autoritarismo.

Nesse mesmo período de cerceamento de liberdade, a artista Anna Maria Maiolino estava produzindo junto a estes artistas. Em entrevista, conta sobre suas dificuldades em ser estrangeira no Brasil, a dificuldade da comunicação por conta do idioma e enfatiza o quanto alguns professores, algumas relações que pode construir a ajudaram a permanecer. Assim, a artista compartilha sobre as influências

que perpassaram sua produção, dizendo não ser um problema que ela conhecesse Fontana, um artista italiano em voga na época, ou se apoiasse em processos de Goeldi por exemplo, inclusive seu interesse era de ter tido aulas com ele, embora não tenha sido possível devido ao estado de saúde do professor.

Percebemos na fala de Anna Maria Maiolino, a relação de produção estética dos artistas que estavam engendrando a Nova Figuração, enfrentando a ditadura, lidando com as mesmas questões. Anna Maria Maiolino expõe a deglutição, o movimento de antropofagia. Essa voracidade que se manifestava o tempo inteiro em seu trabalho. Em entrevista, Maiolino fala sobre o quanto a indignava algumas situações que viveu e que são refletidas em seu trabalho, como quando ouviu sobre seu trabalho seria como o de um homem por ser tão forte. Ela conta que quando ouvia isso “é tão forte que o trabalho parece ser de um homem” sua vontade era de “tomar tudo a mordidas” como num gesto antropofágico, de tomada de seu lugar.

No trabalho Arroz e Feijão (imagem 03), montado em 1979, a artista, em plena ditadura, expõe a questão da fome, remetendo à combinação básica e sustento nutricional da maioria dos brasileiros. Com louças brancas em uma mesa preta, pratos com terra e feijões são depositados germinando durante a instalação. Em seu livro Elogio ao Toque, Roberta Barros relaciona este ao trabalho The Dinner Party da norte-americana Judy Chicago (imagem 04). As obras tratam do alimento, do ato de alimentar e de nutrir. No trabalho de Maiolino, primeiramente montado

em 1979 e remontado na Bienal de São Paulo em 2010, há uma mesa posta que serve pratos de arroz e feijão crus, plantados em terra. Dessa forma, a artista trata da questão da fome, da base da alimentação ainda a ser cozinhada, sendo algo difícil de ser engolido, deglutido. Também situa a mulher neste lugar tradicional de cuidado, responsável pela alimentação de todo o grupo, que interage em certa medida, mas que não compartilha de algo cozido, coletivo, mas cru, indigesto, individual.

Na obra de Judy Chicago, a mesa é posta em forma triangular, o que pode remeter à virilha feminina, e é uma preposição fechada, não há espaço para interação como na instalação de Maiolino. Outra diferença é a individualidade já conhecida da cultura norte americana de “fast food”, Nesse contexto, a artista buscava evidenciar a falta de participação de mulheres no meio artístico, pois estavam começando a se juntar e formar os grupos que questionavam a falta de inserção feminina no espaço de produção artística e acadêmica. A refeição servida por Judy demarca a exclusão da mulher, evidenciando o lugar reservado à mulher e seu enclausuramento, seu encerramento na atividade herdada e naturalizada de alimentar.

Diante disso, é inegável o trânsito de questões, entre diferenças e semelhanças, que aparecem nas obras deste período e devido a isso há necessidade de se “reafirmar a noção de influência e implicação mútuas entre o contexto histórico, a produção de arte e a produção de saber” (Barros, 2016). Pois é a partir do conhecimento dessas imbricações que podemos organizar nossa própria produção

evitando que esse fato apareça como sendo o de uma “falta de mundo” e como uma espécie de “mutismo poliglota” (Kudielka, 2003), onde todos estão falando sobre um mesmo tema sem que haja diferenciações entre o contexto de cada local ou conexões que saiam do modo da passividade das influências.

Sendo assim, o conceitualismo na obra de Anna Maria Maiolino também se distingue da arte produzida por Judy Chicago por se aproximar mais do público. De igual forma, isso se dá devido a demanda política e social a que os artistas estavam submetidos no país. Os trabalhos de Cildo Meireles, Antonio Dias e Anna Maria Maiolino têm isso em comum. Estes artistas lidaram com questões próprias, sendo inegável que houve travessias e trânsito de ideias e estudos que estavam surgindo em outros países, digeridos e transformados na arte de enfrentamento ao regime totalitário no Brasil.

IMAGENS

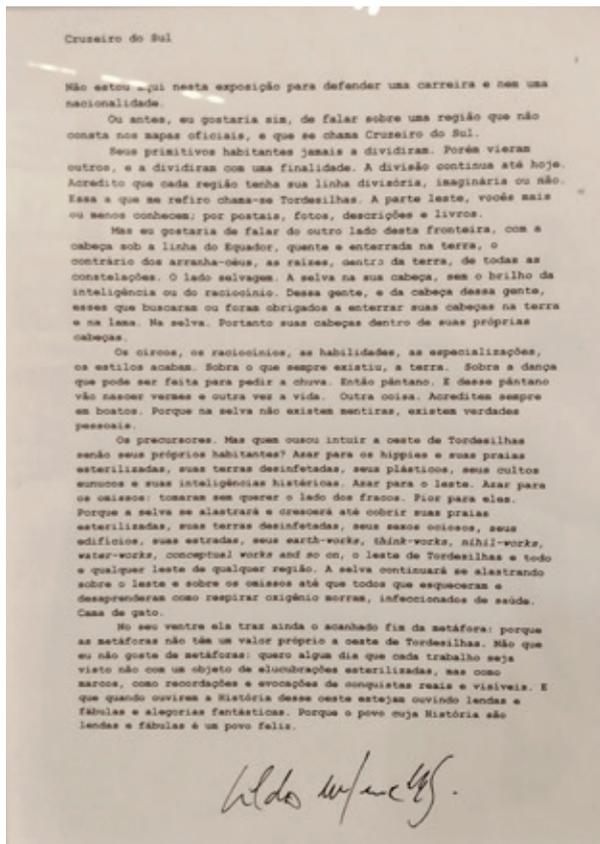


Fig. 01: Cildo Meireles, Cruzeiro do Sul, 1970

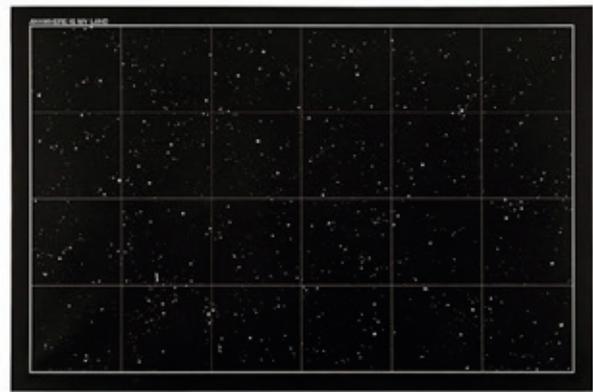


Fig. 02: Antônio Dias, Anywhere is my Land, 1968



Fig. 03: Anna Maria Maiolino, Arroz e Feijão | Bienal de São Paulo, 2010



Fig. 04: Judy Chigaco, The Dinner Table, 1974-1979

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BARROS, Roberta. **Elogio ao toque ou como falar de arte feminista à brasileira**. Rio de Janeiro: Ed. Relacionarte, 2016.

CHAGAS, Tamara Silva. **O conceito de antiarte segundo Frederico Morais**. Contemporâneos, São Paulo, nº 16, maio-outubro, 2017.

CUNHA, Francine. **Trajatória inquietante do artista de todos os lugares e de lugar nenhum**. In: ANTONIO DIAS: palavras, imagens e diagramas. Dissertação (Pós-graduação em Artes) pela Universidade Estadual Paulista. São Paulo, 2011.

DIAS, Antônio. **Entrevista a Lúcia Carneiro e Ileana Pradilla**. Rio de Janeiro: Lacerda, 1999.

FREITAS, Artur. **Arte de Guerrilha. Vanguarda e Conceitualismo no Brasil**. São Paulo: EDUSP, 2013.

KUDIELKA, Robert. **“Arte do mundo ou arte de todo mundo?”**. Novos Estudos Cebrap, São Paulo, nº 67, nov. 2003.

Museu Vivo - Anna Maria Maiolino. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=4ZJ1bF1p8Yk>> Acesso em: 3 nov. 2019.

OPINIÃO 65. Curadoria e apresentação Frederico Morais. (Ciclo de exposições sobre arte no Rio de Janeiro) Rio de Janeiro: Galeria de Arte Banerj, 1985.

RAMÍREZ, Mari Carmen. **Táticas Para Viver da Adversidade. O Conceitualismo na América Latina**. In: Inverted Utopias: Avant-Garde Art in Latin America, Yale University Press/ The Museum of Fine Arts, Houston, 2004, pp. 425-436.

RIVITII, Thaís de Souza. **A idéia de circulação na obra de Cildo Meireles**. Dissertação (Pós-graduação em Artes) pela Universidade de São Paulo. São Paulo, 2007.

“Tudo começa pela boca” - Entrevista com a artista Anna Maria Maiolino. Revista Arte & Ensaios. EBA-UFRJ, Rio de Janeiro, 2014. Disponível em: <<https://drive.google.com/open?id=1zEJmSJTya-qR25yVrGhtpxl7s5Azh4kYE>> Acesso em: 3 nov. 2019.

Resenha

A TEORIA DA FORMATIVIDADE E A PINTURA DE CÈZANNE:

A VALORIZAÇÃO DO PROCESSO CRIATIVO COMO FOCO CENTRAL DE UMA OBRA

Luanna Blanc¹

¹Luanna Blanc é graduanda no curso de Pintura da Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro, e seu foco de pesquisa é voltado para as intersecções existentes entre as áreas de Literatura, Teoria da Imagem e temas pautados em estudos acerca de questões de gênero e direitos humanos, o qual foi passível de aprofundamento a partir de uma bolsa pela Universidade de Stanford. Contato: leblancluanna@hotmail.com

MODUS OPERANDI: A DESCENTRALIZAÇÃO DO MOTIVO COMO FOCO EM UMA OBRA

Ao considerar-se a produção artística desenvolvida até meados das décadas finais do século XIX, com base em análises de obras como as de Ivan Konstantinovich Aivazovsky, ou mesmo as pinturas elaboradas nos períodos conhecidos como trecento e quatrocento, nota-se a evidente preocupação das abordagens artísticas como agentes articuladores da representação de uma temática ou motivo em específico. O fato é que a preocupação maior dos artífices voltava-se à necessidade de alcance de um projeto final, em que o objetivo era o de conceber uma obra finalizada com o intuito de trazer um tema mitológico, uma paisagem, o retrato de um tema histórico ou mesmo motivos religiosos, ou seja, em suma, as etapas processuais definidoras do alcance desta finalização não eram prioridades, ou sequer encarados como parte do processo artístico. Um exemplo deste contexto é o que Johannes Nathan e Frank Zöllner abordam no livro “Leonardo: The Complete Drawings”, discorrendo acerca do desaparecimento de uma gama de estudos de Leonardo da Vinci, os quais foram ocultados pelo próprio mestre para não alcançarem os olhos dos micenas.

Em contrapartida, quando chega-se ao final do século XIX, há um evidente câmbio na articulação do discurso do “fazer artístico”, em que as pinturas não mais preocupam-se com o tema, mas sim com o estudo da luz enquanto tradução pela paleta de cores utilizadas, traçando uma nova perspectiva para a Arte, a qual passaria a abordar a pintura pela pintura, em uma metalinguagem que articulasse o próprio processo artístico como fundamental para o desenvolvimento de soluções individuais de cada artista.

(...) mas no próprio curso da operação inventa o modus operandi, e define a regra da obra enquanto a realiza, e concebe executando, e projeta no próprio ato que realiza. Formar, portanto, significa “fazer”, mas um fazer tal que, ao fazer, ao mesmo tempo inventa o modo de fazer

(Pareyson, 1993, p. 59).

Como evidenciado por Luigi Pareyson em seu livro “A Teoria da Formatividade”, a linguagem da pintura transcende, a partir do século XIX, a concepção da obra de arte como algo finalizado em si. A arte passa a existir nos entremeios de desenvolvimento da criação, nas escolhas que encaminharão a obra, pois que nelas residem o *modus operandi* do artista, um aglomerado de anseios e resoluções que irão problematizar o real, isto é, elucidações acerca desta tradução da realidade que serão direcionadas dentro das circunstâncias que encaminham o “ver” do pintor, pois, assim como dito por Wolfflin “é verdade que vemos apenas o que procuramos, mas também é verdade que só procuramos aquilo que podemos ver” (Wolfflin, 1989, p. 256).

O “NÃO REVOLUCIONÁRIO”: A PINTURA DE CÈZANNE

Consoante ao que foi abordado nos parágrafos precedentes, volta-se, neste momento, à discussão acerca do entrelace entre a Teoria da Formatividade e o pintor considerado como um dos mais influentes para o período Modernista, Paul Cézanne.

Não obstante de recusar-se a classificar a si mesmo como revolucionário, Cézanne foi considerado um dos precursores do Modernismo por problematizar a articulação da forma dentro da pintura. Distintamente dos Impressionistas, que objetivavam restituir a atmosfera de impressões fugidias, o artista buscava estudar a transposição da forma do mundo sensível para suas obras, questionando concepções como perspectiva, enquadramento, cromatismo. Neste sentido, Cézanne findou por questionar a perspectiva geométrica, em uma busca incessante de atingir sua própria solução para os problemas que a perspectiva poderia impor em suas obras, além, é claro, de explorar o que se pode chamar de “pesos” dentro de uma pintura, em que o artista se valeria, sim, da visualidade instantânea enquanto observador, contudo, utilizaria um raciocínio crítico para manipular as formas e cromatismos como lhe conviesse no momento.

Ao rejeitar as formas como dados a priori, concebendo-as somente a partir de sua articulação no universo da obra, ele transpõe as imagens que pinta para uma dimensão em que a percepção tem de ser conquistada em conformidade com a construção do quadro (Pereira, 1998, p. 67-68).

A partir destas acepções trazidas por Paul Cézanne, chega-se à conclusão de que a obra de arte não mais estaria limitada à concepção de um acabamento, inexistindo a preocupação do objeto finalizado, pois o motivo não é mais a essência da configuração. Trata-se, pois, do desenvolvimento de pinturas que abordam a própria pintura, as quais colocam o processo em evidência por meio da exploração do suporte, o qual, por muitas vezes, transparece entre as camadas de faturas experimentais, as quais, ao deixarem o aspecto de uma obra não finalizada, como a pintura “Natureza Morta com Cântaro” de Cézanne, ativam no observador a fluidez do imagético a partir do inacabado, ou seja, dessa evidente articulação da pintura.

CONCLUSÃO

As resoluções formativas são postas em destaque, bem como qualquer elemento que tenha participado como intermediador no devir artístico, como registros escritos, rascunhos, testes de material, tudo é amalgamado neste raciocínio artístico, assim como evidenciado pela pintura de Cézanne e sua articulação do real.

BIBLIOGRAFIA

GOMBRICH, E. H. **A História da arte. Tradução: Cristiana De Assis Serra.** Edição de bolso. Rio de Janeiro: LTC - Grupo Editora Nacional, 2013. ISBN: 978-0-7148-4703-0.

PAREYSON, L. **Estética: Teoria da formatividade.** Tradução: Tradução De Ephraim Alves. Petrópolis, RJ: Vozes, 1993. ISBN: 85.326.1034-X.

PEREIRA, Marcelo D. **A expressão da natureza na obra de Paul Cézanne.** Rio de Janeiro: Sette Letras, 1998. ISBN: 855-7388-097-X.

SAMAIN, Etienne. **As imagens não são bolas de sinuca.** Como pensam as imagens, pág. 10 - 36. In: SAMAIN, E. (org.). Como pensam as imagens. Campinas: Editora da Unicamp, 2012.

ZÖLLNER, Frank; NATHAN, Johannes. **Leonardo: The complete drawings.** Colônia, Germany: Taschen. Bibliotheca Universalis, 2003.

“EPA! BICHA NÃO!” AS NUANCES DA BICHA PRETA DESAUTORIZADA

O QUE PODE UMA BICHA PRETA?

Anderson dos Santos Alves de Abreu¹

O artigo em questão tem como proposta retratar as nuances de uma bicha preta, nas ruas da cidade do Rio de Janeiro, mais especificamente, na região da zona portuária, território também conhecido como “Pequena África”. Buscando questionar e refletir as movimentações de um corpo, que vivencia uma performance “não autorizada” a ser, estar e caminhar livremente. De modo que se constrói uma corporificação-coisificada, objetificada, camuflada, mas nunca identificada e, sempre duvidosa.

Palavras-chave: *Bicha Preta, Território, Performance.*

¹ Licenciado em Pedagogia Plena (UERJ FEBF); mestre em Educação Contextos Contemporâneos e Demandas Populares (PPGEDUC UFRRJ IM); Doutorando em Educação em Ciências e Saúde (PPGECS UFRJ NUTES). Contato: alves.andersonking@gmail.com

INTRODUÇÃO

Para compor a análise das nuances de uma bicha preta desautorizada o texto resgata a memória de Jorge Lafon, através do famoso jargão de sua personagem Vera Verão: “Epa! Bicha não!”. Além de reflexões teóricas de Bell Hooks, Grada Kilomba e Jota Mombaça, que conduzem o texto sob uma perspectiva decolonial e se articula com os estudos desenvolvidos na disciplina de “Linguagens da cidade: poder, capital e resistências” em 2022 no Programa de Pós graduação em Educação, Contextos Contemporâneos e Demandas Populares (PPGEDuc-UFRJ), também discutidos no debate de elencando: “Linguagens da Cidade: letramento, escolas e artes”. Além dos textos de Achille Mbembe (2003) sobre “Necropolítica, biopoder, soberania, estado de exceção e política de morte”, e Branca Fabricio e Rodrigo Borba (2019) em “Recordar para Esquecer: Memórias Escaladas da Escravidão na Paisagem Linguística do Rio de Janeiro”.

O título do texto, em si, bastante sugestivo, e não por acaso, refere-se à uma das maiores artistas negras brasileiras, LGBT (Lésbicas, gays, bissexuais, trans e travestis), Jorge Lafon, mais conhecido como Vera, á Verão. Jorge era um ator e Vera uma personagem, que representava a bicha, mas também a travesti, a drag e toda comunidade LGBT.

Quando afirmava através do jargão que se popularizou em todo país, “Epa! Bicha não!”, reivindicava seu direito de ser e existir como quisesse. Isso por que aqui o termo “Bicha” era uma forma de se referir de forma pejorativa. Jorge e Vera tiveram um

papel central na construção de uma proposta de humor e entretenimento mais diversa e possível para pessoas negras.

No texto “Linguagens da Cidade: letramento, escolas e artes” de Achille Mbembe (2000), é apontado que para o “estado de exceção da política de morte”, a expressão máxima de “soberania” reside no poder e na capacidade de ditar quem pode viver e quem pode morrer. Desse modo, o autor explica o conceito de “biopoder” a partir da ótica de Foucault, que compreende como o domínio da vida sobre o qual o poder tomou controle. Voltando o pensamento ao indivíduo de cor da pele preta, o contexto atualmente é algo onde ninguém vai dizer gostar do racismo, ainda que, muitas das vezes, seja racista.

Para dialogar a respeito da rua como espaço público, e principal ponto de referência da liberdade, do direito de transitar, é necessário levar em consideração que quando se trata de um corpo negro e dissidente às normas padrões de gênero, a própria rua pode ser um lugar de desconforto, constrangimento e violência.

Num movimento contínuo e em diferentes arranjos e significados presentes nas experiências, resistências, lamentações, comemorações e lutos captados por outras complexidades corporais, o foco da pesquisa está na performance da bicha preta como sujeito, como pessoa, acadêmica, pesquisadora e intelectual. Achille Mbembe vai abordar em seu texto a política, o trabalho e o “tornar-se sujeito” como elementos norteadores:

O exercício da razão equivale ao exercício da liberdade, um elemento-chave para a autonomia individual. Nesse caso, o romance da soberania baseia-se na crença de que o sujeito é o principal autor controlador do seu próprio significado

(Mbembe, 2016 p. 124).

O autor responde algumas indagações baseando-se no conceito de “biopoder”, e as suas relações com as noções de “soberania”. Embarcando na ideia de “estado de exceção”, estando relacionados ao nazismo, totalitarismo e os campos de concentração e extermínio. Em vista disso, “tornar-se sujeito, portanto, supõe sustentar o trabalho de morte”.

O direito de matar como processo da relação de inimizade baseada no biopoder: o estado de exceção é o estado de sítio. Para o autor, se estabelece uma correlação entre morte, soberania e sexualidade:

Como tal, a sexualidade diz respeito a duas formas principais de impulsos humanos polarizados – excreção e apropriação – bem como o regime dos tabus em torno deles. A verdade do sexo e seus atributos mortais residem na experiência da perda das fronteiras que separam realidade, acontecimentos e objetos fantasiados

(Mbembe, 2016 p. 126).

Refletir a necropolítica, o necropoder, e a ocupação colonial na modernidade tardia, perpassa por passado recente e um presente, não tão distante de um futuro. Compreender as nuances de uma bicha preta, fora da lógica binária de gênero, levando em consideração a visão afrocentrada, pode resultar a partir dessa pesquisa, em análises mais profundas e cronológicas nas discussões sobre masculinidades, negritude e gênero. Frantz Fanon descreve no que implica a ocupação colonial:

A cidade do povo colonizado (...) é um lugar de má fama, povoado por homens de má reputação. Lá eles nascem, pouco importa onde ou como; morrem lá, não importa onde ou como. É um mundo sem espaço; os homens vivem uns sobre os outros. A cidade do colonizado é uma cidade com fome, fome de pão, de carne, de sapatos, de carvão, de luz. A cidade do colonizado é uma vila agachada, com uma cidade sobre seus joelhos

(Fanon, 1968, p. 28).

O corpo periférico no Brasil é representado majoritariamente por pessoas racializadas. A racialização dos humanos e a produção de sentidos estigmatizados sobre os corpos pretos e indígenas emergem como fetidez de um projeto colonial moderno que pautou a diferença do outro a partir da raça (Fanon, 1968), elevando o sujeito branco europeu ao patamar de modelo ideal a ser alcançado. A não correspondência com esse ideal evidencia o lugar de outro como subalterno.

O contexto no qual se inferioriza o outro a partir da raça, é base fundadora da “colonialidade do poder” et al (Quijano, 2009). Nesse sentido, compreender os processos de apropriação das ruas, avenidas, becos, e vielas traduz o que isso nos revela sobre as sociabilidades, normativas de gêneros e sexualidades.

Segundo Frantz Fanon (1968), a complexidade de ser um homem negro, surge de uma posição pré determinada, existente na inferiorização do indivíduo com base na sua cor. Sendo assim, promove hierarquização reduzindo o homem negro em diversas situações ao equivalente a “nada frente ao homem branco” (Fanon, 1968).

Em “Recordar para Esquecer: Memórias Escaladas da Escravidão na Paisagem Linguística do Rio de Janeiro” (Borba, 2019), são retratadas informações sobre como se deu a construção da população no Brasil. Hoje é de conhecimento público que em torno de um milhão de pessoas, no mínimo, foram trazidas de diferentes regiões do continente Africano, falando uma variedade de línguas, dentre elas, Yoruba, Kikongo, Kimbundu e Bantu. Descarregados literalmente co-mo cargas, objetos que eram depositados em armazéns (comércio de escravizados), onde já esperavam por coisas piores.

O Morro da Providência, localizado na zona portuária do Rio de Janeiro também conhecida como “Porto Maravilha”, recentemente passou por grandes reformas ancoradas pela ideia de revitalizar, mas também através de uma gentrificação, transformar o local. Negligenciando o contexto histórico que se perdia ao profanar e reformar o local sem considerar que já foi cemitério de pessoas escravizadas em um passado-presente.

No dia 7 de setembro de 2022, a autora Branca Fabricio junto ao professor Rodrigo Borba, através de uma aula na disciplina, levantou questões e análises, que posteriormente se tornaram pertinentes a construção dessa pesquisa. Por exemplo, como a linguagem e a escrita estão materialmente implicados na esfera pública. Além disso, como as instituições buscam resgatar o passado, para o presente, seja através das memórias, e até os significados, que vão fornecer aos antropólogos, pesquisadores e acadêmicos uma vasta gama de dados e informações (que serão ou não utilizadas em prol,

dessa mesma população explorada e escravizada).

Ao recontar o passado através das lentes do presente, esses monumentos moldam a memória social por meio de escolhas bem planejadas que envolvem não apenas quem pode contar com autoridade uma parte da história, mas também quais idiomas serão usados em essa reconstrução histórica. Embora seu objetivo mais evidente seja nos fazer lembrar, os memoriais também nos ajudam a esquecer, pois a história é contada seletivamente em nesses lugares públicos: quem conta a história de quem, de que ponto de vista e em qual(is) idioma(s), afinal? Quais recursos semióticos são empregados (linguística e não linguística)? Privilegiar um trecho do passado para ser reformulado em público domínio implica necessariamente a construção de uma narrativa que é moldada pelas escolhas do narrador em relação ao foco da história, seu enredo e personagens

(Borba, 2019, p. 191).

O Brasil infelizmente carrega o legado de ser um dos últimos países a abolir a escravidão, onde a exploração, a discriminação e a violência contra pessoas negras e indígenas se mantem e se moderniza e, com o passar dos anos, se codificam, em contrapartida pessoas racializadas, buscam romper com a manutenção da estrutura dominante, em seus respectivos campos de atuações.

As lembranças trazidas no texto expõem a crueldade perpetuada contra negros, apontando e trazendo o seguinte questionamento: Quais são as consequências do colonialismo que os brasileiros herdaram?

O apagamento da história e da memória dos povos indígenas e africanos foi estratégia crucial no extermínio em curso da população negra no Brasil, ao traduzir e ler o texto de Branca Fabrício e Rodrigo Borba, é possível sentir a sensação real de uma processo de “contra-memória”, que engatilha a “micropolítica da resistência”, resgatando e imprimindo uma nova narrativa desse tempo-espço para confundir e delimitar os lugares de poder a determinados grupos de indivíduos. Apesar de seus propósitos pedagógicos, memoriais na Pequena África contam a história

da escravidão apenas nos idiomas português e inglês.” (Borba 2019, p. 192).

É importante destacar a influência e a “confluência” (como dizia Antônio Bispo dos Santos – Negô Bispo) que as línguas africanas tiveram e ainda tem na formação do português brasileiro. E fazendo uma correlação com o texto, nesse cenário é possível que o Morro da Providência seja um grande marcador simbólico para as corporalidades negras que cresceram e ainda vivem no território (Borba, 2019).

Dissidentes e insubmissas: como circula a Bicha preta na rua com tantas mortes?

O Brasil é um dos países líderes em violência contra pessoas LGBTQIPA+. Ao resgatar a memória das primeiras vítimas que foram ceifadas pela invasão/colonização e dominação eurocêntrica, como o indígena Tibira.

De 2016 a 2020, a cada “vinte e três minutos”, um jovem negro, morre vítima da violência no Brasil. Os números assustadores revelam que, para além de uma herança da escravidão, o extermínio da juventude negra e pobre no país trata-se de um plano sistemático fortalecido pelo Estado (Brasil, 2016). De 2012 a 2015, por mês, houveram em média 39 vítimas de algum delito motivado por LGBTfobia no estado do Rio de Janeiro. Ou seja, mais de uma vítima por dia, (excluídos desse cálculo os meses de janeiro a março). A população negra e LGBT+ é correspondente ao maior número de notificações.

O Disque Direitos Humanos (Disque 100), segundo levantamento que inclui delitos similares aos contemplados no dossiê, recebe denúncias de violações dos direitos humanos que ocorreram ou que estavam em curso em todo território nacional. Os dados apresentados nos levantamentos com base nesse serviço trazem 258 denúncias em 2012 e 185 em 2013 para o estado do Rio de Janeiro

(Brasil, 2016).

A cor/raça é uma informação atribuída pelo policial no momento do registro da ocorrência, podendo haver autodeclaração ou não. Nos casos em que a vítima de alguma situação não esteja presente (um homicídio, por exemplo), a informação é necessariamente coletada pelo próprio operador de segurança, o que pode levar a uma adulteração de dados.

Os estudos semelhantes trazem a partir dos gráficos e índices o número de vítimas de crimes motivados por LGBTfobia. Notou-se que 54,8% das vítimas de LGBTfobia são brancas, sendo também a maior parte das vítimas que fez registro da violência sofrida. Pardos compõem o segundo grupo, com 30,9% das vítimas. Enquanto que as vítimas pretas somam 11,4%, já amarelas e albinas somam menos de 1,0% cada e para 2,5% das vítimas a informação não foi preenchida (Feitosa, 2019).

Os dados e informações levantados nos faz questionar, por que pessoas racializadas LGBTQIPA+, são vítimas diariamente do racismo e da LGBTfobia e não denunciam essas violações cotidianas? Ou seria o fato do poder público e de um Estado que se demonstra omissos nas poucas denúncias que são realizadas?

O levantamento do recente Fórum Brasileiro de Segurança Pública e do Unicef (Fundo das Nações Unidas para a Infância) foi realizado a partir de boletins de ocorrência registrados em todos os estados brasileiros e no Distrito Federal:

Desta forma, os números podem ser ainda piores devido à subnotificação dos crimes. 34.918 mortes violentas de crianças e jovens no Brasil foram registradas nos últimos cinco anos. Destas, 31 mil vítimas tinham idade entre 15 e 19 anos. 80% delas (25.592) eram negras

(Brasil, 2016).

Para uma melhor compreensão, comparo, como se o maior avião caísse todo mês repleto de jovens negros e negras. Nesse sentido, a rua é ainda um lugar de muita exposição à violência para uma pessoa negra LGBTQIPA+.

Tornar-se sujeito: Andanças de um corpo-território

A escrita desse capítulo, foi pensada refletindo alguns passos percorridos em outros contextos latino-americanos. Tive a sorte e o destino de vivenciar algumas experiências de intercâmbios conhecendo colegas pesquisadores em diferentes instituições de ensino. As fronteiras e migrações podem ser também um espaço de muito medo para pessoas racializadas. As fronteiras fechadas e restritas representam uma barreira, o impedimento, a exclusão.

Em 2019 realizei duas disciplinas “Seminário I e II” no curso de mes-

trado de “História y memória” na Universidade Nacional de La Plata – UNLP na Argentina, em Buenos Aires, tive um trabalho aprovado e publicado: “Políticas Afirmativas e Produção de Conhecimento de Intelectuais Negros” aceito para o Primeiro Encontro Continental sobre Estudos Afro-Latino-Americanos, que aconteceu em HARVARD, Cambridge – EUA, fui impedido de me apresentar presencialmente, por ter meu visto negado pelo Consulado Americano em Buenos Aires. Posteriormente após esse desventuroso episódio, fui

selecionado para uma Escuela de Pós-graduação Internacional em Educación, pelo Conselho Latino-americano de Ciências Sociais – CLACSO, em Cuba, La Havana.

Além disso, os dois projetos mais recentes, que tive a honra de participar foram o congresso de Jovens Investigadores organizado por Centro Maria Sibylla Merian de Estudos Latino-americanos Avançados - CALAS, no México, na Universidad de Guadalajara e o processo final de um projeto de investigação na Agenda Jovem FIOCRUZ, em sua 2ª edição do programa Jovens Investigadores, com uma pesquisa sobre “Bichas preta, sexualidades e questões raciais durante a pandemia do COVID-19”, na cidade do Rio de Janeiro.

É possível perceber que nos lugares onde chego, ainda sou colocado no lugar da exceção, evidentemente, sendo um dos poucos jovens negros brasileiros a vivenciar essas experiências de formação e articulação (em outros países). Vale também lembrar que na maioria das vezes são ambientes majoritariamente ocupados por pessoas brancas, que acomodadas com em seus “tronos”, numa posição confortável e privilegiada, numa insistência constante de afirmar que aquele espaço não seria para pessoas como eu - negras e cuir. Em muitas ocasiões, é perceptível um olhar de estranhamento, um receio, medo, dúvida, ou até mesmo um ar de repulsa, desgosto.

Em Janeiro de 2019, desembarquei pela primeira vez na Argentina, território onde a história colonial e a ditadura também deixaram marcas inimagináveis, e como consequência disso criou-se a partir dos resquícios

uma sociedade racista, classista e xenofóbica.

Aqui, gostaria de destacar essa movimentação, onde por um lado, saí de uma cidade que recebeu mais de 1 milhão de pessoas escravizadas, com a perspectiva de possibilidades no exterior. E por outro, viajo para um país que provocou o extermínio em massa da população negra e indígena com a chamada “campanha do deserto” (Bertonha, 2002). Até o momento, não consegui decifrar se são “dois pesos, duas medidas”, o que sei, é que ambos territórios (Brasil e Argentina) me estimulam a entender e investigar um pouco mais a respeito da história dos afrodescendentes e suas chegadas em terras latino-americanas (Souza, 1983).

A partir dos escritos de Grada Kilomba em “Memórias da Plantação: episódios de racismo no cotidiano”, consegui refletir sobre a ideia de “tornar-se sujeito”. A autora examina a “atemporalidade do racismo cotidiano”, e retrata que o processo de escrever é tanto “uma questão relativa ao passado quanto ao presente”. Além disso, ela faz um cruzamento do passado e presente, buscando dar alguns sentidos para “como o racismo incorpora a cronologia que é atemporal”.

Bell Hooks, renomada ativista e escritora, explica dois conceitos de “sujeito” e “objeto”, dizendo que os sujeitos são, “aqueles que têm o direito de definir suas próprias realidades, estabelecer suas próprias identidades, de nomear suas histórias” (Hooks, 1989, p 42). Já como objetos, no entanto, sua história será contada por outros, como o que ela diz ser “história designada somente de maneiras que definem

(nossa) relação com aqueles que são sujeitos” (Hooks, 1989, p. 42).

Nesse sentido, Grada Kilomba reforça que “escrever é um ato de descolonização no qual quem escreve se opõe a posições coloniais tornando-se escritor/a”, enquanto que Bell Hooks afirma, que “ainda há a necessidade de torna-se – de fazer-se (de) novo”.

Kilomba, em “Memórias da plantação” nos faz sentir como é examinada a atemporalidade do racismo cotidiano, analisando quais são os enfrentamentos do racismo como uma realidade traumática que vem sendo negligenciada no contexto atual.

Ao mencionar questões raciais, de gêneros e outras problemáticas da história colonial, tenho como intuito fomentar um texto com diferentes camadas de exclusão inscritas em nossos corpos. Há uma performance artística de Jota Mombaça que ela intitula “A gente combinamos de não morrer” (2018), cujo título faz referência a um conto de Conceição Evaristo. A artista contemporânea Mombaça cria facas com cacos de vidro, madeira e cadarços vermelhos. “Armas precárias de defesa contra a ameaça da violência, armas contra a precarização das chances de defesa, armas apontadas para quem a assiste passivamente” (Mombaça, 2018).

Se o combinado é não morrer, a artista e escritora contrapõe a resistência, não só como pensadora e ativista, mas como artista contra-colonial, contra as violências. Em sua obra, intitulada: “Não vão nos matar agora” (2021), mais uma das armas, ferramentas e instrumentos criados para subverter e confundir a lógica em suas produções artísticas e literária:

Escrevo agora para os brancos – para os homens brancos, bem como para todas as gentes brancas – cuja branquidão é menos uma cor e mais um modo de perceber a si e organizar a vida, uma inscrição particularmente privilegiada na história do poder e uma forma de presença no mundo: nós vamos nos infiltrar em seus sonhos e perturbar seu equilíbrio. Às pessoas heterossexuais, cuja heterossexualidade é contínua ao regime político de homogeneização sexual, extermínio dos desejos subnormais e genocídio das corporalidades desviantes, eu gostaria de dizer: nós vamos penetrar suas famílias, bagunçar suas genealogias e dar cabo de suas ficções de linhagem. Para cada pessoa cisgênera que olha a si e se vê como norma, e assim olha o mundo e o vê como espelho, deixo o seguinte recado: nós vamos desnaturalizar a sua natureza, quebrar todas as suas réguas e hackear sua informática da dominação

(Mombaça, 2021, p. 75).

Sendo assim, com esperança de dias melhores, afirma-se o compromisso de movimentar e (re)escrever as vivências de uma população (que fora marginalizada), acreditando que o período de crueldade contra pessoas negras LGBTQIPA+ possa ser interrompido, e transformado através das práticas artísticas e literárias” (Hooks, 1990, p 152).

Escrever esse capítulo, com base na minha história, minhas experiências, em alguns momentos em primeira pessoa, sendo eu próprio sujeito que se correlaciona com essa pesquisa, é grandemente significativo e simbólico. Além disso, resulta em uma ruptura com os índices e com as estatísticas, contrariando-os e reforçando a subversão daquilo que havia anteriormente sido imposto no que se estabelece como produção de conhecimento.

Movimentações finais

Antes de finalizar, gostaria de agradecer, em poucas linhas, pela possibilidade de dialogar temas que atravessam minha existência, através deste artigo.

Hoje é sábado de manhã, chove um pouco na cidade do Rio de Janeiro, mas é como se as águas pudessem lavar os meus escritos nutrindo-os em terras férteis, que possam ser semeadas novas narrativas a partir dessas conexões, que também são ancestrais.

Acredito que o que enfrentamos hoje é fruto das árvores com raízes prejudicadas pela seca, e sufocadas pela colonialidade do poder nas suas diferentes vertentes - capital e racionalismo frente ao modernismo.

Por estar pensando e fazendo essa analogia trazendo a imagem da árvore, memorizo que muitas pessoas pensam que são “ecologicamente” corretas frente a natureza, mas por exemplo; a visão de ecologia que o branco hoje impõe, os povos indígenas já vivem desde sempre com todas as formas de vida, e de maneira natural sem sucumbir ao capitalismo, mas tem sua cultura desrespeitada pelos mesmos que se apropriam deturpando as tradições.

Para finalizar gostaria de reforçar uma problemática que é comum, ao identificar a maior parte da literatura sobre racismo, uma ausência na abordagem a posição específica sobre pessoas negras e cuir. E as formas pelas quais as questões de gêneros e sexualidades estão implicitamente relacionadas às questões de “raça”, pois, o racismo condiciona as vidas de pessoas negras de tal modo que “raça” muitas das vezes, é considerada não seria “o único aspecto relevante de nossas vidas” (Hooks, 1981, p.1).

Se faz cada vez mais necessário refletir o “tornar-se sujeito” em conformidade com as concepções já imposta de “masculinidades heterossexual negra”, perpassando pela construção do sujeito negro como “viril”, tornando visível e legítimo as experiências de pessoas negras LGBTQIAPA+. Com este propósito, o texto abordou os termos que tratam diferentes formas de opressão, tais como racismo, sexismo e a LGBTfobia, ao apontar para uma perspectiva interseccional, mas não cumulativa.

REFERÊNCIAS

BERTONHA, João Fábio. **O Brasil, os imigrantes italianos e a política externa fascista**, 1922-. 1943. Rev. bras. polít. int. [online]. 1997, vol.40, n.2

EVARISTO, Conceição. **A gente combinamos de não morrer**. In.: **Olhos d'Água**. Rio de Janeiro: Pallas, 2015.

FABRICIO, Branca; BORBA, Rodrio. . **Remembering in Order to Forget: Scaled Memories of Slavery in the Linguistic Landscape of Rio de Janeiro**. In: Robert Blackwood ; John McAlister; Tommaso M. Milani. (Org.). **Multilingual Memories: Monuments, museums and the linguistic landscape**. 1ed.London: Bloomsbury Academic, 2019, v. 1, p. 187-212.

FANON, Frantz. **Pele negra, máscaras brancas**. Trad. Renato da Silveira. Salvador: EdUFBA, 2008 [1967].

----- **Os Condenados da Terra**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968.

----- **The wretched of the Earth, traduzido por C. Farrington**. New York: Grove Weidenfeld, 1991: 39.

HOOKS, bell. **Ain't I a woman: Black women and feminism**. Boston: South End Press, 1981.

----- **Black Looks: Race and Representation**. Boston: South End Press, 1992.

----- **Ensinando a Transgredir: A Educação Como Prática da Liberdade**. Tradução de Marcelo Brandão Cipolla. Ed: Martins Fontes, 2013.

----- **Talking Back: Thinking Feminist, Thinking Black**. Boston: South End Press, 1989.

KILOMBA, Grada. **Memórias da plantação :episódios de racismo cotidiano. Tradução de Jess Oliveira.** Rio de Janeiro: Editora Cobogó, 2019. 100-244p.

----- **“Die Kilonizierung des Selbst – der Platz des Schwarzen”**, in Hito Steyerl e Encarnación Gutierrez Rodrigues (Hg.) Sprich die Subaltern deutsch? Migration un postkoloniale kritk. Munster: Unrast Verlag, 2003.

----- **“Don’t You Call Me ‘Neger’! – Das “N-Wort, Trauma und Rassismus”**, im AntiDiskriminierungsBüro (ADB) Köln von Öffentlichkeit gegen Gewalt e.V. & Cybernomads (CBN), TheBlackBook. Deutschlands Häutungen.Frankfurt-London: IKO Verlag, 2004.

MBMEMBE, Achille. (2003), **‘Necropolitics’, Public Culture**, 15 (1): 11–40.

----- **At the edge of the world: boundaries, territoriality, and sovereignty in Africa.** Public Culture, n.12, 2000: 259-284.

MOMBAÇA, Jota. **Não vão nos matar agora.** Rio de Janeiro: Cobogó, 2021.

----- **Rumo a uma distribuição de gênero e anticolonial da violência.** Disponível em: https://issuu.com/amilcarpacker/docs/rumo_a_uma_redistribuic__a__o_da_vi/19.

PEREIRA, Cleyton Feitosa. **Movimento LGBTI+ e partidos políticos: a institucionalização partidária da diversidade sexual e de gênero no Brasil.** 2022. 415 f., il. Tese (Doutorado em Ciência Política) — Universidade de Brasília, Brasília, 2022.

QUIJANO, Aníbal. **Colonialidade do Poder e Classificação Social.** In.: SANTOS, Boaventura de Sousa e MENESES, Maria Paula (Org.). Epistemologias do Sul. Coimbra: Almedina, 2009.

SOUZA, Neusa Santos. **Tornar-se negro: ou as vicissitudes da identidade do negro brasileiro em ascensão social.** Rio de Janeiro: Edições Graal.

PERFORMANCE E PULSÃO

*Maria Victoria Bhi Vanazzi Abdalla*¹

O termo “performance” gera controvérsias. Ele pode significar desempenho, mas também pulsão. Veremos como a performance é uma prática antiga que carece de nomenclatura. Como este termo começou na história da arte, quais os nomes que essa prática-sem-nome já recebeu e o que direciona o seu exercício? Jorge Glusberg argumenta que a performance está intimamente relacionada com os sonhos, a realização de desejos, ao que o autor nomeia de processos invisíveis e magia. Proponho associar o que Glusberg compreende por magia com o que João Perci Schiavon pensa sobre a pulsão. Para Schiavon o inconsciente é campo de forças e a pulsão é insubmissa, não se identifica com nenhuma roupagem; utiliza os objetos conforme a necessidade. Assim, a partir do encontro entre psicanálise e estética, esse artigo propõe uma aproximação entre pulsão e performance através das obras de Ana Mendieta e Dora Maar.

Palavras-chave: Performance Art; Pulsão; Psicanálise; Ana Mendieta; Dora Maar.

¹ Graduande em Artes Cênicas pela UNESP e graduade em Psicologia pela PUC-SP (com ênfase em Esquizoanálise). Atua principalmente nos seguintes temas: performance art, escultura, Antonin Artaud, queer e feminino. Contato: vicabdalla@gmail.com.

A palavra performance gera controvérsia.

Uma vez vi um senhor praticando técnicas de figura humana na argila: ele modelava um rosto. Eu estava no Ponto Butantã, um espaço de Economia Solidária que divulgou que ele realizaria uma performance. Após a prática, ele curvou-se para aproximadamente 30 pessoas que o aplaudiram (eu também, entre elas). Escutei alguns convidados comentando sobre o resultado e o desempenho dele em relação à argila (o quanto lembrava um rosto figurativo; sua boa ou má performance). Todavia, para mim a performance não estava na peça em si, mas naquele senhor escolhendo a argila como meio de saúde mental, de prática pulsional. A cada toque ele se curava à sua maneira, independente do resultado.

Filiada à ambiguidade das coisas, a performance é uma prática que desdobra sentidos, que aponta novos direcionamentos em que se desconhece o ponto vindouro. Ela é um meio de cura, de produção da diferença.

Contudo, ela também pode significar o cumprimento de um objetivo; o grau de desempenho e efetivação de um modelo estipulado socialmente (daí as categorias alta e baixa performance – boa e má – geralmente atribuídas a atletas, bailarines, trabalhadores de empresa, motores, carros, motos e máquinas em geral). Além disso, ela também pode ter o sentido de atuar, de realizar uma apresentação cênica, como, por exemplo: tal pessoa foi contratada para performar uma peça, ou uma dança, ou uma apresentação de circo (você viu que linda a performance daquela atriz?). Estes dois últimos significados

são dominantes socialmente. A norma é alguém dizer performance e outra pessoa relacionar esta palavra com peças de teatro, apresentações de dança, atletismos ou máquinas.

Quando digo performance, me refiro a uma prática que carece de nome e por isso habita nomenclaturas ambíguas e controversas. Segundo a pesquisadora Diana Taylor (2013), “o obscurecimento de fronteiras faz parte, teórica e politicamente, da eficácia da performance” (Taylor, 2013, p. 11). Ela conclui que “o termo ‘performance’, mais enquanto termo teórico do que objeto ou prática, é um novato na área” (idem, p. 16).

A prática da performance passou a ser reconhecida e nomeada na década de 60, com o movimento Fluxus. Antes disso, antes de ter um nome, ela existia enquanto prática, um certo tipo de instauração de mundos, de territórios existenciais que germinam encruzilhadas e encantamentos: ela era exclusivamente espaço vibrátil. Flávio de Carvalho² (1899-1973) é um exemplo próximo. Antes do termo ganhar escama, Carvalho realizava ações pela cidade nomeando-as de experiências. Em 1956, o artista andou pela cidade com seu New Look, feito por ele mesmo para os climas tropicais (Experiência no3). Segundo ele, a vestimenta “acalma os nervos, evita as guerras e previne resfriados” (Carvalho, 2010).

² Flávio de Carvalho foi poli-artista: engenheiro de formação, pesquisava diferentes possibilidades de expressão no espaço (desenho, figurino, dramaturgia, pintura, performance, arquitetura...).

Sobre o nome “performance”, Renato Cohen (1989) diz: “Joseph Beuys as chama de Aktion (para ele o ponto central seria a ação). Wolf Vostell de de-collage (prevalecendo a fusão). Claes Oldenburg usa pela primeira vez o termo performance (valorizando a atuação)” (Cohen, 2002, p. 43). Lygia Clark (1920-1988) concorda com Beuys (1921-1986): “... atribuo uma importância absoluta ao ato imanente realizado pelo participante. [...] A obra é o seu ato” (Clark, 1963). Diana Taylor sugere que “...emprestemos uma palavra de uso espanhol contemporâneo para performance – performático ou performatic, em inglês – para indicar a forma adjetiva do domínio não discursivo da performance” (Taylor, 2013, p. 13). Já o artista Tunga (1952-2016), em um dado momento, recusou a utilização do nome “performance” para as suas práticas, substituindo-o por “instauração”³. A sugestão de Claes Oldenburg (1929 - 2022) propagou no discurso artístico e desde então o termo mais utilizado entre as pesquisadoras (visuais e cênicas) para se referir a essa prática híbrida (que já estava sendo exercida desde antes de uma estrutura humana) é “performance” e a palavra-chave “performance art”.

O pesquisador Jorge Glusberg (1979) escolheu a palavra “performance”, em itálico, para descamar essa prática-sem-nome. Ele inicia o livro *A Arte da Performance* situando a performance através de Jochen Gerz: “performance

³ Segundo Suely Rolnik: “Tunga deu o nome de instauração para esse tipo de obra. Ele poderia chamar de instalação ou de performance. E ele deu o nome de instauração e não gostava da palavra performance. Aliás, a Lygia Clark e o Hélio Oiticica odiavam a palavra performance. Porque a Lygia via ainda na performance uma relação de espetáculo com o outro” (Urano, 2018).

é aquilo que não foi nomeado, que carece de uma tradição, mesmo recente, que ainda não tem lugar nas instituições, Uma espécie de matriz de todas as artes...”. Mais adiante, Glusberg descama mais um pouco:

A utilização do corpo como meio de expressão artística, tende hoje a recolocar a pesquisa das artes no caminho das necessidades humanas básicas, retomando práticas que são anteriores à história da arte, pertencendo à própria origem da arte. (...) Cerimônias sem Deus, rituais sem crenças: é impossível assistir a essas manifestações sem uma certa sensação de impostura. (...) A performance não nos apresenta estereótipos preconcebidos e sim criações espontâneas e verdadeiras.
(Glusberg, 2013, pp. 51 e 59).

Nesse sentido, a performance é um certo modo de corpo, um meio de produzir imagens e saberes. Ela trabalha com todos os canais da percepção: as “experiências tácteis, motoras, acústicas, cinestésicas e, particularmente, visuais” (Glusberg, 2013, p. 71). Não existe fechamento de um paradigma – sua comunicação se dá em abertura, acontece de forma livre-associativa, são os corpos que produzem. Ela se relaciona intimamente com o sonho. Glusberg diz:

Assim, podemos ver a verdadeira natureza da performance: a do sonho, a de um processo onírico que supera a experiência imediata e envolve em suas brumas as ações concretas. Em suma, a performance é uma realização de desejos. Dessa forma, a performance não tenta fazer arte; é arte. E é arte de um modo constitutivo, porque nenhuma outra forma de arte trabalha com o mesmo enfoque: o corpo do artista; e, mais importante, com o tempo desse corpo.
(Glusberg, 2013, p. 110).

Uma performance acontece materializando um desejo; ela é a expressão do desejo inconsciente. Para Glusberg: “Esta magnitude do desejo inconsciente é aquilo, no nosso ponto de vista, que mobiliza cada ação do performer” (Glusbergm 2013, p. 124). A performer sintetiza o mundo desperto e o mundo dos sonhos; ela balanceia ambas as realidades, habitando na surrealidade, no fluxo (na realidade e no sonho simultaneamente: não há cisão entre vida e obra). Assim, Glusberg conclui que “O principal achado da performance é o de estabelecer uma relação com o desejo que reside no domínio da experiência” (Idem, p. 126), assim “o receptor de uma performance não necessita – insistimos – decifrar nada. Sua relação com o evento é uma experiência direta e vital” (Idem).

A performance instaura um território sensível, em que basta sentir e, assim, retomar às imagens imanentes, de forma direta e vital. Ela é uma prática que acontece de maneira crua, ali, na rua, na montanha, onde for. Ela abre passagem para o inesperado, para o desdobramento: o magnetismo; a imagem; a magia. Performance é uma prática da vida. Similaridades salvando sentido. Glusberg cita as/os magas/magos:

Os magos – e voltamos a eles novamente – sabiam: a estrutura das ações é regida por movimentos secretos e processos invisíveis. O aspecto mágico da performance leva em conta esta antiga sabedoria: o movimento do corpo é poderoso o suficiente para evocar algo que está sempre além dos níveis de consciência. (...) Somente quando isso ocorre, quando o desejo se transforma em movimento e em tempo, é que o performer e a

performance se tornam vivos. / Não é uma metáfora: eles adquirem vida e ao mesmo tempo arrancam fragmentos de vida. Da vida de todos
(Idem, p. 126).

Esses processos invisíveis aos quais o autor se refere é o campo de imanência, o inconsciente ⁴. Para João Perci Schiavon (2019), o inconsciente é pulsional. Do alemão *trieb*, a pulsão é tendência, é direcionamento, apontamento; a verdade de uma vida. Para o autor, a pulsão é “vetor originário das forças” (Schiavon, 2019, p. 39) e o inconsciente é campo de forças (ação). Este é ancestral e futuro, porque nele está o vivo, está a afirmação, a união, a fusão, o erotismo, que não cessa de acontecer em desdobramentos, em novos encontros e bifurcações. Schiavon diz: “o inconsciente é afetado de uma afirmação (Bejahung) originária. Do ponto de vista analítico, é um começo ‘desde sempre’ afirmativo a ser afirmado” (Idem, p. 152).

A pulsão é insubmissa (mesmo quando negada, ela se apresenta sob a forma de lapso ou de chiste). Ela não se identifica com nenhuma roupagem, nenhum conceito, nenhuma categoria: a pulsão é uma força singular direcionada, uma linha plástica; pode se travestir de nomes, objetos, pessoas

⁴ Segundo Deleuze (1970), a imanência (ou Natureza) é o plano da ação: das palavras, do pensamento, das imagens – mais precisamente, ela é o inconsciente. Todos nós compartilhamos de uma imanência, que se manifesta pelos afetos de que cada ser é capaz (seja um humano, um pica-pau, um carrapato, etc...). Ou seja, imanência é fluxo, produção (e escutá-la é conduzir um sentido ético da vida – ético no sentido de aumentar a potência de um corpo agir no mundo). O oposto da imanência é a moral, o recalque, a negação, a cisão, a dualidade, a binariedade estratificada, o capitalismo, o europeísmo, a colonialidade (Deleuze, 2002).

– mas ela em si é apontamento; ela é em si ação direcionada. Se mostra via deslocamentos. Através de uma escuta à sua tendência, abre-se campo de consistência para a livre-vazão de seu exercício, de seus direcionamentos, iniciando assim o processo da diferença, da singularização, da cura.

O processo de cura é singular e coletivo (simultaneamente). Ele acontece por meio do acesso à imanência (forças existentes afirmativamente e indeterminadamente desde sempre); é uma reconexão ao processo originário⁵: diz respeito à ancestralidade e ao futuro, simultaneamente.

Nós participamos de todas as formas possíveis de vida. Sobre nosso Inconsciente de homem, pesa um atavismo milenar. E é absurdo limitar a vida. Um pouco daquilo que fomos, e sobretudo daquilo que nós devemos ser, jaz obstinadamente nas pedras, plantas, animais, paisagens e bosques

(Artaud, 2021, p. 80).

Um artista performático é uma pessoa que escuta o inconsciente⁶, desdobrando seus apontamentos em vida, em ação, em matéria. Ele reestabelece o contato (dominantemente interrompido pela cultura cis-branca-ocidental-capitalística-falocêntrica-normativa-neoliberal⁷) com seu próprio corpo e, a partir dele, fala. Singulariza-se e (com o mesmo gesto) cria ambiência para singularizações ao redor. A performer é uma criatura que acredita em si, acredita na voz, na polifonia, nos desejos por onde seu corpo caminha sem cabeça. Ela é feita de pés gigantes; a cada centímetro acima, o corpo diminui de tamanho. A artista pisa, por mais que não saiba falar a língua dominante – ela sente, ela escuta, ela

aponta (pois sua autoridade é a pulsão, a lei dos sonhos). João Perci Schiavon diz: “... a pulsão é uma autoridade no que diz respeito ao vivo ou ao desejo. Ela só precisa ser exercida. Cura é o nome que damos a esse exercício” (Schiavon, 2019, p. 307). Assim, é da performer, da artista, do “mago”, da psicóloga praticar o exercício pulsional (gerando, conseqüentemente, espaço coletivo de germinação; espaço de cura compartilhada: instauração de diferenças).

A performance é híbrida; é matriz das artes; é originária; habita as materialidades plásticas de acordo com a necessidade, ou seja, de acordo com os meios disponíveis para dar vazão ao exercício da vida. A obra Mão-concha/ Hand-shell (1934) de Dora Maar explicita este movimento:

⁵ “Que o originário (o estágio anterior a todos) seja o alvo da análise e seu próprio devir não constitui nenhum paradoxo, pois a anterioridade lógica e ética do sujeito do inconsciente, enquanto instância ativa radical, restaura a dimensão do futuro” (Schiavon, 2019, p. 69).

⁶ “As formações do inconsciente são dizeres tateantes, semiocultos, pelos quais se esboçam campos de experiência expressiva, territórios afetivos e domínios existenciais” (Schiavon, 2019, p. 49).

⁷ A cultura do eu, da identidade, do modelo, molde. Segundo Schiavon: “Freud foi claro e sábio: o ódio não tem origem na pulsão; logo, procede do eu (...) Ao contrário, o desenvolvimento do ódio recalca o poder de avaliação pulsional, isto é, o próprio exercício da pulsão e a condição originária de escolha” (Schiavon, 2019, p. 74).



Fig. 01: Dora Maar em Sem Título (mão-concha/ hand-shell), 1934. Fonte: site do The New Yorker.

Maar participou do surrealismo e trabalhava como fotógrafa em revistas de moda. A curadora Karolina Ziebinska-Lewandowska (2019) argumenta que os objetos utilizados na fotografia Mão-Concha provavelmente já se encontravam no estúdio da artista – Maar apenas os reuniu, teceu uma relação entre eles, cartografando os objetos afetivamente em cena (Ziebinska-Lewandowska & Amapá, 2019). Os trabalhos da artista tendem a criar uma ambiência surreal, onde se apresentam os objetos da realidade cotidiana (mundo estratificado) como também o deslocamento dos mesmos; de seus sentidos de ordem, causalidade, função e utilidade. Suas obras nos deixam inseguros, não sabemos bem onde habitamos: estamos no terreno onírico (Maar conectou-se ao plano de imanência dando vazão ao seu exercício pulsional, sua singularidade). Como uma serpente, a pulsão atravessa o ambiente travestida de diferentes formas. Face de não-senso; ponta sem ponta.

Assim, o acesso ao campo de imanência desdobrou-se em um plano de consistência singular. Do inconsciente age a pulsão, a tendência, o sentido, a flecha, a serpente. Vemos seus vetores materializados em braço de boneca, concha, areia, céu e fotografia; objetos que participam de seu cotidiano, isso é, de sua experiência pessoal (enquanto mulher e fotógrafa de revista). Ou seja, através de seu contexto singular, Maar escolhe a fotografia e tais objetos como meio de compor sua escuta pulsional. Os objetos servem; agem.

Com efeito, testemunhamos a territorialização de um sentido pulsional e ao mesmo tempo a desterritorialização dos sentidos de ordem. Para Schiavon: “É a pulsão que tem a força de apropriação, é ela que constitui território (que é ao mesmo tempo integrado e expressivo), assim como é ela que desterritorializa” (Schiavon, 2019, p. 55). Ao mesmo tempo em que Maar insurge um mundo singular seu, ela desterritorializa as causalidades do Mundo Estratificado. Schiavon diz:

O sentido pulsional se define por uma desterritorialização progressiva, isto é, por uma abolição progressiva dos sentidos enquanto efeitos de significante, de história, de cultura – até onde? Abolição dos sentidos, bem entendido, quer dizer aqui reapropriação de saber e poder, domínio, superação, emergência de vida subjetiva, existência, clareza. É que o real, em seus diversos graus, é digestivo, triturador, antropofágico. E na mesma medida reordena os processos subjetivos segundo sua direção. (...) Ora, não há vida que não se ligue por fios visíveis e invisíveis ao universo. (...) O cósmico, o vivo, é o mais próximo, o micro, o mais íntimo (heimlich), aqui e agora, não importa quão longe esteja da experiência subjetiva (unheimlich) (Idem, 2019, pp. 49-50).

Outro exemplo de materialização da pulsão é a obra *La Vivificación de la Carne*, 1982, de Ana Mendieta. Nascida em Havana (Cuba), Mendieta foi involuntariamente retirada de sua terra natal e de sua família e levada aos Estados Unidos através da Operação Peter Pan⁸ aos 12 anos de idade. Ela buscou constantemente, principalmente através de suas obras, um lugar de territorialização. Seus trabalhos acabaram também discutindo profundamente o gênero feminino: esse espaço negado e abjeto aos olhos da sociedade cis-masculina.

Após recorrer a diversos procedimentos artísticos, em 1973 Mendieta inicia a série *Silhuetas*, em que estuda as diferentes possibilidades de se instaurar um corpo na natureza. Seja marcando o próprio corpo na terra, no lago ou na árvore, seja por meio do fogo, da neve e do pigmento, ou por meio do barro e do sangue – Mendieta vai compondo uma série de silhuetas. Em 1980 a artista visita Cuba adulta pela primeira vez, e em 1981 ela diz:

Eu venho realizando um diálogo entre a paisagem e o corpo feminino (baseado na minha própria silhueta). Eu acredito que isso tenha sido um resultado direto de eu ter sido arrancada de minha terra natal (Cuba) durante minha adolescência. Eu estou inundada pelo sentimento de ter sido expulsa do útero (natureza). Minha arte é o modo como eu restabeleço os vínculos que me unem ao universo. É um retorno à fonte materna⁹.

(Mendieta, 1981).

Neste mesmo ano, a artista iniciou a série *Esculturas Rupestres* nas cavernas de Escaleras de Jaruco. Através de um estudo profundo das deusas da cultura taína e com a ajuda de seu professor José Juan Arrom, Mendieta cartografou uma série de imagens, as quais ela evoca materialmente nas cavernas cubanas. São elas: *Itiba Cahubaba* (Old Mother Blood/ Velha Mãe Sangue), *Guanaroca* (First Woman/ Primeira Mulher), *Guabancex* (Goddess of the Wind/ Deusa do Vento), *Guacar* (Our Menstruation/ Nossa Menstruação), *Bacayu* (Light of Day/ Luz do Dia), *Atabey* (Mother of the Waters/ Mãe das Águas), *Iyare* (Mother/Mãe) e *Maroya* (Moon/Lua) (Mendieta, 1993, p. 43).

⁸ Agenciada pelo governo americano e a Igreja Católica, essa operação (1960-1962) trazia consigo a premissa de que se os jovens cubanos crescessem em um país comunista, eles estariam “fadados ao subdesenvolvimento”. Assim, os americanos convenceram famílias cubanas a “salvar” os seus filhos do “totalitarismo comunista”, e assim, em breve, quando o regime comunista caísse, esses jovens poderiam retornar ao país com uma formação “desenvolvida”. Cerca de 14 mil crianças e adolescentes foram distribuídas em abrigos e orfanatos de 36 estados norte-americanos.

⁹ “I have been carrying out a dialogue between the landscape and the female body (based on my own silhouette). I believe this has been a direct result of my having been torn from my homeland (Cuba) during my adolescence. I am overwhelmed by the feeling of having been cast from the womb (nature). My art is the way I re-establish the bonds that unite me to the universe. It is a return to the maternal source” (texto original).



Fig. 02, 03 e 04: Imagem das cavernas da Escaleras de Jaruco, desenho de Itiba Cahubaba e visão distanciada de Guabancex (Goddess of the Wind) e Itiba Cahubaba (Old Mother Blood). Fonte: livro Ana Mendieta: a Book of Works (1993).

Mendieta resgata o espaço íntimo das cavernas: tudo ao redor compõe para que ela encontre território existencial, para que ela vase uma vida. Testemunhamos uma ação através da fotografia, que mantém as linhas borradas pelo tempo. Ela permite que Itiba Cahubaba esteja aqui entre nós.

A obra de Mendieta expõe um acesso às origens. Através dos símbolos disponíveis, ela fez antropofagia, gerando uma nova imagem, sua, a sua nascerça, a sua escultura pré-humana. Para Schiavon:

O originário não é o objeto, mas o poder de apropriação e elaboração das matérias expressivas disponíveis, seu grau de autonomia criadora e sua inatualidade, ao operar além das coordenadas usuais de espaço e de tempo. Não é um retorno ao primitivo e nem uma sobrecodificação atual dos dados antigos, mas um uso originário de signos de diversa procedência (Schiavon, 2019, p. 52-53).

Mendieta se apropriou de seus estudos em argila, em fotoperformance, em silhuetas e nos símbolos da cultura taína e derramou sua pulsão. Não é uma reprodução, mas uma antropofagia que propulsionou a repetição da diferença.

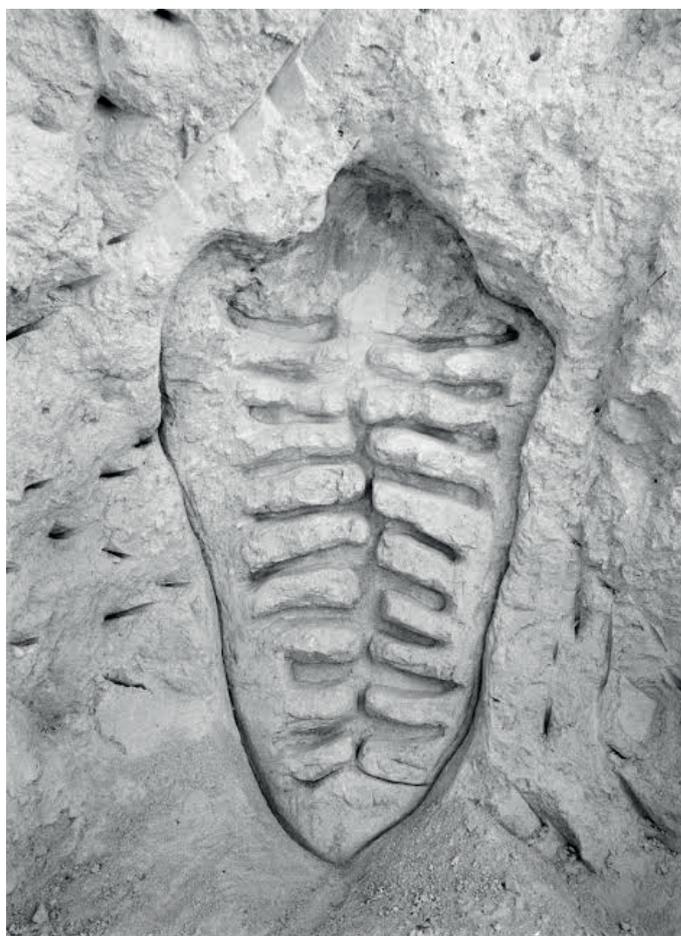


Fig 05: Ana Mendieta em Itiba Cahubaba (Velha Mãe Sangue), série Esculturas Rupestres, 1981. Fonte: livro Ana Mendieta: a Book of Works (1993).

Retornemos à obra que virá um ano depois, em 1982: *La Vivificación de la Carne* (Mendieta, 1982a; 1982b). Esta faz parte da série *Labirinto de Vênus*, que já não diz respeito diretamente à cultura taína, mas incorpora aspectos dela e se debruça sobre a cultura grega. Mendieta agora explora a deusa Vênus e o labirinto, vazando o sangue. É uma antropofagia de imagens distintas e semelhantes entre si: distinta à luz da História, semelhante à luz da vida, da perspectiva da artista (que saiu aos 12 anos de um território enraizado na mitologia taína para um território enraizado na mitologia grega). Com efeito, ela sintetiza ambos, vazando o seu exercício pulsional, seu exercício singular, desterritorializante.

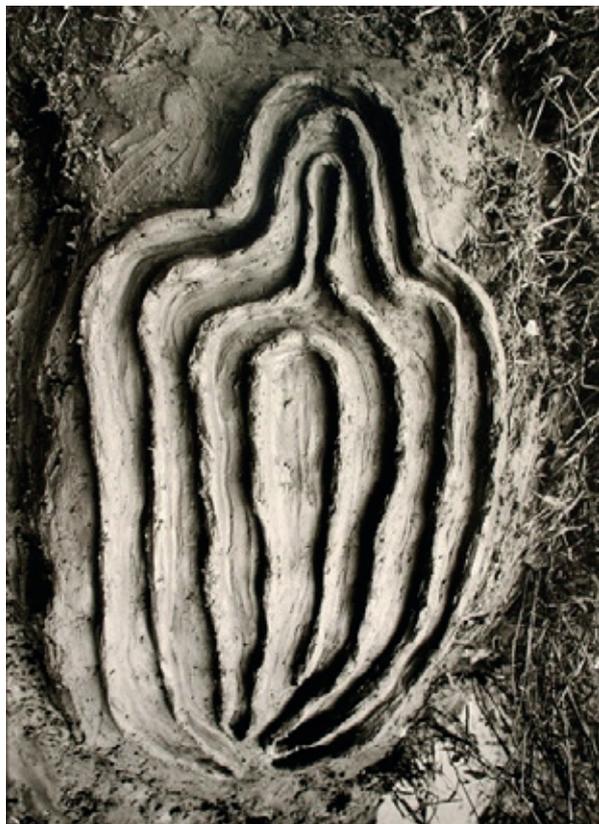


Fig. 06: Ana Mendieta em *La Vivificación de la Carne* (I), série *Labirinto de Vênus*, 1982a. Fonte: site do Christies.



Fig. 07: Ana Mendieta em *La Vivificación de la Carne* (II), série *Labirinto de Vênus*, 1982b. Fonte: site da Ana Mendieta.

Na obra *Vivificação da Carne*, as formas da escultura tornam-se larvas, caules, serpentes (sentidos); como se o caule existente dentro de *Itiba Cahubaba* (1981) vazasse cruelmente ele mesmo (ele mesmo circunscreve uma silhueta, não existe mais uma cisão entre dentro e fora, o próprio dentro compõe o fora que compõe o dentro). A vivificação da carne é o vazamento do sangue. É o sangue (a Velha Mãe) sensibilizando-se no espaço. Derramamento de sangue vivo, cruor em ação. Saliva e seiva. É o caminho de ação do vivo.

O sentido, como já dissemos, é o sentido da força, é a própria linha de força, definível também como linha de fuga – se tivermos em conta não ela mesma e sua perspectiva imanente, mas o campo que ela atravessa, dirigindo-se ao deserto (sentido). Não inventamos nada: toda pulsão, considerada analiticamente, constitui um dizer na origem, e como tal se apresenta num sonho, num lapso, num sintoma ou numa vida. Por esta razão originária, sua prática é a única que faz sentido real, embora não seja sancionada por nenhuma autoridade ou saber, exceto o seu próprio. Daí seu aspecto de não senso (Schiavon, 2019, p. 114-115).

Assim, a larva segue seu movimento e atravessa o campo, indo em direção ao desconhecido (deserto) – é de sua prática atualizar o sentido. Com efeito, o sentido da vida, da vivificação da carne, é o labirinto. Sua face é de não senso porque sua face é um labirinto. O labirinto são os caminhos sancionados pela singularidade (inexplicáveis, contudo, existentes). Ele é existência, apenas. Apontamento. Ele é uma vida, um território existencial, uma sensibilidade sentindo no espaço. É o deserto pela perspectiva do fora e é a força pela perspectiva do dentro. Esta força quer expandir-se: este é o seu sentido. Seu sentido é apontar, é ser fora de si e em si. Schiavon diz:

É preciso, quanto ao sentido, começar antes, torná-lo imanente à força, dizer que ela advém do sentido na mesma medida em que o sentido é o da força. Esse sentido não está confinado ao campo das representações, não diz respeito ao bom senso e ao senso comum. Ele passa a ser o sentido da atividade, informa sua direção e ao mesmo tempo exprime a sensibilidade dessa atividade para consigo própria, o que chamamos também de saber ou satisfação. Mas não se espere encontrar uma razão ou um sentido para a existência dessa atividade. Ela insiste fora do mundo, e é tudo
(Idem, p. 116).

A força vai se expressar nas formas que ela encontrar: a pulsão é autônoma; do ponto de vista dela mesma, ela decide. Pois a tendência (trieb) é um fora (real; existência). A pulsão é um retorno ao estado nascente, sua forma é a dobra (a afirmação da afirmação) e sua atividade consiste no coração de um ser. “A pulsão, a cada vez, é a medida de nossa relação com o inconsciente, com a verdade de nosso ser, com o coração desse ser” (Idem, p. 26). Assim, praticar o exercício da pulsão, é habitar o surrealismo, o fluxo,

estar alinhado aos sonhos, ao coração de uma vida. Nomadismo pulsional. Praticar o seu exercício é dar vazão à intensidade: estendê-la em ato. É praticar um gesto completamente inútil do ponto de vista neoliberal, mas útil pela perspectiva da vida. Schiavon diz:

... não servir a nada é o mais valioso e é mesmo uma conquista, concernindo ao ato de existir. O mais valioso não serve a nada por uma razão muito simples, ainda que sua experiência não esteja à mão: ele decide o uso de todas as coisas, não sendo ele próprio sujeito a qualquer uso. E por isso não serve a nada, é sem explicação, verdadeiro não senso – “a vontade que a cada instante decide de si”
(Idem, p. 129).



Fig. 08: Ana Mendieta em El Laberinto de la Vida, série Labirinto de Vênus, 1982c. Fonte: Site da Art

A obra Labirinto da Vida expõe a inutilidade, o verdadeiro não senso. Nela, dois sentidos existem em processualidade aberta. Nenhuma das pontas se fecha, significa; elas apenas indicam. É a atividade da inutilidade, de um devir idiota como traz Artaud: “... nesse antro onde não foram nem o pai nem a mãe que o refizeram mas EU o primeiro idiota da terra enredado em minha loucura” (Artaud, 2022, p. 20)¹⁰.

¹⁰ Também Byung-Chul Han (2014) traz: “O idiota não é um sujeito, é ‘antes uma existência em flor: simples abertura à luz’. (...) O idiotismo opõe-se ao poder neoliberal de dominação, à comunicação e à vigilância totais. O idiota não ‘comunica’. Ou melhor, se comunica através do não comunicável. Assim, ele se recolhe em silêncio. O idiotismo erige espaços abertos de silêncio, quietude e solidão nos quais é possível dizer algo que realmente merece ser dito. (...) A violência do consenso reprime o idiotismo” (Han, 2020, pp. 117, 112 e 110).

É o enredamento em uma loucura, uma vida, uma existência; imanência. “O sentido pulsional não coincide com nenhuma das versões que recebeu no campo sócio-histórico. Na verdade, por ser originário, é inexplicável” (Schiavon, 2019, p. 145). Assim, Mendieta e Maar nos testemunham o exercício da pulsão: a performance.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ARTAUD, Antonin. **Mensagens Revolucionárias**. São Paulo: N-1 edições, 2021.

----- **Artaud o Momo**. São Paulo: N-1 edições, 2022b.

CARVALHO, Flávio. **A cidade do homem nu (desenhos, notícias e registros da Experiência no 3), 2010**. Disponível em: <<http://acidadedohomemnu.blogspot.com/2010/04/flavio-de-carvalho.html>>. Acesso em 23/05/2023.

CLARK, Lygia. **Caminhando, 1963**. Disponível em: <<https://portal.lygiaclark.org.br/acervo/189/caminhando>>. Acesso em 24/05/2023.

COHEN, Renato. **Performance como linguagem**. São Paulo: Perspectiva, 1989.

DELEUZE, Gilles. **Espinoza: Filosofia Prática**. São Paulo: Escuta, 2002.

GLUSBERG, Jorge. **A arte da performance**. 2 ed. São Paulo: Perspectiva, 2013.

HAN, Byung-Chul. **Psicopolítica – O neoliberalismo e as novas técnicas de poder**. 7 ed. Belo Horizonte: yiné, 2020.

INHOTIM: Tunga. **Direção de Pedro Urano. Produção de Júlia Nogueira e Mário Felipe**. Belo Horizonte: Quarteto Filmes, 2018. On-line (53 min), Netflix, son., color.

MAAR, Dora. **Untitled (Hand-shell), 1934**. Disponível em: < <https://www.newyorker.com/culture/photo-booth/the-voraciousness-and-oddity-of-dora-maars-pictures>>. Acesso em 23/05/2023.

MENDIETA, Ana. **1981 Statement**. Disponível em <<https://www.wikiart.org/pt/ana-mendieta>>. Acesso em 23/05/2023.

----- **A book of works**. Florida: Grassfield Press, 1993.

----- **La Vivificación de la Carne (I), 1982a**. Disponível em: <<https://www.christies.com/en/lot/lot-5994805>>. Acesso em 23/05/2023.

----- **La Vivificación de la Carne (II), 1982b**. Disponível em: < <https://www.anamendietaartist.com/>> . Acesso em 23/05/2023.

----- **El Laberinto de la Vida, 1982c**. Disponível em: < https://www.artnet.com/artists/ana-mendieta/el-laberinto-de-la-vida-the-labyrinth-of-life-xWWGGnqsekCDDYGxRKh_HQ2>. Acesso em 23/05/2023.

SCHIAVON, João Perci. **Pragmatismo Pulsional – Clínica Psicanalítica**. São Paulo: N-1 edições, 2019.

TAYLOR, Diana. **Traduzindo Performance. In: Antropologia e Performance – Ensaios Napedra**. São Paulo: Terceiro Nome, 2013.

ZIEBINSKA-LEWANDOWSKA & AMAO, Karoline & Damari-ce. **Visite exclusive de l'exposition Dora Maar (Centre Pompidou), 2019**. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=tSGm8czwELw&ab_channel=CentrePompidou>. Acesso em 23/05/2023.

LEITURAS SOBRE A EXPOSIÇÃO PALAVRAR

*Cinara Isolde Koch Lewinski*¹

Este ensaio prático pretende apresentar as impressões decorrentes da experiência vivenciada em uma visita à exposição Palavrar, de Elida Tessler, na galeria Bolsa de Arte. As observações destacadas estão sendo analisadas a partir do ponto de vista do campo da Museologia e versam sobre alguns aspectos da curadoria assinada por Eduardo Veras e Gabriela Motta. Desse modo, neste texto serão abordados brevemente a questão da exposição em uma galeria de arte e debatidos determinados pontos sobre a interferência do texto curatorial. Com relação as obras, serão discutidos os diversos sentidos que objetos do uso cotidiano podem ter em uma exposição de arte contemporânea como a Palavrar. Enfim, as ideias explanadas versam sobre a influência da curadoria na leitura que se fez sobre a exposição mencionada.

Palavras-chave: Galeria; Exposição; Arte Contemporânea.

¹ Graduada e mestre em Licenciatura em História - Unisinos. Graduanda do Curso em Bacharelado Museologia – Ufrgs. Historiógrafa do Museu do Trem de São Leopoldo/RS. Contato:cinarakoch@gmail.com

Em um dia ensolarado e com o calor beirando os 40 graus me desloquei para Porto Alegre, mais especificamente para a galeria Bolsa de Arte. A galeria Bolsa de Arte já possui uma trajetória na Capital desde 1980 e é reconhecida pelas exposições que realiza e, atualmente, encontra-se em um prédio de 800 metros quadrados, dos quais percorri somente o primeiro pavimento. Entretanto, não fui aleatoriamente conhecer o prédio da galeria, mas sim motivada por um desafio proposto pela disciplina de “Leituras das exposições de arte”, ministrada pela professora Fernanda Albuquerque no Bacharelado em Museologia da UFRGS. Ao chegar na fachada da galeria Bolsa de Arte com as portas fechadas, confesso que fiquei insegura. O primeiro pensamento foi auto sabotador: estou no endereço errado. Claro, imagina uma filha de costureira industrial e de um marceneiro do interior do RS entrando em um espaço que jamais imaginaria frequentar.

Após a ideia de que não mereceria visitar aquele lugar, um dos funcionários da galeria abriu a porta e me recebeu. Lá, estavam minhas colegas e a professora e isso me tranquilizou um pouco, mas o que me deixou mais à vontade foi a mediação do funcionário que primeiramente permitiu que explorasse a obra de arte Palavrar para que pudesse encontrar o rótulo de vinho com o nome Palavrar e, depois, ofereceu o texto da exposição da Elida Tessler (artista e pesquisadora de arte contemporânea) com curadoria de Eduardo Veras e Gabriela Motta. Então, relato este momento inicial da visita porque foi

importante na desconstrução do imaginário de que a galeria seria um lugar acessível para poucos, o que reforça a importância da mediação nos espaços de arte. Entretanto, não são só as galerias que são vistas como locais inacessíveis, outros espaços de arte com suas peculiaridades também são lembrados dessa forma pela maioria da população.

Além disso, sabe-se que existem distinções entre as instituições. A mostra visitada é analisada, aqui a partir de algumas características que se assemelham às exposições dos museus de arte. São essas aproximações observadas com maior atenção, como o modelo expositivo, a curadoria das obras e como elas foram expostas na galeria. Analisando os aspectos citados, nota-se que o modelo adotado pela galeria Bolsa de Arte é do “cubo branco” e foi escolhido pela instituição por questões óbvias. Normalmente, os espaços comerciais preferem esse modelo pela pretensão busca da neutralidade e objetividade visual, pautada pela organização sem adornos e interferências externas com o intuito de colocar em evidência os trabalhos artísticos. Neste caso, as obras da exposição eram de uma única artista, Elida Tessler, reconhecida pelos trabalhos artísticos que dialogam com a literatura, relacionando a palavra escrita à imagem visual. Talvez tenha sido essa relação um dos principais motivos que me levou a escolher, dentre as exposições visitadas, a Palavrar. A exposição se encontrava em três espaços da cidade de Porto Alegre: Bolsa de Arte, Biblioteca Pública do Estado e Centro Cultural da UFRGS.

Contudo, a visitação se deu somente no primeiro local mencionado. Então, este ensaio se estrutura a partir da leitura parcial da exposição e das indagações feitas sobre as escolhas assumidas na produção das obras expostas e evidenciadas no texto da exposição.

O texto da exposição menciona a proposta curatorial e além disso, descreve os contextos das obras mencionadas. Este recurso na exposição da Galeria Bolsa de Arte, ganha relevância e se pode pensar em duas perspectivas. Na primeira, pode-se perceber a potência que um texto pode ter dentro de uma exposição ao trazer informações que agregam sentidos à interpretação das obras. Quando escrito sem ser prolixo, com dados relevantes, poderá acrescentar algo na experiência do visitante. Por outro lado, pode reduzir um pouco a autonomia na interpretação das obras porque acaba direcionando o olhar para o que a artista queria propor com a obra e sob esse ponto de vista, pode inibir outras leituras possíveis. Entretanto, ambas perspectivas permitem entender que no tempo contemporâneo, o valor artístico não mais pertence às características intrínsecas ao objeto e sim à própria ideia aplicada à materialidade, tanto pela intenção da artista, quanto pelas interpretações que possam surgir a partir da observação dos visitantes.

Além dessas informações, o texto apresenta o percurso com uma sequência sugerida pela artista, que não precisa ser seguida para ser compreendida. Os trabalhos artísticos são compostos por diversos materiais, desde objetos do cotidiano até tubos de ensaios usados em laboratórios, que nas mãos da artista passam a ter

novos significados. E quem um dia iria imaginar que alguém teria um olhar artístico e poético para os rótulos das garrafas de vinho? Pois Elida Tessler teve esse cuidado no seu cotidiano ao observar a arte nas palavras que davam nome às garrafas de vinho que abria para beber com os seus amigos. A artista, ao brincar com o sentido das palavras traz à tona reflexões sobre o olhar condicionado pela rotina e que muitas vezes não enxerga a riqueza de detalhes como os rótulos das garrafas de vinho. Além disso, Elida traz para a obra a ideia de movimento, pois o visitante pode interagir com ela. É possível mover as prateleiras do mobiliário circular que giram em torno do próprio eixo e que abrigam as garrafas, o que leva quem observa a descobrir os seus pormenores e novas leituras interessantes. (Figura 1).



Fig. 01: Obra Palavrar. Fonte: Galeria Bolsa de Arte, 2024.

Como já mencionado, o percurso se apresenta flexível, permitindo que o observador caminhe por cada trabalho na ordem que desejar, sendo que os grandes espaços entre uma obra e outra deixam clara a individualidade de cada uma delas, como a obra Tubos de Ensaio. Esse trabalho artístico surgiu de um processo, onde a artista fez uma seleção de palavras encontradas nos textos de Donald Schüler, do ensaio “O homem que não sabia jogar”, publicado por ele em 1998. Ela selecionou todas as palavras iniciadas com “T” de tubos e “E” de ensaios. O

REFERÊNCIAS

GALERIA BOLSA DE ARTE. **Galeria**. Porto Alegre, 2023. Disponível em: <https://bolsadearte.com.br/site/pt/>. Acesso em: 26 jan. 2023.

GALERIA BOLSA DE ARTE. **Exposição Elida Tessler – Palavras**. Porto Alegre, 2024. Disponível em: <https://bolsadearte.com.br/exposicoes/elida-tessler/>. Acesso em 20 de jan. 2024.

TESSLER, Elida. **Elida Tessler: Gramática Intuitiva**. Porto Alegre, 2016. Disponível em: <http://www.iberecamargo.org.br/site/exposicoes/exposicoes-detalhe.aspx?id=147> Acesso em 27 de jan. 2023.

DECOLONIALIDADE: ANASTÁCIA LIVRE E PRETOFAGIA UMA ENTREVISTA COM YHURI CRUZ

Rafael Dias Mayer¹

Entrevista com artista visual e escritor Yhuri Cruz. Graduado em Ciência Política e pós-graduado em Jornalismo cultural, Cruz trabalha com questões decoloniais e raciais utilizando diferentes meios e linguagens. A entrevista objetivou o aprofundamento em duas de suas obras: Monumento À voz Da Anastácia (2019) e Pretofagia (2019). E, tem como preâmbulo conceitos de colonialidade, matriz colonial de poder e decolonialidade, encontrados em textos de Walter D. Mignolo e Grada Kilomba, em atenção, sobretudo, a imagem de Anastácia, elaborada pelo artista francês Jacques Etienne Arago, quando em missão artística no Brasil colonial.

Palavras-chave: Decolonialidade; Raça; Yhuri Cruz; Anastácia.

¹ Mestrado no Programa de Pós-Graduação em Estudos Contemporâneos das Artes da Universidade Federal Fluminense. Especialista em Design de Superfície pelo Senai/Cetiqt. Graduado em Engenharia Florestal pela Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro. Pesquisa território, e identidade, no Rio de Janeiro. Contato: rafaelmayer.art@gmail.com

PREÂMBULO

“Não há modernidade sem colonialidade” afirma Walter Mignolo (Mignolo, 2017, p. 2). A partir do pensamento decolonial torna-se necessário um despertar coletivo, sobretudo, em países como o Brasil que carregam as cicatrizes da exploração do trabalho e da terra, da escravização que moldou a nação como conhecemos.

Quem quer que compulse a nossa história certificar-se-á do valor e da contribuição do negro na defesa do território nacional, na agricultura, na mineração, como bandeirante, no movimento da independência, com as armas na mão, como elemento apreciável na família, e como o herói do trabalho em todas as aplicações úteis e proveitosas.

(Querino, 2018, p. 30).

As românticas palavras de Querino buscam um reconhecimento ao “herói do trabalho” (Querino, 2018, p. 30), mas ocultam a perversidade da sociedade escravocrata.

Grada Kilomba, em seu livro *Memórias da Plantação*, reflete sobre a máscara de Flandres, “uma peça muito concreta, um instrumento real que se tornou parte do projeto colonial europeu por mais de trezentos anos” (Kilomba, 2016, p. 172), que, feita de metal, era colocada na boca, entre a língua e mandíbula, e fixada por meio de cordas à cabeça do indivíduo negro a ser punido. A máscara cobria a boca. Portanto, uma “máscara de silenciamento” (Kilomba, 2016, p. 171). A função dela seria evitar que os africanos escravizados comessem

parte da plantação – cana de açúcar ou cacau – de seus senhores brancos. Kilomba, no entanto atribui a ela uma função de silenciamento, um “senso de mudez e medo” (Kilomba, 2016, p. 172). A máscara representa, assim, o “colonialismo como um todo” (Kilomba, 2016, p. 172)

A máscara a qual Grada Kilomba se refere teve sua imagem (Figura 01) difundida pelas mãos de Jacques Etienne Arago, quando em missão artística no Brasil. Trata-se da imagem

A imagem é escolhida por Kilomba como figura histórica central porque é ligada à invisibilização do escravo, reduzido a um castigo sem voz e sem boca. A máscara que segura as bocas de homens e mulheres feitos escravos ilustra que não é apenas uma origem estética da violência, mas trata-se de uma operação epistêmica

(Lima, 2019, p. 21).



Fig. 01: “Castigo de Escravos” de Jacques Etienne Arago (século XIX).

de Anastácia, ou melhor, da Escrava Anastácia. Lima (2019) afirma que: Sobre Anastácia, figura representada na imagem de Arago, não se encontra uma história oficial. São várias teorias acerca de sua origem. Afirma-se que seu nascimento se deu em Angola, em uma família real Kimbundo. Foi sequestrada, escravizada e levada à Bahia, no Brasil, por uma família portuguesa, e, posteriormente, vendida a um senhor de engenho de cana-de-açúcar. Por outro lado, poderia se tratar de uma princesa Nagô-Yorubá sequestrada por traficantes de escravos e levada ao Brasil. Ou, ainda, que seu nascimento ocorreu na Bahia. Quanto ao seu batismo, todavia, há maior consenso, pois teria se dado no Brasil durante a escravidão. Quanto à razão para o uso da máscara de Flandres, as versões também variam, ora atribui-se o castigo ao seu ativismo político em auxílio a fugas de outros escravizados, ora atribui-se a punição à sua resistência contra abusos sexuais. Atribui-se, ainda, o castigo ao ciúme de uma senhora por sua beleza. Um fato interessante, nessas inúmeras proposições para sua biografia, foi atribuir a ela poderes de cura e a capacidade de realizar milagres. Anastácia era vista pelos escravizados africanos como uma santa. Relata-se que sua morte se deu em razão do uso da máscara, em decorrência de ferimentos e contaminação por tétano. Anastácia passou a ser venerada em larga escala a partir de 1967, em razão de uma exposição em comemoração do aniversário de oitenta anos da abolição da escravidão no Brasil realizada no Museu do Rio Negro do Rio de Janeiro. Anastácia é vista como santa dos Pretos Velhos, relacionada ao Orixá Oxalá ou Obatalá, sendo objeto de devoção de religiões de matriz africana como a Umbanda.

Lima (2019) afirma que a máscara utilizada por Anastácia é

(...) um gesto-objeto que simboliza o silenciamento do escravo; e da boca, como uma parte do corpo humano associada ao desejo, seja de comer ou de falar. Em outras palavras, trata-se de compreender o uso de uma máscara para tornar invisível a humanidade de um ou de outro

(Lima, 2019, p. 22).

A autora debruça sua análise sobre a obra de Grada Kilomba. Esta, por sua vez, questiona o leitor de sua obra *Memória da Plantação*,

(...) por que deve a boca do sujeito Negro ser amarrada? Por que ela ou ele tem que ficar calado(a)? O que poderia o sujeito Negro dizer se ela ou ele não tivesse sua boca selada? E o que o sujeito branco teria que ouvir? Existe um medo apreensivo de que, se o(a) colonizado(a) falar, o(a) colonizador(a) terá que ouvir e seria forçado(a) a entrar em uma confrontação desconfortável com as verdades do 'Outro'. Verdades que têm sido negadas, reprimidas e mantidas guardadas, como segredos

(Kilomba, 2016, p. 176-177).

Retomando a afirmação de Mignolo que inaugura este texto, onde “não há modernidade sem colonialidade” (Mignolo, 2017, p. 2), torna-se necessária a apresentação de conceitos basilares para seguirmos adiante. O primeiro é “colonialidade” que foi introduzido pelo sociólogo peruano Anibal Quijano, na década de 1980. Do qual Mignolo elabora seu pensamento filosófico, “o da ideia da modernidade e do seu lado constitutivo e mais escuro,

a colonialidade” (Mignolo, 2017, p. 2). E segue dizendo que

(...) a “modernidade” é uma narrativa complexa, cujo ponto de origem foi a Europa. Uma narrativa que constrói a civilização ocidental ao celebrar as suas conquistas enquanto esconde, ao mesmo tempo, o seu lado mais escuro, a “colonialidade”

(Mignolo, 2017, p. 2).

Outro fundamento indispensável é o de “matriz colonial de poder” que “foi descrito como quatro domínios inter-relacionados: controle da economia, da autoridade, do gênero e da sexualidade, e do conhecimento e da subjetividade” (Mignolo, 2017, p. 5).

Em resumo, Mignolo, à luz da modernidade/colonialidade e da matriz colonial de poder estabelece as etapas de dominação e controle, onde a

(...) primeira etapa dispôs a retórica da modernidade como salvação” através da conversão ao cristianismo. “A segunda etapa envolveu o controle das almas dos não europeus (biopolítica)”. “A terceira etapa – que continua até hoje – começou no momento em que as corporações e o mercado se tornaram dominantes, a biotecnologia substituiu a eugênica, e a publicidade (bombardeando a TV, as ruas, os jornais e a internet) deslocou o rádio

(Mignolo, 2019, p. 8).

Walter Mignolo (2018) em seu texto sobre o papel dos museus na sedimentação e perpetuação de conceitos coloniais nos convoca a “engajar-nos em projetos descoloniais, aprender a desaprender os princípios que justificam museus e universidades, e formular um novo horizonte de compreensão e de condições de vida humana” (Mignolo, 2018, p. 310). Neste

texto o autor analisa os deslocamentos e a proposição de sentidos quando na manipulação de acervo museológico pelas mãos do artista Fred Wilson. As instalações provocam o espectador para novas perspectivas. A edição histórica, leitura, releitura, revisão, ou novas versões, é de interesse dos artistas contemporâneos alinhados ao pensamento decolonial. Para Passos et al,

(...) a história humana também é a história da colonização que é a narrativa da benevolência da doação da civilização europeia aos povos ditos primitivos e per-didos. É a partir de uma pretensa razão superior que operam a hierarquização entre diferentes sociedades e a manutenção de estruturas de opressão de raça, gênero e sexualidade

(Passos et al, 2019, p. 9).

Estes questionamentos e a consciência dos conceitos supracitados, nos conduzem à obra Monumento a Voz de Anastácia (2019) do artista visual Yhuri Cruz, onde o artista manipula habilmente a imagem histórica da Escrava Anastácia. As leituras dos auto-res mencionados até aqui motivaram a entrevista com Cruz.

Yhuri Cruz (1991, Rio de Janeiro, Brasil) (Figura 02) é artista visual e escritor, graduado em Ciência Política (UNIRIO) e pós-graduado em Jornalismo cultural (UERJ). Trabalha com questões decoloniais e raciais. Dispõe de uma produção textual para projetos performativos, objetos, desenhos e instalações. O encontro ocorreu por meio de uma vídeo conferência utilizando a plataforma Zoom, no dia 23 (vinte e três) de maio de 2023 (dois mil e vinte e três). A gravação em vídeo foi transcrita e editada para adequação à linguagem escrita. O resultado segue abaixo.

ENTREVISTA

Rafael Mayer: Olá, Yhuri! Gostaria que você se apresentasse.

Yhuri Cruz: Meu nome é Yhuri Cruz, sou artista visual, diretor e dramaturgo. Sou natural do Rio de Janeiro, de Olaria, zona norte. Atualmente, moro na Gamboa, onde meus bisavôs moravam antes de se mudarem para Penha. Moro no Morro da Saúde, onde eles moraram também. Meu trabalho, resumidamente, fala sobre ficção histórica, revisão de arquivo e fantasia e, mais recentemente, o fantástico. Trabalho muito com escultura e instalação, trabalhos onde utilizo a pedra enquanto matéria-prima, especialmente o granito e o mármore. Tenho um trabalho profundo em dramaturgia na arte contemporânea. Gosto de escrever dramaturgias para serem encenadas em espaços de arte contemporânea.



Fig. 02: Yhuri Cruz, no MUHCAB Foto: Guito Moreto / Agência O Globo.

RM: A matéria-prima do seu trabalho é o texto?

YC: Com certeza! É sempre o primeiro ou último lugar. É o ciclo do texto: da escrita a encenação. Ou seja, é a ação do texto. É o texto em ação ou a tradução do texto em imagem, não é? Mas, a princípio, tudo ou vem ou vai para o texto. É uma coisa que eu descobri ano passado, inclusive. Descobri, aceitei, recebi. Meu trabalho é narrativo. Tenho

a necessidade de criar narrativa para ele. Todo trabalho é discursivo. Pois carrega um discurso. Até mesmo um trabalho abstrato tem o discurso da cor e da forma. Mas meu trabalho carrega a história, a ficção junto com ele. Então a maioria dos meus objetos tem uma história e faz parte de alguma narrativa. Eles fazem parte de algum mundo, alguma dimensão, algum tempo, que eu escrevi. É isso, eles são parte de um todo textual, talvez um todo ficcional.

RM: O uso do texto como matéria-prima tem uma relação com sua formação acadêmica? Seja na primeira instância – graduação – ou em instância superior – pós-graduação?

YC: Quando eu falo que minha pesquisa lida com ficção histórica, acho que a ciência política pode se encontrar nesse lugar também. Acho que a literatura política. A literatura é um lugar da política, é um lugar onde a política se faz muito presente, não como teoria, não como prática, não como partido, não como ideologia. É, até acho que a ideologia pode ser. A literatura é muito ideológica também, não é? Então, acho que a ciência política atravessa esse lugar. Sinto quase que meu trabalho é uma teoria política, especialmente uma teoria política do negro brasileiro. É uma dramaturgia da teoria política. E jornalismo também, pois trabalha com a ficção histórica, né? Tem a ver com se embrenhar em arquivos e começar a ficcionalizar em cima do que já foi dado. Tem um trabalho de pesquisa e arquivista que me interessa também. Então, acho que tem a ver, sim!

RM: Eu achei muito bonito ver esse processo. Essa relação com o texto. Dele ser a matéria-prima. Tem muita verdade no trabalho, sobretudo, no encontro consigo mesmo. É tão bonito ver quando esse encontro acontece. Por isso que você está fazendo um trabalho fantástico. É um lugar seu, próprio.

YC: Muito obrigado mesmo.

RM: Sei que você já passou rapidamente pela pesquisa, mas podemos passar então à Anastácia livre. Você podia falar um pouco desse trabalho? Esse trabalho é tão simbólico e significativo, quase que um divisor de águas para você, né?

YC: Claro! É um dos meus trabalhos mais icônicos em termos de alcance. Alcance de massa mesmo! Eu diria que é o trabalho que me possibilitou ser Eu. Ser eu como artista. Porque ele é só mais um trabalho, mas é o trabalho que me deu uma visibilidade e um poder para contar outras histórias para além dele, sabe? O trabalho se chama Monumento À Voz Da Anastácia (2019). Foi apresentado pela primeira vez em abril de 2019 em uma galeria que não existe mais localizada na Lapa, no Rio de Janeiro. Ele é de uma série de trabalhos meus sobre monumentos, onde algumas obras revisam ou propõem monumentos. Esse é um monumento à voz. Algo que é etéreo, não é palpável, mas existe né? Que é o som. O som da voz dela. Para a obra eu pego a imagem (da Escrava Anastácia) de Jacques Etienne Arago, um artista francês que estava em missão artística em 1813, aqui no Rio de Janeiro, e faz essa figura, onde ele a chama de punição de escravos. No diário, ele descreve que era a figura de um homem escravizado. Seria, então,

a imagem de um homem escravizado utilizando a máscara de Flandres. O diário dele foi editado na década de 60 do século XIX. E, esse retrato ganha o mundo, quando o diário vira um livro. E aí acaba sendo uma das imagens mais icônicas do escravismo na América. Ele também vira um trabalho de massa dentro do imaginário coletivo do que é escravização americana. Na década de 70, já no século XX, esse trabalho ganha um nome: Anastácia. E, “viraliza”. Pois para além de ganhar um nome, essa entidade Anastácia entra para panteão da umbanda afro-brasileira. Desde a década de 70, então, existem muitas pessoas devotas à essa entidade Escrava Anastácia. Minha mãe e minha avó são devotas dela, por exemplo. Minha família sempre foi muito devota. Inclusive, minha família tem um centro de umbanda desde a década de 60 em Realengo, e é um centro tradicional do Rio de Janeiro. Já passou por muitas mudanças, até ideológicas e tudo mais, enfim...Estava fazendo, então, esse trabalho sobre monumentos e pensei, vou fazer um monumento a voz. Antes de tudo era um monumento a voz. Mas de quem seria essa voz? Em março de 2019, o Bolsonaro tinha acabado de ser eleito no Brasil. A democracia, como um movimento político, tem os seus defeitos, têm os seus deslizos, né? Tem os seus fascismos. Então é isso! Ele foi eleito “democraticamente” presidente do Brasil, né? Democraticamente, entre aspas, mas, sim, dentro do processo eleitoral que consideramos, é democrático.

RM: Um surto coletivo.

YC: Exato! Então, que voz é essa, né? Que voz brasileira é essa que elege essa pessoa? E aí eu pensei, tenho que fazer um monumento a voz, mas não pode ser só a voz, porque a voz

brasileira não está com nada nesse momento! Eu estava subindo a rua da minha casa, com todas estas questões na cabeça, e quando cheguei em casa, entrei na cozinha e olhei para imagem da Escrava Anastácia que minha mãe sempre teve ali, na cozinha. Olhei e falei: caraca! Está aí uma imagem sem voz. Vou retirar essa máscara e fazer um trabalho sobre essa imagem. Trabalhei com Photoshop durante uma tarde inteira, carimbando a pele sobre a máscara até ficar uma figura sem boca. Aí começou o desafio de encontrar uma boca que encaixasse na imagem. Demorei uns quatro dias procurando várias bocas, testando várias, até que encontrei uma boca de uma Santa do Sudão. Ela se chamava Josefina Bakhita, uma santa católica cuja boca se encaixou bem na imagem da Anastácia. Fiz uns pequenos ajustes de distorção para melhor encaixe e pus um sorriso discreto. Um mini sorriso! Eis que o trabalho estava pronto. Pensei ainda que a imagem da minha mãe era um santinho (Figura 03). Uma imagem muito capilar, uma imagem de circulação. Minha imagem também precisava ser! Foi então que resolvi torná-la também um santinho. O trabalho em si é a palavra 'voz', pintada diretamente na parede da galeria (um afresco), um quadro da Anastácia Livre e um suporte contendo os santinhos para serem levados para casa. E aí está o monumento, isto é, quanto mais ele é distribuído, mas ele é monumental. Hoje já existem mais de 70.000 santinhos circulando. É muito maluco! O objetivo do trabalho é a massificação da imagem. Então, quando a Linn da Quebrada entrou no BBB, vestindo uma camiseta com a imagem que criei, massificou a imagem, em termos de globalização, literalmente, a Globo. Indústrias Globo de Massificação. O trabalho chega a quase um grande

epítome dele. Maior audiência do Brasil, Big Brother Brasil, uma travesti preta entrando no BBB, ou seja, a maior expectativa do Brasil. Um corpo como o dela, entrar num reality show, para viver uma realidade controlada por poucas pessoas. Aí é isso, né? O trabalho virou um ícone. Eu ainda tenho muitos planos para esse trabalho. É um trabalho da minha vida, de tornar ele cada vez mais massivo, mais capilar e mais introjetado na cultura brasileira, mesmo! Contradizendo todas as questões de exclusividade da arte contemporânea. Ele não é um trabalho para ser exclusivo. Ele é altamente popular e devocional. E deve se manter no lugar devocional, que é o lugar dela, sabe?



Fig. 03: Anastácia Livre

RM: Enquanto santinho, prática comumente utilizada no catolicismo, tem um texto, uma oração que acompanha a imagem, não é? Tem uma proposta de justamente santificar a Anastácia Livre. Mas existe um certo deslocamento desse lugar da Anastácia, porque você coloca aqui que a sua família tem um centro de umbanda, que sua mãe e avó são devotas da Escrava Anastácia. No entanto, você vai a uma santa católica buscar essa boca e a torna uma espécie de santa católica brasileira. Há nisso uma camada de guerrilha, de contaminação, de hackeamento dessa religião (cristianismo) que é

dominante, que atrofia outras culturas? O cristianismo foi quem, justificando-se no fato de negros não serem cristãos, terem outras crenças, escravizou ou permitiu o escravismo americano. Essa completa bizarrice que aconteceu no Brasil e, de certo modo, no mundo! Então, há essa contaminação também? Esse embate de religiões, no processo de criação dessa obra ou é algo secundário? Fica noutra camada?

YC: É um trabalho sobre a devoção. Eu quase nunca falo da oração, mas ela é baseada na oração original da Escrava Anastácia. Só as palavras que estão em negrito foram colocadas por mim. O resto é a oração original. E quando você diz sobre o catolicismo e tudo mais, o trabalho se pretende a contar uma outra parte daquela imagem, então, eu não estou diretamente criticando o catolicismo. Mas sim propondo uma expansão da devoção da Escrava Anastácia para uma Anastácia Livre. Eu sou muito devoto dela. E da Escrava Anastácia também. A Escrava Anastácia é muito importante para mim. Ela é muito importante para muita gente, por motivos diversos e estranhos. Muitos motivos estranhos também. Para mim é só uma expansão da Liberdade. É sobre uma devoção liberta. A Escrava Anastácia e a Anastácia Livre são a mesma personagem. Uma com e outra sem máscara. As duas tem o mesmo poder. É só uma leitura livre dessa imagem que eu sou tão devoto, assim como minha família. Para você ter noção: minha mãe, antes de me ter, comigo ainda na barriga, sonhou com lansã no alto do prédio onde morávamos. Em meio a uma grande tempestade, lansã falava assim: Valéria, entrega seu filho para Escrava Anastácia. Ou seja, antes de eu nascer, minha mãe dividiu a gravidez com ela, isto é, ela é minha mãe também! Esse

é o nível de devoção, de ligação entre mim e essa imagem. Eu nunca vou querer excluir a imagem da Escrava Anastácia enquanto imagem. É sobre uma expansão, uma coexistência da Liberdade e da história. Não da história da escravização. Mas como imagem histórica, eu acho que é importante. É sobre isso, entendeu?

RM: Isso vai de encontro com o eu falei anteriormente, que é tão legal ver esses encontros, reencontros, e por isso que talvez dê tão certo, por isso é incrível enquanto trabalho e pesquisa. Tem verdade!

YC: Eu só consigo criar quando é de verdade. Senão o trabalho não sai. Tem que ser muito de verdade. Eu tenho que chorar. Geralmente eu choro fazendo todos os meus trabalhos. Porque o choro é a verdade. O choro é um lugar sublime, libertador. Chorei, agora está no mundo!

RM: Isso explica muita coisa! Não tenha dúvida. A retirada dessa máscara de silenciamento. Silenciamento, no sentido de apagar a boca, de cobrir a boca, proibir a fala. Máscara que era utilizada para proibir o escravizado de comer a cana de açúcar que plantava. Vou usar ela como conexão para perguntar sobre outro trabalho seu que é o Pretofagia. Mas, em relação a retirada dessa máscara, você faz isso num momento que é muito pertinente, onde há discussão sobre pensamentos e políticas descoloniais. Você pensou nisso durante seu processo criativo, de uma maneira direta ou indireta? Isso está no trabalho, você tem consciência disso, né? Que há uma potência gigantesca em retirar essa máscara de silenciamento e colocar a voz em evidência, discutir a escravização no Brasil e suas consequências. Fazer

essa edição histórica também é muito bonito! Aí, aproveitando a boca como assunto, queria que você falasse sobre Pretofagia. É uma obra inaugural no sentido de uma exposição-cena, da dramaturgia na arte contemporânea? Como isso se deu? Como é o trabalho? Sei que tem imagens muito poderosas nesse trabalho!

YC: Pretofagia é um termo que eu uso primeiramente em 2018, no único manifesto que eu escrevi até hoje que se chama Nenhuma Direção A Não Ser Ao Centro. O termo Pretofagia aparece nesse manifesto como crítica ao movimento antropofágico, né? A antropofagia seria um movimento que come pretos, indígenas, nordestinos e se mantém num lugar universal. A antropofagia como lugar onde o homem come outro homem. Mas sem se colocar como um homem europeizado, homem branco, mulheres brancas e tudo mais. Pretofagia nasce nesse lugar. Não foi antropofagia o que aconteceu, foi pretofagia. O termo ficou tão presente na minha cabeça, tão forte, pois era um termo de denúncia. Pensei que era preciso mudar, girar a câmera. Qual outro lugar desse termo? Foi aí que eu escrevi um ensaio, que eu não considero manifesto, mas sim um ensaio-cena chamado Pretofagia. Onde eu meio que explico o que seria essa outra visão da câmera da pretofagia. Que é um tipo de autofagia preta. É um lugar de ação. A cena existe como um lugar de ação, como um lugar de execução. Onde eu falo: a minha cena, a velha cena, a nova cena, o novo nome, pretofagia, é o lugar que eu iria habitar. É o meu lugar de trabalho. Que é o lugar de encenar, de colocar em ação, as histórias que existiram e não foram contadas nos lugares estéticos pretos que, uma vez criados, não foram deglutidos e

representados. A autofagia, está muito interessada no que a branquitude, como lugar histórico, fez durante muito tempo, no texto, na literatura, no filme, no entretenimento, que é contar as mesmas histórias brancas de novo, de novo, de novo, com outros contextos. Se a gente for ver Harry Potter, Senhor dos Anéis, Sucession..., eles estão recontando histórias gregas, histórias romanas, histórias egípcias embranquecidas, de novo, de novo, de novo. É como se a nossa subjetividade estivesse acostumada com as mesmas histórias, com outros panos. Então a pretofagia está muito interessada em contar histórias antigas, que eu chamo de velhas cenas, com novos nomes. Quando eu faço a segunda cena de Pretofagia, por exemplo, que é Farol Fun-Fun, a personagem é Oxalá, enquanto a Escura é Nanã. Quando eu faço Revenguê, ele é outro nome para Exú. Mas eu não vou dizer que é Exú. Porque não é Exú. É um outro nome para ele, é um outro contexto, tem outras características. Revenguê é uma ópera espacial. A essência do personagem, quando escrevo, é a essência de Exú, sem o sê-lo. Assim como Perseu não é Harry Potter, embora tenham a mesma jornada de herói, entendeu? É isso que a pretofagia está muito interessada. É contar novas histórias inspiradas em histórias antigas. Assumindo que é uma pretofagia, eu vou comer e vou cuspir outra coisa!

A exposição Pretofagia (Figura 04) foi a minha primeira individual, uma exposição-cena, onde pela primeira vez fui dramaturgo. A primeira vez que escrevi algo para pessoas encenarem. Eu inclusive. Foi uma exposição sobre a cena, tinha uma cortina no meio do espaço expositivo. Ela tinha muitos desenhos de pessoas negras em cena, compartilhando corpos, dessas

cortinas e tudo mais, desses membros que ficam expostos na cena. Acho que não por acaso que a Pretofagia nasce depois da Anastácia Livre, enquanto pesquisa. Anastácia é uma obra sobre a boca e a Pretofagia é sobre a fome, sobre a nutrição. Acredito que

dentro da narrativa onde eu gosto de conectar sentidos na minha pesquisa, com certeza a pretofagia é uma forma da minha subjetividade comer. Já que minha subjetividade criou uma boca para Anastácia, a partir de agora, ela precisa comer.



Fig. 04: Yhuri Cruz, Pretofagia, 2019. Fotografia de Pedro G. Linger.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

COSTA, B. **“Yhuri Cruz em Cena”**. eRevista Performatus, Inhumas, ano 8, n. 21, jul. 2020. ISSN: 2316-8102.

KILOMBA, G. Tradução de Jessica Oliveira de Jesus. **A Máscara - Cadernos de Literatura** em Tradução, n. 16, p. 171-180. 2016.

LIMA, R. I. F. **Arte e descolonização como um mecanismo de defesa na obra de Grada Kilomba** - Revista PerCursos, Florianópolis, v. 20, n. 44, p. 11 - 34, set./dez. 2019.

MIGNOLO, W. D. Tradução de Simone Neiva Loures Gonçalves e Gisele Barbosa Ribeiro. **Museus no Horizonte Colonial da Modernidade. Garimpando o Museu (1992) de Fred Wilson**, Revista do Programa de Pós-Graduação em Ciência da Informação da Universidade de Brasília, Museologia & Interdisciplinaridade Vol. 7, nº13, Jan. / jJun. de 2018.

----- . Tradução de Marco Oliveira. Colonialidade - O lado mais escuro da modernidade – Revista Brasileira de Ciências Sociais Vol. 32 nº 94. RBCS Vol. 32 nº 94 junho/2017: e329402.

PASSOS, A. H. I, PUCCINELLI, B. e ROSA, W. **As narrativas hegemônicas como normativas excludentes: raça, gênero e sexualidade** – Revista do Centro de Pesquisa e Formação, Sesc, São Paulo nº 8, julho 2019. ISSN 2448-2773

QUERINO, M. **O colono preto como fator da civilização brasileira.** Cadernos do Mundo Inteiro, Jundáí, SP, 2018.

YHURI CRUZ. https://pt.wikipedia.org/wiki/Yhuri_Cruz. Acessado em 11 de agosto de 2023.

IMAGENS

FIGURA 01: **“Castigo de Escravos” de Jacques Etienne Arago (século XIX).** Fonte: https://pt.wikipedia.org/wiki/Escrava_Anast%C3%A1cia, acesso em 11 de agosto de 2023.

FIGURA 02: **Yhuri Cruz, no MUHCAB Foto: Guito Moreto / Agência O Globo.** Fonte: <https://oglobo.globo.com/cultura/artes-visuais/conheca-yhuri-cruz-autor-de-quadro-estampado-na-blusa-de-linn-da-quebrada-no-bbb-25363671>, acesso 11 de agosto de 2023.

FIGURA 03: **Anastácia Livre.** Fonte: <https://projetoafro.com/wp-content/uploads/2020/06/yhuri-cruz-Monumento-a-voz-de-Anastacia-2019.jpg>, acesso 11 de agosto de 2023.

FIGURA 04: **Yhuri Cruz, Pretofagia, 2019. Fotografia de Pedro G. Linger.** Fonte: COSTA, Bruna. “Yhuri Cruz em Cena”. eRevista Performatus, Inhumas, ano 8, n. 21, jul. 2020. ISSN: 2316-8102.

ENSAIOS EM UMA TERRA DE CORONÉIS

Pedro Santana de Oliveira¹

A base dos governos coloniais se estabelece por meio da violência e a aniquilação das múltiplas cosmovisões de mundo não-ocidentais. Frantz Fanon vai colocar essa violência como central para entender o processo colonial, da mesma forma que a violência dos oprimidos como uma das únicas respostas possíveis frente ao colonialismo. Neste trabalho, procuro pensar noções que permeiam a violência e construção de territórios de afetação através da minha produção artística pessoal tomando como recorte a minha cidade de origem, Uberlândia - MG. A partir de experiências culturais e de movimentos sociais que me fizeram repensar a cidade nos últimos anos, desenvolvo uma performance registrada em fotografia cujo objetivo é pensar a violência contra corpos racializados que os espaços da cidade evocam.

Palavras-chave: *Violência; Imagens; Território; Uberlândia.*

¹ Pedro Santana é artista e pesquisador formado em História da Arte pela UFRJ e mestre em Arte Contemporânea pela UFF. Atualmente, desenvolve pesquisas em torno de artistas negros ou racializados que trabalham a noção de furtividade em suas produções. Contato: pedro_s@id.uff.br

² Dentro da cultura Hip-hop é comum os integrantes de cada cidade associarem o DDD local como um marcador de identidade regional, seja nos nomes, nas letras de músicas e em outros aspectos. A exemplo disso temos a Batalha da 011 que acontece na Zona Norte de São Paulo em alusão ao DDD da capital paulista.

Introdução

Parto de um território onde a terra vermelha e as árvores retorcidas são nosso horizonte de fabulação e ficcionalização do mundo. O cerrado um dia já foi savana, e a savana por sua vez já foi cerrado, e ambos ainda carregam características mútuas até a contemporaneidade. Porém, as hostilidades de um não são as esmas do outro. Do lado de lá, em África, temos um vasto leque de possibilidades de resistência construído desde antes do processo colonizatório. Métodos estes que também desenvolvemos aqui em terras tupiniquins, porém em compassos distintos, e são esses métodos que tomo emprestado para

traçar novas linhas de resistência na 034.

034 que por sua vez não é só um número de DDD², mas sim uma identidade daqueles que compõem a cena do hip-hop em Uberlândia, cena esta que eu me orgulho de fazer parte mesmo de forma discreta. Discreta porque atualmente me encontro no Rio de Janeiro a mais de 5 anos e de lá para cá o processo de pensar esse território encravado no cerrado brasileiro passou por uma série de mudanças na minha percepção e que me atravessam de diferentes formas.

Trago o hip-hop para o começo desse debate por entender que nossa necessidade de se mostrar pertencente a algum local já vem de muito tempo. Quando os primeiros grafiteiros e grafiteiras anotavam os números das suas ruas de origem junto às obras feitas nos metrô de Nova York na década de 70 eles estavam, em certa medida, reivindicando esse território de pertencimento. Partiremos dessa lógica como ponto inicial deste ensaio, não como uma homenagem aos pioneiros do movimento hip-hop, mas para tensionar esses limites de enraizamento e morada que Uberlândia tanto evoca na minha produção artística.

Tomando como base os estudos contemporâneos em torno da performance, e principalmente do desenvolvimento da performance como pesquisa artística/científica,

meu objetivo primário desta escrita é apresentar um panorama geral acerca do município e da sua configuração histórica, tomando como base dois movimentos de carácter artístico e cultural que atuaram na cidade nos últimos anos. Assim como Annette Arlander inicia seu texto intitulado “Multiple futures of performance as research?”, é preciso entender o futuro da performance como pesquisa está em um constante processo de retrabalhamento e diálogo com o passado (ARLANDER, 2017, p. 333), o que para o desenvolvimento teórico artístico que pretendo apresentar. Nesse sentido, irei inicialmente me debruçar um pouco sobre esse território que me atravessa pessoal e artisticamente de diferentes formas.

Uberlândia, enquanto município, foi fundada em 1888 poucos meses após a Lei Áurea entrar em vigor e,

supostamente, colocar um ponto final na escravidão no Brasil. Aqueles que se deparam com essa coincidência histórica podem pensar que Uberlândia foi uma cidade que já nasceu livre racialmente, mas a situação é muito mais complexa. De fato, racismo é algo pouco falado pela cidade. Questão indígena então? Só em abril, quando o dia do índio dá um estalo de consciência dos educadores da cidade e são marcadas excursões para o Museu de Arte Indígena. Nos outros 11 meses do ano a questão é escanteada pelo poder público e pelas próprias lideranças políticas de visão mais progressista.

Essa introdução se deve ao fato de que penso hoje Uberlândia como um mundo aparte do resto de Minas Gerais. Não se trata de uma cidade mineira idílica como as que vemos nos livros sobre a mineração do período colonial e isso faz com que, para muitas pessoas, Uberlândia seja uma cidade sem história. História quem tem são outros. Quer conhecer um pouco da história de Minas? Vá para Ouro Preto. Quer tratar de questões culturais? Rio-São Paulo é logo ali. E nessa lógica, a cidade vai sendo colocada única e exclusivamente como um polo comercial, onde o que produzido de cultura muitas vezes reflete somente o gosto das classes dominantes. É neste contexto que eu parto para começar a falar algumas questões que me atravessam na cidade e que vão refletir diretamente na produção dessa série performática intitulada “Ensaio em uma terra de coronéis”, bem como pensar outros territórios distintos de Uberlândia e distintos do Rio de Janeiro e que também acumulam camadas de violências coloniais. Mas vamos permanecer

no Triângulo Mineiro por enquanto...

Quando colocamos a questão da violência no centro do debate para pensar Uberlândia, é indispensável falarmos do caráter coronelista que ronda a cidade como um todo. Como dito anteriormente, Uberlândia floresceu como um polo industrial no centro do Brasil, muito ligado ao avanço da fronteira agrícola nos estados do Centro Oeste que escoam as mercadorias pelas rodovias que cortam a cidade em direção a outros estados. Nesse contexto, a região vai virar um oásis empresarial para os latifundiários e empresários do setor agropecuário, e junto com eles a ideia de que “essa terra é minha por direito”.

Apesar de aparentar ser algo um pouco distanciado da realidade da imensa maioria da população, fato é que o latifúndio se mostra ainda como um dos principais símbolos de poder econômico e político no interior do país. Fundamentado no massacre de povos originários e com raízes que remontam a escravidão negra, é nesse sentido que o jornalista Alberto Passos Guimarães vai colocar que:

Por dominar mais da metade de nosso território agrícola, a classe latifundiária absorve controla muito mais da metade da renda erada no setor agrário, recebe muito mais da metade do crédito agrícola, e controla de fato a política de crédito agrícola; determina e orienta a política de armazenagem e de transporte, a política de preços agrícolas e, em decorrência, a dos preços em geral; influi poderosamente sobre (sic) a política governamental de distribuição de favores e facilidades, e canaliza para si as subvenções e outros recursos que deveriam encaminhar-se para os

setores mais necessitados da agricultura. Por dominar mais da metade das divisas obtidas nas trocas comerciais com o Exterior, das quais depende o suprimento dos meios de produção indispensáveis ao desenvolvimento econômico, a classe latifundiária controla diretamente nossa política cambial e, indiretamente, a tãda a nossa política econômica-financeira. (GUIMARÃES, 1968, p. 178).

Tomo como base os estudos de Alberto Guimarães pois ele coloca como o latifúndio tem um papel central no controle político econômico do interior do país. Quando falamos, portanto, que a violência que determinados corpos e corpos vivenciam se fundamenta uma violência estrutural, tal violência se reflete também nessas noções econômicas e políticas, onde todo um sistema é construído e entregue ao outro como uma única forma de existência possível. Como Franz Fanon coloca no livro “Os Condenados da Terra”, foi o colono que fez e continua fazendo o colonizado, visto que tudo o que o colono tira de “verdadeiro” vem do sistema colonial. (FANON, 2005, p. 31).

O que parece ser algo relativamente novo para a cidade, esse status curral para o latifundiário agro-empresarial, na realidade tem suas raízes também na opressão racial que construiu o município. Como dito anteriormente, a fundação da cidade exatamente no ano da promulgação da Lei Áurea faz parecer que Uberlândia já nasceu racialmente livre, porém isso não passa de mais um apagamento histórico perpetrado pelos discursos dominantes. Digo isso porque a vila chamada São Pedro do Uberabinha,

que viria a se tornar posteriormente Uberlândia, já existia antes de 1888 e os chamados “Pais fundadores” da cidade, eram diretamente ligados à elite escravista da região.

O caminhar pela cidade, portanto, pode às vezes ser uma experiência desconfortável para aqueles que conhecem minimamente a história do município e as múltiplas camadas de opressão que foram assentadas aquelas terras. Como coloca as contribuições de Antônio Nego Bispo, “A cidade é um território arquitetado exclusivamente para os humanos. Os humanos excluíram todas as possibilidades de outras vidas na cidade”.

(SANTOS, 2023, p. 18).

Compreendendo essa noção de humanidade para além do dualismo homem e animal, mas sim para os contrapontos de humanidade ocidental e desumanização de alguns indivíduos, essa questão evocada por Nego Bispo ganha vulto na primeira parte dessa pesquisa. Dito isso, o princípio desse trabalho partiu desse processo de retorno a Uberlândia após anos no Rio de Janeiro onde eu me propus em um primeiro momento ao caminhar e ao redescobrir o que antes eu achava estar na ponta dos pés de cor e salteado.

Caminhada Cartográfica

Esse processo de caminhada não foi iniciado com o desenvolvimento desse artigo, mas sim a quatro anos atrás quando pude retornar a Uberlândia para passar longos períodos de tempo na casa de minha mãe. Esse foi um período marcado por grandes estadias na cidade após a minha mudança em definitivo para o Rio de Janeiro a 7 anos atrás, o que fez com que eu começasse a descobrir novamente minha cidade por meio do caminhar. Nesse ponto, tomo alguns debates que Francesco Careri discute em seu texto “Walkscapes - O caminhar como prática estética” para melhor caracterizar esse processo.

O caminhar, nesse sentido, assume uma dupla característica: de um lado um andar errante, onde pude descobrir novas espaços dentro do meu próprio território que antes eu não fazia ideia que existiam, e de um outro lado um andar direcionado, um andar nômade, e com objetivo de estabelecer novas construções de afeto com um espaço tão hostil que outrora fora minha morada definitiva. De qualquer forma, o caminhar assumiu um papel quase religioso no sentido literal de se religar a algo ou alguém, numa espécie de errância primitiva como Careri coloca na introdução do seu livro (CARERI, 2013, p. 28).

Não por acaso eu trouxe para o começo desse debate a minha experiência com o hip-hop na cidade, visto que o movimento de caráter periférico e majoritariamente preto foi um dos principais impulsionadores para esse processo de desbravamento e construção de afetos-outros

dentro desse território. Enquanto um movimento artístico e cultural, o hip-hop sempre trabalhou na construção de espaços de resistência dentro das cidades, e no caso de Uberlândia a situação não é diferente, visto que a proliferação de batalhas de rima, pistas de skate, casas de show destinadas ao gênero deram um novo caráter para a configuração urbanística da cidade e, conseqüentemente, ao meu caminhar.

Quando pensamos, portanto, no hip-hop, pensamos na subversão desse caráter disciplinador que as cidades modernas têm imposto no olhar espectador. Como coloca o autor Carlos Roberto Monteiro de Andrade, as cidades modernas são marcadas pela luta pelo direito à cidade, e desta luta surge uma efervescência de movimentos resistência que antes era protagonizada pelos trabalhadores e que hoje se soma à luta da juventude (MONTEIRO, 1997, p. 99). Não por acaso, as praças, que Carlos Monteiro vai colocar com um dos principais dispositivos da cidade para a domesticação do olhar, vão se tornar também pontos onde as demandas sociais são reivindicadas pela classe operária, e que também serão utilizadas pelo hip-hop como locais de efervescência cultural e artística, tencionando, portanto, o caráter de não-lugar³ que essas regiões por vezes evocam (Figura 01).

³ Conceito criado pelo antropólogo francês Marc Augé para caracterizar locais de trânsito das grandes cidades marcados muitas vezes por uma ausência de identidade para os transeuntes do meio urbano.



Fig. 01: Batalha do Coreto 034.

Fonte: facebook.com/Batalhadocoreto034

Ainda tratando esse carácter das praças que Carlos Monteiro coloca e que se aproximam das ações desempenhadas pelos integrantes do movimento hip-hop na cidade está a exibição de conflitos por meio da palavra e de gestos que o espaço da praça proporciona. Quando entendemos que o hip-hop surgiu enquanto uma alternativa de sobrevivência para jovens do Bronx no subúrbio de Nova York poderem competir entre si sem que houvesse derramamento de sangue, e se apropriaram das palavras e dos gestos para fazerem esses conflitos acontecerem de forma pacífica, entendemos como que as noções colocadas por Monteiro ganham ressonância dentro da cultura desse gênero musical e artístico.

Esse caráter ao mesmo tempo disciplinador, mas também subversivo que as praças evocam, foi um dos interesses no meu processo que aqui colocarei como performático - de me religar ao ambiente urbano da cidade de Uberlândia. Falo isso pois as praças já foram protagonistas de muitos embates políticos com o poder público na cidade, em especial a Praça Tubal Vilela na região Central sendo esta uma das principais praças do município. Tubal Vilela, por sua

vez, foi o prefeito da cidade entre os anos 1955 - 1959 tendo se tornado um grande empresário no ramo imobiliário da região arrendando grandes lotes de terra no município. Mais uma vez, parte do modus operandi coronelista da cidade. Porém, anos antes de se tornar prefeito da cidade, no ano de 1926, Tubal Vilela protagonizou um crime de feminicídio contra sua então esposa, Rosalina Buccironi, que estava grávida do terceiro filho do casal quando foi assassinada com quatro tiros pelo marido.

Na época, Tubal Vilela alegou “legítima defesa da honra” ao alegar que o motivo do crime foi uma suspeita de traição por parte de Rosalina. Assim como vários homens da época, Tubal Vilela foi absolvido do crime e sua imagem não foi afetada na região após o incidente, não à toa, veio a se tornar prefeito da cidade 29 anos mais tarde. Sua passagem como prefeito ficou eternizada através da praça que leva o seu nome, e que ainda hoje é um dos principais pontos comerciais do município.

No entanto, nos últimos anos houve um processo de redescoberta dessas histórias dos chamados “pais fundadores da cidade” que levou a uma maior conscientização acerca das narrativas de violência que fundamentaram nosso território. Nesse processo, é indispensável comentar o trabalho da Comissão Nacional da Verdade do Triângulo Mineiro e Alto Paranaíba que estabeleceu um grupo de historiadores e pesquisadores que investigaram e lançaram luz sobre uma série de acontecimentos da região - bem como de figuras

públicas do município - durante o período da ditadura civil-militar.

Apesar do caso de feminicídio de Rosalina Buccirone não estar ligado com a repressão da ditadura, ele ajudou a engrossar a luta das mulheres do município exigindo a mudança do nome da praça de Tubal Vilela para Ismene Mendes, atual nome da praça. Ismene Mendes, compartilha com Rosalina uma trágica história, visto que, durante a ditadura civil- militar, Ismene trabalhava como advogada trabalhista e de causas sociais na região. A luta em defesa dos direitos da maioria explorada fez com que Ismene sofresse uma perseguição política do regime que acabou acarretando na sua morte vítima de tortura em 1985.

Após um processo de investigação e catalogação feita pela Comissão Nacional da Verdade, o caso de Ismene Mendes voltou a ganhar destaque no município, e junto com ele um processo protagonizado pelas mulheres fez com que, em 2018, a praça tivesse seu nome alterado finalmente por meio de um processo simbólico de rebatizamento da praça e posteriormente oficialização do nome na justiça (Figura 02). Apesar de Tubal Vilela ainda ser o nome que a imensa maioria da população se refere a praça, fato é que sua oficialização como Praça Ismene Mendes representou um grande avanço contra as narrativas dominantes no município.



Fig. 02: Ato de rebatizamento da praça Tubal Vilela para Ismene Mendes. Fonte: Jornalistas Livres

Durante o transcorrer dessa escrita, decidi dar um maior destaque para essas duas ações estéticas, culturais e políticas que marcaram a cidade nos últimos anos por duas razões. Primeiro por entender que pensar processos artísticos por um viés contracolonial - ou seja, não só colocar colonialidade e a violência evocada dela como o cerne da questão, mas também se colocar contra ela de forma combativa -, não se dão na ordem do individual ou apartado dos demais grupos. Por mais que minhas ações artísticas partam de minhas considerações e ideias, é preciso sempre reconhecer os que pavimentaram nosso percurso até aqui, para assim, saber construir o percurso dos que virão.

E segundo, por entender que são ações que, em certa medida, me ajudaram a pensar diretamente na ação performática. Por serem acontecimentos que pude acompanhar de perto quando estive pela cidade, alguns aspectos levantados por ambos os grupos - no caso a comunidade do hip-hop e da luta das mulheres - me ajudaram a pensar o território da cidade de outras maneiras e desenvolver propriamente uma ação no espaço em questão.

PERFORMAR NO LATIFÚNDIO

A partir desse ponto eu volto ao meu processo performático de caminhar pela cidade, onde pude por meio do olhar curioso mapear pontos possíveis para a realização da performance. Através de um processo cartográfico, pude selecionar alguns pontos que evocam noções de violência histórica a qual a cidade foi erguida e assim pensar inicialmente em um ponto de partida. Numa espécie de cartografia da violência - e aqui eu penso cartografia no sentido mais literal do termo - cheguei em alguns esboços iniciais por meio do Google Maps (Figura 03).

Através dos esboços iniciais, pude chegar em quatro pontos principais que tomei como possibilidades para o desenvolvimento da performance, que são eles: as ruas Felisberto Carrijo e Cipriano Del Favero, a Avenida Rondon Pacheco e a Praça Plínio Salgado. O que levou a escolha desses quatro pontos iniciais foi a história por trás desses nomes que compõem o imaginário ordinário do trânsito uberlandense, e que possuem uma ligação direta com a história do município.



Fig. 03: Esboço inicial da cartografia (2020). Fonte: Acervo pessoal

Com exceção de Cipriano Del Favero, os demais nomes selecionados denota cada um tipo de violência distinta, que aqui não vou me alongar muito em falar especificamente de cada um, mas é importante destacar o que levou a escolha de cada local em detrimento de outros. No caso de Felisberto Carrejo, temos um dos principais nomes do que eu comentei no início desse artigo quando se debate o fato dos fundadores da cidade serem diretamente ligados à elite escravista na região. Considerado o primeiro habitante da cidade, por ter sido o primeiro a estabelecer um núcleo habitacional no que viria ser a vila de São Pedro do Uberabinha, Felisberto Carrijo tem sua história contada de forma romantizada nas escolas do município.

A história que não é contada foi encontrada pelo historiador Jeremias Brasileiro em sua tese de doutorado onde o pesquisador analisa as raízes do racismo na região e a sua principal forma de resistência: o congado. Nessa pesquisa, Jeremias Brasileiro revelou por meio de um documento de época, que Felisberto Carrejo era provedor de algumas instituições paroquiais da época que tinham como um hábito comum “vender escravizados” doados por fazendeiros para arrecadar fundos para igrejas da elite regional (BRASILEIRO, 2020, p. 119).

Rondon Pacheco, por sua vez, foi uma das principais figuras do município, cedendo assim o seu nome para a principal avenida da cidade.

Diferentemente de Felisberto Carrijo, Rondon Pacheco é um nome mais recente no imaginário uberlandense diretamente ligado ao período da Ditadura Civil-Militar. Durante o período da ditadura, Rondon Pacheco era o então governador de Minas Gerais, cuja política, atrelada aos interesses dos militares da época, provocou de forma proposital o extermínio de indígenas no estado, em especial da etnia Krenak. Aqui cabe novamente um destaque para o trabalho da Comissão Nacional da Verdade do Triângulo Mineiro e Alto Paranaíba que não mediu esforços em investigar essa questão, até então, desconhecida do grande público. Já era sabido por pessoas do meio acadêmico a presença de “reformatórios indígenas” no estado, que nada mais eram do que centros de tortura voltados ao silenciamento e extermínio de grupos originários de Minas Gerais, mas a sua relação direta com Rondon Pacheco ainda era algo nebuloso.

Agora, em se tratando dos nomes de Plínio Salgado e Cipriano Del Favero, começamos a falar mais propriamente do local escolhido para a realização da performance após essa longa pesquisa. Quando falamos do coronelismo que tem suas raízes na opressão de determinadas cosmovisões de mundo não-brancas e não-europeias falamos também de um processo extremamente reacionário e nesse sentido, uma figura como a de Plínio Salgado não poderia passar despercebido nesse meu processo de caminhar a cidade. Entender que os integralistas de outrora estão cada vez mais

retornando de suas covas que achávamos estarem seladas, e que a presença de uma praça com o nome de uma das principais figuras do fascismo brasileiro em Uberlândia não é uma coisa que deva ser ignorada.

Cipriano Del Favero, diferentemente dos outros três citados, não tinha uma relação direta com nenhum processo de violência colonial até o ponto por mim pesquisado, se tratando apenas de um construtor italiano responsável por alguns projetos públicos da cidade. Porém, o seu nome é atravessado nessa pesquisa associado com a figura de Plínio Salgado uma vez que a rua, que atualmente recebe seu nome, era o um dos pontos de encontro e desfile dos integralistas uberlandenses na primeira metade do século passado. Talvez sua origem tenha sido um fator determinante para as escolhas dos camisas verdes, mas até aí é só suposição da minha parte.

Porém, fato é que o nome de Plínio Salgado, e todo esse histórico da influência integralista na cidade, deu o ponto geográfico inicial para a realização da foto performance que dá título a esse ensaio. A escolha não se deu meramente por questões histórico-políticas, mas também por entender a relação direta que Plínio Salgado teve com a Semana de Arte Moderna de 1922 bem como toda aquela concepção do que viria a ser a arte moderna brasileira até então. A partir do momento que nós, enquanto artistas contemporâneos que assumimos um viés contra-colonial, e atuamos nas fissuras e espaços fronteiros do cenário das artes, tensionar essas relações com o que eram os cânones da arte moderna

brasileira branca daquele período e confrontar com a nossa produção atual é uma tarefa necessária.

Dito isso, após o processo de pesquisa, cartografia e caminhar que antecederam a produção da foto-performance - mas que não estão apartadas dela - pude e não desenvolvi a performance na Praça Plínio Salgado (Figura 04). Partindo sempre de um debate em torno da violência e noções permeiam a cidade de Uberlândia, a obra consistiu de um momento onde voluntariamente me coloquei numa situação de vulnerabilidade no espaço ao me despir por completo, mantendo somente uma bermuda como peça de roupa.

Por mais que eu saiba que a nudez parcial ou completa não seja algo necessariamente visto como vulnerável no campo da performance e das artes cênicas, naquele momento e naquele espaço ela assumiu tal caráter. Um corpo preto quase despido em meio à uma cidade que possui camadas e mais camadas de violência foi algo considerável durante o processo artístico, e que poderia se mostrar como uma situação de risco maior a depender se o corpo que ali estivesse exposto fosse distinto.

Ancorado em alguns debates da dança contemporânea, pude entender que, naquele momento, antes da minha ação atribuir um sentido a aquele espaço o meu corpo, por si só, já estava atribuído sentido a ele. Parte do desconforto em estar parcialmente despido em meio a uma avenida movimentada, misturado com a indefinição de possíveis ações que os pedestres ou motoristas poderiam desencadear tornaram-se dados da

obra.

Em diálogo com essas questões, para explorar mais essas noções de violência utilizei durante toda a realização da foto-performance chapas de raio-X que me foram cedidas por uma amiga. Por se tratar de algo que penetra o seu corpo, e literalmente te atravessa, as chapas de raio-X refletiram de forma mais direta de violência que eu estava tentando dialogar com esse trabalho (Figuras 04, 05, 06). O dano ausado pela emissão de raios-X nos nossos corpos pode ser mínimo, tal como várias pequenas violências que nossos corpos sofrem no nosso cotidiano ordinário, mas cujo acúmulo dessas micro violações podem adoecer nossos corpos de diferentes maneiras.

Durante o processo da performance, alguns dados que antes de sua realização eu não tinha levado em consideração vieram à tona. A praça não possui bancos, muito menos caminhos de circulação dentro do seu espaço, parecendo que a hostilidade daquele que a nomeia fosse transfigurado na sua disposição espacial. Tal configuração espacial da praça se mostrou um desafio, visto que os pés descalços naquele espaço sobre o asfalto quente e sobre a grama seca cheio de galhos, deram mais uma camada de sentido para aquela minha presença. Consegui nesse momento experimentar um pouco das contribuições do campo da dança contemporânea onde o chão pisado se mostra um elemento ativo do corpo, tornando-se parte da experiência do gesto por meio de uma

afetação mútua (LEPECKI, 2012, p.47).

Em um processo sankofico⁴, pude por meio dessa pesquisa-performance retornar ao passado das lutas sociais da cidade para tentar combater a narrativa presente naquele espaço ao meu modo. Entender que tal como os integrantes da cultura hip-hop afirmam a sua existência por meio das ocupações de espaços no ambiente urbano, pude questionar por meio da ocupação daquele espaço com a minha presença a negação da existência que determinados corpos ainda enfrentam no meio urbano de Uberlândia. Da mesma forma que, através da luta das mulheres do município, pude também lançar luz sobre algumas narrativas dominantes ligadas diretamente ao passado reacionário e conservador da cidade que ainda figuram no nosso cotidiano uberlandense.

⁴ Termo criado pela escritora afrofuturista Lu Ain-zaila baseado na simbologia da Sankofa, um dos símbolos ideográficos da Adinkra.

“Ensaios em uma terra de coronéis” ainda não está totalmente finalizado, uma vez que há outros locais ainda a serem trabalhados na cidade. Porém, creio que nesse primeiro ensaio introdutório sobre o seu processo de realização, pude demonstrar de forma sintética todos os atravessamentos teóricos, históricos e afetivos que esse trabalho evoca na minha produção artística. Infelizmente, Uberlândia ainda possui uma série de camadas de violência a serem desveladas, mas com os desdobramentos dessa pesquisa e da performance capaz que em um futuro próximo eu consiga melhor construir novos atravessamentos

políticos e combativos sobre essas múltiplas camadas. Só me resta agora voltar a caminhar...



Fig. 04: Praça Plínio Salgado (2020). Foto de Vinycius Mascarenhas. Acervo Pessoal



Fig. 05: Registro de Performance (2020). Foto de Vinycius Mascarenhas. Acervo Pessoal



Fig. 06: Registro de Performance (2020). Foto de Vinycius Mascarenhas. Acervo Pessoal



Fig. 07: Registro de Performance (2020). Foto de Vinycius Mascarenhas. Acervo Pessoal

REFERÊNCIAS

ARLANDER, Annette. **Introduction to future concerns: Multiple futures of performance as research?** 1.ed. Routledge, 2017.

AUGÉ, Marc. **Não-lugares: Introdução a uma antropologia da supermodernidade.** Marc Augé, tradução de Maria Lúcia Pereira -- Campinas, SP : Papirus, 1994, -- (Coleção Travessia do século)

BRASILEIRO, Jeremias **O CONGADO (A) E A PERMANÊNCIA DO RACISMO NA CIDADE DE UBERLÂNDIA-MG: RESISTÊNCIA NEGRA, IDENTIDADES, MEMÓRIAS, VIVÊNCIAS (1978-2018).** 2019. 268 f. Tese de Doutorado apresentada ao programa de pós-graduação em história da UFU. 2020.

CARERI, Francesco. Walkscapes - **O caminhar como prática estética. [Tradução Frederico Bonaldo.]** -- 1. ed. São Paulo: Editora G. Gili, 2013.

Comissão da Verdade do Triângulo Mineiro e Alto Paranaíba. **Relatório I: caso Ismene Mendes: o legado classista, machista e fascista da ditadura civil-militar.** - Uberlândia: EDUFU: Comissão Nacional da Verdade, 2016. 152p. : il.

FANON, Franz. **Os Condenados da Terra**. Tradução de Enilce Albergaria Rocha e Lucy Magalhães. Juiz de Fora: Editora UFJF, 2005. GUIMARÃES, Alberto Passos. Quatro séculos de latifúndio. 2.ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1968.

LEPECKI, Andre. **Coreopolítica e coreopolícia**. Ilha, v. 13, n. 1, p. 41-60, 2012.

MATOS, Ágatha Cristina de Oliveira. **De Tubal Vilela para Ismene Mendes: o exercício de desvelar memórias silenciadas como um desafio ético, estético e político para o Ensino de História**. 2020. 102 f. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em História) - Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2020.

OLIVEIRA (Thi.Gresa), J. P. A. (2020). **Guerrilhas, Performance e Territórios: : vivendo nas fissuras**. Olhares, 7(1 e 2), 39-44.

ROBERTO, Carlos Monteiro de Andrade. **Confinamento e deriva: sobre o eclipse do lugar público na cidade moderna**. Imagens Urbanas - Os diversos olhares na formação do imaginário urbano / Organizado por Célia Ferraz de Souza e Sandra Jatahy Pesavento - Editora UFRGS. 1997.

ROCHA, Tereza. **Ballet sobre outras bases ou em que o tango pode ser bom para tudo** In: Org. Instituto Festival de Dança de Joinville. Seminários de dança de Joinville - A Dança Clássica: dobras e extensões. Joinville: Nova Letra, 2014, p. 27-41.

SANTOS, Antônio Bispo dos. **A terra dá, a terra quer**. São Paulo: Ubu Editora/PISEAGRAMA, 2023.

Editorial

A Revista Desvio, em seus quase oito anos de existência, tem uma prerrogativa: pregar uma postura pedagógica e auxiliar graduandos em seu processo de escrita, ofertando avaliações de artigos científicos mais completas e buscando, da melhor maneira possível, auxiliar a produção acadêmica, quebrando a tão comum lógica do *“é preciso experiência para essa vaga, mas como obter experiência se não existem primeiras oportunidades?”*

No cumprimento desta missão, e em parceria com a disciplina de Museologia III, do curso de Museologia (período noturno) da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (Unirio), ministrada pelos professores doutores e museólogos Márcio Ferreira Rangel e Mário de Souza Chagas, iremos lançar o **Caderno Especial: Museologia e expansões museológicas**, com o intuito de publicar a produção discente da disciplina anteriormente citadas.

Como conclusão da cadeira de Museologia III, objetivou-se desenvolver um artigo referente à teóricos e/ou profissionais da área museológica mas que não são tão obviamente compreendidos como tal. Para tanto, os produtos obtidos das investigações discentes foram diversos, com enfoque também em questões de classe, gênero e raça, perpassando pelo desenvolvimento e aplicação de uma oficina. Assim como na Museologia, a teoria e a prática fundem-se e permitem um início promissor para estes jovens pesquisadores.

Assim, os estudiosos e trabalhadores do campo da museologia abordados serão: **Abdias Nascimento** através de Lucas Barbosa Oliveira Souza e Heron Passos da Silva Gomes; **Bertha Gleizer Ribeiro** com as considerações de Fernanda da Cruz Costa, Luiz Alberto da Silva Bastos e Yndiana Cabral Gouveia, Diogo Felipe Alves Candido, Ivan Roberto Ferreira Pinto e Lorena Santiago Trindade falando sobre **Bertha Lutz**; as potencialidades de **Darcy Ribeiro** sob a ótica de Queltrin Pereira Costa e Bruno Fiedler de Oliveira; **Heloísa Alberto Torres** por intermédio de Camilla Levi Falcão Duarte,

Leticia dos Santos Cunha e Yasmin do Nascimento Araujo; as ponderações de **Mário De Andrade** por meio das constatações de Allef Almeida Silva Ferreira e Mariana Fernandes dos Santos, os entendimentos de **Nise Da Silveira** moderados por Felipe Sarthou Santos Pimenta, Keila Henrique Candido e Victória Luz Rodrigues Trindade; os entendimentos de **Oscar Niemeyer** ponderados por Luiz Leonardo Souza da Silva e Carlos Eduardo do Nascimento Silva; a prática de **Paulo Freire** através da oficina proposta por Renata Ferretti, Sidnei Silva dos Santos e Nickole Heine; **Rodrigo Melo Franco De Andrade** compreendidos por Ian Chaves Fonseca e Valeria Correa Couto, Geovana Fraga do Patrocínio e Victória da Costa de Siqueira apresentando **Sérgio Buarque De Holanda** e finalmente **Waldisa Rússio** explanada por Leacir Valladares Cellis e Antônio Wesley Paz Alves.

Prestigiem a produção destes jovens pesquisadores e museólogos em formação e aproveitem a leitura!

Márcio Rangel, Mário Chagas e Gabriela Lúcio.

BERTHA LUTZ E SUAS ATUAÇÕES INOVADORAS

Diogo Felipe Alves Candido¹

Ivan Roberto Ferreira Pinto²

Lorena Santiago Trindade³

O presente artigo tem como objetivo de estudo as contribuições de Bertha na área da museologia, apesar de não ter se formado na área desenvolveu diversas pesquisas na mesma. Bertha Maria foi uma bióloga formada pela Universidade de Sorbonne, que se destacou na defesa dos direitos da mulher como figura fundamental da conquista do direito ao voto feminino, direitos trabalhistas e sociais, bem como foi pioneira em métodos modernos da Museologia.

Palavras-chave: Bertha Lutz; Patrimônio e Memória; Educação Museal; Direitos da Mulher.

¹ Cursando Museologia, pela Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO).
Contato: dfacandido@edu.unirio.br

² Cursando Museologia, pela Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO).
Contato: ivanrfpinto@gmail.com

³ Cursando Museologia, pela Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO).
Contato: lorenasantiago58@gmail.com

INTRODUÇÃO

Bertha Maria Júlia Lutz, paulistana, nascida no dia 02/08/1894, do casamento da inglesa Amy Fowler e do médico Adolfo Lutz. Graduou-se em Biologia pela Universidade de Sorbonne e, na faculdade, conheceu a campanha feminista pelo direito ao sufrágio da Inglaterra.

Em 1918, de volta ao Brasil, passou a se empenhar em aprovar uma legislação que permitisse que as mulheres se tornassem eleitoras e candidatas. Especializou-se em Zoologia e, após prestar concurso, tornou-se servidora da União no Museu Nacional, sendo a segunda mulher a ingressar no serviço público nacional. Em 1919, formou a Liga para a Emancipação Intelectual da Mulher. Em 1922, representou o Brasil na Assembleia-Geral da Liga das Mulheres Eleitoras, nos Estados Unidos da América, sendo escolhida por votação para exercer o cargo de vice-presidente da Sociedade Pan-Americana. Finalmente, após muito esforço de Bertha, Getúlio Vargas, em 1932, decretou o direito da mulher votar e ser votada. A Inglaterra teve o direito ao voto feminino conquistado em 1918 e a França, somente em 1945.

Em uma época que não existia grupos de mídia social e que as pessoas só se congregaram através de entidades associativas, Bertha Lutz foi a organizadora do primeiro congresso sobre os direitos das mulheres brasileiras e, na OIT (Organização Internacional do Trabalho), apresentou os problemas pertinentes à proteção do trabalho feminino. Em 1932, criou a União Universitária Feminina, a Liga Eleitoral Independente. Em 1933, instituiu a União Profissional Feminina bem como a União das Funcionárias Públicas. No mesmo ano, concorreu ao cargo de deputada na Assembleia Nacional Constituinte de 1934 sem conseguir eleger-se, sagrando-se suplente de deputado federal na eleição seguinte, assumindo o mandato de deputada na Câmara Federal em 1936, após o falecimento do titular do cargo. Destacou-se como deputada empenhada na alteração das leis referentes ao trabalho feminino bem como do menor de idade, objetivando a isonomia salarial, redução da jornada de trabalho que, na época, era de 13 h/d, e ainda a licença maternidade de três meses.

Lutz tornou-se a chefe do departamento de Botânica do Museu Nacional e, neste cargo aposentou-se, em 1964. Em 1975, a ONU estabeleceu o Ano Internacional da Mulher e ela foi indicada pelo governo Geisel a compor a delegação brasileira no primeiro Congresso Internacional da Mulher, a se realizar no México, e este foi o seu último ato oficial em defesa dos direitos da mulher.

Apesar de refletir sobre questões de gênero nos museus nacionais, Bertha não era uma otimista quanto a isso em nossas instituições, pois achava muito difícil de introduzir no Brasil. Realidade muito diferente ela encontrou nos museus norte-americanos onde mulheres ocupavam cargos importantes e diversos.

> Bertha Lutz e a função educativa dos museus

O livro “A função educativa dos museus” é resultado de uma viagem feita por Bertha Lutz aos Estados Unidos em 1932, através de uma bolsa de estudos da Carnegie Corporation e da Carnegie Endowment for International Peace para estudar o papel educativo dos museus norte-americanos. Nesse período Bertha pertencia ao quadro de funcionários do Museu Nacional, fazendo parte da equipe de botânica da instituição. Bertha fez, anteriormente, outras viagens ao exterior com o caráter educacional, porém a viagem aos museus norte-americanos em 1932, é considerada a de maior importância para o setor educativo dos museus nacionais.

A viagem teve como objetivo os estudos dos departamentos e serviços educativos mantidos pelos museus norte-americanos. Em dois meses e meio, Bertha não apenas visitou cinquenta e oito instituições, em vinte cidades diferentes, com ênfase nos museus de ciências, mas também participou de conferências com diretores e chefes de seções educativas e técnicas das instituições, compareceu às aulas e palestras nas salas de conferências ou em galerias de exposições, sessões recreativas para crianças, visitas guiadas por técnicos, docentes ou instrutores, tendo a oportunidade de se relacionar com personalidades da maior influência no mundo dos museus. Bertha trouxe como resultado dessa experiência questões referentes ao trabalho educativo dos museus e temas mais específicos da museografia, como disposição de vitrines, iluminação e arquitetura dos edifícios. Foi o relatório dessa viagem, inicialmente intitulado “O papel educativo dos museus norte-americanos”, apresentado ao diretor do Museu Nacional, Edgard Roquette-Pinto, em março de 1933, com recomendação de divulgação no âmbito da América Latina e Brasil pelas autoridades norte-americanas envolvidas no patrocínio, que deu origem ao o título ‘A função educativa dos museus’. Bertha tentou por diversas vezes publicar o estudo e apesar de ter feito acréscimos de ilustrações, incorporações de algumas alterações e emendas ao texto original do relatório, nunca obteve sucesso junto a autoridades e editoras da época para publicação do texto. Uma das suspeitas para a não publicação foi o público leitor ainda reduzido para um trabalho tão especializado. Seu estudo permaneceu “engavetado” na biblioteca do Museu Nacional desde então e só foi organizado e publicado em 2008 por Guilherme Gantois de Miranda, Maria José Veloso da Costa Santos, Silvia Ninita de Moura Estevão e Vitor Manoel Marques da Fonseca pela editora Muiraquitã.

Preocupada com os aspectos educacionais dos museus, Bertha se debruçou na modernidade e evolução dos museus nos conceitos de William Henry Flower. “Para ele, os museus modernos deveriam servir educacionalmente a duas classes de homens” (Lutz, 2008, p.21), divididos em estudantes instruídos em prol do progresso da ciência e do público geral (classe mais numerosa). Bertha considerou esse tipo de proposta museográfica das coleções para pesquisadores e público leigo em suas atividades como profissional de museologia, além de introduzir as reflexões sobre gênero também no universo museal.

> Museu e sua evolução: o museu dinâmico e a sua projeção social.

“Na sua maioria, não são mais instituições estáticas, mas, antes, conceitos dinâmicos. Conservam intacto o seu papel de ampliadores dos conhecimentos humanos, mas nem por isso deixam de se projetar consciente e voluntariamente na vida social e de intervir ativamente na formação cultural do público”. (LUTZ, 2008, p. 31-32).

Segundo Bertha Lutz (2008), durante o percurso das cinquenta e oito instituições seus estudos demonstraram que os museus modernos estavam em pleno estado evolutivo, com mudanças radicais e profundas que ela denominou de ‘fase experimental’. Pesquisa e divulgação (comunicação seja para qual público for) são fatores científicos que também englobam a nova fase dos museus, os museus modernos. Outro fator observado pela intelectual nos museus norte-americanos foi a diversidade de estudos de visitantes capaz de influenciar toda uma lógica estrutural da museografia seja destinada à educação ou não. Bertha previu, que com o passar do tempo, a pesquisa de público de museu também influencia na arquitetura e na localização da instituição, por exemplo. A localização estratégica da instituição foi uma das principais influências adquiridas com seus estudos, pois quando voltou de viagem sugeriu a

hipótese de o Museu Nacional se transferir da Quinta da Boa Vista para um local melhor, com mais público, onde pudesse ser de maior e de melhor utilidade para a sociedade em geral. Essa mudança geográfica também é uma das suspeitas para a não publicação de seu estudo.

> Museu Ramal e a experiência de socialização educativa popular

O Museu Ramal 69, ficou popularmente conhecido por esse nome justamente por sua localização, a rua 69, Filadélfia, lugar de maior movimentação da cidade, de dia e de noite. O museu ramal 69 funciona como um apêndice do Museu de Arte de Pensilvânia (museu central). Ou seja, o museu ramal é produzido pelo museu central e surge da necessidade de descentralização, porém não rivalizam com o museu principal. Pelo contrário, atrai novos públicos. O Museu Ramal 69 representa uma técnica nova dos grandes museus, pensado de forma revolucionária, funcionando também em horário alternativo ao comercial. Antes mesmo de sua inauguração, foi feito todo um estudo sociológico da população do bairro onde foram considerados quesitos como classe social, raça, profissões e crença, por exemplo. A localidade foi primordial no estudo, pois o diretor, Dr. Philipp Youtz do Museu de Arte de Pensilvânia apontou que “se alguém deseja abrir uma loja escolhe um ponto central. Quem deseja abrir um museu educativo necessita igualmente atrair o povo” (Lutz, 2008, p.39). A preocupação com a disponibilidade de local para os visitantes estacionarem seus carros próximos ao museu foi outro mínimo detalhe pensado.

Inspirada no Museu Ramal 69 e nas ideias do diretor do museu central da Pensilvânia, Bertha achou interessante fazer o mesmo no Brasil, pensou na ideia de dois pequenos ramais para os Museus Nacional e Paulista, um em cada grande cidade. Essa outra ideia de inovação para o Museu Nacional, criando um museu ramal na zona portuária do Rio de Janeiro para atender aos turistas com uma pequena exposição etnográfica no cais do porto, distribuindo informações com folhetos do instituto e os convidando a visitá-lo, proporcionando aos turistas um primeiro contato com a natureza do país.

> O apagamento das ideias de Bertha

Em sua viagem de pesquisa aos museus norte-americanos, Lutz tinha como objetivo entender as práticas educacionais das instituições museais para tentar replicá-las democraticamente no país. Em seu relatório, a pesquisadora colheu das instituições visitadas diversas novidades no campo da educação museal para o público diverso, não apenas para pesquisadores.



Fig. 01: Dois quadros parietais de nacionalidades diferentes.
Fonte: VIDAL, 2007, 213.

Estes iam na contramão da política nacional dos museus brasileiros, um dos exemplos está no embate trazido por ela entre os museus escolares e o empréstimo de kits criados por museus. A figura 1 exemplifica as diferenças entre o quadro parietal original da França, à esquerda, e à direita a versão brasileira.

Segundo Lutz, os museus escolares, inicialmente formados por quadros parietais produzidos na França, “uma versão nacionalizada do Musée Scolaire Deyrolle” (PETRY; SILVA, 2013, p. 84), encontravam-se em o que ela chamou de “evolução regressiva” (LUTZ, 2008, p. 98).

Dizem as autoridades no assunto, que a organização de museus por instrutores não especializados, não conduz a resultados satisfatórios e que a doação de material dos estabelecimentos de ensino é condenável, porque no maior número de casos, o material permanece em abandono (LUTZ, 2008, p. 98).

Em seu livro foram expostos diversos argumentos como os citados acima, vale ressaltar que foram visitados “numerosos estabelecimentos escolares no estado de Minas” (LUTZ, 2008, p. 98). Desta forma, elucidando então: não sendo dirigido por profissionais capazes na área, se “degenera em coleções de curiosidades compostas de espécimes sem nexos” (LUTZ, 2008, p. 98). A figura 2 exemplifica um dentre os problemas citados por Bertha, quadros parietais expostos a uma altura que é inviável a estatura de crianças, ilustrando o então supracitado: uma coleção composta de espécimes sem nexos.



Fig. 02: Escola Normal Caetano de Campos.
Fonte: VIDAL, 2007, 209.

Em contraste com o empréstimo de kits, uma atividade extensiva dos museus americanos modernos (LUTZ, 2008, p. 98), este apresentava extrema eficácia visto que o fato de serem dispostos por um prazo acarreta no efeito oposto ao dos museus escolares: são sempre utilizados. Segundo Bertha, há um valor psicológico: “Sua essência reside no fato de não poder o material permanecer no estabelecimento” (LUTZ, 2008, p. 98).

Das novidades trazidas por Bertha, talvez a mais importante, foi a pesquisa de público. Atualmente este estudo é parte primordial para a educação museal, pois para que as instituições pudessem atender melhor ao público já existente e atrair novos públicos, precisam entender quem são seus visitantes, o que os atraem, o que fazem e até mesmo onde moram. Tais ideais ainda não eram pensados quando Bertha indicou sua relevância.

Outra ideia importada pelos seus estudos foi a importância das propagandas. Se o museu quer mesmo ser visto, ele precisa que o público tome conhecimento de sua existência e propostas de contribuição para o povo. Bertha registrou em seus estudos propagandas feitas pelas instituições norte-americanas com cartazes em bondes, ônibus ou na própria fachada dos prédios, além das propagandas em jornais e rádios que alcançam um maior público. A pesquisadora compreendeu que enquanto o museu não proclamar a sua existência estaria contribuindo para o não cumprimento da missão social educativa de onde está inserido.

Não há dúvida que o museu moderno deve-se achar ao alcance do público e, sempre que for possível, feito um estudo prévio da localidade em que se pretende instalá-lo, tomando em consideração o tipo de população à qual se deseja servir (Lutz, 2008, p.44).

A questão da localização já citada neste trabalho, foi mais uma inovação registrada no estudo. Segundo ela, os museus precisam estar onde o povo se encontra, ao alcance de todos, e era essa a intenção de Bertha (2008) ao sugerir a mudança de local do Museu Nacional e até mesmo a criação de um museu ramal da instituição carioca no cais do porto do Rio de Janeiro. Como instituição cultural que é, os museus, sempre que possível, precisam se colocar em ponto estratégico, para poder facilmente atender seu ao público, ter facilidade de transportes, estacionamentos próximos, funcionar em dias e horários diferenciados para atender aos trabalhadores que não conseguem comparecer ao funcionamento habitual.

Analogamente, Bertha (2008) observou a importância da arquitetura para os museus, tanto a arquitetura externa, quanto a interna. Conforme a mesma, a parte interna deve ser sempre a parte principal e possivelmente com flexibilidade de mobiliários infixos. Deve evitar-se repartições fixas. Paredes e mobiliários sempre de cores neutras, pois o que se deve evidenciar são as coleções.

Apesar de tantas propostas que deslancharia em múltiplos avanços se publicado no séc XX, seu livro foi publicado mais de 50 anos depois (LUTZ, 2008, p.15). No entanto, poucos anos depois, em 1938 foi publicado o livro de Paulo Roquette-Pinto, pelo Museu Nacional, intitulado: “História natural : (Assistência ao Ensino)”, reforçando a contraposição que os resultados dos estudos de Bertha em sua viagem representam, pois o livro de Paulo consiste em uma espécie de manual para os museus escolares.

Conclusão

Bertha percorreu sua pesquisa absorvendo as mais importantes inovações vistas nos museus norte-americanos com o objetivo de introduzi-las nos nossos museus. A pesquisadora tinha o entendimento de que muitas das inovações seriam, por motivos diversos, difíceis, algumas quase impossíveis e outras nem tanto. Ela almejava uma democratização dos museus, através da parte educativa, propor algum tipo de educação para o público brasileiro de todas

as classes e interesses, seja ele um pesquisador, estudante, feirante, criança, idoso, professora e até mesmo donas de casa. Bertha entendeu que os museus estavam em plena evolução principalmente na parte educativa, no sentido pedagógico e, considerando o grande índice de analfabetismo no Brasil à época, os museus poderiam ser, além de institutos de pesquisas, amplificadores dos conhecimentos humanos e de órgão de divulgação popular.

“Como sempre fizera em tudo o mais na vida, também assumiu o controle da forma como desejava ser lembrada” (CRISTINA, 2020, p. 24). Foi uma figura feminina de grande relevância para a história brasileira, em todas as áreas em que se empenhou, forjou uma história em busca da inclusão, igualdade e aprimoramento. Ainda que suas pesquisas apresentem grande avanço à sua época, pouco disto foi estudado. Bertha Lutz faleceu no Rio de Janeiro em 16 de setembro de 1976, aos 84 anos.

REFERÊNCIAS

Bertha Lutz — Senado Notícias. Disponível em: <https://www12.senado.leg.br/noticias/entenda-o-assunto/bertha-lutz>. Acesso em 27 de novembro de 2023.

CRISTINA, T.; EDIÇÕES C MARA. Bertha Lutz. [s.l.] Edições Câmara, 2020, p. 23. Disponível em: <https://bd.camara.leg.br/bd/handle/bdcamara/30679>. Acesso em 24 de novembro de 2023.

LUTZ, Bertha Maria Julia; et al. A função educativa dos museus. Rio de Janeiro: Museu Nacional; Niterói: Muiraquitã, 2008.

PETRY, M. G.; SILVA, V. L. G. DA. Museu escolar: sentidos, propostas e projetos para a escola primária (séculos 19 e 20). História da Educação, v. 17, n. 41, p. 79–101, set, 2013.

RANGEL, Jorge Antonio. Edgard Roquette-Pinto. Recife: Fundação Joaquim Nabuco, Editora Massangana, 2010. Disponível em: <http://www.dominiopublico.gov.br/download/texto/me4714.pdf>. Acesso em 27 de novembro de 2023.

ROQUETTE-PINTO, P. História natural : (Assistência ao Ensino). Rio de Janeiro: UFRJ; Porto Alegre: Globo, 1938.

QUEM PENSOU ESSE MUSEU, EIM? AH, FOI DARCY.

Queltrin Pereira Costa¹
Bruno Fiedler de Oliveira²

Darcy Ribeiro (1922-1997) foi um grande antropólogo e pensador da formação do povo brasileiro, também educador e político do país. Dentre suas inúmeras contribuições, há entre elas, alguns museus. Esse artigo analisará o pensamento e ideais de museu que contribuíram para a concepção que teve de dois. Um que foi construído e outro que não foi. O Museu do Índio e o Museu do Homem, respectivamente. Esses museus foram pensados com mais de uma década de diferença, por isso foram escolhidos para o exame de desenvolvimento de sua visão sobre a instituição museu. Quais foram os contextos e intenções na criação de cada um, identificando seu pensamento museal em cada um dos dois momentos.

Palavras-chave: *Museologia Social; Museu do Homem; Darcy Ribeiro.*

¹ Graduanda em Museologia pela Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO), bolsista de Iniciação Científica em Comunicação Museológica Digital (PROPGPI/DPQ) pela mesma instituição. Contato: queltrincosta@gmail.com.

² Graduando em Museologia pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (Unirio), mestre em História da Ciência pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (Puc-SP) e bolsista PCI do Museu de Astronomia e Ciências Afins (Mast). Contato: fiedler@edu.unirio.br.

A VIDONA DE DARCY

Tentar escolher os feitos mais relevantes de Darcy Ribeiro para contextualizar minimamente o conteúdo desse artigo talvez seja mais complexo do que escrever o próprio artigo em si. Nascido em Montes Claros, Minas Gerais, em 1922, filho de criador de gado e professora primária, foi ainda adolescente estudar Medicina em Belo Horizonte, matéria a qual não se identificou. Dentre ideologias integralistas e comunistas, escolheu a segunda (Grupioni, 1997), escolha essa que influenciou toda a sua vida. Ganhou uma bolsa para a Escola de Sociologia e Política de São Paulo (USP), formando-se antropólogo em 1946. A partir daí começa sua vida profissional e é quando fica realmente difícil a seleção. Trabalhou nove anos no SPI (Serviço de Proteção ao Índio), atual Funai (Fundação Nacional dos Povos Indígenas), de 1947 a 1956. Nesse ínterim, casa-se com Berta Gleizer em 1948 e funda o Museu do Índio em 1953. Ao se desligar do SPI, inicia sua carreira política, voltando-se à educação, sendo convidado a coordenar a divisão de estudos sociais do Centro Brasileiro de Pesquisas Educacionais do MEC, ficando responsável pelo setor de pesquisas sociais da Campanha Nacional de Erradicação do Analfabetismo. Foi um dos organizadores da Universidade Nacional de Brasília (UNB), da qual foi reitor entre 1961 e 1962, deixando a reitoria da UNB para ser Ministro da Educação e Cultura durante o governo de João Goulart até 1963. Com o golpe de 64, exila-se no Uruguai até 1968, quando também termina o livro *O Processo Civilizatório*, etapas da evolução sociocultural.

Após a AI-5, é preso e se exila novamente até 1976, quando retorna ao Brasil e se filia ao PDT de Leonel Brizola em 1979. Foi eleito para vice-governador do Rio de Janeiro, juntamente com Brizola, que foi eleito governador em 1982, assumindo, ao mesmo tempo, a secretaria estadual da Cultura, implantando os Centros Integrados de Ensino Público (CIEP). Criou a Biblioteca Pública Estadual, a Casa França-Brasil, a Casa Laura Alvim e o Sambódromo do Rio de Janeiro que fora do período do Carnaval abriga salas de aula, além do Museu do Carnaval.

Em 1990, Darcy Ribeiro foi eleito senador pelo Rio de Janeiro pelo PDT, no mesmo pleito que reelegeu Leonel Brizola e para a Academia Brasileira de Letras. Em 1991, licenciou-se do seu mandato no Senado para assumir a Secretaria Estadual de Projetos Especiais de Educação. No ano seguinte, voltou ao Senado e dedicou-se à elaboração da nova Lei de Diretrizes e Bases (LDB) da Educação Nacional. Projetou a Universidade Estadual do Norte Fluminense, inaugurada em 1994.

Sua vida ajuda a entender suas motivações e o ponto de partida para suas obras. O interesse deste artigo é examinar os museus imaginados por Darcy Ribeiro e tentar extrair das concepções desses museus sua visão e entendimento sobre museus em si. Para isso serão usadas duas amostras, um sucesso e um fracasso. O Museu do Índio e o Museu do Homem, respectivamente.

> DARCY E SEUS MUSEUS

Darcy Ribeiro tem sua primeira experiência na idealização de museus com o do Índio em 1953, ainda enquanto trabalhava como naturalista do SPI (Serviço de Proteção ao Índio). Mesmo sendo antropólogo, não havia essa profissão prevista nos quadros da instituição. (Grupioni, 1997). Teve seu primeiro endereço na rua Mata Machado, ao lado do Maracanã, onde, atualmente, o terreno é ocupado por militantes indígenas. Teve de mudar de lugar para a passagem do metrô em 1978, que passaria por baixo do museu, porém acabou passando próximo, não necessitando da mudança de endereço. Hoje situa-se na rua das Palmeiras, no bairro de Botafogo (Chagas, 2007).

Esse museu foi grande sucesso, com muitos visitantes ilustres e muito bem recebido por nomes importantes da museologia mundial à época, como George Henri Rivière e outros diretores e conservadores de museus ao redor do mundo (Chagas, 2007).

Darcy tinha uma visão muito clara do objetivo do Museu do Índio: ele tinha a intenção de acabar com a ideia de que os indígenas eram selvagens, e seres exóticos, o que, para Darcy, era um estereótipo existente também pela imagem que os museus tradicionais etnológicos propagavam dos indígenas. (Taunay, 2015).

Outro feito meu muito bonito foi a criação, no Rio de Janeiro, do Museu do Índio, saudado internacionalmente como primeiro museu voltado, especificamente, contra o preconceito [...]. Ao entrar no Museu do Índio, o visitante sobe uma escadaria longa, olhando obrigatoriamente, algumas dezenas de grandes retratos de índios e índias, adultos e crianças, todos sorridentes, belíssimos, o que já os predispõe a concebê-los como boa gente (Ribeiro, 1997, p.176).

O grande antropólogo reitera e reafirma essa intenção em várias entrevistas e relatos ao longo de sua vida. Em entrevista, disse que “foi o primeiro museu do mundo contra o preconceito” (Grupioni; Grupioni, 1997) Em outro trecho da mesma entrevista declara:

O museu era feito para as pessoas chegarem lá e mudarem de atitude para com os índios. A experiência diária do museu era pegar crianças de quarta série primária mais ou menos, nas várias escolas do Rio, mandar escrever sobre “O índio”, antes de ir ao museu, e escrever novamente, na volta do museu. A comparação das duas descrições era uma beleza. Dava para ver o trabalho bonito que o museu fazia mudando atitudes em relação ao índio (Grupioni; Grupioni, 1997, p. 21).

Dessas declarações, percebe-se que sua visão era comunicacional e educativa. Ele entendia que o museu era uma ferramenta apropriada para disseminar a mensagem que julgava importante, no caso, sobre os indígenas. Pode-se afirmar que essa percepção dos objetivos de um museu é correspondente ao pensamento comum da época, do museu como espaço expositivo de alguma mensagem ou narrativa e um suporte educacional às salas de aula. Não é mencionado como intenção do Museu do Índio seu caráter de preservação de patrimônio material e imaterial, nem das possibilidades de pesquisa que o acervo poderia possibilitar. Ribeiro enxergava o museu em posição transversal ao público, com o museu em cima informando e educando quem fosse visitar. Essa visão é datada de seu tempo e vinda de uma pessoa alheia aos estudos de museu, exprimindo, nesse caso, uma visão tradicional disseminada no imaginário comum.

Chagas afirma, porém, que mesmo o Museu do Índio tendo partido desse lugar tão restrito de possibilidades, o museu “contribuiu com expressivos avanços para o campo dos museus etnográficos brasileiros e funcionou como uma espécie de museu de transição entre os modelos anteriores e as experiências que se desenvolveram a partir dos anos oitenta” (Chagas; 2007, p. 24).

Apesar de não vislumbrar todo o potencial dos museus e sua relevância como instituição de preservação e pesquisa, Darcy realmente se apropria do museu aliando seu potencial pedagógico ao caráter social, político e comunicacional como uma ferramenta de mudança de padrões de comportamento e pensamento das pessoas, principalmente dos brasileiros.

O Museu do Índio foi concebido no início de sua carreira, menos de dez anos após iniciar sua vida profissional, e deve-se levar em consideração alguns quesitos: o Museu do Índio foi um enorme sucesso, reconhecido e comentado por grandes estudiosos dentro e fora do país, e ainda estava inserido dentro de sua primeira atividade, que era de antropólogo do Serviço de Proteção ao Índio e, por isso, seu entendimento de museu deve refletir esse momento.

Em contraponto, o segundo museu a ser examinado já faz parte de um cenário bem diferente e, também, deve ser considerado com esse contexto. O Museu do Homem é elaborado quinze anos depois do analisado anteriormente. Ribeiro já tinha deixado seu antigo emprego, tinha participado do governo, sido ministro da educação e da casa civil e encontrava-se exilado no Uruguai quando escreveu o livro que servirá como base para o conteúdo e temática deste museu. Soma-se a isso o fato de o museu não ter sido construído, mesmo tendo local e projeto arquitetônico definidos.

O museu do Homem foi gestado em 1968 enquanto escrevia o livro O processo civilizatório, onde tentava explicar e teorizar o Brasil daquela época, em oposição às teorias vindas da Europa e que, por terem passado por um processo diferente das Américas, não davam conta de explicá-las. Em entrevista a Grupioni e Grupioni, Darcy elucida sua intenção:

Tentei, então, fazer alguma coisa que nos tornasse explicáveis. [...] Então, eu escrevi o meu livro, O processo civilizatório que é uma tentativa de compreender dez mil anos da história humana, genericamente, mas dez mil anos de história, de forma tal que não só a Península Ibérica, não só o mundo árabe, mas nós mesmos também pudéssemos ser compreensíveis. Era mais legítimo que um brasileiro fizesse isso, ou um latino-americano, que qualquer outro, porque nós tínhamos conhecido sociedades tribais arcaicas, sociedades coloniais, nós tínhamos vivido tipos de sociedade diferentes.” (Grupioni; Grupioni, 1997, p. 25)

Esses dez mil anos de história seriam retratados no Museu do Homem e teriam o próprio livro O Processo Civilizatório como guia e suporte explicativo dos módulos expositivos. Seu livro é dividido acompanhando os módulos propostos por ele. Taunay (2015) explica que o museu seria dividido em oito módulos divididos em oito espaços temáticos baseados nos tópicos pré-determinados no livro.

1. O fenômeno humano e o surgimento do homo sapiens; 2. A evolução cultural do homem e suas sucessivas revoluções: "agrícola", "urbana", "do regadio", "metalúrgica", "pastoril", "mercantil", "industrial" e "termonuclear"; 3. O homem americano: suas origens, seus níveis de desenvolvimento evolutivo e suas civilizações; 4. O índio brasileiro: seus graus de desenvolvimento, suas línguas e culturas; 5. A civilização brasileira: suas matrizes lusitana e africana e

seus ciclos civilizatórios; 6. A civilização do ouro: Minas Gerais no contexto histórico, a expressão barroca nas artes e a economia industrial moderna; 7. O Brasil no mundo e 8. A cultura caipira e a tecnologia da vida rural (Ribeiro, apud Taunay, p. 111).

O local destinado ao Museu do Homem seria no campus da Universidade Federal de Minas Gerais, no bairro da Pampulha, à qual ficaria vinculado. Apesar do livro ter sido escrito em 1968, a proposta do museu com local e projeto arquitetônico só ocorreria em 1977.

Os croquis de Niemeyer deixam claro que a arquitetura acompanhava exatamente o pensamento original e, pelos desenhos, percebe-se nitidamente a divisão em oito módulos. Gonçalves (2010) afirma que o Museu do Homem é uma exceção aos outros projetos de museus feitos por Niemeyer pois este, segue exatamente as recomendações do projeto museológico proposto por Ribeiro.

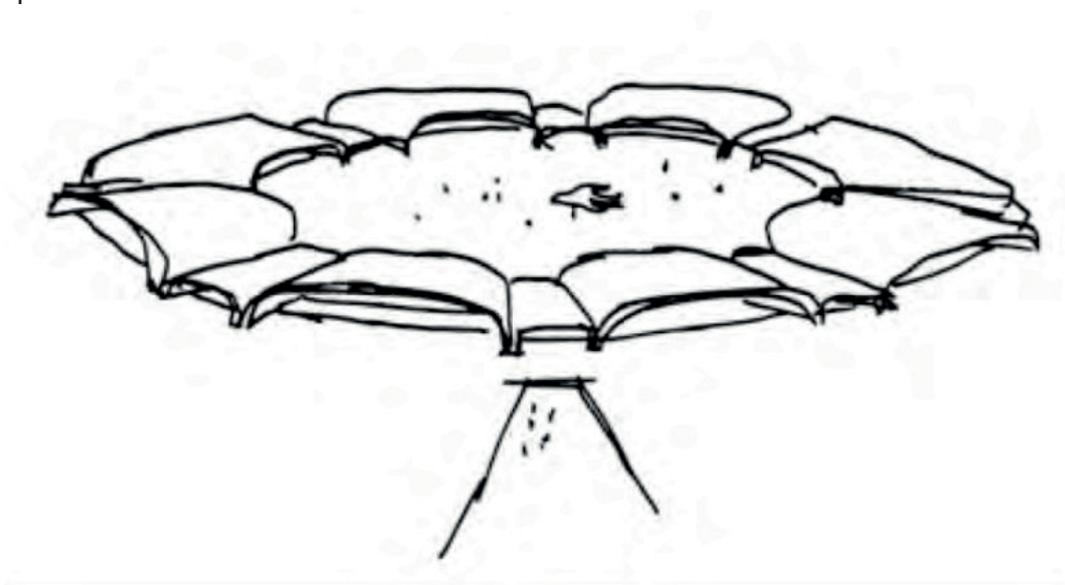


Fig. 01: Perspectiva do Museu do Homem. Croqui de 1977.
Fonte: NIEMEYER (1978)

Na Figura 01, percebe-se oito tendas feitas da circunferência do prédio e com um espaço interno para circulação e movimentação entre os módulos temáticos. A estratégia comunicacional adotada por Ribeiro seria o esquema de “Caixa Preta”, os salões com iluminação bastante baixa e os objetos com bastante destaque luminoso. Seriam usados, também, projeções para complementar a contextualização do objeto, como um cenário ou local de origem. (Gonçalves, 2010).

Percebe-se que, mesmo com uma década de distância entre o Museu do Índio e o do Homem, a visão de Darcy em relação aos museus não se alterou muito. Continuava tentando imprimir no museu um caráter educacional e instrutivo, no qual a relação era de superioridade do museu em relação ao visitante. O visitante iria para aprender e ganhar conhecimento fornecido pelo museu. Taunay (2015) afirma que o “Museu do Homem de Minas Gerais tinha a mesma função político-pedagógica do Museu do Índio, era um instrumento de combate ao preconceito”. Não só, aparentam ter as mesmas intenções, como o mesmo modelo educacional. Diferentes abordagens expográficas, mesma abordagem pedagógica. A Figura 02 mostra de forma mais evidente a simbiose entre o projeto arquitetônico de Niemeyer e o expográfico de Darcy.

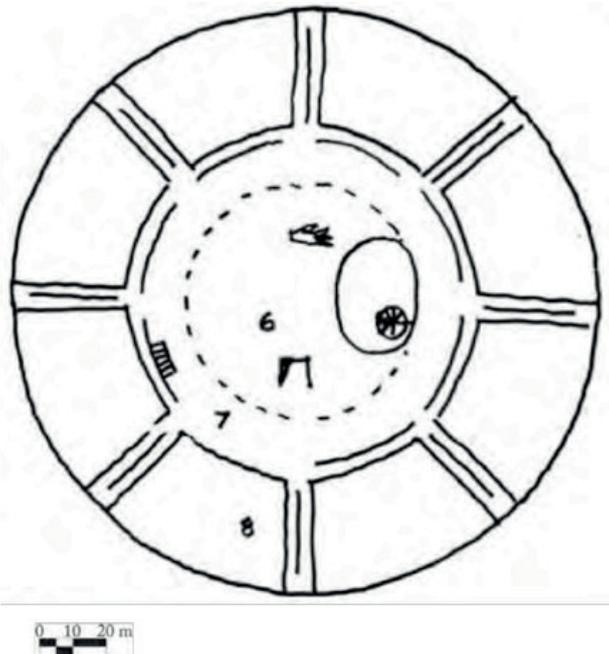


Fig. 02: Vista Superior do Museu do Homem. Croqui de 1977. Fonte: NIEMEYER (1978)

O Museu do Homem teria que dar conta de 10.000 anos de atividade humana desde os seus primórdios até o caipira brasileiro. Esse nome já é bem antigo para um museu. Já existia o Museu do Homem de Paris ao qual Ribeiro tinha críticas, ele dizia que o Museu parecia ser feito pela realeza para engrandecer seus feitos, e tudo o que fosse extra europeu era considerado selvagem ou seja, incivilizado. Esse é o objetivo de mudança e conscientização que Darcy gostaria que o visitante passasse. Ele coloca o caipira, os indígenas e nossa história escravista e colonial como parte de um processo civilizatório. Não são só os europeus e sua cultura que podem ser chamados de civilizados e essa ideia deveria ser passada ao público.

CONCLUSÃO

Darcy Ribeiro foi um verdadeiro protetor do patrimônio brasileiro, criando e pensando museus, trabalhando para a preservação e tombamento de patrimônios antigos e naturais, como no caso do Parque Indígena do Xingu, uma de suas maiores atuações relacionadas ao patrimônio.

É inegável pela sua biografia a importância e relevância que Darcy Ribeiro dava à educação. Criou não só universidades e escolas, que têm por excelência essa função, mas os museus que concebeu, sendo eles materializados ou não, tinham em sua alma esse mesmo caráter educativo, não dando tanta relevância ao número de possibilidades que um museu pode ter, principalmente na guarda de patrimônio. Via, porém, um papel além do educacional para os museus, queria educar a população com as universidades e civilizá-la com os museus (Taunay, 2015).

Mesmo esse papel civilizador atribuído aos museus por Darcy continua sendo de forma transversal, como se ao frequentar o museu um selvagem sairia civilizado e um preconceituoso deixasse seu preconceito de lado. Pelos seus escritos e declarações, aparenta estar totalmente alheio às discussões museológicas que estavam acontecendo à época, como a Mesa Redonda de Santiago do Chile (1972) que foi um marco nas conceituações e teorias no campo da museologia. Ribeiro via os museus com olhos de visitante, e assim trabalhou-os, propondo, talvez, as exposições que quisesse ver. É necessário ressaltar que esses mesmos olhos de

visitante perceberam no museu um grande poder de transformação social, capaz de civilizar um país, e assim tentou, somando-se a muitos outros feitos e esforços, dar vazão à sua “mania de salvar o Brasil”.³

Ainda que não fosse doutor nas modernas teorias museológicas, Darcy se apropria de um instrumento de comunicação e propaganda de um ideário de evolução e desenvolvimento do colonizador e propõe que seja utilizado para romper com o racismo e o preconceito e valorização do povo brasileiro ao qual amava e passou a vida tentando entender.

Darcy Ribeiro é um brasileiro a ser celebrado, independente dos acertos e erros, seu pensamento, suas críticas e sua militância continuam atuais e ecoam até hoje em quem gostaria de um país mais justo e menos racista. O artigo a seguir é de 1957, ano em que ele sai do SPI e começa a trabalhar com educação e alfabetização. Foi Darcy quem escreveu.

Sou contra:

A educação elitista e antipopular;

O analfabetismo da maioria dos brasileiros;

A evasão e a repetência na escola;

A falta de consciência dessa calamidade;

O caráter enciclopédico e ostentatório do nosso ensino;

O funil que só deixa cinco por mil alunos chegarem à universidade;

O esvaziamento do ensino superior;

A multiplicação das escolas privadas e ruins.

Sou a favor:

De uma escola primária popular e séria;

Da educação média formadora do povo brasileiro;

Do uso de recursos públicos nas escolas públicas;

Da educação para o desenvolvimento econômico e social;

Da educação fundada na consciência lúcida.

(Jornal Correio da Manhã, 1957, apud. Taunay, 2015. p. 110)

³ Segundo Taunay (2015), frase dita em várias oportunidades por Ribeiro.

REFERÊNCIAS

> Bibliográficas

BOMENY, H. M. B. *Darcy Ribeiro: Sociologia de um indisciplinado*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2001.

CHAGAS, M. S. *A imaginação museal – Museu, memória e poder em Gustavo Barroso, Gilberto Freyre e Darcy Ribeiro*. Rio de Janeiro: IBRAM, 2009. v. 1. 257p .

CHAGAS, M. S. *Museu do Índio: Uma instituição singular e um problema universal*. In: Manuel Ferreira Lima; Corneli Eckert; Jane Beltrão. (Org.). *Antropologia e Patrimônio Cultural: Dialogos e Desafios Contemporâneos*. : , 2007, v. Vol.1, p. 175-198.

GONÇALVES, S. N. L. *Museus projetados por Oscar Niemeyer de 1951 a 2006: o programa como coadjuvante*. 2010. Tese (Doutorado em Arquitetura). Faculdade de Arquitetura e Urbanismo - Universidade de São Paulo, São Paulo, 2010.

GRUPIONI, L. D. B.; GRUPIONI, M. D. F. *Entrevista com Darcy Ribeiro*. *Horizontes Antropológicos*, v. 3, n. 7, 1997.

RIBEIRO, D. *Confissões*. Rio de Janeiro: Companhia das Letras, 1997.

TAUNAY, M. P. V. *Paisagens da Memória: Museu da Educação do Distrito Federal*. 2015. Tese (Doutorado em Educação). Faculdade de Educação - Universidade de Brasília, Brasília, 2015.

> Iconográfica

Perspectiva Museu do Homem. 1977. Croqui. NIEMEYER, Oscar. Módulo, nº 48, abr./maio, 1978, p.41.

Pavimento Superior Museu do Homem. 1977. Croqui. NIEMEYER, Oscar. Módulo, nº 48, abr./maio, 1978, p.41.

NIEMEYER: UMA ARQUITETURA MUSEAL

Luiz Leonardo Souza da Silva¹

Carlos Eduardo do Nascimento Silva²

O trabalho a seguir é baseado na tese da Dra. Simone Neiva Loures Gonçalves. Através de sua tese de doutorado será traçado a trajetória de Oscar Niemeyer como projetista de Museus por todo o Brasil. Veremos o quão importante foi seu trabalho durante sua extensa carreira como arquiteto e sua colaboração para a propagação de um museu moderno, com linhas distantes da tradicional arquitetura direcionada para museus.

Palavras-chave: Oscar Niemeyer; Museu; Arquitetura.

¹ Luiz Leonardo Souza da Silva, Graduando do curso de Museologia da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, (UNIRIO). Contato: luiz.l.silva@edu.unirio.br.

² Carlos Eduardo do Nascimento Silva, Graduando do curso de Museologia da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, (UNIRIO). Contato: eduardonascimento@edu.unirio.br.

INTRODUÇÃO

A intenção desse texto é realçar toda a importância de Oscar Niemeyer como propagador da Museologia brasileira, e no exterior; como o Museu de Arte Moderna de Caracas. Por vezes esquecemos o quão importante foi seu legado arquitetônico para os museus, e como sua contribuição foi fundamental para que tivéssemos uma roupagem nova para expor tanto nossa produção, quanto a produção de obras estrangeiras. Desde o palácio das artes até o Museu Nacional de Brasília, foram mais de 50 anos de trabalhos marcantes e simbólicos que ficaram eternizados com os traços de um dos arquitetos mais importante de todos os tempos. Cuja a marca, a forma, e as linhas, são objetos de estudos e admiração, ou críticas, pelo uso demasiado do concreto armado, e a forma bruta e fria que esse material traz. Independente da opinião ou do gosto de cada um é impossível não reconhecermos sua importância como projetista de museus. Um brasileiro que está eternizado no roll dos mais notórios de nossa história.

> Entre críticas existem curvas a serem percorridas

Antes de tudo devemos e precisamos entender que Oscar Niemeyer é um dos arquitetos de grande importância para o século XX. Entre gosto e desgosto, sua obra deixa uma marca. O concreto armado, os vãos, as curvas que em muito parece mais uma assinatura do que um edifício. Seus trabalhos estão espalhados pelos 4 cantos do mundo. É um modernista brasileiro, e inovador. A brasilidade em formas plásticas, fugindo da rigidez, da linha reta, ele criou e “exaltou a plasticidade inerente da curva ante a rígida postura retilínea do estilo internacional” (Underwood, 2002, p.8). Por muitos é visto os extremos nos comentários a sua obra, muito elogiado por um lado, sendo reverenciado e tratado quase como um ser divino, por outro lado criticado em seu próprio país. O arquiteto português Eduardo Souto de Moura, vencedor do Pritzker, principal prêmio mundial de arquitetura declarou que, "Niemeyer foi brilhante ao mostrar que certas obras são possíveis, mas nem sempre funcionais." ³. Há mais de 60 anos Oscar Niemeyer começava a projetar museus. Alguns passam despercebidos pelos olhares dos que ali não possuem entendimento arquitetônico, mas é impossível não guardamos certas imagens, que de tão familiar pode por vezes nos fazer esquecer e acreditar que aquela edificação um dia não esteve ali, como é o caso do Museu de Arte Contemporânea de Niterói. O que seria de Boa Viagem sem o MAC, talvez aquele terreno tenha esperado toda a eternidade para que enfim pudesse repousar o prédio, que mais parece uma nave espacial. Oscar é essa dicotomia.

O início do caminho museal: Do Palácio das Artes até o Museu Oscar Niemeyer

> Palácio das Artes (1951)

O Palácio das Artes (1951) que compõe o conjunto arquitetônico do Ibirapuera, junto com outros quatro edifícios, também recebe o nome de Pavilhão Lucas Nogueira Garcez. O projeto foi idealizado por Francisco Matarazzo para as festividades dos 400 anos da cidade de São Paulo. Porém alguns fatores tornam o prédio curioso. De início o edifício foi projetado para ser um plenário e não um museu, posteriormente sim, se tornou um museu de esculturas, e ainda viria a ser, um museu da aeronáutica e o Museu do folclore, e por fim no ano de 2002 volta a sua configuração original. Esse será o primeiro Museu do projeto de Oscar Niemeyer. Outro fato

³ Ver a Seção Ilustrada do jornal Folha de São Paulo, do dia 04/07/2013 Disponível em: <https://m.folha.uol.com.br/ilustrada/2013/07/1306137-niemeyer-foi-a-melhor-e-a-pior-coisa-para-a-arquitetura-brasileira-diz-critico-paul-goldberger.shtml> (Acesso em: 17/01/24).

curioso diz respeito à forma do Museu que mais parece uma oca indígena, ou com uma calota (figura 1). Uma arquitetura ousada, tendo em vista as limitações de engenharia da época em que foi construída nos anos 50. Transformar concreto armado em curva, tanto em sua parte externa como em sua parte interna com suas rampas curvilíneas (figuras 1 e 2). Grande parte do interior é iluminada por lâmpadas. A estrutura basicamente possui “escotilhas” insuficientes para gerar uma iluminação adequada para uma sala de exposição. O museu precisou passar por modificações para que assim fosse possível se transformar em um museu, já que seu projeto inicial não era esse. Outra observação curiosa na estrutura é a ausência de colunas, ou pilares de sustentação, fazendo com que a estrutura por si só já se sustente. Na parte interna ainda que possamos ver pilares, no que se estende ao que seria as paredes e o teto, não é possível identificá-las (figuras 1 e 2). Grande parte dessa forma de construção se dá ao trabalho em conjunto com o engenheiro Joaquim Cardozo (Valle, 2002, p.271), o mesmo que projetou o palácio das artes. Com espaço interno livre, a visão é libertada para qualquer direção, são pouco os compartimentos que obstruem a visão na horizontal. Na época especulou-se que a troca de função do prédio se dê por conta da impossibilidade de construção do plenário por concreto armada, sendo possível sua construção em alumínio, material que pode ter parecido estranho para o arquiteto que na época “pesquisava as possibilidades dos formais e estruturais do concreto armado” (Gonçalves, 2010, p.100).



Figura 1 (Foto: urbiaparques.com.br).



Figura 2 (foto: Arquivo Ibirapuera e Parques Urbanos).

> Museu de Arte Moderna de Caracas (1954)

Nem sempre algo precisa existir de forma material para que seja importante e fazer parte da história, assim diga o museu de arte moderna de Caracas (1954). Nos anos 50 o petróleo gerado pela Venezuela acelerava seu crescimento, e intensificou as transformações em Caracas, isso se refletia também na cultura, sobretudo a cultura consumida pela elite daquele país. Eram de destaque desse grupo o arquiteto Carlos Raul Villanueva, autor da Cidade Universitária de Caracas, e o empresário Inocêncio Palácios, um dos fundadores do partido comunista na Venezuela. Esse último foi quem realizou o convite para que Niemeyer projetasse o museu de arte moderna no bairro de Colina Bellomonte, em 1954. A criação desse projeto marca uma mudança de direção tendo em vista as curvas do palácio das artes. No projeto do Museu de Arte de Caracas a forma piramidal assume seu protagonismo. O museu repousado no alto de uma colina, a cidade é vista quase que por inteiro ao redor do museu projetado (figura 1). Como de vontade Corbusiana, o museu paira solitário, sem vegetação, ou construções por perto que possam tirar a liberdade de passeio pela edificação. Como vista na figura 1, uma pirâmide invertida com poucas aberturas. Toda a simplicidade e pureza de Niemeyer, está impregnada nesse projeto. A maior abertura é uma grelha que funciona como regulador de luz, mas que em nada impacta no visual limpo do projeto. Existe uma flutuação do mezanino, atirantado à cobertura por meio de “colunas pêndulo” (Niemeyer, 1956, p.39). Apesar da repercussão mundial, o projeto não obteve sua construção. Mesmo assim, configura como um dos grandes projetos de Niemeyer.

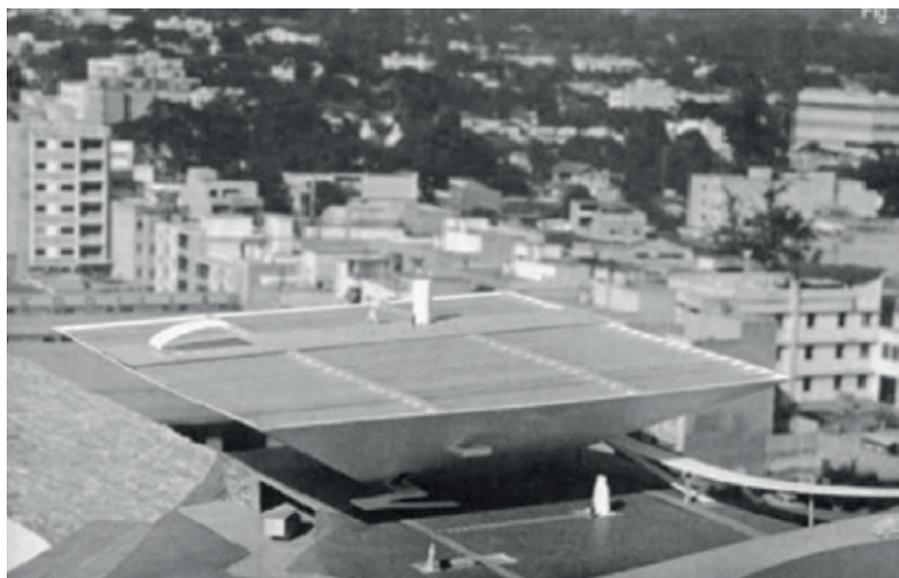


Figura 3 (Museu de Arte Moderna de Caracas (1954) – Maquete.

Niemeyer, um homem à frente de seu tempo

Niemeyer alcançou no decorrer da sua carreira um grau de excelência em cada um de seus projetos sejam eles arquitetônicos ou artísticos que influenciam profissionais de diversas áreas dentro e fora do Brasil até os dias atuais. Seus projetos se diferenciavam daqueles que eram vistos habitualmente pela forma como ele observava o espaço e com isso seus projetos ganhavam além de curvas que faziam com que tudo fluísse de maneira mais orgânica, daqueles projetos que habitualmente eram feitos com linhas retas e ortodoxas. A sua ousadia em impor seu estilo mediante ao que era ensinado na academia o alçou a posto de ícone brasileiro com um amplo reconhecimento mundial.

Muitos de seus projetos não saíram do papel, como o Museu de Arte Moderna de Caracas (figura 3), tamanha a complexidade que acabava por ter tecnologia na época que

acompanhasse a visão de Niemeyer ou se a sua ousadia encontrou resistência entre aqueles que eram responsáveis pela viabilização dos projetos. “Há décadas, Oscar Niemeyer depara-se com políticas superficiais e prazos exíguos que possibilitam a recorrência da aplicação de um método que privilegia a proposição formal” (Gonçalves, 2010, p.24).

> Museu do Índio (1982)

Quando Niemeyer foi convidado pela FUNAI⁴ para projetar o Museu Nacional do Índio, ele viu a possibilidade de fazer uma reparação histórica com relação aos povos originários. Quando o país foi “colonizado” a princípio apenas as áreas costeiras foram povoadas, porém, com o passar do tempo os invasores começaram adentrar o território atrás de minerais com ouro e prata, pedras preciosas, madeira e qualquer outra coisa que pudesse ser vendida na Europa. “Quando me pediram para projetar o Museu do Índio, não vacilei. Trata-se de uma obra diferente destinada a levar a todos que visitassem a história do índio brasileiro e sua trajetória dolorosa no país.” (Niemeyer, 1982, p.57)

Essa entrada no território acabou por colocar diversas etnias indígenas em choque com o invasor, causando assim mortes e o desaparecimento de várias dessas etnias, e a possibilidade de criação desse museu seria a chance de lembrar para a população brasileira a importância dos povos originários, que lutaram para defender o território que hoje é o Brasil, daqueles que vieram somente com a intenção de lucrar com o que encontrasse aqui.

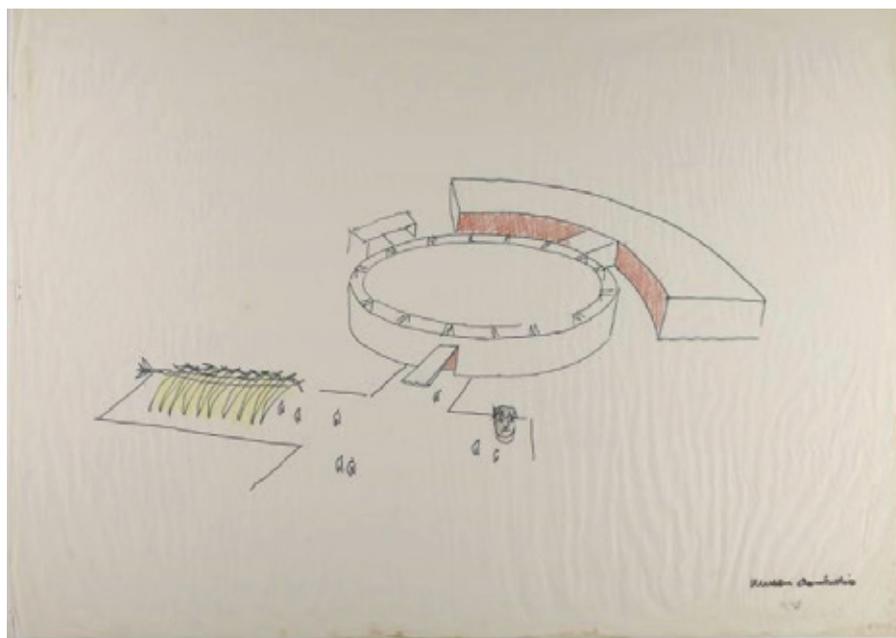


Figura 4: Museu do Índio, 1982. Fonte: Site Fundação Oscar Niemeyer

Juntamente com a concepção do museu, veio também a ideia de ele ser um grande centro de pesquisa e debate sobre as questões indígenas, além de um centro de exposição da cultura dessa parcela tão importante da população brasileira. A forma como o museu foi construído faz com que todas as salas tenham acesso pelo grande pátio interno. Devido a sua forma circular os espaços internos acompanham essa geometria e isso foi aproveitado de maneira que, as seções que se sucedem criem um roteiro onde a história dos povos originários seja contada do início até os dias atuais. “O Museu do Índio compreende uma construção circular com 70 metros de diâmetro, com as salas abrindo para um grande pátio interior. Solução que visa manter o clima de intimidade e respeito que um museu reclama.” (Niemeyer, 1982, p.57)

⁴ Fundação Nacional dos Povos Indígenas (Funai) é o órgão indigenista oficial do Estado brasileiro. Criada por meio da Lei nº 5.371, de 5 de dezembro de 1967, vinculada ao Ministério dos Povos Indígenas, é a coordenadora e principal executora da política indigenista do Governo Federal. Sua missão institucional é proteger e promover os direitos dos povos indígenas no Brasil.



Figura 5: Foto do pátio interno do Museu do Índio, 1982
Fonte: Site Fundação Oscar Niemeyer

> Museu de Arte Contemporânea de Niterói (1991-1996)

O projeto de construção desse museu foi iniciado pelo governo municipal de Niterói ⁵, através do então prefeito Jorge Roberto Silveira ⁶, para abrigar a segunda maior coleção de arte contemporânea do país, pertencente à João Sattamini ⁷.

Quando Niemeyer viu o terreno onde seria construído o museu, de imediato a forma dele veio a sua mente, ainda mais pelo fato de não haver outras edificações no terreno, deixavam a construção viável e em consequência faria com que o museu fosse o foco central da paisagem. Outra vantagem da construção naquele local era a vista de dois símbolos do município do Rio de Janeiro, o Pão de Açúcar e o Corcovado. "Quando comecei a desenhar este Museu, já tinha uma ideia a seguir. Uma forma circular, abstrata, sobre a paisagem. E o terreno livre de outras construções para realçá-la." (Niemeyer, s.d., Fundação Oscar Niemeyer)

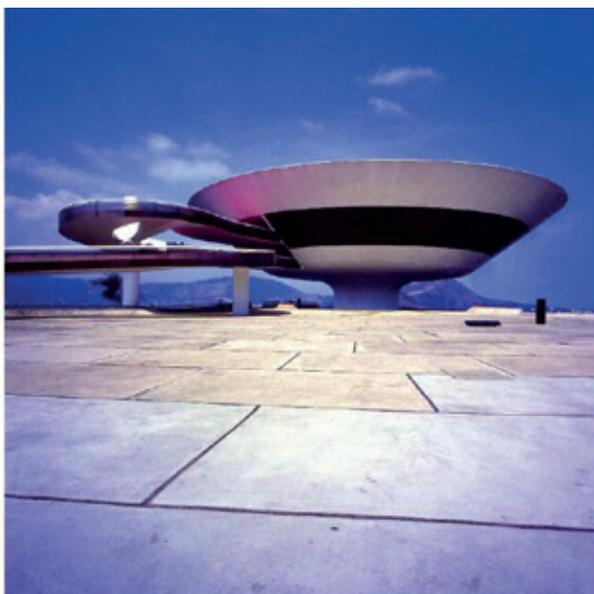


Figura 6: Museu de Arte Contemporânea de Niterói, 1991.
Fonte: Site Fundação Oscar Niemeyer

⁵ Niterói é o distrito-sede do município de Niterói, no Rio de Janeiro. O distrito possui cerca de 400 000 habitantes, abrangendo as regiões norte, central e oeste do município. O município de Niterói é constituído de 2 distritos: Niterói e Itaipu, assim permanecendo em divisão territorial datada de 2007.

⁶ Jorge Roberto Silveira administrou Niterói por quatro períodos: de 1989 a 1992, de 1997 a 2000, de 2001 a 2002

⁷ João Sattamini (1933–2018), colecionador de arte, dono de uma das mais importantes coleções particulares de arte brasileira contemporânea.

A visão que Niemeyer tinha de seus projetos era que as formas existentes no local de construção estivessem presentes naquilo que estava sendo construído, mas essa construção apesar de impactar visualmente a todos que a contemplasse, não influenciasse negativamente o ambiente onde está inserida.



Figura 7: Vista da rampa de acesso do MAC, Niterói, 1991.
Fonte: Site Fundação Oscar Niemeyer

> Museu Oscar Niemeyer (2000-2002)

O Museu Oscar Niemeyer (MON), inaugurado em 2001 em um prédio que havia sido projetado pelo próprio Niemeyer em 1967 para ser utilizado pelo governo paranaense em outras funções que não a de um museu. Nos idos dos anos 2000 convidado pelo governo local para que esse prédio que por anos abrigou órgãos da máquina burocrática do estado ganhasse uma nova utilidade.

A ideia é transformar um edifício que projetei muitos anos atrás num grande museu, metamorfose que, para surpresa minha, não apresentou maiores problemas. Será tão bem-sucedida que o museu imaginado constituirá, sem dúvida, uma obra espetacular. (Niemeyer, 2009, p.80)

No decorrer da implementação do projeto aconteceram alguns problemas estruturais devido as alterações desejadas por Niemeyer, nenhuma dessas alterações foram muito complexas e rapidamente elas foram resolvidas. Os novos cálculos estruturais ficaram a cargo de José Carlos Sussekind⁸, que já trabalhou por longo tempo com o arquiteto.

⁸ Formado em engenharia estrutural pela Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (PUC-Rio), com mestrado em estruturas e fundações, pela PUC-RJ, em 1970. Conheceu o arquiteto Oscar Niemeyer quando trabalhava como estagiário (no quinto ano do curso de engenharia) em um pequeno escritório de cálculo. Tornou-se responsável pelo cálculo de todas as obras do arquiteto.



Figura 8: Edifício Castelo Branco "Olho", 2000.
Fonte: Site Fundação Oscar Niemeyer

O MON⁹ foi um dos últimos projetos de Niemeyer e que traz em suas linhas arquitetônicas o rompimento com as regras acadêmicas que tinham que manter os projetos sempre cercado de sobriedade através das linhas retas e limpas e nesse projeto assim como em muito outros ele usa linhas sinuosas, curvas sobrepondo-se as retas. E todas essas formas contribuíram para que o museu ganhasse a dimensão de 35 mil metros quadrados destinados a expor, difundir e proteger a história de todos os objetos ali estão de forma definitiva ou passageira.

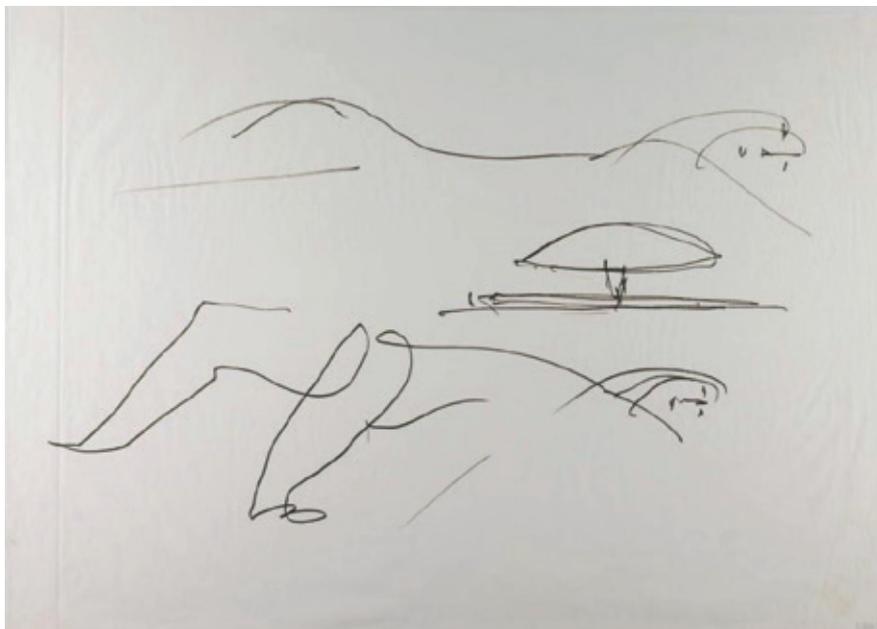


Figura 9: Desenho do MON, s.d.
Fonte: Site: Fundação Oscar Niemeyer

⁹ No total, o acervo do MON, conta com aproximadamente 14 mil obras de arte, abrigadas em um espaço superior a 35 mil metros quadrados de área construída, sendo 17 mil metros quadrados de área para exposições, fazendo dele o maior museu de arte da América Latina. Disponível em: <https://www.museuoscarniemeyer.org.br/sobre> (Acesso em: 17/01/2024).

Conclusão

Oscar Niemeyer trilhou um longo caminho. Testou, estudou, ousou. Usou e abusou das curvas, das paredes de sustentação, do concreto. O peso do material sumia diante da forma. O Museu e a obra do arquiteto “artista” se fundem. Foram exemplos de uma vida dedicada a projetar. De uma oca a um disco voador, ou talvez um olho. Formas diferentes de um traço, um risco único. Um risco brasileiro acima de tudo. Oscar foi e muito mais. Caberá sempre ao espectador a crítica a sua obra, mas é inegável sua contribuição.

REFERÊNCIAS

GONÇALVES, S.N.L. *Museus projetados por Oscar Niemeyer de 1951 a 2006: o programa como coadjuvante*. Tese (Doutorado). São Paulo: Universidade de São Paulo, 2010.

NIEMEYER, O. *Oscar Niemeyer: 1999-2009*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2009.

NIEMEYER, O. *Memória Descritiva*. Revista Módulo, Rio de Janeiro, n. 4, p. 39-45, 1956.

NIEMEYER, O. *Museu do Índio – Brasília, DF*. Revista Módulo, Rio de Janeiro, n. 72, p. 56-58, 1982.

UNDERWOOD, D. *Oscar Niemeyer e o modernismo de formas livres no Brasil*. São Paulo: Cosac Naify, 2002.

VALLE, M. A. A. *Desenvolvimento da forma e procedimentos de projeto na arquitetura de Oscar Niemeyer (1935-1998)*. Tese (Doutorado). São Paulo: Universidade de São Paulo, 2000.

OFICINA PAULO FREIRE, UMA INSPIRAÇÃO PARA ESCREVER UM POEMA COLETIVO E PENSAR NA RELAÇÃO MUSEU- EDUCAÇÃO-MUSEOLOGIA

Renata Ferretti ¹

Sidnei Silva dos Santos ²

Nickole Heine ³

O presente artigo propõe apresentar uma oficina de poesia inspirada na obra de Paulo Freire e sua importância para o campo dos museus e da Museologia. Com objetivo de construção de um poema coletivo realizado pelos alunos de graduação em Museologia, da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro – UNIRIO. Escrever poesia é um trabalho que utiliza a linguagem para expressão de conceitos e ideias, assim como os museus se caracterizam por serem instituições dinâmicas em sua concepção, curadoria e exposições permitindo a comunicação entre os mais diversos públicos.

Palavras-chave: Método Paulo Freire, Oficina de Poesia, Museus, Museologia.

¹ Mestre em Ciências Biológicas pelo Instituto Oswaldo Cruz (IOC/FIOCRUZ), graduada em Ciências Biológicas pela Universidade Veiga de Almeida, e graduanda em Museologia pela Unirio. Contato: renataferrett@gmail.com

² Graduando em Museologia pela UNIRIO. Contato: sidneisantos1989@gmail.com

³ Graduando em Museologia pela UNIRIO. Contato: nickolegeinelofgren@gmail.com

INTRODUÇÃO

É possível escrever poesia a partir de Paulo Freire e sua contribuição para o campo dos museus e da Museologia? De seu método de alfabetização em contexto específico de uma oficina com foco na construção de um poema coletivo? As evidências provam que sim. E a atualidade de Paulo Freire ainda mais. O pensador tinha uma visão poética sobre a vida, o cotidiano, a educação, a política e o papel do afeto e da escuta.

A partir da vivência dos alunos da turma de graduação em Museologia, curso noturno da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro - UNIRIO, reunidos no auditório do Museu da República, no Catete - RJ, às terças-feiras, propomos, no dia 28 de novembro de 2023, uma dinâmica educativa onde os alunos, incluídos também os professores Mário Chagas e Márcio Rangel, receberam pedaços de papel tendo como objetivo escrever palavras e expressões geradoras relacionadas com a vida e a obra de Paulo Freire, museus, educação e as vivências e estudos dos alunos no curso de Museologia. Em seguida, foi realizado um sorteio com as mesmas palavras, colocadas em um pote, onde cada pessoa tirou uma palavra e ditou/criou de forma oral um verso a partir da palavra selecionada. Algumas das palavras e expressões foram: educação, memória, afeto, ação no mundo, esperar, lembrar, cotidiano.

No primeiro rascunho do poema, digitado e projetado em data show para que todos pudessem visualizar, um texto ainda bem cru e cheio de vícios de linguagem e repetições, era possível perceber uma gama de vocábulos ligados ao que é ou pode ser um museu ou o ato de pensar sobre o papel do museu na vida cotidiana das pessoas.

Na lapidação do poema, realizada dias depois para trazer dinamismo e lirismo ao texto, algumas das palavras e versos inteiros foram excluídos ou modificados por questões estéticas e de sentido. Afinal, poesia é trabalho com linguagem, exatamente como um museu faz em suas dinâmicas de concepção, curadoria e exposição no ato de comunicação com os públicos em geral.

> UM EDUCADOR ALÉM DO SEU TEMPO

Paulo Freire foi um educador, pedagogo e filósofo que nos ensinou a refletir sobre a necessidade de ser educador, por inteiro, expondo e experimentando, ao estimular a troca de saberes com o outro, a interagir com nossas inseguranças e nossas certezas, buscando ser criativo e tendo coragem de ousar.

“É preciso ousar, no sentido pleno desta palavra, para falar em amor sem temer ser chamado de piegas, de meloso, de a-científico, senão de anticientífico. É preciso ousar para dizer cientificamente que estudamos, aprendemos, ensinamos, conhecemos com nosso corpo por inteiro. Com sentimentos, com as emoções, com os desejos, com os medos, com as dúvidas, com a paixão e também com a razão crítica. Jamais com esta apenas. É preciso ousar para jamais dicotomizar o cognitivo do emocional”.
(Freire,1993, p.10).

Assim, partindo da proposta de atividade avaliativa final da disciplina Museologia III, do Curso de Museologia (noturno) da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro - UNIRIO, Paulo Freire, é escolhido como personalidade de referência no campo da Museologia, para dar vida a uma oficina de poesia.

Com um olhar contemporâneo e reflexivo, cheio de criatividade e encorajados e buscar uma relação significativa entre as ações de pesquisa de Paulo Freire e o campo da museologia buscamos desenvolver uma oficina criativa de poesia para desafiar os alunos e professores participantes a ousarmos juntos.

Segundo SANTOS (2022) em seu artigo, “Paulo Freire, docência em museologia e os museus: um caminhar de descobertas, aprendizagem e amorosidade” as obras de Paulo Freire forneceram suportes fundamentais para se repensar na ação sociocultural e educativa dos museus e, ao mesmo tempo, nos inspiram a refletir sobre os aspectos teórico-metodológicos da Museologia.

Precisamos ter uma nova perspectiva sobre os museus, educação e Museologia, pois eles possuem uma imensa potência criativa, no sentido de serem espaços onde os visitantes estão em constante estímulo transformador.

“Se buscamos mais um olhar curioso, por meio da aproximação dos temas geradores dos universos freiriano e da museologia, (...) para a construção e reconstrução do conceito de fato museal, para o conceito de museu, para a ampliação e aplicação das ações museológicas com olhar crítico e transformador”. (Santos, 2022).

O universo freiriano e a Museologia, estão entrelaçados se pensarmos que as práticas museais podem permitir o desenvolvimento social e cognitivos dos indivíduos envolvidos através de dinâmicas e ações colaborativas, que permitam expressar suas vidas, desejos, sonhos e afetos.

“O importante é que a fala seja tomada como um desafio a ser desvendado, e nunca como um canal de transferência de conhecimento”. (Freire, 1986)

Segundo ALVES (2023), em toda obra de Paulo Freire essa dialética entre ouvir e falar se revela como um caminho não autoritário da educação”. É preciso que o processo de educação e aprendizagem seja construído entre os indivíduos com significado dentro de suas vivências e realidade. O cotidiano faz parte de nossas vidas, assim como a poesia está a nossa volta em todos os lugares. Buscando unir essas duas paixões, museus e poesia, usamos Paulo Freire para subsidiar nosso experimento poético e construir algo novo, belo e significativo.

Embora Paulo Freire não escrevesse poesia e falasse pouco ou quase nada sobre o assunto, sua pedagogia é poética, ao abordar o ato de "conhecer" (para ele, o termo "conhecer" faz mais sentido do que 'ensinar' e 'aprender', para usar uma de suas palavras preferidas, de forma mais potente e ligada ao cotidiano das pessoas, e com isso abrir portais para uma nova visão de mundo, das pessoas e das coisas tendo em vista o acesso para as massas excluídas e oprimidas da sociedade.

O método, ou melhor, a reflexão freiriana, estimula a esperança, a luta contra a opressão, o diálogo com os demais e uma consciência verdadeiramente crítica. Paulo Freire não era um

poeta de versos, mas um poeta de vida. É mais do que sensato, natural e justo usar a pedagogia freiriana, principalmente seu método de alfabetização, de uma forma adaptada, em um contexto de oficina de poesia com a turma de alunos de graduação em Museologia (noturno), da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro – UNIRIO.

[...] o ato de aprender a ler e escrever deve começar a partir de uma compreensão muito abrangente do ato de ler o mundo, coisa que os seres humanos fazem antes de ler a palavra. (Freire, 1990).

Segundo REGIS (2008), o processo de alfabetização não consiste em decorar letras, sílabas e palavras, e sim em uma forma de dizer ao mundo, no mundo e com o mundo. Foi com esse pressuposto que Paulo Freire projetou uma forma de alfabetizar adultos utilizando “palavras geradoras”. Nossa oficina de poesia propõe a utilização de palavras geradoras relacionadas ao universo dos participantes e presentes em suas vidas. O método Paulo Freire muito mais que um método de alfabetização, também é um método de produção de conhecimento, sendo este o grande enfoque do nosso trabalho.

Muito mais do que teoria e discurso, a pedagogia freiriana é algo vivo, dialógico, anti-educação bancária e de grande inspiração para a vida; reacende a poiesis, o ato de criar. A proposta do presente trabalho é criar uma oficina de poesia e coletivamente construir um poema sobre museu, Museologia e a influência poética de Paulo Freire, para consolidar a troca de conhecimento entre os participantes.

Assim como na pedagogia freiriana a educação é vista como uma "prática de liberdade", para usar uma expressão tão importante à obra de Paulo Freire, a poesia também é, com a possibilidade maior para explorar e conhecer os campos da "memória", "observação" e "imaginação", pegando de empréstimo o "tripé da literatura" do escritor americano William Faulkner. Destarte escrevemos aquilo que lembramos, o que observamos e principalmente aquilo que imaginamos.

Ao voltar a questão dialógica na pedagogia de Paulo Freire, vale citar sua frase e concepção emblemática sobre o valor do diálogo:

"O diálogo, que é sempre comunicação, funda a colaboração. Na teoria da ação dialógica, não há lugar para a conquista das massas aos ideais revolucionários, mas para sua adesão. O diálogo não impõe, não maneja, não domestica, não slogariza". (FREIRE, 1988, p. 166)

No contexto da proposta da oficina de poesia, tendo como tema central a pedagogia de Paulo Freire, museus e o curso de Museologia, independentemente da questão de saber ou fazer poemas, de gostar ou não gostar de poemas, o diálogo é o grande patrocinador e iluminador de novos conhecimentos e construções poéticas, sociais, culturais e museais.

Sem diálogo, o poema e o museu perdem seu brilho de beleza e esperança. Só o diálogo possibilita o respeito pelo saber e pela vivência alheia. O diálogo traz o cheiro, o perfume, o toque das palavras, para não perder o sentido mais poético da vida; sem ele, o "conhecer" vira mera transmissão ou imposição de conhecimento, supostamente agregador.

Ao visar a construção de um poema coletivo durante a oficina, que é uma atividade educacional importante, destaca-se também que é uma atividade cultural; e a pedagogia de

Paulo Freire possibilita conhecer o que é ou pode ser cultura, no sentido mais vivo e abrangente possível:

“A cultura como acréscimo que o homem traz ao mundo que não criou; a cultura como resultado de seu trabalho, de seu esforço criador e recriador.” (FREIRE, 1999, p. 70)

Juntar e rearranjar palavras, imagens, criar ritmo entre versos, visitar ou readaptar conceitos, pode parecer muito complicado de início para quem nunca brincou ou ousou escrever um poema na vida, mas com estímulos pode-se tentar, nem que seja com fundo recreativo ou por puro exercício de imaginação.

A poesia está muito mais próxima das pessoas do que elas imaginam ou supõem. Por mais que a vida prática, as contas para pagar e as obrigações em casa, na rua, na universidade e na vida tentem minar a poesia no cotidiano das cidades, um brilho desconhecido de afeto, de respeito e admiração, ou a simples vontade de querer mudar algo, principalmente algo injusto e opressor, podem reacender a chama da poesia e mudar a lente com que as pessoas enxergam suas próprias vidas e das outras.

Foi com esta intenção que propomos a oficina de poesia como algo alternativo à apresentação tradicional de trabalhos no curso de Museologia, e o resultado foi o seguinte poema:

numa perspectiva museal um poema para Paulo Freire

museu é memória
afeto, ação no mundo

é como um cheiro
perfume

Oferecimento?

um acreditar
nas pessoas
e respeitar o cotidiano
na vida
como dizia paulo freire

é fluir com o tempo

museu é um "eu" em conflito
à procura de gente

somos nós

O processo de produção textual da oficina de poesia foi registrado através de fotografias das etapas, dos alunos e professores que participaram da atividade como exibidos na galeria de fotos para ilustrar o trabalho realizado.

GALERIA DE FOTOS

Os registros fotográficos foram realizados por Nickole Heine, em 28 de novembro de 2023, durante a realização da oficina, no Museu do Catete, no Rio de Janeiro. Na proposta de trabalho da oficina os alunos escreveram palavras geradoras ou expressões relacionadas à vida e a obra de Paulo Freire, museus, educação e as vivências e estudos dos alunos no curso de Museologia (Figura 01 e Figura 02).

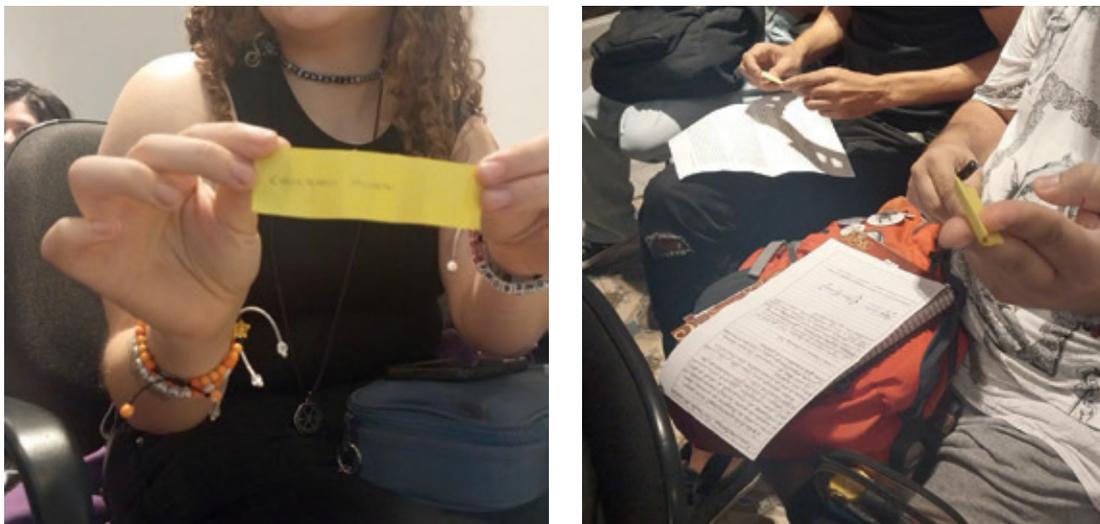


Fig. 01 e 02: Palavras geradoras de cada aluno participante da oficina de poesia.

Após todos os participantes escreverem sua palavra geradora no papel, os papeis foram embaralhadas (Figura 03) e cada participante retirava um papel aleatoriamente. Os participantes construíram frases e versos com a palavra escolhida.



Fig. 03: Palavras geradoras embaralhadas e cada aluno retirava uma palavra e construía um verso/frase.

Todos os participantes criaram versos com as palavras geradoras escolhidas aleatoriamente e o processo criativo foi registrado no texto coletivo (Figura 04, 05, 06, 07).

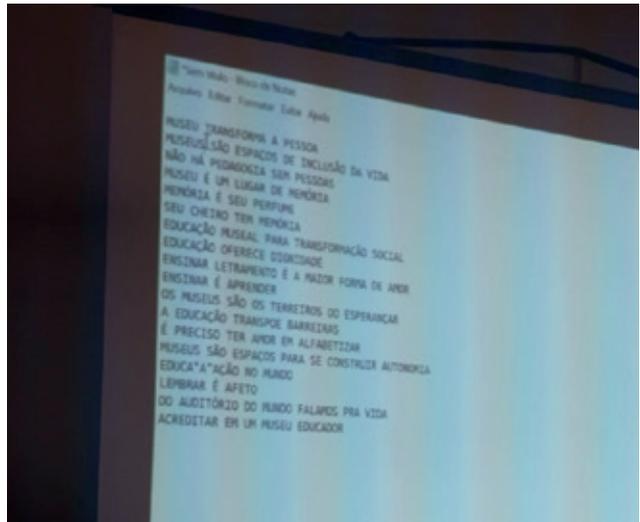
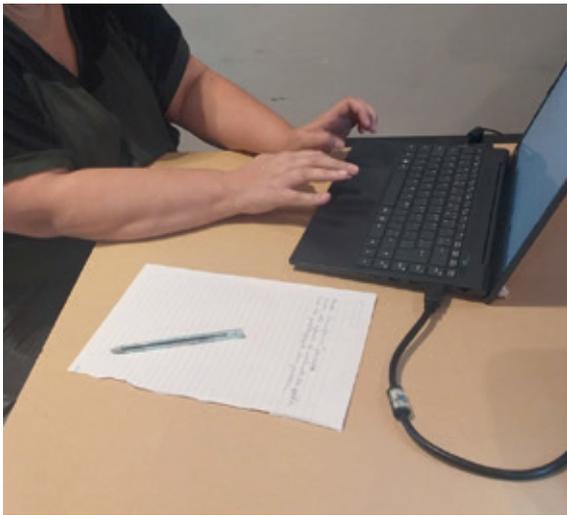


Fig. 04 e 05: Texto coletivo registrado conforme os alunos informavam suas frases e versos.



Fig. 06 e 07: Os alunos participantes citavam seus versos e frases criando o texto coletivo.

O primeiro rascunho do poema, foi digitado e projetado em data show para que todos pudessem visualizar, um texto ainda bem cru e cheio de vícios de linguagem e repetições, era possível perceber uma gama de vocábulos ligados ao que é ou pode ser um museu ou o ato de pensar sobre o papel do museu na vida cotidiana das pessoas. O texto coletivo foi editado e originou o poema: Numa perspectiva Museal um poema para Paulo Freire. O processo de lapidação do poema, realizado dias depois para trazer dinamismo e lirismo ao texto, algumas das palavras e versos inteiros foram excluídos ou modificados por questões estéticas e de sentido. Afinal, poesia é trabalho com linguagem, exatamente como um museu faz em suas dinâmicas de concepção, curadoria e exposição no ato de comunicação com os públicos em geral.

REFERÊNCIAS

ALVES, José Hélder Pinheiro. (2023). *A pedagogia de Paulo Freire e o ensino de literatura*. SCRIPTA, v. 27, n. 59, p. 238-263, 1º quadrimestre de 2023. Disponível em: <file:///C:/Users/ababa/Downloads/30368-Texto%20do%20artigo-115312-1-10-20230628.pdf>

CASTRO, Fernanda [et al.], (Orgs.). (2022). *Paulo Freire e a educação museal: dos vínculos históricos às ações para o esperar*. Rio de Janeiro. Museu Histórico Nacional. Disponível em: https://mhn.museus.gov.br/wp-content/uploads/2022/09/Volume6_Colecao_EducacaoMuseal_MHN.pdf

FREIRE, Ana Maria de Araújo. (2001). *Paulo Freire: sua vida, sua obra*. Educação em Revista. Disponível em: <https://doi.org/10.36311/2236-5192.2001.v2n1.663>

MORAVIA, Alberto [et al]. (1982). *Escritores em ação: as famosas entrevistas à Paris Review*. Coordenação e prefácio de Malcon Cowley. Tradução de Brenno Silveira. 2ª edição. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982.

RAMOS, Francisco Regis Lopes. (2008). *A Doação do Objeto*.

SANTOS, Maria Célia Teixeira Moura. (2022). *Paulo Freire, docência em museologia e os museus: um caminhar de descobertas, aprendizagem e amorosidade*. Cadernos de Sociomuseologia, Nº 19-2022 (vol. 63). Disponível em: [file:///C:/Users/ababa/Downloads/8291-Texto%20do%20artigo-23900-1-10-20220624%20\(1\).pdf](file:///C:/Users/ababa/Downloads/8291-Texto%20do%20artigo-23900-1-10-20220624%20(1).pdf)

SANTOS, Maria Célia Teixeira Moura. (2008). *Encontros Museológicos: Reflexões sobre museologia, a educação e o museu*. Disponível em: <https://edisciplinas.usp.br/mod/resource/view.php?id=4599539>

INTRODUÇÃO

Ao iniciar esta presente pesquisa, torna-se extremamente complexo resumir a vida de um importante intelectual para a Museologia brasileira como foi Sérgio Buarque de Holanda. Nascido no ano de 1902, se tornou uma figura ilustre em sua trajetória, não só como um grande Gestor de um dos maiores museus do país (Museu Paulista) como também uma figura política, intelectual, movida pela luta de classes, grande crítico da sociedade e elite brasileira em seu tempo. Foi capaz de não submeter a cultura à esfera política, superando obstáculos advindos durante sua gestão, porém, conseguindo sempre conciliar tudo isso ao fato de ter se tornado um Adido cultural de suma importância na História.

> Infância e Educação:

Sérgio Buarque de Holanda(São Paulo, Brasil, em 11 de julho de 1902) proveniente de uma família de classe média, iniciou seu percurso intelectual imerso no ambiente acolhedor de sua residência. A vasta biblioteca paterna foi o catalisador para seu interesse precoce pela leitura e pelas ciências humanas. Seu percurso educacional formal teve início na Escola Caetano de Campos, em São Paulo, onde revelou uma notável inclinação para as humanidades desde os primeiros anos.

Primeiros Passos na Carreira Acadêmica: Ingressando na Faculdade de Direito do Largo de São Francisco em 1921, Sérgio Buarque de Holanda concluiu o curso em 1925. Contudo, sua verdadeira vocação manifestava-se na pesquisa histórica e literária. Nesse período, começou a contribuir para periódicos e a participar ativamente dos círculos intelectuais da época.

> Viagem à Europa e Formação Intelectual:

Em 1928, Buarque de Holanda empreendeu uma viagem à Europa, residindo lá por sete anos. Durante essa estadia, absorveu as correntes intelectuais europeias, incluindo o movimento modernista, que exerceu uma profunda influência sobre ele. Esses anos foram caracterizados por uma busca intensa por conhecimento em cidades como Paris e Madri, moldando significativamente sua perspectiva sobre a cultura e a sociedade.

Obras e Contribuições Literárias: Retornando ao Brasil em 1935, Buarque de Holanda publicou "Raízes do Brasil", uma de suas obras mais impactantes. Nessa obra seminal, explorou as raízes históricas, culturais e sociais do país, oferecendo uma interpretação única da formação da identidade brasileira. Sua análise profunda e abordagem crítica conquistaram reconhecimento nacional e internacional.

> Atuação como Educador:

Dedicando parte significativa de sua carreira ao ensino, Buarque de Holanda lecionou na Escola Livre de Sociologia e Política de São Paulo, onde contribuiu para a formação de diversas gerações de intelectuais brasileiros. Seu envolvimento com instituições educacionais consolidou sua reputação como um pensador influente.

> Direção do Museu Paulista:

Assumindo a direção do Museu Paulista em 1946, também conhecido como Museu do Ipiranga, Buarque de Holanda implementou transformações significativas. Sob sua gestão, o museu tornou-se um espaço mais dinâmico e acessível ao público, moldando a percepção contemporânea do Museu Paulista.

Atuação como Diplomata e Adido Cultural: Além de suas contribuições acadêmicas, Buarque de Holanda serviu como diplomata. Em 1952, foi designado adido cultural na Itália, desempenhando um papel crucial na promoção da cultura brasileira no exterior. Suas atividades incluíram a criação de projetos educativos e parcerias culturais entre o Brasil e a Itália.



Fig. 01: O historiador Sérgio Buarque de Holanda (Arte Revista CULT)

> Legado e Reconhecimento:

Sérgio Buarque de Holanda faleceu em 24 de abril de 1982, deixando um legado duradouro na história e cultura brasileira. Sua obra continua a influenciar estudiosos, escritores e pensadores, consolidando-se como uma referência essencial.

Desenvolvimento

> Criação do ICOM (Conselho Internacional de Museus)- 1946

Ao iniciar uma análise da trajetória de Sérgio Buarque de Holanda e suas contribuições no campo da Museologia, não só como figura ilustre em seu excelente trabalho como diretor do Museu paulista, como também uma forte influência na cultura brasileira, precisamos traçar um paralelo entre o próprio Sérgio e instituições fundamentais como o ICOM e UNESCO.

É necessário delimitar, nesse sentido, todo o histórico de criação e como se consolidou o ICOM, sobretudo na esfera nacional brasileira. É possível entender a fundamentação cronológica neste contexto segundo Cury:

O debate sobre os limites e as reciprocidades entre a museologia e a museografia não é recente, mas é uma questão do século XX que se intensificou após a criação do ICOM-Conselho Internacional de Museus, em 1946 (Cury, 2014, p.1)

Em continuidade, cronologicamente, o marco da criação do ICOM (Conselho Internacional de Museus) impulsionou uma grande associação entre profissionais de museus do mundo, estando voltados a compreender melhor as designações do campo. Ainda refletindo a perspectiva de Cury:

Apesar que não ser uma instituição acadêmica, essa associação que congrega profissionais de museus do mundo todo sempre esteve motivada a entender e estreitar as relações entre a grafia e a logia no locus museal, principalmente após vir à tona a premência de se estabelecer as teorias e conceitos que alimentam a práxis museal (Cury, 2014. p.2).

Dessa forma, é possível dizer que a criação do ICOM facilitou em boa escala a integração no meio Museológico e, também, conseqüentemente, no campo da Museologia como um todo. O contexto histórico trabalhado é feito a partir da observação da integração da instituição no Brasil.

Para contextualizar melhor, quando o ICOM foi criado, no ano de 1946, podemos falar também da criação da UNESCO, que se trata da Organização Educacional, Científica e Cultural das Nações Unidas, ambas surgiram após a Segunda Grande Guerra (1939-1945). Seu propósito, basicamente, fica explícito no fato de serem grandes avanços no campo museológico, que consolida a questão da sua fundamentação teórica e sobretudo prática aplicada. É nesse sentido que é possível, na concepção de Cury, exemplificar que:

O ICOM/Unesco propiciou grandes avanços na mentalidade museal em resposta à demanda social do pós-guerra. Esse conselho iniciou reuniões periódicas para discutir os diversos aspectos dos museus e da museologia. Hoje, museologia é entendida como disciplina e sua cientificidade está sendo construída desde a criação do ICOM (Cury, 2014, p. 3)

Essa promissora relação entre ICOM e Unesco demonstra que sua importante dinamicidade tinha a pretensão de estabelecer a cientificidade do campo de museologia, não apenas voltado ao mercado de trabalho, mas sim para fundamentar pesquisa, refletir a área em si e evidenciar o trabalho do Museólogo. Segundo Platini, ao se aproximar mais do recorte que é proposto neste artigo, pode-se inferir que foi através da criação do Conselho em si que o campo dos museus se organiza na esteira do estabelecimento da Unesco no mesmo ano já citado anteriormente, basicamente nos primórdios de sua criação.

Por isso, são criados vínculos entre as duas instituições supracitadas, de modo a viabilizar, desde os anos 1950, a significativa parte dos programas para os museus da própria Unesco, juntamente com o uso da capilaridade que representa o âmbito nacional do conselho. Segundo o próprio ICOM, sob análise de GINGA:

A própria definição de museu, questão fundamental para o Icom desde sua criação, foi transformada de uma instituição permanente que conserva e exhibe objetos de importância cultural ou científica para uma instituição a serviço da sociedade e seu desenvolvimento (ICOM, 1974), incorporando a agenda da Unesco dos anos 1970.” (ICOM, 1961 apud Ginga, 2021, p. 58)

O ICOM teve uma atuação crucial em diversos pontos e ainda, exerceu influência na década do Desenvolvimento da ONU. Nessa questão, por exemplo, aconteciam eventos e debates sobre esses temas primordiais na época, bem como eram promovidos. Um exemplo bem claro se deu com a organização do seminário regional da Unesco chamado “O Desenvolvimento e o papel dos museus no mundo contemporâneo”. Mais tarde, este mesmo evento ganhou muita fama dentro do campo, ficando conhecido como Mesa Redonda de Santiago, que ocorreu no Chile, no ano de 1972. O evento foi considerado marco na museologia luso-brasileira, segundo Bruno e Araújo (1995). Como se trata de uma importante temática, tornou-se um assunto que ainda é muito presente na atualidade, contribuindo na fundamentação do discurso da função social transformativa do museu. Tal fato pode ser percebido como o engajamento do que mais tarde seria a Política Nacional de Museus.

Dessa forma, pode-se introduzir o recorte desta pesquisa que se trata da profunda relação e repercussão da instituição ICOM no contexto museológico brasileiro.

> **Articulação ICOM no contexto brasileiro**

Ao abordar a implementação do ICOM no Brasil, devemos retomar o fato de que, em sua concepção, o Conselho surge no pós-guerra, alicerçado no fato de que muitas instituições que antes do fato histórico eram presentes e deixaram de existir. Podemos expor que, após ONU e Unesco surgirem, a relação de cooperação entre os museus disparou. Devemos ressaltar importantes figuras como Chauncey J. Hamlin, que segundo Cruz:

Com a interrupção das atividades do Escritório Internacional de Museus durante o período de beligerância, alguns diretores de museus da França, Suíça, Holanda, Bélgica, Inglaterra e membros da comissão preparatória da UNESCO, liderados pelo norte americano Chauncey J. Hamlin, presidente do comitê político da American Association of Museum, reuniram-se em Londres, Inglaterra, em agosto de 1946, e decidiram criar um Conselho Internacional de Museus (ICOM) (Cury, 2014, p. 5)

A figura de Hamlin é importante no que diz respeito ao recorte proposto pelo artigo, pois, ainda segundo Cruz, foi responsável pelo envio de cartas para diretores de museus de diversos países, incluindo o Brasil, fazendo ainda esta ponte comunicativa a respeito da proposta de criação desse novo Conselho e solicitando, ainda, que fossem criados nesses respectivos países comitês de diretores de museus, estabelecendo fundamentalmente a cooperação internacional entre os museus.

Nessa época, ainda que não existisse um conselho tanto internacional quanto brasileiro, já havia sido implementado o Curso de Museus (1932-MHN), sendo frequentado por importantes personalidades na história da museologia.

É necessário, em continuidade, para chegar até a figura do intelectual que é abordado nesta pesquisa, estabelecer que Hamlin conhece uma outra ilustre figura, o pintor Oswaldo Teixeira, que possuía ligação com Heloísa Alberto Torres (ilustríssima figura do Museu Nacional). Nesse sentido, após Hamlin conhecer Oswaldo, é feito o convite para o pintor participar do ICOM, representando o Brasil internacionalmente.

Conforme Cruz apresenta no seguinte trecho:

Nos dias 18, 19 e 20 de novembro, realizaram-se mais três reuniões no Museu do Louvre para as primeiras providências de organizar o ICOM.²¹ Na reunião do dia 18, foi discutida a constituição da direção do ICOM e Oswaldo Teixeira foi escolhido para representar o Brasil no Conselho Executivo (Cruz, 2008, p. 7)

> Relação: Sérgio e ICOM

Depois de analisar toda a trajetória e perspectiva do Conselho Internacional de Museus (ICOM) citado acima, podemos dizer que a relação de Sérgio Buarque com o mesmo conselho no âmbito nacional ocorre graças a figura do pintor Oswaldo Teixeira igualmente supracitado. É através da Convocação de Oswaldo, que também foi convocado por Hamlin, a liderança mais importante nesse quesito, que Sérgio se torna membro oficialmente do Comitê nacional articulado também ao próprio ICOM.

Vale ressaltar que, neste período, o historiador e antropólogo já se encontrava como gestor do Museu Paulista, que obviamente passou por grandes transformações desde sua posse como diretor.

É importante, nesse sentido, citar Cruz:

Por ter sido o primeiro diretor de museu brasileiro a responder o convite de Hamlin, Oswaldo Teixeira também foi escolhido para presidente do Comitê Nacional do ICOM e começou a convidar outros diretores de museus para comporem a direção do comitê.²⁴ Após a realização dos convites, a direção do Comitê Nacional do ICOM ficou assim constituída:

Presidente: Oswaldo Teixeira,
diretor do Museu Nacional de Belas Artes

Vice-Presidentes: Gustavo Barroso, diretor do Museu Histórico Nacional
Heloísa Alberto

[...]

Sérgio Buarque de Holanda, diretor do Museu Paulista do Ipiranga, São Paulo Inocência (Cruz, 2008, p.10)

Dessa forma, entende-se a forte presença de Sérgio, que já se destacava por tantos outros atributos como ser um importante antropólogo, sociólogo e articulador político, uma vez que ele consegue estabelecer o Museu Paulista diante de sua importância para o Comitê nacional do ICOM, além de sua proximidade e diálogo com essas outras importantes figuras da época para a Museografia e o campo da Museologia, que se consolidou nesse aspecto, como uma área extremamente importante, rica culturalmente e sobretudo de grande contribuição científica.

> Museu Paulista

Sérgio Buarque de Holanda, renomado historiador brasileiro, deixou uma marcante contribuição para a história cultural brasileira ao assumir a direção do Museu Paulista em 1946. Sua gestão não só transformou o museu em um centro cultural crucial, mas também solidificou sua posição como uma figura proeminente na preservação e promoção da história nacional.

No cenário da década de 1940, uma época de profundas transformações sociais e culturais no Brasil, Sérgio Buarque de Holanda assumiu a direção do Museu Paulista, conhecido como o Museu do Ipiranga, em 1946. Sua nomeação não apenas coincidiu com um momento crucial na história do país, mas também marcou o início de uma fase inovadora para o museu.

Ao assumir a liderança, Sérgio Buarque de Holanda iniciou uma reavaliação do papel do Museu Paulista na sociedade. Seu objetivo era não apenas preservar o patrimônio histórico, mas também torná-lo acessível e relevante para o público. A exposição permanente foi reformulada, incorporando novas abordagens museológicas que ressaltavam a riqueza e complexidade da história brasileira.

Adicionalmente, Buarque de Holanda promoveu parcerias com instituições culturais, tanto nacionais quanto internacionais, enriquecendo o acervo do museu e ampliando suas atividades educativas.

Consciente do papel educativo do Museu Paulista, Sérgio Buarque implementou programas inovadores. Ele concebeu o museu não apenas como um local de preservação, mas como uma instituição viva de aprendizado. Visitas guiadas, palestras e atividades interativas foram introduzidas para envolver o público de maneira mais profunda na história do Brasil.

A visão de Buarque de Holanda para o Museu Paulista incluiu um projeto ambicioso de expansão e modernização das instalações, com o intuito de criar um espaço que refletisse não apenas a grandiosidade do passado, mas também incorporasse elementos contemporâneos. Embora esse projeto não tenha sido completamente realizado durante sua gestão, serviu como base para futuras iniciativas.

O legado de Sérgio Buarque de Holanda à frente do Museu Paulista é evidente. Sua abordagem visionária e dedicação à educação e difusão do conhecimento moldaram o museu de maneira duradoura. O impacto de suas iniciativas é perceptível não apenas nas instalações físicas, mas também na maneira como o Museu Paulista é percebido pela sociedade brasileira.

Sérgio Buarque de Holanda desempenhou um papel crucial na história do Museu Paulista, deixando um legado que vai além de sua gestão.



Fig. 02: Prédio do Museu Paulista
(foto: USP)

> Brasil e Itália

A documentação encontrada nos arquivos históricos do Itamaraty não oferece informações conclusivas sobre os canais que possibilitaram a nomeação de Sérgio Buarque de Holanda como professor na Itália. No entanto, o acervo pessoal do historiador contém um ofício datado de 20 de dezembro de 1952, emitido pelo Chefe da Divisão Cultural do Itamaraty, Mario Guimarães, comunicando a contratação de Sérgio Buarque para ministrar o curso de Estudos Brasileiros na Universidade de Roma.

A visita de Sérgio Buarque de Holanda à Itália ocorreu em um contexto de estreitamento de seus laços com instituições públicas e projetos internacionais de disseminação de conhecimento. Desde que assumiu a direção do Museu Paulista em 1946, o historiador cultivou relações com diversas universidades estrangeiras e se envolveu em projetos internacionais.

Essas atividades evidenciam a proximidade de Sérgio Buarque com instituições públicas e projetos internacionais durante sua estada na Itália, revelando seu comprometimento com iniciativas de disseminação de conhecimento e intercâmbio cultural.

Além de lecionar na Universidade de Roma, Sérgio Buarque de Holanda contribuiu de várias maneiras durante sua estada na Itália. Ele colaborou com o Museu Paulista e a Comissão do IV Centenário da Cidade de São Paulo, participando da Consultoria Técnica de Comemorações Culturais e Congressos dessa Comissão. Além disso, desempenhou um papel ativo na Exposição Histórica de São Paulo, dirigida por Jayme Cortesão, facilitando o envio de documentação histórica dos arquivos italianos para São Paulo. Sua colaboração no intercâmbio de documentos foi tão significativa que Cortesão realizou uma visita oficial como presidente da comissão da exposição histórica.

> Adido Cultural

No papel de adido cultural, Sérgio Buarque de Holanda desempenhou um papel crucial na construção e divulgação internacional do patrimônio cultural brasileiro durante sua estada na Itália de 1952 a 1954. Ele atuou como semeador e difusor de memórias e esquecimentos, dirigindo instituições culturais como o Museu Paulista e o Instituto Cultural Brasil-Itália em Roma. Além disso, envolveu-se em projetos educativos e na criação de dispositivos para a proteção do patrimônio cultural brasileiro.

Durante seu período como adido cultural na Itália, Sérgio Buarque de Holanda liderou a organização de cursos de língua portuguesa no Instituto Cultural Ítalo-Brasileiro, criou cursos de estudos brasileiros e conferências extras, instituiu bolsas de estudos para italianos interessados em aprofundar seus conhecimentos sobre a vida e a cultura brasileiras, e contribuiu para a ampliação da biblioteca da Associação ou para a aquisição de recursos necessários. Sua atuação também foi fundamental na fundação e direção do Instituto Cultural Brasil-Itália em Roma, fortalecendo os laços culturais entre os dois países. Durante esse período, Sérgio Buarque trabalhou para desenvolver projetos que fortalecessem as relações culturais entre o Brasil e a Itália, contando com o apoio do Ministério das Relações Exteriores, ICOM e UNESCO para realizar suas iniciativas relacionadas à memória, museus e patrimônio.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao realizar a presente pesquisa, é possível compreender como o intelectual abordado se consolidou como essa ilustre figura, tornando-se fundamental para o entendimento do próprio campo da museologia, e como abre portas para a questão da aplicação dos saberes teóricos no nível prático que se realiza no âmbito do Museu. Utilizando documentos de instituições de

memória do Brasil e da Itália como base, o texto visa resgatar Sérgio Buarque de Holanda do esquecimento. Destaca sua atuação como adido cultural, transcendendo a esfera erudita, sendo reconhecido pelos colegas e contribuindo para a divulgação internacional do patrimônio cultural brasileiro e para o estreitamento do intercâmbio cultural entre Brasil e Itália.

Portanto, cabe ressaltar que o feito de ser Adido Cultural e um importante Gestor do Museu Paulista ao mesmo tempo exemplifica sua excelência em exercer essas funções, bem como todas as características que remontam a importância histórica, social e de construção de um novo cenário na Museologia atribuídos ao Intelectual trabalhado neste artigo. Cabe ainda dizer que seu legado está na hipótese de ter participado das novas proposições acerca do que se aprende e trabalha no campo de pesquisa, aplicação e fundamentação da teoria museológica.

Por fim, além de tudo apresentado, chegamos à conclusão de que toda obra de Sérgio e seus feitos para enfrentar as dificuldades que encontrou logo no início e sua direção do MP se tornaram grandes objetos de estudo e entendimento, bem como suas grandes contribuições culturais. A sua defesa em relação a independência da cultura e relação à política, o que demonstra sua ilustríssima influência em todo o cenário nacional.

REFERÊNCIAS

CRUZ, Henrique de Vasconcelos. *Era uma vez, há 60 anos atrás O Brasil e a criação do Conselho Internacional de Museus*.2008

CURY, Marília Xavier. *Museologia - marcos referenciais*. *Museus: pesquisa, acervo, comunicação*. v. 18 n. 21. 2014

CURY, Marília Xavier. *Comunicação e pesquisa de recepção: uma perspectiva teórico-metodológica para os museus*.2005

LIMA, TN. "O itinerário de Sérgio Buarque de Holanda na Itália.[SI]:[sn]." (2011).

VALENTE, Giselle Laguardia. *As missões culturais de Sérgio Buarque de Holanda (1946-1956)*. 2009. 319 f. Tese (Doutorado em Memória Social)-Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2009.

VALENTE, Giselle Laguardia. "Sérgio Buarque de Holanda como adido cultural (1952-1954): intercâmbio cultural Brasil-Itália."

Sítios da Internet:

<https://sites.usp.br/ciclocuratorial/instituicoes/mp-usp/>

WALDISA RÚSSIO E MUSEOLOGIA

Leacir Valladares Cellis¹

Antônio Wesley Paz Alves²

O presente artigo visa falar um pouco sobre a professora Waldisa Rússio Camargo Guarniere e sua importância para o desenvolvimento e o crescimento da Museologia brasileira, principalmente no campo da Museologia Social. Antes de falarmos da contribuição da professora Waldisa Rússio Camargo Guarnieri para a questão museológica no Brasil, precisamos fazer algumas considerações a respeito. Waldisa foi professora e museóloga. Graduada em Direito USP. Mestre e doutora em Ciências Sociais pela FESPSP, sendo a primeira pesquisadora no Brasil a defender dissertação e tese de pós-graduação na área de Museologia. Atuou profissionalmente como funcionária pública concursada do governo do estado de São Paulo. Recebeu a titulação de museóloga pelo Comitê Brasileiro do Conselho Internacional de Museus. Nascida em 1935, morreu precocemente aos 54 anos. Seu pensamento teórico acerca da Museologia contribuiu decisivamente para a consolidação do campo no Brasil.

Palavras-chave: Museologia, Waldisa Rússio, Professora, Museus Históricos, Museologia Social.

¹ Graduada em História pela UFF, pós-graduada em Ciências da Religião pela Uni LaSalle e graduanda em Museologia pela Unirio. Contato: leacirhilmar@gmail.com

² Graduando em Museologia pela Unirio. Contato: Wesley.paz@edu.unirio.br

O primeiro museu instalado no Brasil foi o Museu Nacional, em 1818, durante o governo de D. João VI. O museu deste período é considerado um avanço, uma modernização e eram usados os padrões das nações consideradas mais adiantadas no mundo.

Na década de 1930, com o Governo Vargas, que se estendeu por 15 anos, houve a ingerência do Estado paternalista, centralizador e controlador das liberdades, que se colocou como o responsável jurídico e administrativo dos museus nacionais. Esse ponto levanta outra discussão sobre os chamados “museus nacionais”. Eles realmente representam a nação?

Com a redemocratização pós-Vargas e pós-Segunda Grande Guerra, a configuração mudou. A burguesia se desenvolveu e desejava se afirmar na sociedade e na cultura. Foi a época da criação da UNESCO, que recomendava preservar o patrimônio. O mercado de arte se desenvolveu. Os museus históricos e de artes sobressaem nessa época, pois o apelo virtual era incentivado pela burguesia.

Entre 1950 e 1980, houve um crescimento do número de museus, mas o mais importante foi a abertura de um comitê brasileiro do Conselho Internacional de Museus (ICOM).

Entre 1970 e 1975, fica claro que há falta de capacitação profissional das pessoas que trabalham nos museus, mas se sabe da potencialidade dos museus. Nesse período, a professora Waldisa Rússio (Figura 01), graduada em Direito pelo USP e doutora em Ciências Sociais pela FESPSP, utilizou seu conhecimento dessas Ciências para propagar a museologia. Em 1977, foi convidada pelo ICOM para ingressar no Conselho Internacional de Museus na UNESCO. Ainda em 1977, defendeu a tese de Mestrado “Museus: um aspecto das organizações culturais num país em desenvolvimento”.



Fig. 01: Waldisa Rússio Camargo Guarniere.

Foi a partir de sua experiência como Assistente Técnica para a área da Cultura do Governo do Estado de São Paulo e do levantamento de questões sociais que ela começa a delinear a sua contribuição à formação profissional em Museologia. Ela coordenou, entre as décadas de 1960 e 1970, diversos projetos para a implantação de museus estaduais no país.

Motivada pelas recomendações do Conselho Internacional de Museus (ICOM) das décadas de 1960 e 1970, que previam a formação de profissionais específicos – os “museólogos” – em todos os níveis, Waldisa Rússio criou o primeiro Curso de Museologia do estado na FESPSP, no ano de 1978, dando preferência ao nível de pós-graduação. Na mesma instituição de ensino, contribuiu para a formatação do Instituto de Museologia de São Paulo, no ano de 1985. Foi também convidada por Pietro Maria Bardi para organizar o primeiro Curso de Museologia no MASP. Além de viabilizar a regulamentação da profissão, contribuiu para a implantação de vários museus no estado de São Paulo, entre eles o Museu da Casa Brasileira e o Museu da Indústria de São Paulo (Figura 02), defendendo uma tese de doutorado intitulada “Um museu de Indústria para a cidade de São Paulo”. Suas ideias ajudaram a alavancar a Museologia Social, uma vez que a professora acreditava que Museus Nacionais eram necessários para manter nossa identidade. No entanto, mesmo com todos esses acontecimentos, São Paulo continuou isolado da Museologia brasileira, sem nenhum curso de graduação na área.



Fig. 02: Atividade na Exposição “percepção e criação” do Museu da Indústria, realizada no Sesc Carmo, em 1980.

Na década de 1980, defendeu sua tese de doutorado “Um museu de Indústria para a cidade de São Paulo”. As suas ideias vão ajudar a alavancar a Museologia Social. A professora acreditava que Museus Nacionais eram necessários para manter nossa identidade.

Em 1989 a professora Waldisa Rússio colocou a importância que deveríamos dar a nossa cultura, valorizando-a. aproximando a sociedade dos museus O Brasil havia saído há pouco da Ditadura Militar, ou como alguns autores chamam, Ditadura Civil-Militar. O poder Executivo era exercido por José Sarney, que havia sido eleito vice, em eleições indiretas, na chapa de Tancredo Neves. Com a morte de Tancredo, antes da posse, Sarney assumiu o poder. A Professora Waldisa afirmava que:

É o momento de valorizar nossa realidade cultural. De trazermos a sociedade para fazer o museal e o museológico. Mesmo com todos os problemas e impedimentos, devemos ser lúcidos e corajosos para essa transformação museológica.

Em artigo de 1981, intitulado *A interdisciplinaridade em Museologia* e publicado na *MuWoP* n.2, Waldisa Rússio define como objeto da Museologia o “fato museal” ou “fato museológico” que consiste: [...] na relação profunda entre o homem – sujeito conhecedor –, e o objeto, parte da realidade sobre a qual o homem igualmente atua e pode agir. Essa relação comporta vários níveis de consciência, e o homem pode apreender o objeto por intermédio de seus sentidos: visão audição, tato, etc. Essa relação supõe, em primeiro lugar e etimologicamente falando, que o homem “admira o objeto” (Guarnieri, 2010, p.123).

Vivíamos, ainda, os reflexos da ditadura, da censura, das perseguições e uma crise econômica gigantesca; o Brasil atingiria naquele ano uma inflação de 1.764,86%, quase o dobro do ano anterior.

A professora Waldisa, no intuito de esclarecer, ser um agente facilitador para o entendimento da questão museológica pela sociedade, e ampliar esse conhecimento fez a divisão da museologia no Brasil em quatro momentos:

1º - da criação do primeiro museu no Brasil até 1930, período em que os museus foram construídos e frequentados pela elite. Politicamente, esse período marca a estadia da família real portuguesa no Brasil, a independência, o império e a primeira fase da República, conhecido como República Velha.

2º - de 1930 até os anos posteriores à Segunda Grande Guerra, período marcado pelo Governo Vargas até 1945, com o governo populista. O período ditatorial (1937 a 1945), foi marcado por uma forte política de criação de museus nacionais, consolidando a intervenção estatal na cultura nacional.

3º - de meados da década de 1950 ao início dos anos 80, a maior parte do período foi marcada pela Ditadura Civil Militar, com um controle enorme sobre a cultura, mas também com a oposição crescente e o crescimento da Museologia Social.

4º - Atualmente, que, para a professora Waldisa Rússio, significou até o final da década de 1980, quando faleceu, ocorreu o grande desenvolvimento da Museologia Social. A professora Waldisa Rússio estabeleceu alguns pensamentos sobre esse período, sem liberdade.

Como colocar o museu ligado à realidade social em um país conservador? Essa dificuldade ficou clara na abertura do Curso de Museologia da UFBA, do Instituto de Museologia de SP e da reformulação dos cursos da UNIRIO.

Esses cursos se estabeleceram em um período em que as Ciências Sociais não tinham espaço para se desenvolver. Resquícios do período ditatorial. Durante esse período, a grande maioria dos museus seguia a ideologia do Estado, das classes dominantes. Os que não aceitavam essa ingerência eram isolados. Muitos profissionais eram substituídos por pessoas de “notório saber”, ligadas à política.

Segundo a professora, não podemos nos abster do social, da cidadania. A ética tem de estar em primeiro lugar. Só poderemos sobreviver se o museu conseguir levar adiante “uma ação transformadora” refletindo sobre ele mesmo e seu papel na sociedade.

Todas essas reflexões e transformações só foram possíveis com a abertura política conquistada pelo povo, nas ruas, que levou a novas questões e projeções para o museu. A professora Waldisa se posicionou a favor das eleições diretas acompanhado e participando da campanha das chamadas Diretas Já! (Figura 03).

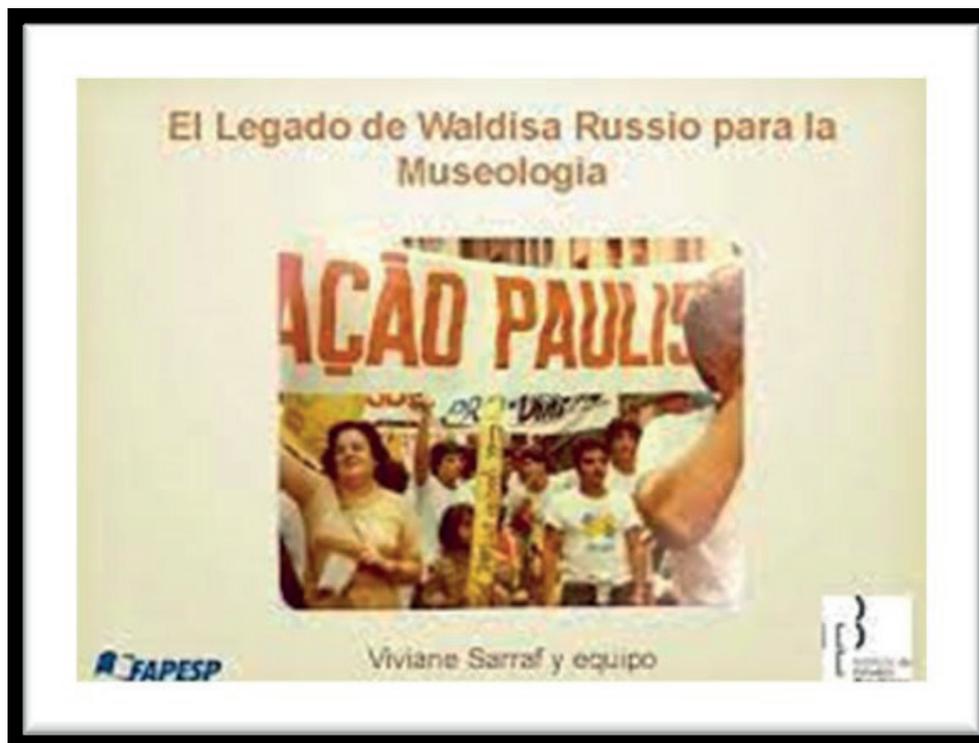


Fig. 03: Waldisa e seus alunos em manifestação pelas Diretas Já, em São Paulo, 1983.

É o momento de valorizar nossa realidade cultural. De trazermos a sociedade para fazer o museal e o museológico. Mesmo com todos os problemas e impedimentos, devemos ser lúcidos e corajosos para essa transformação museológica.

A professora Waldisa formulou a noção de "fato museológico" ou "fato museal", sua mais conhecida e representativa conceituação derivada do fato social, entendido como a relação do homem e os objetos de sua realidade. Está relação seria o verdadeiro objeto de estudo da museologia científica.

Algumas frases emblemáticas de Waldisa Rússio Camargo Guarniere:

“Os museus são filhos da sociedade que os engendra... e, como todos os filhos servem para ajudar os “pais” no eu processo de atualização de reciclagem do mundo”

“(...) Podemos dizer que é através da musealização de objetos, cenários e paisagens que constituíam sinais, imagens e símbolos, que o Museu permite ao Homem a leitura do mundo.”

Uma das mais sérias questões referentes à preservação e comunicação do patrimônio cultural, pois o trabalho de museu é de fundamental importância para a manutenção do trinômio orientador do processo cultural: esse trinômio consiste em três atividades distintas, a saber: preservar, informar e agir.

Se fossemos fazer uma página com os principais “trending topics” da Professora Waldisa para a Internet hoje, poderia ser como a representada na Figura 04.



Fig. 04: Possíveis trending topics envolvendo a professora da Waldisa Rússio.

Portanto, pode-se compreender que, para a professora Waldisa Rússio, a Museologia deve orientar-se de forma a permitir a reflexão do ser humano em relação a ele próprio e à sua relação com o outro, com seu estilo de vida, seus encargos e o tempo em que vive e também tempos que o precederam.

Além disso, é importante ressaltar que, dado o contexto histórico vivido pela professora, caracterizado pela repressão da Ditadura Civil-Militar e pela expectativa de abertura política, seus estudos são diretamente influenciados por seus ideais de liberdade, passando necessariamente pela igualdade social e pela democratização do conhecimento. Logo, é impossível que os museus estejam apartados do cotidiano e da realidade dos cidadãos e devem fazer parte da busca por esses ideais.

REFERÊNCIAS

BRUNO, Maria Cristina Oliveira. Waldisa R. C. **Guarnieri: reflexos de uma trajetória profissional**. In: BRUNO, Maria Cristina Oliveira (org.). **Waldisa Rússio Camargo Guarnieri: textos e contextos de uma trajetória profissional**. v.1. São Paulo: Pinacoteca do Estado; Secretaria de Estado de Cultura; Comitê Brasileiro do Conselho Internacional de Museus, 2010a. p.20-32.

CÂNDIDO, Manuelina Maria Duarte. **Teoria museológica: Waldisa Rússio e as correntes internacionais**. In: BRUNO, Maria Cristina Oliveira (org.). **Waldisa Rússio Camargo Guarnieri: textos e contextos de uma trajetória profissional**. v.2. São Paulo: Pinacoteca do Estado; Secretaria de Estado de Cultura; Comitê Brasileiro do Conselho Internacional de Museus, 2010b. p. 145-154.

FONSECA, Andrea Matos da e NEVES, Kátia Regina Felipini. **Mudança social e desenvolvimento no pensamento da museóloga Waldisa Rússio Camargo Guarnieri: textos e contextos.** In: BRUNO, Maria Cristina Oliveira (org.). Waldisa Rússio Camargo Guarnieri: textos e contextos de uma trajetória profissional. v.2. São Paulo: Pinacoteca do Estado; Secretaria de Estado de Cultura; Comitê Brasileiro do Conselho Internacional de Museus, 2010b. p. 159-181.

Formação do Museólogo: por que em nível de Pós-graduação? São Paulo. S/ data. Fundo Waldisa Rússio – Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo - IEB/USP.

GOUVEIA, Inês. **Waldisa Rússio e a política no campo museológico. Tese (Doutorado em Museologia e Patrimônio).** Programa de Pós-Graduação em Museologia e Patrimônio, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro; Museu de Astronomia e Ciências Afins - Mast, Rio de Janeiro, 2018.

REFERÊNCIAS (IMAGENS)

FIG (01); <https://www.ieb.usp.br/as-contribuicoes-de-waldisa-russio-para-a-pesquisa-e-docencia-em-museologia/>. Acesso em: 24 de novembro de 2023.

FIG (02); <https://images.app.goo.gl/5AwmQbP9BKrgogAG9>. Acesso em: 24 de novembro de 2023.

FIG(03); <https://images.app.goo.gl/ZXqzMHrXanEMQcmH8>. Acesso em: 24 de novembro de 2023.

RODRIGO MELO FRANCO DE ANDRADE VIDA E OBRA

Ian Chaves Fonseca¹
Valeria Correa Couto²

A partir do impulsionamento e curiosidade pela arte que é o conhecimento, descrevemos Rodrigo Melo Franco de Andrade do início de sua maioridade civil, até os dias póstumos. Desde a sua trajetória familiar, aos percalços na vida pública à ascensão ativista. Memórias transcritas, publicadas - ou não - por ele e por outros, sejam de amigos ou admiradores do trabalho, ultrapassam paredes e gerações até os dias de hoje e os próximos também. Desperta e provoca um legado em diferentes áreas setoriais, tornando a multidisciplinaridade evidencialmente positiva, transportando relações, ações e desencontros.

Palavras-chave: *Museologia; Preservação; Patrimônio; IPHAN; SPHAN.*

¹ Graduando do curso de Museologia do Departamento de Ciências Humanas e Sociais da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (CCH/UNIRIO).
Contato: chavesianfonseca@gmail.com

² Graduanda do curso de Museologia do Departamento de Ciências Humanas e Sociais da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (CCH/UNIRIO), tecnóloga em Gestão Comercial pela Universidade Estácio de Sá. Técnica em eletrônica pela Fundação de Apoio a Escola Técnica (FAETEC). Contato: valerianaerroc97@gmail.com

Diplomado como advogado, jornalista e por muito tempo, diretor do Serviço do Patrimônio e Histórico Artístico Nacional (SPHAN). Nascido em Belo Horizonte, Rodrigo Melo Franco de Andrade foi alfabetizado em casa e terminou seus estudos em Paris onde morou com seu tio. Voltando ao Brasil, ingressou na Faculdade de Ciências Políticas e Sociais do Rio de Janeiro mas estudou também em Belo Horizonte e São Paulo. Amigo de diversos intelectuais, começou a se interessar pelo movimento modernista de 1922 onde deu apoio ao movimento, discorrendo sobre, na Revista do Brasil. Em 1936, Gustavo Capanema, aprovou o projeto de Mário de Andrade da criação do, então atual SPHAN, tendo como primeiro presidente, Rodrigo, indicado pelo próprio Mário. Rodrigo que no espaço de tempo de 30 anos à frente da presidência do SPHAN e criou diversos projetos que visavam a preservação e salvaguarda do patrimônio histórico e artístico do Brasil, sendo um desses projetos, a criação dos museus regionais.

Em 1967, Rodrigo saiu da presidência, onde durante muito tempo, fez contribuições para o desenvolvimento do olhar patrimonial brasileiro. Mesmo saindo da presidência, continuou contribuindo como integrante do Conselho Consultivo até o dia de sua morte, em 11 de maio de 1969. Rodrigo se foi mas deixou um grande legado de saber e história e em 1987, o atual IPHAN, promove o prêmio de caráter nacional, com mecanismo de fomento às ações de preservação e salvaguarda do Patrimônio Cultural brasileiro, com o nome de Rodrigo Melo Franco de Andrade em homenagem ao grande presidente do SPHAN.

Na cidade de Belo Horizonte no dia 17 de agosto de 1989, filho de Rodrigo Bretas de Andrade, um professor de Direito Criminal e procurador setorial da República, e de Dália Melo Franco de Andrade, nascia Rodrigo. Desde sua infância, alfabetizado em sua residência familiar e já logo neste primeiro momentos de ensino, demonstrou interesse pelas artes e letras, devido a influência de seus progenitores. Além de sua instrução em casa, frequentou também o Ginásio de sua cidade natal e aos 12 anos, Rodrigo vai para Paris finalizar seus estudos, e lá passa a morar com Afonso Arino, seu tio.

Na capital francesa, continua o curso secundário, no Lycée Janson de Sully. Durante esse período, conviveu com intelectuais, escritores e artistas plásticos brasileiros que frequentavam a casa de seu tio Afonso, como Graça Aranha, Tobias Monteiro, Alceu Amoroso Lima e muitos outros. (IPHAN, 2013).

Quando finalizado seus estudos, Rodrigo quando retorna ao país para dar início a sua carreira acadêmica e ingressa na Faculdade de Ciências Jurídicas e Sociais do Rio de Janeiro, onde se formou, mas devido a constantes mudanças, também além de estudar em sua cidade de origem, vai para São Paulo estudar, onde conheceu diversos intelectuais como,, Milton Campos, Pedro Nava, Carlos Drummond de Andrade, Mário de Andrade, Oswald de Andrade e dentre outros.

> Do Direito ao Jornalismo

Em 1921, Rodrigo inicia suas atividades jornalísticas, fazendo colaboração no jornal O Dia. Devido a aproximação afetiva com grandes modernistas da época, Rodrigo passa a se identificar com os ideais do movimento e em 1922 se tornou um porta-voz, quando aproximou-se de Mário de Andrade que quando, em 1926, tornou-se diretor e editor da Revista do Brasil, de Assis Chateaubriand (adquirido do seu antigo dono, Monteiro Lobato, o escritor), aliando-se à luta travada pelos artistas revolucionários de então. Embora Rodrigo estivesse se dedicando ao jornalismo, ele conseguia conciliar suas atividades de advocacia também, dedicando-se no escritório da família de seus tios, João Melo Franco e Afrânio.

Na administração pública, foi chefe de gabinete do ministro dos Negócios da Educação e Saúde Pública, Francisco Campos, e do secretário-geral de Viação e Obras Públicas da Prefeitura do Distrito Federal. Em dezembro de 1930, indicou o arquiteto Lúcio Costa para a direção da Escola Nacional de Belas Artes. (IPHAN, 2013).

Após uma ampla carreira como jornalista e advogado, escrevendo e discorrendo sobre o movimento da semana de 1922, Rodrigo recebe uma proposta que muda por completo a história do patrimônio histórico e artístico nacional.

> Primeiro Presidente do SPHAN

Após seu retorno ao Brasil, Rodrigo Melo fez diversas amizades com intelectuais e compactuou com o movimento modernista. Um de seus grandes amigos era Mário de Andrade, na qual trocou diversas cartas ao longo da vida, mas foi em 1936 que Mário deu um grande passo ao indicar Rodrigo Melo Franco de Andrade a dirigir a presidência do, então criado, SPHAN. No ano de 1936, Gustavo Capanema, como Ministro da Educação e Saúde, aprova o plano de constituir o Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (SPHAN), então criado por Mário de Andrade, atual diretor do Ministério da Cultura de São Paulo. Muito próximo a Rodrigo, Mário indicou-o para Capanema, como diretor do SPHAN, que logo aceitou a indicação.

Somente no ano de seguinte, pelo Decreto-Lei Nº 25 (Lei brasileira de preservação do patrimônio histórico e cultural) de 30 de Novembro de 1937, Rodrigo Melo Franco de Andrade é consolidado como presidente do SPAHN.

[...] o momento de criação do SPHAN, em 1937, quando o órgão passa a existir oficialmente por meio da Lei nº 378, de 13 de janeiro daquele ano. Na verdade, o SPHAN já vinha funcionando, experimentalmente, desde abril de 1936, sob a direção de Rodrigo Melo Franco de Andrade. (Xavier, 2008).

Na direção do órgão, reunindo um grupo de trabalho de especialistas, Rodrigo começa a dar início aos projetos que viera a realizar no seu mandato.

[...] pesquisadores, historiadores, juristas, arquitetos, engenheiros, conservadores, restauradores, mestres de obra - para a realização de inventários, estudos e pesquisas; execução de obras de conservação, consolidação e restauração de monumentos; organização de arquivo de documentos e dados colhidos em arquivos públicos e particulares; reunião de valioso acervo fotográfico; e estruturação de biblioteca especializada. (IPHAN, 2013).

Dentre os profissionais escolhidos, existem grandes nomes como Heloísa Alberto Torres, Lucio Costa, Oscar Niemeyer, Sérgio Buarque de Holanda, Vinicius de Moraes, Gilberto Freyre, Carlos Drummond de Andrade, dentre outros profissionais que ajudaram a desenvolver projetos de cultura e patrimônio.

Pode-se considerar um de seus maiores projetos, a criação dos museus regionais, que permitiu a proteção de obras artísticas e culturais como documentos, pinturas e esculturas que foram restaurados e levados até esses museus. Dentre os museus criados por Rodrigo estão: Museu da Inconfidência localizado em Ouro Preto (1938); das Missões, em Santo Ingo (1940); do Ouro, em Sabará (1945); do Diamante, em Diamantina (1954); da Abolição, em Recife (1957); o Regional de São João del Rei, (1963) e outros.

O que chama a atenção é que grande partes dos museus regionais criados por Rodrigo se localizam no estado de Minas Gerais, talvez por ser seu estado natal, mas também é curioso destacar que os museus regionais não se situam, em sua maioria, em capitais, como a maioria dos museus criados anteriormente e/ou posteriormente, eles se localizam em regiões mais distantes, pode ser daí o nome, “museus regionais”.

Rodrigo realiza programas de treinamento de técnicos, coordena trabalhos de recuperação das instalações do SPHAN, empreende disputas judiciais, se empenha pela sobrevivência institucional da entidade, e se esforça em promover, no Brasil e no exterior, uma consciência nacional de preservação do patrimônio cultural do país. (IPHAN, 2013).

Dezenas de bens tombados abrigam museus, como a Casa à Praça Tiradentes, atual Museu da Inconfidência, em Ouro Preto, em Minas Gerais (MG), e o Museu Imperial, localizado em Petrópolis, no Rio de Janeiro (RJ). Como prevê a legislação, essas edificações também são protegidas pelo Iphan, que analisa projetos e fiscaliza quaisquer intervenções nesses bens.

É indubitável perceber o esforço que Rodrigo fez para colocar o patrimônio cultural brasileiro em seu lugar de merecimento num período em que o primeiro governo Vargas se fecha, instaurando o Estado Novo (1937 - 1945), enfrentando dificuldades da ditadura Vargasista e se mantendo de pé com seus projetos e divulgação do patrimônio artístico histórico nacional.

Uma das maneiras de fazer essa divulgação, foi a criação da Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. Utilizando dos seus conhecimentos jornalísticos, criando a revista visando divulgar as ações que o SPHAN vinha fazendo no meio da preservação e salvaguarda do patrimônio nacional e que são produzidas até o século atual.

Nos seus primeiros números, apresentava a proposta de consolidação de um novo espaço institucional e intelectual - a preservação do patrimônio cultural brasileiro - que demandava novas abordagens, adequadas aos novos objetos eleitos pelos que se dispunham a pensar e atuar na preservação desses bens culturais. A revista é publicada até os dias atuais, e o número 34 foi lançado em 2012. (SPHAN, 2013).

Velórios é a obra oficial de Rodrigo, livro inicial da carreira como escritor, narrando em crônicas, as relações de vida com a morte, através de oito contos publicados no ano de 1936, e republicado póstumo no ano de 1982, trazendo reconhecimentos textuais da época por seus colegas intelectuais como Mário de Andrade, Sérgio Buarque de Holanda e Manuel Bandeira dando o título ao livro: “Porque os contos dos Velórios revelam raros dons de observação e composição, de expressão também, tudo muito pessoal, muito diferente da maneira dos outros (...)” (Bandeira, 1936, p. 2) ao publicar no Boletim de Ariel, autointitulado como um mensário

crítico e bibliográfico de obras que se deslocavam ao longo do cunho literário, ultrapassando as ciências, e inclusive, as artes.

E é em 1937 que Rodrigo como diretor-geral do órgão SPHAN, com sua influência e amizade dentre a diversidade de intelectuais brasileiros da época como Renato Soeiro, que juntos, dedicaram-se colaborando na primeira edição da revista, referenciando inúmeros acontecimentos referentes ao domínio da área de preservação do patrimônio com o intuito de salvaguardar as memórias ali registradas para divulgação, estudos e demais aplicações “diferentes aspectos de proteção ao nosso patrimônio arqueológico e etnográfico” (Torres, 1937, p.30) ao presente, que por ventura, futuramente.

A Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional de número 17, tornava-se a primeira, homenageando postumamente o seu primeiro e ex-diretor da instituição, apresentando logo após o sumário, uma foto postural de Rodrigo e uma dedicatória “A divulgação do valioso acervo, cuja defesa, sem o pressentir [...] Sua luta foi árdua, brava e sempre travada com o maior entusiasmo” do atual diretor da época, Renato Duarte de Azevedo Soeiro, atribuída brevemente a Rodrigo, por a sua colaboração no processo de proteção ao patrimônio histórico e artístico brasileiro, iniciando os trabalhos predispondo com a palestra do ano anterior na cidade de Ouro Preto, a Palestra proferida por Rodrigo M. F. de Andrade, onde referencia o poder da memória atravessando as adversidades do tempo, espaço, pessoas, o patrimônio; articulados às relações que ele tem em vida, fazia-se questão de nos trazer à tona.

A produção dos livros Rodrigo e seus tempos e Rodrigo e o SPHAN, lançados respectivamente nos anos de 1986 e 1987, pelo Núcleo de Editoração da SPHAN sobre Rodrigo, acompanhado perante mudanças advindas à censura de produção cultural, da época da didática civil-militar que Rodrigo ainda dirigia a instituição, centralizando a gestão pela preservação do patrimônio cultural, em foco na cooperação entre o IPHAN e UNESCO.

Foram então lançados, com diferença de um ano, ‘Rodrigo e seus tempos’ e ‘Rodrigo e o SPHAN’, inseridos na série ‘Memória da Instituição’, cujo objetivo era “registrar e divulgar o trabalho desenvolvido na área de preservação e restauração dos bens que constituem o patrimônio cultural do país. (SECRETARIA DO PATRIMÔNIO HISTÓRICO E ARTÍSTICO NACIONAL/FUNDAÇÃO NACIONAL PRÓ-MEMÓRIA. 1986, contracapa).

A valorização da vida do então falecido Rodrigo, declarada e publicada sucessivamente por inúmeros amigos como o Vinícius de Moraes, manifestava-se de algo próximo e vivo, para algo de importância complexidade e tamanho, como um homem-monumento: “Você, em benefício dessa missão, não só abdicou de uma vocação de escritor, para a qual era dotado dos instrumentos mais aptos, como se deixou envelhecer antes do tempo, vitimado por uma sobrecarga de aborrecimentos inúteis, quais os que lhe eram diariamente despejados em cima pelo natural mau gosto arquitetônico da classe média em ascensão, de servida pela desonestidade profissional de arquitetos de araque ou pela politicagem de alguns prefeitos do interior mais interessados em votos do que em ex-votos(...)” (Moraes, 1969, s.p)

Livro A lição de Rodrigo, publicado em 1969, como documento-monumento baseado em depoimentos e diálogos de amigos sobre a dedicação de Rodrigo M. F. de Andrade ao trabalho, divulgação e a preservação de um Rodrigo-modelo, da imagem posterior ao óbito para uma monumentalização humana.

Intitulado como Rodrigo M. F. de Andrade e Mário de Andrade - Correspondência Anotada com a apresentação com notas de Clara de Andrade Alvim e Lélia Coelho Frota, preparado por Maria de Andrade, servindo com uma biografia em novas(ou seriam velhas?) perspectivas de diálogos correspondidos que vão dos anos de 1928 até os últimos dias de vida de Mário, em 1945, parceria no processo de construção e formação da identidade nacional.

As cartas do Mário para o Rodrigo já tinham sido publicadas antes em um recorte. Esse livro só tinha as cartas do Mário para o Rodrigo porque nessa época as cartas do Rodrigo para o Mário estavam sob uma espécie de restrição de publicação que o próprio Mário tinha deixado, uma parte do acervo dele de cartas com essa restrição de divulgação por 50 anos desde a data da morte dele. (Andrade, 2023).

Artista e designer Aloísio Magalhães, que foi presidente do IPHAN entre os anos de 1979 e 1981 destacando-se pelo pensamento de que a própria comunidade é a guardiã de seu patrimônio, que o gestor reinventou a instituição:

Quando o Sphan ficou privado da figura carismática de Rodrigo M. F. de Andrade, evidenciou-se o caráter fraco da autonomia do órgão, na medida em que dependia de líderes para conduzi-lo e torná-lo visível, tanto no interior da burocracia quanto junto à sociedade. Não foi por acaso, aliás, que o ressurgimento da questão do patrimônio como tema de interesse político nos anos 70 esteve associado a outra figura carismática: Aloísio Guimarães. (Fonseca, 1997, p. 141).

O Prêmio Rodrigo Melo Franco de Andrade, de caráter nacional, promovido pelo Iphan desde 1987, como mecanismo de fomento às ações de preservação e salvaguarda do Patrimônio Cultural brasileiro que, em razão da sua originalidade, relevância e caráter exemplar, mereçam registro, divulgação e reconhecimento público. Assim, denominado em homenagem ao primeiro dirigente da instituição. O prêmio está em sua 36ª edição (2023) e segue realizando premiações categorizadas por diversos modos: por pessoas físicas ou grupos e coletivos não formalizados, por cooperativas e associações, Microempreendedor Individual (MEI) ou Microempresa (ME); demais empresas e institutos privados; e entidades da administração pública direta e indireta municipal, estadual ou federal.

Rodrigo deixou um legado em obras de pesquisas, as de (rel)ações e práticas museológicas, institucionais, culturais e de preservação aos bens materiais e imateriais do povo brasileiro. Atualmente, conforme dados do site federal do Ministério da Cultura, encontra-se em posse do Arquivo-Museu de Literatura Brasileira - a AMLB, localizado no Museu Fundação Casa de Rui Barbosa, cerca de 2944 obras a respeito da história e literatura do Brasil, válidas de reconhecimento e ampliação da divulgação de informações sobre a nossa identidade patrimonial.

REFERÊNCIAS

BARBOSA, Juliana . *Troca de cartas inéditas entre Mário e Rodrigo de Andrade vira livro*, 2023. Disponível em <<https://www.metropoles.com/entretenimento/literatura/troca-de-cartas-ineditas-entre-mario-e-rodrigo-de-andrade-vira-livro>>. Acesso em: 2 de Fevereiro de 2024.

BAUER, Leticia Brandt. *O HOMEM E O MONUMENTO: Criações e recriações de Rodrigo Melo Franco de Andrade*, 2015. Disponível em <<https://lume.ufrgs.br/handle/10183/134298>>. Acesso em: 10 de Dezembro de 2023.

DUTRA, Maria Vitória de Moraes. *Centro Nacional de Referência Cultural: O desconhecido acervo consagrado*, 2017. Disponível em <[http://portal.iphan.gov.br/uploads/ckfinder/arquivos/Dissertacao_Maria_Vitoria-Ver-sao_Final%20\(1\).pdf](http://portal.iphan.gov.br/uploads/ckfinder/arquivos/Dissertacao_Maria_Vitoria-Ver-sao_Final%20(1).pdf)>. Acesso em: 3 de Fevereiro de 2024.

FUNDAÇÃO CASA RUI BARBOSA, 2022. Disponível em <<https://www.gov.br/casaruibarbosa/pt-br/atuacao/acervos/biblioteca-sao-clemente-1/outras-colecoes>>. Acesso em: 10 de Dezembro de 2023.

MORAES, Vinicius de. *O amigo exemplar*. Jornal do Brasil, 1969. Disponível em <<https://www.viniciusdemoraes.com.br/en/prosa/jornais/o-amigo-exemplar>>. Acesso em: 3 de Fevereiro de 2024.

PEIXOTO, Larissa. *De Rodrigo Melo Franco de Andrade aos dias atuais, a comunidade é a melhor guardiã de seu patrimônio*. Revista Museu, 2016. Disponível em <<https://www.revistamuseu.com.br/site/br/artigos/18-de-maio/18-maio-2022/14178-de-rodrigo-melo-franco-de-andrade-aos-dias-atuais-a-comunidade-e-a-melhor-guardia-de-seu-patrimonio.html>>. Acesso em: 09 de Dezembro de 2023.

PERFIL: RODRIGO MELO FRANCO DE ANDRADE. Ipea, 2010. Edição 62. Disponível em <https://ipea.gov.br/desafios/index.php?option=com_content&view=article&id=2340:catid=28&Itemid=23>. Acesso em: 09 de Dezembro de 2023.

REZENDE, Maria Beatriz. et al. *Dicionário do Patrimônio Cultural: Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN)*. 1970-1979 e 1994. IPHAN, 2014. Disponível em <<http://portal.iphan.gov.br/dicionarioPatrimonioCultural/detalhes/55/instituto-do-patrimonio-historico-e-artistico-nacional-iphan-1970-1979-e-1994#:~:text=Em%201979%2C%20em%20fun%C3%A7%C3%A3o%20da,%2C%20tornando%2Dse%20um%20%C3%B3rg%C3%A3o>> .

Acesso em: 07 de Dezembro de 2023.

RODRIGO MELO FRANCO DE ANDRADE. IPHAN, 2014. Disponível em <<http://portal.iphan.gov.br/pagina/detalhes/173>> . Acesso em: 07 de Dezembro de 2023.

TORRES, Heloísa Alberto. **REVISTA DO SERVIÇO DO PATRIMÔNIO HISTÓRICO E ARTÍSTICO NACIONAL**, 1937. Disponível em <http://portal.iphan.gov.br/uploads/publicacao/revpat_35.pdf>. Acesso em: 02 de Fevereiro de 2024.

SILVA, André Fabricio. **ALICERCES DO PATRIMÔNIO: Rodrigo Melo Franco de Andrade e as narrativas da patrimonialização na Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (1937- 1945)**, 2019. Disponível em <<http://www.repositorio-bc.unirio.br:8080/xmlui/handle/unirio/12995?show=full>>. Acesso em: 10 de Dezembro de 2023.

VIDA E OBRA: RODRIGO MELO FRANCO DE ANDRADE (1898 - 1969). IPHAN, 2013. Disponível em <<http://portal.iphan.gov.br/noticias/detalhes/481/vida-e-obra-rodrigo-melo-franco-de-andrade-1898-%E2%80%93-1969>> . Acesso em: 07 de Dezembro de 2023.

XAVIER, Laura Regina. **PATRIMÔNIO EM PROSA E VERSO: a correspondência de Rodrigo Melo Franco de Andrade para Augusto Meyer**, 2008. Disponível em <<https://repositorio.fgv.br/server/api/core/bitstreams/141a-94ae-521a-40ce-a9de-135b6e91ac71/content>>. Acesso em: 09 de Dezembro de 2023.

MÁRIO DE ANDRADE E A PRESERVAÇÃO DO PATRIMÔNIO BRASILEIRO

Allef Almeida Silva Ferreira¹

Mariana Fernandes dos Santos²

O múltiplo Mário de Andrade, plural e multifacetado, que produziu intensamente durante toda a sua curta existência, contribuiu imensamente para o desenvolvimento do debate sobre cultura e identidade no Brasil. O paulistano, ao longo de toda a vida, se desdobrou e se reinventou em diversas áreas, entre elas a música, história, história da arte, fotografia, crônica, crítica, pesquisa e, claro, poesia. Contudo, Mário não se limita às páginas de suas obras; também atuou com políticas públicas na área do patrimônio material e imaterial, carregando seu pensamento modernista, que possibilitou reflexões e projetos sobre a preservação de patrimônio e a criação de instituições responsáveis por estes elementos.

O presente trabalho buscou mostrar sua contribuição sobre a reflexão da concepção de patrimônio e sua atuação com política pública, trazendo uma singela parte de sua vida e obra, destacando as atuações no SPHAN, no Departamento de Cultura da cidade de São Paulo e grande parte de sua contribuição das discussões sobre patrimônio material e imaterial e espaços de cultura, como os Museus.

Palavras-chave: Mário de Andrade; Modernismo; Museu; Patrimônio.

¹ Mariana Fernandes dos Santos, graduanda em Museologia pela Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro. Contato: mariana.99.fdoss@gmail.com

² Allef Almeida Silva Ferreira, morador do subúrbio carioca, bacharel em Jornalismo pelo Centro Universitário Carioca - Unicarioca e graduando em Museologia pela Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro. Contato: allef.almeida@edu.unirio.br

INTRODUÇÃO

> MÁRIO DE ANDRADE: Uma breve história

Mário Raul de Moraes Andrade, paulistano de muitos talentos, viveu entre 1893 a 1945 e teve diversos ofícios, dentre estes professor, escritor, crítico de arte e literatura, musicólogo, fomentador cultural, pesquisador e fotógrafo foram algumas de suas ocupações. Altamente influente e talentoso, participou da movimentação artística do século XX, marcando o Brasil e tendo influência, também, no campo da Museologia.

Mário era amante das artes, seja erudita ou popular, despertando-lhe interesse nas mais diversas vertentes de conhecimento. Seus gostos vieram de família, a literatura por incentivo do pai e a música por influência da mãe aprendendo a tocar piano ainda menino com a ela e a tia-madrinha, sendo matriculado no ano de 1911 no Conservatório Dramático e Musical de São Paulo e por sua profunda dedicação foi monitor e deu aula de noções básicas do instrumento. Por uma tragédia familiar que veio a falecer seu irmão Renato, saiu do Conservatório em 1913 e mudou-se para um sítio da família, quando retorna a sua antiga casa retoma os estudos mas tocar piano não lhe é mais possível como antes por conta dos tremores nas mãos que adquiriu por trauma depois da tragédia. Andrade aprofundando-se na literatura sem deixar a música de lado, formou-se musicólogo em 1917 tendo em vista a parte técnica e teórica, mesmo ano de publicação de seu primeiro livro Há uma gota de sangue em cada poema que assinava com a alcunha de Mário Sobral.

Sua vida não era apenas focada em estudos pois vinha de família de poucas posses e tinha que trabalhar para sustentar-se, trabalhando por muitos anos como professor de música e da história da música, incluindo no Conservatório em que formou-se. Trabalhou também escrevendo para jornais como Folha de São Paulo, atuando como crítico de música e de literatura um ano após sua primeira publicação. Uma das publicações de Mário foram os artigos no Jornal do Comércio no ano de 1921 em que criticava o parnasianismo e indicava pela primeira vez ser modernista, indo contra as influências europeias e abrindo espaço para a brasilidade. Este trabalho foi a faísca para a Semana de Artes de 1922 onde publicou seu segundo livro, Paulicéia Desvairada, trazendo a experiência do autor com as vanguardas expressionista, futurista e dadaísta, sendo duramente criticado mas marcando a literatura moderna brasileira.

Mário de Andrade sempre mostrou-se grande apreciador da cultura nacional, suas obras sofrem essa influência levantando pontos em que há de se apreciar o antigo e o novo, suas pesquisas de cunho etnográfico apontam isso. Se autodenominando “turista aprendiz”, Mário buscava conhecer e registrar o folclore brasileiro experienciando ritos, danças, músicas, festas e outras movimentações que registra em fotos, desenhos e anotações. Sua vontade de preservar a cultura acompanhava suas jornadas pelo Brasil influenciando direta e indiretamente seus trabalhos como o livro Macunaíma. Com essas viagens para conhecer o país, surgem as primeiras ideias de preservação das culturas e artes presentes desde o colonial à contemporaneidade, concatenadas em seus trabalhos políticos, principalmente no trabalho com o SPHAN (Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional) atual IPHAN (Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional).

> A SEMANA DE ARTE MODERNA E O MODERNISMO BRASILEIRO

O Modernismo brasileiro tem como principal marco a Semana de Arte Moderna, ocorrida em 1922 na cidade de São Paulo, e que é considerada um importante ponto das vanguardas artísticas no Brasil. O evento, organizado por alguns artistas e intelectuais, reunidos simbolicamente no Centenário da Independência do Brasil, almeja o rompimento com o tradicionalismo cultural,

focados nos movimentos literários e artísticos anteriores como o dominante Parnasianismo, que tinha como principal característica a oposição ao realismo e ao naturalismo, o Simbolismo, marcado pelo pessimismo e pela visão subjetiva da realidade e à Arte Acadêmica, sendo de padrão europeu desde o século XVI e responsáveis pelo estabelecimento de uma formação artística padronizada. Em sua teoria, resume-se que o movimento chega para romper com os tipos de manifestações artísticas de uma sociedade colonial, em que a criação se subordina a modelos importados. O nacionalismo, neste modelo, se manifesta para buscar a essência nacionalista e a valorização da cultura cotidiana brasileira.

O movimento conhecido como Modernismo surge pela defesa de uma nova ótica sobre a Arte e por uma busca à independência cultural do país, diretamente ligada à produção artística composta a partir de 1922. Pode-se considerar o período entre 1922 e 1930 como a fase em que se intensifica um compromisso dos artistas com uma renovação estética, influenciada, também, pelo contato com outras vanguardas européias como o cubismo, futurismo, surrealismo e outras.

Artistas como Heitor Villa-Lobos, Oswald de Andrade, Victor Brecheret, Anita Malfatti, Di Cavalcanti, e Mário de Andrade são alguns dos nomes mais importantes do movimento e que participaram da Semana de Arte, evidenciando uma heterogeneidade artística que aderiu e movimentava o Modernismo. Esses personagens se debruçaram em uma busca pela redefinição artística no Brasil, agregando um forte interesse pelas questões nacionais, que se destacam a partir da década de 1930, quando os ideais de 1922 se difundem e se popularizam. A arte era usada como forma de expressão disruptiva desses artistas para opinar sobre a situação política, social e econômica do Brasil, se distanciando, ainda, da arte extremamente formal; uma modificação na arte brasileira, que passou a ser vista e feita em que estava presente desde o sertão nordestino até o subúrbio carioca.

As principais frentes do Modernismo Brasileiro foram a literatura e as artes plásticas, com obras referenciadas até os dias atuais e que ajudam a elucidar como os expoentes desse movimento pensavam e produziam. Obras como *Paulicéia Desvairada* (1922) e *Macunaíma* (1928) de Mário de Andrade são exemplos da produção literária modernista, revelando um cuidado com as narrativas e variedade linguística, característica do autor e da essência do movimento.

As artes plásticas, por sua vez, estão na base do movimento, em especial a pintura, na atuação de Di Cavalcanti, nas esculturas de Brecheret e, sobretudo, na influência da exposição de Anita Malfatti, cinco anos antes da Semana de Arte Moderna. Os trabalhos de Anita apresentam características que condizem perfeitamente com a arte moderna: a pincelada livre, a problematização da relação figura/fundo, o trato da luz sem o convencional claro-escuro. Mário Pedrosa, crítico de arte, conta que, ao ter contato com a exposição de Anita Malfatti, realizada em meados de 1916, Mário de Andrade sucumbiu ao mal modernista de modo irremediável, lhe deixando predisposto ao novo (PEDROSA, 2004, p. 136). A obra de Di Cavalcanti segue outra direção; o artista, que trabalha também como ilustrador e caricaturista, traz o traço simples e estilizado que se tornará a marca da sua estética.

Tarsila do Amaral não esteve presente na Semana de 1922, porém é indispensável sua presença neste artigo como grande personagem do modernismo brasileiro. Associando a sua experiência internacional aos temas nacionais, a pintora produz obras emblemáticas em consonância das preocupações do grupo modernista; Tarsila produz uma parte de sua obra caracterizada pelas paisagens nativas e líricas, no final dos anos 20 em que eclode *Abaporu*, em 1928, sendo uma das obras mais emblemáticas da Arte Moderna. A redução de cores e de elementos, das imagens e a atmosfera surrealista marcam as nuances desse momento.

Necessário dizer que, por mais que esses temas sejam pensados de forma diversa e plural, a Semana de Arte Moderna é um acontecimento essencialmente urbano, com pouco acesso

da massa popular e concentrado em São Paulo, influenciado pelo crescimento da metrópole na década de 20, a partir da industrialização e da urbanização intensas. Tal concentração foi tão exacerbada que pouco se tem, nesse primeiro momento, atenção, divulgação e estudos sobre o modernismo e seus eventos em outras áreas do sudeste, como o Modernismo Carioca, fora dos grandes centros - imaginando um Modernismo Periférico, e muito menos em outras regiões do Brasil.

> MÁRIO E O MODERNISMO

Mário de Andrade foi um intelectual múltiplo e diverso. Seu leque de atuações chama atenção: literatura, poesia, música, etnografia, folclore, arquitetura, artes plásticas, fotografia, crítica literária, políticas culturais; uma gama de interesses notória, sendo influente em cada uma das áreas que se dedicou.

O Turista Aprendiz como se chamava, e título de uma das obras póstumas de Mário, faz menção às viagens que fazia para conhecer e estudar os lugares, a população, a produção e as culturas dos lugares que ele tinha contato. A obra narra, como um diário, as viagens que fez do Rio de Janeiro até a Bolívia e o Peru, navegando por toda a costa brasileira até Belém e depois por rios da região, entre eles, Amazonas, Negro, Solimões e Madeira. Na segunda viagem, Mário parte para o Nordeste brasileiro. Em suas expedições, se debruçava a experimentar as manifestações culturais, religiosidade, folguedos, danças, músicas que cada espaço de terra e cada povo é capaz de produzir e proporcionar. Em seu texto, assume um caráter crítico às instituições e pregando uma ruptura com o passado acadêmico.

Mário busca o desenho de um Brasil livre dos padrões europeus, sendo essencialmente indígena, africano, suburbano e caipira e reflete sobre uma nova face cultural, que procura abarcar as múltiplas possibilidades da brasilidade. Não por acaso que outra obra sua, inovadora, é sobre um herói sem caráter. Macunaíma vem depois do contato de Mário de Andrade com o universo amazônico.

Juntamente, uma prática que Mário possuía era a escrita de cartas e a troca com os maiores intelectuais e personalidades de seu tempo, entre eles Carlos Drummond de Andrade, Manuel Bandeira, Câmara Cascudo, Tarsila do Amaral, Gustavo Capanema, Fernando Sabino, e também com anônimos, articulando reflexões sobre a diversidade de questões que os cercava, influenciando diretamente em suas vidas e suas obras.

É possível dizer que o autor de Paulicéia Desvairada se interessava por aquilo que o Brasil possui e produz, na mais ampla concepção dessas palavras. Da mesma forma, foi um dos principais articuladores da Semana de Arte Moderna de 1922, apresentando o projeto mais consistente de renovação na literatura. Em suas obras, utiliza um vocabulário mais acessível e algumas variedades linguísticas, evidenciando o conhecimento regional que suas viagens o permitiram, e teve papel importante na implantação do Modernismo no Brasil se tornado uma das figuras mais importantes.

Unindo toda essa bagagem, é inegável a movimentação de Mário para a produção e valorização de uma arte que representasse, de fato, a maior parte da pluralidade que ele havia tido contato. Para além disso, outros artistas aqui citados, a partir de trocas e influências estrangeiras, se viam inspirados pelas vanguardas européias, nas mudanças sociais, políticas e econômicas a renovar a produção artística no Brasil. Mário, junto com um grupo de artistas e mecenas, articularam seus conhecimentos, influência e contatos para fundar o movimento modernista e, conseqüentemente, o evento que ficaria marcado como o fundamental para tal momento: A Semana de Arte Moderna de 1922.

Durante o evento, houveram grandes reações e agitação, já que o encontro desses 161

artistas pretendia criar uma ruptura no modo de se fazer e consumir arte no Brasil. A arte ainda carrega, nos dias atuais, uma estigma de que só um público seletivo tem acesso, em produção ou consumo; tal estigma vem de eras, que acaba por encontrar a Semana de 22 que é criada justamente para modificar esse cenário (ou ao menos levar à reflexão sobre), debatido até hoje.

> ATUAÇÃO POLÍTICA: Mário de Andrade e a Preservação de Patrimônio

O volume de produção e atuação marioandradiana é impressionante. O paulistano, ao longo de toda a vida, se desdobrou e se reinventou em diversas áreas, entre elas a música, história, história da arte, fotografia, crônica, crítica, pesquisa e, claro, poesia. Porém, a atividade do múltiplo Mário não se limita às páginas de suas obras; também atuou com políticas públicas na área do patrimônio material e imaterial, carregando seu conhecimento sobre as camadas da brasilidade e pensamento modernista, que possibilitou reflexões e projetos sobre a relação das comunidades com a preservação de um patrimônio e a criação de instituições responsáveis por estes elementos, de forma democrática e plural. Seu ideal de cultura alçava a preservação da memória unida da capacidade de proporcionar valores nacionais e afirmar a tradição brasileira. Entre suas operações nessa área, são destacados aqui alguns pontos:

➤ Departamento de Cultura da Prefeitura de São Paulo

Mário de Andrade participou ativamente da vida política brasileira, principalmente na cidade de São Paulo. Em meados dos anos 30, foi convidado pessoalmente por Paulo Duarte no governo de Fábio Prado, tornando-se um dos criadores e primeiro diretor do Departamento de Cultura do Município de São Paulo, que depois viria a ser a Secretaria de Cultura de São Paulo. Suas propostas contribuíam para uma mescla entre vanguarda e tradição, alta cultura e cultura popular, reflexões e debates até hoje atuais, sem falar da atenção ao público infantil. A face coletiva e expansiva das ações também desenhava um modelo de atuação democrático.

Inicialmente, a estrutura da instituição contava com quatro divisões: Bibliotecas; Educação e Recreios; Documentação Histórica e Social; e Expansão Cultural. Um ano depois seria criada uma quinta divisão, a de Turismo e Divertimentos Públicos. A Divisão de Expansão Cultural era chefiada pelo próprio Mário e ficava responsável pela divulgação das mais variadas manifestações artísticas realizadas na cidade, ficando subordinados a ela os serviços de teatro, cinema e discoteca pública municipal (CALABRE, 2009, p. 22).

Nasce, deste departamento, o projeto de uma biblioteca que serviria como acervo da história cultural de São Paulo e do Brasil. Mário também propõe a transferência da Biblioteca Municipal do prédio na rua Sete de Abril para o marco arquitetônico na praça Dom José Gaspar. Tal movimento passa a representar a concretização da vontade de Mário de permitir acesso da massa às obras do Modernismo e fazer da arte e da cultura um bem comum. O prédio da biblioteca recebeu seu nome em 1960, em uma digna homenagem póstuma.

Ainda em sua atividade no Departamento, fundou a Discoteca Pública, que tinha o intuito de preservar e difundir todo o material fonográfico disponível na cidade de São Paulo, contribuindo para pesquisas e fomento ao patrimônio cultural brasileiro, colhendo e documentando músicas, danças e outras manifestações culturais de diversos locais do Brasil por meio de discos, fotografias e filmes. Antes até de sua chegada no DC, Mário já falava sobre a criação de uma Discoteca brasileira em entrevistas jornalísticas. No Diário Nacional, jornal contemporâneo a Mário, ele escreve:

No ano passado o Conselho de Ministros da Itália criou, com o nome de Discoteca do Estado, um museu de discos. Esse instituto, cuja importância histórica e

técnica foi sobejamente encarecida por todos quanto se preocupavam com a música na Itália, tem como função principal registrar todas as canções populares regionais e tradicionais italianas que, abandonadas na voz do povo, vão sendo esquecidas ou substituídas por outras. Ora, dada a importância básica que tem a música folclórica na alimentação das escolas musicais nacionais, é fácil da gente imaginar a importância decisiva da Discoteca na conservação da italianidade da música italiana. Entre nós quase nada se tem feito a esse respeito. Roquete Pinto, na exploração que fez pela Rondônia, registrou vários cantos indígenas em discos. Mas, pelo que contam, a desatenção com que olhamos para as nossas coisas fez com que o trabalho dele fosse quase inteiramente perdido. Os discos, guardados no Museu Nacional, não o foram com o cuidado merecido (ANDRADE In TONI, 2004, p.263-264).

Em 1937, fundou a Sociedade de Etnografia e Folclore de São Paulo que tinha como objetivo estudar e preservar as tradições culturais brasileiras, com foco especial nas formas de arte e cultura da população pobre e periférica.

Sua participação no Estado (em São Paulo e na União) foi marcada pelo empenho na promoção do diálogo criativo entre formas populares e eruditas de arte e cultura, em caráter educativo, na divulgação de manifestações culturais eruditas e populares, na expansão das oportunidades culturais à população pobre, e, ainda, no reconhecimento artístico e cultural desta mesma população.

É possível notar que a atuação do poeta paulistano, desde o início, era incentivada por uma convicção de que suas atividades seriam oportunidade para intervenção na realidade social do país e nas quais seria possível ancorar projetos e atuações baseadas em suas pesquisas sobre as camadas de brasilidade e cultura popular, e juntamente criar novos públicos para acesso aos diferentes equipamentos culturais disponíveis.

➤ SPHAN (Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional)

A curiosidade de Mário de Andrade pela pluralidade brasileira e suas pesquisas sobre a identificação da cultura nacional acendeu o interesse em preservar o passado e o presente para que não fossem esquecidos no tempo. Seu olhar antropológico transborda para além das artes materiais; tange o cultural, aquilo que é passado de geração em geração, visto décadas depois de sua produção do anteprojeto como patrimônio imaterial.

Com o seu destaque na movimentação artística nas últimas décadas e no Departamento de Cultura da cidade de São Paulo, em 1936 foi solicitado pelo ministro da pasta de Saúde e Educação, Gustavo Capanema, para redigir o anteprojeto de proteção do patrimônio artístico nacional, dando base à criação do SPAN (Serviço de Patrimônio Artístico Nacional), logo tornando-se SPHAN (Serviço de Patrimônio Histórico e Artístico Nacional), e que mais tarde se tornaria o IPHAN (Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional), nomenclatura adotada até os dias atuais.

O anteprojeto de Mário possibilita uma estruturação sólida na atuação sobre o patrimônio, no que tange a identificação, preservação e tombamento, unindo aspectos contemporâneos

ao seu tempo e características inovadoras, possibilitando que tal documento seja relevante, referenciado e pesquisado até hoje, nacional e internacionalmente. Em análise, o anteprojeto é organizado em três capítulos, cada um complementar ao outro.

O primeiro capítulo detalha as competências do SPAN em “determinar, organizar, conservar, defender e propagar o patrimônio artístico nacional”. O segundo capítulo traz a vasta relação dos bens culturais, que fazem parte do patrimônio artístico nacional e os filtros para seleção de tais bens. Esses bens são organizados em oito categorias, segmentados em quatro livros de tomo, compreendendo “obras de arte pura ou de arte aplicada, popular ou erudita, nacional ou estrangeira”, pertencentes às instituições públicas ou privadas, nacionais ou estrangeiras resididas no Brasil. O terceiro capítulo será dedicado a destrinchar a organização interna do SPAN, composto por seis órgãos.

Explorando com cuidado o documento, é possível perceber que Mário de Andrade entendia que o tomo era a principal ferramenta jurídica do poder público para promover a proteção de bens culturais. Marcos Paulo de Souza Miranda desenvolve um conceito de tombamento, que conversa diretamente com Mário em seu anteprojeto, principalmente em seus capítulos 1 e 2:

O tombamento pode ser entendido simultaneamente como fato e como ato administrativo. Como fato é uma operação material de registro de um bem efetivado pelo agente público no respectivo Livro do Tombo. Como ato é uma restrição imposta pelo Estado ao próprio direito de propriedade, com o escopo de preservar os seus atributos. (MIRANDA, 2006, p. 109).

O tombamento estabelece restrições ao direito de propriedade de bens culturais inscritos pelo Estado, entre elas a obrigação de mantê-las em solo brasileiro, com exceção de casos de intercâmbio cultural, obrigatoriedade de manter suas características originais, proibição de modificação do bem tombado ou de construção que impeça ou reduza sua visibilidade, sendo de obrigação do proprietário em arcar com todas as responsabilidades, contando com o poder público no auxílio em sua preservação.

Discussões sobre a preservação e proteção dos patrimônios imateriais e de que bem cultural não é, necessariamente, um monumento grandioso tem como influência esse anteprojeto, revelando o caráter inovador e profundamente sensível às questões culturais do Brasil. Como exemplo, temos na categoria de bens culturais o tema “folclore ameríndio”, que carrega seus “vocabulários, cantos, lendas, magia, medicina, culinária”, e no tema “arte popular”, encontra-se “folclore, música popular, contos, histórias, lendas, superstições, receitas, medicina, provérbios, ditos, danças” e mais alguns outros pontos que denotam um olhar aprofundado para a preservação, não só física, mas também do que não se toca, mas constitui as culturas.

O anteprojeto possui características que anteciparam discussões contemporâneas sobre a preservação do patrimônio e, paradoxalmente, é um documento de seu tempo para organizar e direcionar práticas, justificando seu estudo e aplicação por tantos anos e revelando a genialidade de Mário de Andrade sobre a preservação e reverberação das várias manifestações culturais.

O autor de Macunaíma já previa em seu anteprojeto colaboradores e interlocutores do serviço, tanto que tornou-se funcionário do SPHAN. Quando funcionário, parte das ideias de seu anteprojeto foram deixadas de lado por ele tendo em vista o decreto-lei nº 25/1937 redigido por Rodrigo Melo Franco de Andrade que usou do texto do amigo Mário de Andrade.

Como assistente técnico, representando a atual 4ª região do IPHAN que atendia São Paulo, Mato Grosso, Paraná, Santa Catarina e Rio Grande do Sul, Mário elaborou em 1937, com a colaboração de Luiz Saia, Nuto Sant'Ana e do fotógrafo Germano Graeser, um relatório sobre “monumentos arquitetônicos de valor histórico ou artístico” no Estado de São Paulo. Nele, foram listados edifícios considerados dignos de tombamento pelo órgão federal, em sua maioria igrejas, conjuntos coloniais e construções modernistas de Warchavchik, todas localizadas em regiões de importância econômica durante a colônia e escolhidas a seu gosto. Porém seu trabalho não durou muito, deixou o cargo no SPHAN para voltar ao Departamento de Cultura de São Paulo sugerindo Paulo Duarte para ocupar seu lugar no Serviço.

O afastamento de Andrade do SPHAN não durou muito tempo, logo após o retorno de Vargas ao poder, Duarte foi exilado e Mário transferido para o Rio de Janeiro em 1938 para dar aulas no Instituto de Artes da Universidade do Distrito Federal como professor de Filosofia e História da Arte, trabalhando também no Instituto Nacional do Livro, retornando para São Paulo em 1941. No tempo que esteve no Rio de Janeiro, acompanhou o trabalho de Rodrigo no Serviço de Patrimônio e dedicou-se também aos seus textos.

> MUSEU É APENAS COLECIONAR OBJETOS? O imaginário museal de Mário de Andrade

Os museus são espaços entendidos como panteões da cultura, nos quais ocorre aquisição, pesquisa, preservação, documentação e exposição de partes significativas das incontáveis culturas que existem. Nesses espaços, é possível contar diversas histórias e narrativas para tentar compreender a existência e atuação humana de formas plurais. O ICOM (do inglês, Conselho Internacional de Museus) define os Museus como:

Um museu é uma instituição permanente, sem fins lucrativos e ao serviço da sociedade que pesquisa, coleciona, conserva, interpreta e expõe o patrimônio material e imaterial. Abertos ao público, acessíveis e inclusivos, os museus fomentam a diversidade e a sustentabilidade. Com a participação das comunidades, os museus funcionam e comunicam de forma ética e profissional, proporcionando experiências diversas para educação, fruição, reflexão e partilha de conhecimentos. (ICOM, 2022).

Mário de Andrade, à sua época, estudava e experimentava as culturas de forma profunda, entendendo que o patrimônio cultural fazia parte significativa da construção de uma identidade nacional e que deveria ser acessado, para que se difundisse. À sua época, em meio de suas atuações no Departamento de Cultura, SPHAN e suas outras diversas contribuições, (re)pensar os Museus era um caminho natural.

Nota-se, em seu anteprojeto e seu trabalho no Departamento de Cultura, que a aproximação e reflexão com o campo museológico é inegável, uma vez que imaginar o patrimônio como o tangível e intangível, o grande e o pequeno, é também pensar o museu como um todo e sua essência.

Como em alguns momentos de suas obras, Andrade alerta sobre a necessidade de constituir uma tradição cultural, juntando e integrando as heranças culturais, ancorando esta “tradição” no presente. Trata-se de entender o passado como algo recorrente e dinâmico que carece de superação. Percebe-se que o conceito marioandradiano de tradição carrega a ideia de liberdade em relação ao passado cultural. Nesse sentido, a preservação do patrimônio

histórico e artístico somente, chave para a produção de Mário no campo da cultura, não basta; é necessário que esta preservação seja mediada ou capitaneada pela vanguarda. A pesquisa, a documentação e o tombamento dos bens culturais são norteados pela veia vanguardista e isto vai de encontro direto com as instituições referência em preservação de patrimônio, pois não há nada mais anacrônico e conflituoso com as ideias de Mário do que a prática de debilitar e enclausurar a cultura.

Em algumas cartas, como as endereçadas à Paulo Duarte e Rodrigo Melo Franco de Andrade, o autor reforça sua indignação com o modelo de museu limitador:

Imaginar mesmo em ponto de dúvida que eu penso que um museu é apenas colecionar objetos, só não é ofensa porque não tenho vontade de ficar ofendido. (ANDRADE, 1936).

O verdadeiro museu não ensina a repetir o passado, porém a tirar dele tudo o quanto ele nos dá dinamicamente para avançar em cultura em nós, e em transformação dentro do progresso social. (ANDRADE, 1938).

Outra coisa que me parece de enorme e imediata necessidade é a organização de museus. Mas, pelo amor de Deus! museus à moderna, museus vivos, que sejam um ensinamento ativo. (DUARTE, 1977, p. 152).

É interessante notar que Mário se preocupava com o contexto histórico e papel pedagógico que o Museu possui, em relação aos ensinamentos que eram apreendidos nesses espaços. A visão de patrimônio em sentido amplo e fincado nas diferenças que o país possibilita permitia uma imaginação museal também ampla, trazendo pro debate a valorização da produção cultural das massas populares e de símbolos de sua identidade, não se afirmando, apenas, no cânone artístico já estabelecido, uma ótica emancipatória da descoberta. O Museu do Ouro, em Minas Gerais, e o Museu do Açúcar, em Pernambuco, podem ser considerados tentativas de materialização das propostas museais andradianas, visto que o ouro e o açúcar são temas que dialogam com algumas comunidades e, ainda são, temas de pesquisa, exposições e museus.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O turbilhão Mário de Andrade, plural e multifacetado, que produziu intensamente durante toda a sua curta existência, contribuiu imensamente para o desenvolvimento do debate sobre cultura e identidade no Brasil. Até a forma de conhecê-lo e estudá-lo é, de certa forma, intensa e caótica, com pesquisas em tantas áreas, poesias, críticas, projetos, obras e cartas. O presente trabalho buscou mostrar sua contribuição sobre a reflexão da concepção de patrimônio e sua atuação com política pública, trazendo uma singela parte de sua vida e obra. Como escreve Mário Chagas, “Mário de Andrade e sua obra são mesmo um vulcão. Um vulcão de ideias, de imagens, de emoções, pensamentos, palavras, gestos, gargalhadas sonoras e contradições”. (CHAGAS, 2006).

O autor de Paulicéia Desvairada foi um dos mais importantes personagens do movimento modernista, que contribuiu para a mudança na ótica sobre a arte e a cultura brasileira. Com o olho erudito, observava, pesquisava, experimentava as frestas da cultura e as culturas da

fresta, garantindo valor àquelas manifestações que representam o Brasil profundo. Muito longe dos centros e do cânone, o Brasil se manifesta na margem, no campo, no subúrbio, no sertão. Com a mão selvagem, produziu, escreveu, debateu, polemizou e construiu possibilidades outras de entender uma identidade, ousando a criar um herói nacional que colocava suas principais reflexões ao alcance dos olhos de qualquer leitor. Para além disso, é necessário reafirmar que o pontapé inicial para a valorização dos nossos patrimônios intangíveis tem muito de sua participação. A preservação e valorização do patrimônio cultural no Brasil têm muito de seu DNA.

Desta forma, é mais que adequado reverenciar Mário de Andrade como persona indispensável para pensar e pesquisar cultura e seus espaços, no Brasil. Tal reverência não vem somente por sua produção literária e acadêmica, mas também por sua sensibilidade e apreço pela vida, na mais ampla acepção. São tais qualidades, unidas de uma curiosidade irremediável que tornam possíveis os projetos que compreendem e expõem o patrimônio como algo desgarrado do físico, que dribla paredes e barreiras e acontece em contextos sociais diversos. Mesmo que encontrasse certas limitações e solitudes em suas empreitadas, como no desmonte do Departamento de Cultura de São Paulo e algumas restrições impostas no seu anteprojeto, suas teses e feitos são estudados e embasam teorias e discussões em diversos campos atualmente. Por influência de seu anteprojeto, temos o exemplo do decreto nº 3.551 de 04 de agosto de 2000, que institui o registro de bens culturais de natureza imaterial que constituem patrimônio cultural brasileiro, cria o programa nacional do patrimônio imaterial.

Mário possui relevância ímpar na área que dedicou tanto trabalho para pensar fazer política cultural, estabelecendo um diálogo de seu pensamento modernista com o que tange a sociedade e suas culturas, tanto em seu tempo como no agora. Há muito a se aprender e se inspirar com Mário de Andrade, mas é destacado neste artigo que é possível pensar na preservação de patrimônio longe da lógica do capital e do estrangeiro, mais alinhada com busca das identidades múltiplas que formam o Brasil e dos personagens, corpos e mentes que constituem a brasilidade.

REFERÊNCIAS

ANDRADE, Mário de. [Correspondência]. Destinatário: Rodrigo de Melo Franco de Andrade. Brasil, 29 jul. 1936. 1 carta. Disponível em: <https://brainly.com.br/tarefa/55042922>. Acesso em: 11 dez. 2023.

ANDRADE, Mário de. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira. São Paulo: Itaú Cultural, 2023. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa20650/mario-de-andrade>. Acesso em: 28 de novembro de 2023. Verbetes da Enciclopédia.

CALIL, Carlos Augusto; PENTEADO, Flávio Rodrigo (Org.). Me esqueci completamente de mim, sou um departamento de cultura. São Paulo: Imprensa Oficial, 2015.

CHAGAS, Mário de Souza. Há uma gota de sangue em cada museu: a ótica museológica de Mário de Andrade. 2ª. ed. rev. e atual. [S. l.]: Argos - Editora da Unochapecó, 2015. 139 p. ISBN 978-8578971472.

FRAGELLI, Pedro. **Tradição e revolução: Mário de Andrade e o patrimônio histórico e artístico nacional**. Revista do Instituto de Estudos Brasileiros, Brasil, n. 75, p. 144-161, abr. 2020.

ICOM. Museum Definition. **Standards and guidelines**, República Checa, Praga, 24 ago. 2022. Disponível em:

<https://icom.museum/en/resources/standards-guidelines/museum-definition/>.

Acesso em: 11 dez. 2023.

INSTITUTO DO PATRIMÔNIO HISTÓRICO E ARTÍSTICO NACIONAL. Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional: Mário de Andrade. Brasília, DF: MinC/IPHAN, n. 30, p. 271-287, 2002. Disponível em:

http://portal.iphan.gov.br/uploads/publicacao/RevPat30_m.pdf.

Acesso em: 10 dez. 2023.

INSTITUTO DO PATRIMÔNIO HISTÓRICO E ARTÍSTICO NACIONAL. Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional: Mário de Andrade. Brasília, DF: MinC/IPHAN, n. 22, p. 48-51, 1987. Disponível em:

http://portal.iphan.gov.br/uploads/publicacao/RevPat30_m.pdf.

Acesso em: 10 dez. 2023.

MINISTÉRIO DA CULTURA - GOVERNO FEDERAL (Brasília - DF). **Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN)** (org.). Mário de Andrade. [S. l.], 24 fev. 2015. Disponível em:

<http://portal.iphan.gov.br/noticias/detalhes/1024/mario-de-andrade>.

Acesso em: 28 nov. 2023.

MINISTÉRIO DA CULTURA - GOVERNO FEDERAL. **Histórico e Artístico Nacional (IPHAN)**. Mário de Andrade. Revista do patrimônio histórico e artístico nacional : nº 30, [Brasília- DF], ano 2002, ed. 30, 28 nov. 2023.

MIRANDA, **Marcos Paulo de Souza**. Tutela do patrimônio cultural brasileiro-doutrina-jurisprudência-legislação. Belo Horizonte: Del Rey, 2006.

MODERNISMO no Brasil. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira. São Paulo: Itaú Cultural, 2023. Disponível em:

<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/termo359/modernismo-no-brasil>.

Acesso em: 13 de dezembro de 2023.

MOYA, Fernanda Nunes. **OS ESCRITOS SOBRE MÚSICA DE MÁRIO DE ANDRADE: Em defesa do nacionalismo musical e da criação da Discoteca Pública Municipal de São Paulo**. Dossiê História e Literatura, São Paulo, v. 8, ed. 11, 13 jun. 2011. Disponível em: https://www.outrostempos.uema.br/index.php/outros_tempos_uema/article/view/76/62.

Acesso em: 11 dez. 2023.

MOYA, F. N. OS ESCRITOS SOBRE MÚSICA DE MÁRIO DE ANDRADE: Em defesa do nacionalismo musical e da criação da Discoteca Pública Municipal de São Paulo. *Outros Tempos: Pesquisa em Foco - História*, [S. l.], v. 8, n. 11, 2011. DOI: 10.18817/ot.v8i11.76. Disponível em: https://www.outrostempos.uema.br/index.php/outros_tempos_uema/article/view/76. Acesso em: 04 dez-. 2023.

PREFEITURA DE SÃO PAULO (São Paulo - SP). Cidade de São Paulo - Cultura (org.). *Mário de Andrade, departamento de cultura e o IPHAN*. [S. l.], 16 maio de 2018. Disponível em: https://www.prefeitura.sp.gov.br/cidade/secretarias/cultura/patrimonio_historico/noticias/?p=23275. Acesso em: 28 nov. 2023.

SECRETARIA DE CULTURA DA CIDADE DE SÃO PAULO (Brasil, São Paulo, SP). *MÁRIO DE ANDRADE: quem foi Mário de Andrade?*. Patrono, São Paulo, 11 jan. 2022. Disponível em: <https://www.prefeitura.sp.gov.br/cidade/secretarias/cultura/bma/patrono/index.php?p=1076>. Acesso em: 11 dez. 2023.

SENA, Eduardo Augusto. *Um turbilhão sublime: MÁRIO DE ANDRADE E O DEPARTAMENTO DE CULTURA DE SÃO PAULO*. Cátedra Olavo Setubal de Arte, Cultura e Ciência, São Paulo, 15 mar. 2018. Disponível em: http://www.iea.usp.br/pesquisa/catedras-e-convenios/catedra-olavo-setubal-de-arte-cultura-e-ciencia/textos/catedraos_eduardo_sena_mario_de_andrade_final. Acesso em: 11 dez. 2023.

TORELLY, Luiz Philippe Peres. *O turista aprendiz e o patrimônio cultural*. In: ANDRADE, Mário de. *O turista aprendiz*. Brasília: Iphan, 2015, p. 11-15.
MIRANDA, Marcos Paulo de Souza. *Tutela do patrimônio cultural brasileiro-doutrina-jurisprudência-legislação*. Belo Horizonte: Del Rey, 2006.

NISE DA SILVEIRA E MUSEUS

Felipe Sarthou Santos Pimenta¹

Keila Henrique Candido²

Victória Luz Rodrigues Trindade³

O presente artigo aborda a ligação dos sentimentos de posse e de descarte, partindo de uma das maiores personagens da história do Brasil, a alagoana Nise Magalhães da Silveira, passando por Adelina Gomes e relacionando suas trajetórias aos museus, educação, saúde mental e bem-estar.

Abordamos as leis do país, a sociedade e os tratamentos usados nos pacientes psiquiátricos e outros rejeitados que viviam em instituições, bem como as mudanças provenientes dos avanços obtidos ao longo das décadas abordadas.

Nise foi uma médica psiquiatra, escolheu estar ao lado de pessoas que até então eram descartadas. Adelina, uma moça pobre de Campos no Rio de Janeiro, que se tornou artista, teve uma paixão interrompida pela desaprovação da mãe, ainda na juventude.

Palavras-chave: Museu; Clientes; Saúde; Jung.

¹ Graduando de Museologia na Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro - UNIRIO, morador da zona norte do Rio de Janeiro, nascido na cidade do Rio de Janeiro, RJ.
Contato: felipe.s@edu.unirio.br

² Graduanda de Museologia na Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro - UNIRIO, moradora da zona norte do Rio de Janeiro, nascida em Belo Horizonte, Minas Gerais.
Contato: keilacandido8@gmail.com

³ Graduanda de Museologia na Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro - UNIRIO, moradora do centro do Rio de Janeiro, nascida no Rio de Janeiro. Contato: victrindade@gmail.com

INTRODUÇÃO

Nise da Silveira, uma psiquiatra revolucionária e defensora dos direitos sociais, desafiou os métodos convencionais de tratamento psiquiátrico e dedicou sua vida à luta por justiça social. Como única mulher em sua turma de medicina, ela se destacou não apenas em sua carreira, mas também como uma voz ativa na política, mesmo durante um período de intensa repressão política. Sua prisão em 1936 não diminuiu seu espírito, mas a fortaleceu em sua busca por reforma agrária e redução da desigualdade econômica e social. Como membro da União Feminina Brasileira, ela lutou incansavelmente pelos direitos das mulheres, buscando igualdade salarial, melhores condições de trabalho e direitos políticos, sociais e civis para todos, independentemente de cor ou religião. A vida de Nise da Silveira é um testemunho do poder do indivíduo na luta contra a injustiça e a desigualdade. A alagoana nasceu em 1905 e se foi em 1999, mas deixou um grande legado para sua geração e gerações futuras.

A luta por uma maior justiça social é uma escolha que traz consequências, e se pesadas em uma balança essas consequências podem ser o divisor de águas na construção de trajetórias. São posicionamentos e escolhas que batem de frente com interesses de grupos privilegiados, com poder financeiro, poder político.

A União Feminina Brasileira foi interrompida por decreto em julho de 1935. Nise demonstrava algumas resistências a alguns métodos que considerava rígidos demais e acabou se afastando das organizações políticas, mas sempre foi movida pelo sentimento de maior justiça social, no sentido das conquistas coletivas, e assim seguiu na sua vida profissional em 1944, quando depois de um longo intervalo devido a perseguição política, pode voltar a exercer sua função no serviço público de saúde.

No Centro Psiquiátrico Nacional do Engenho de Dentro, Rio de Janeiro, inaugurou a Seção de Terapêutica Ocupacional e Reabilitação que revolucionou o tratamento psiquiátrico no Brasil, dando a possibilidade de os internos (que ela fazia questão de chamar de clientes, em mais uma tentativa de retirar o estigma), tivessem a possibilidade de se manifestar através da arte; pintando, esculpindo, tocando instrumentos, recebendo um tratamento humanizado, permitindo a interação com animais e a natureza. Esse posicionamento era praticamente nadar contra a maré das práticas do período, um momento político extremamente complicado, onde o conservadorismo era padrão, e contrariando interesses do setor privado que sempre lucrou muito com os modelos clássicos de manicômios e com a medicação que era feita de forma indiscriminada e em altas dosagens. Choques elétricos e outros tipos de castigos físicos eram comuns, pouco ou nenhum cuidado com higiene dos ambientes e dos pacientes, um modelo que investia na incapacitação do paciente, sem margem para avanços clínicos, uma espécie de condenação, uma sentença de prisão que acelerava o caminho para a morte através da tortura física e psicológica.

Em um país em que legislação não prevê a prisão perpétua e a pena de morte como punições, o modelo manicomial representa o horror dessas duas condenações, com o agravante de que os pacientes mantidos nesse modelo, em sua grande maioria não cometeu nenhum tipo de crime, sendo na verdade, em muitos casos, vítimas de pressão para que se encaixem em padrões preestabelecidos, com uso de violência física e psicológica.

As conquistas sociais nem sempre estão associadas apenas às leis, quando falamos de conquistas falamos principalmente da mente, até porque temos problemas sérios com o cumprimento das leis no Brasil, logo a existência das leis, por si só, não garante avanços, os verdadeiros avanços são estruturados através da educação, da garantia da dignidade.

Nise apostou alto no que acreditava, percebeu a importância de preservar e estudar as obras produzidas pelos pacientes, seus clientes, e fundou o Museu de Imagens do Inconsciente em 1952, no Engenho de Dentro, Bairro do subúrbio do Rio de Janeiro, com o objetivo de guardar, catalogar, analisar e divulgar esse acervo, que hoje conta com mais de 350 mil obras, entre pinturas, desenhos, esculturas e bordados. O museu é reconhecido como Patrimônio Cultural da Humanidade pelo Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN), e é considerado um dos maiores e mais importantes museus de arte outsider do mundo. Arte outsider é um termo usado para designar a arte produzida por pessoas que não tiveram uma formação artística formal, e que estão à margem da sociedade, como os pacientes psiquiátricos, os presidiários, os indígenas, os imigrantes, os deficientes, entre outros.

Foi além das discussões, colocou em prática o que entendia ser um dos papéis do museu, deu voz através da arte a pessoas até então reprimidas, um museu que pesquisa, que também é um espaço para a manutenção da saúde, que oferece lazer em uma região menos assistida pelo poder público. Nise saiu do sonho para a realidade, sonho sonhado por muitos, provavelmente porque nunca deixou de sonhar. Fundou o museu dos sonhos, do inconsciente, deixou legado na teoria, deixou legado na prática.

A relação de Nise da Silveira com os museus pode ser vista como uma contribuição para a valorização da arte outsider, que muitas vezes é ignorada ou desprezada pela crítica e pelo mercado de arte, mas que representa uma forma de expressão autêntica, original e criativa de pessoas que têm uma visão de mundo diferente e singular. Nise da Silveira também dialogou com a crítica de arte e com outros artistas, como Cândido Portinari, que visitou o museu e se impressionou com as obras dos pacientes. Ela também influenciou outros projetos de museus ligados à saúde mental, como o Museu de Arte de São Paulo (MASP), que possui uma coleção de obras de pacientes do Hospital do Juqueri, e o Museu Bispo do Rosário, que expõe as obras de Arthur Bispo do Rosário, um paciente esquizofrênico que criou um universo artístico próprio, com objetos encontrados no hospital, como tecidos, fios, botões e medalhas.

A museologia sendo a ciência que estuda os museus, sua história, função, organização, gestão, comunicação, educação e preservação do patrimônio cultural, também se interessa pelas relações entre os museus e a sociedade, bem como pelos aspectos simbólicos, estéticos e políticos dos objetos musealizados. Explorando como Nise da Silveira se relacionou com a museologia, e como seu museu contribuiu para a valorização da arte e da loucura na cultura brasileira, ao analisar o Museu de Imagens do Inconsciente segundo os principais eixos que o articulam, vemos: o psicológico, o artístico e o político. E, por fim, vamos avaliar os aspectos sociais, culturais e políticos envolvidos na criação e na recepção das obras do Museu de Imagens do Inconsciente.

Historicamente os pacientes com transtornos psiquiátricos são um grupo menos lembrado por políticos e até mesmo pela população em geral, o que causa uma certa invisibilidade que deve ser sempre discutida. Essa falta de interesse da sociedade civil propicia que certas práticas violentas e abusivas aconteçam sem sofrer a mínima resistência, o papel de fiscalização cabe aos órgãos especializados, mas a indignação geral tem o potencial de pressionar o poder público. E assim como em outras situações onde o poder público nem sempre se faz presente como deveria ou de certa forma até colabora com práticas abusivas, as mulheres podem estar mais expostas à violência, o que lamentavelmente é um retrato do modelo de sociedade em que vivemos. No modelo clássico de manicômios, além de todos os tipos de violência já aqui citados, as mulheres em muitos casos tinham seus corpos violentados, reproduzindo dentro das instituições psiquiátricas o entendimento de posse dos homens sobre os corpos das mulheres.

Ao propor formas alternativas de tratamento e a importante discussão sobre um tema muitas vezes esquecido – a dignidade dos pacientes com transtornos mentais, que passam a

ter perspectiva de uma evolução clínica ou de pelo menos uma vida onde o respeito é garantido, deixando assim um legado de educação também para os familiares dos pacientes, que a partir da possibilidade de voltar a conviver seja em intervalos mais curtos ou mais longos com seus parentes internos, passam a ter um papel mais ativo no seu bem estar.

Nise da Silveira se baseou na teoria junguiana, que postula a existência de um inconsciente coletivo, formado por arquétipos, que são imagens primordiais e universais que se manifestam em sonhos, mitos, religiões e artes. Ele é criador da psicologia analítica que defende que cada paciente possui uma fórmula única, a qual deve ser incorporada no tratamento assim que o terapeuta perceber os caminhos com mais chances de sucesso. O paciente também vai mudando a forma como administra seus próprios problemas e comportamentos. Se busca o alinhamento entre o consciente e o inconsciente do paciente, buscando equilibrar as relações entre o mundo externo e interno.

Ela acreditava que as obras dos pacientes eram expressões do inconsciente coletivo, e que poderiam ser interpretadas através da análise dos símbolos, das cores, das formas e dos temas presentes nelas. Ela também acreditava que a arte tinha um poder terapêutico, pois permitia aos pacientes se comunicarem consigo mesmos e com os outros, e se integrarem à sua totalidade psíquica.

Nise da Silveira publicou em 1968 o livro *Jung, vida e obra*, pouco após o falecimento do psiquiatra suíço Carl Gustav Jung, seu contemporâneo e objeto de estudos, com o qual teve a oportunidade de encontrar em vida.

Seu livro Nise não tem a pretensão de fazer um volume definitivo ou o resumo perfeito, muito menos de apenas traduzir palavra por palavra da obra. Em uma escrita fluida e acessível ela deixa claro sua admiração, a impossibilidade de resumir tamanho trabalho em seu livro de menos de 200 páginas, sendo esse um guia para quem se interessar mais pela pesquisa desenvolvida e defendida por Jung, fazendo também um breve resumo de sua trajetória de vida, além de colocar suas opiniões e dicas de leitura ao final de cada capítulo.

A artista Adelina Gomes (1916-1984), nasceu em Campos, no estado do Rio de Janeiro. Aos 18 anos, após uma frustração passou a apresentar uma mudança grande de comportamento. Adelina era muito ligada à mãe e sua mãe exercia forte autoridade sobre ela, criada no interior e filha de camponeses Adelina representa uma realidade comum a de muitas outras meninas brasileiras. A imposição de que as mulheres se encaixam em um determinado padrão para cumprir funções pré-determinadas, normalmente ligadas aos cuidados da casa, com poucas oportunidades nos estudos e em muitos casos vítimas de violência física e psicológica.

A decisão sobre “quando se apaixonar?” - “por quem se apaixonar?” - “quando e quantos filhos deve ter?”, em muitos casos é alvo de pressão e até imposição dos pais e de outras pessoas próximas. No caso da Adelina não foi diferente, abrir mão de seus sentimentos, de seus desejos, de suas escolhas, é o que acaba acontecendo. Adelina se apaixonou aos 18 anos e o relacionamento não recebeu a aprovação de sua mãe, essa decepção causou alterações no seu comportamento causando isolamento e até episódios de maior agressividade, o que levou a um diagnóstico de esquizofrenia.

Adelina uma moça negra, filha de trabalhadores do campo é mais uma entre milhões de outras moças que deveriam ter o direito de construir seu próprio destino, de seguir seus instintos, quantas mais ao serem avaliadas não receberiam um diagnóstico atestando algum tipo de dano psicológico? É muito provável que muitas delas. Cicatrizes físicas e psicológicas estão presentes na realidade de muitas mulheres, mudar essa triste realidade é repensar cada atitude, é saber ouvir, é entender que por mais que alguns comportamentos tenham sido normalizados

ao longo do tempo a reprodução deles não representa o certo, e que mesmo que uma pessoa não reaja a um determinado comportamento, o silêncio não anula o incômodo. Buscar soluções para essas questões não é a função das mulheres, não é a função dos negros, não é a função da comunidade LGBT, não é a função dos indígenas, é a função de toda a sociedade.

Após o diagnóstico confirmar o quadro de esquizofrenia, Adelina Gomes recebeu os cuidados de Nise da Silveira no Centro Psiquiátrico Nacional do Engenho de Dentro, lá teve a possibilidade de se manifestar através da arte, pintando e esculpindo. Adelina produziu milhares de obras, obras essas que fazem parte do acervo do que veio a se tornar o Museu de Imagens do Inconsciente.

Ao analisarmos a carreira e a postura de Nise da Silveira, é nítido que ela alcançou resultados que na verdade estão além das conquistas e reconhecimento pessoal, ela sempre caminhou no sentido da conquista coletiva, entregou sua vida nessa direção, as discussões provocadas por ela atingem toda a sociedade e inspiraram diversos outros profissionais, influenciando na formação de boa parte dos profissionais que vieram na sequência e conseqüentemente na qualidade da abordagem desses profissionais. Até mesmo nas tentativas de ataque ao seu nome e a sua reputação, na prática vemos as discussões voltarem à pauta o que só faz com que boa parte da sociedade saia da suposta neutralidade e se posicionem contra tentativas de retrocessos.

Apenas em 2001 foi aprovada a reforma psiquiátrica no Brasil, fruto da luta de muitos outros profissionais da área e de simpatizantes do tema, e com a gigantesca importância dos movimentos revolucionários de Nise da Silveira já na década de 1940. A aprovação da reforma infelizmente não representa uma melhora significativa na prática, já que o grande problema no Brasil em muitos casos não está na legislação e sim no cumprimento dessas leis. A lei número 10.216 conhecida como lei Paulo Delgado, carrega o nome do deputado federal que apresentou a proposta, lei que investia na inclusão social dos pacientes.

Em 2001, a Lei nº 10.216, proposta pelo deputado federal Paulo Delgado, também conhecida como Lei Paulo Delgado, instituiu um novo modelo de tratamento aos portadores de transtornos mentais no Brasil, e redireciona a assistência em saúde mental, privilegiando o oferecimento de tratamento em serviços de base comunitária, dispõe sobre a proteção e os direitos das pessoas com transtornos mentais, mas não institui mecanismos claros para a progressiva extinção dos manicômios. (CONSELHO NACIONAL DE SAÚDE, 2012)

Recentemente, mais precisamente em 2019, o governo de Jair Bolsonaro traz de volta o protagonismo da hospitalização em manicômios, investindo na compra de aparelhos de eletroconvulsoterapia – eletrochoques, abstinência para tratamento de pessoas dependentes de álcool e outras drogas e até a possibilidade de internação de crianças nos hospitais psiquiátricos, em um movimento cruel que além de ignorar a área técnica do Ministério da Saúde como de costume nessa gestão, atende às pressões do setor privado e de organizações religiosas que recebem cada vez mais investimento público, mesmo sem indicadores de resultados e pouca clareza com relação a aplicação das verbas por seus gestores.

Já em 2022 um edital do Ministério da Cidadania atua nessa mesma direção de prestigiar instituições que tem no seu histórico a pratica de tortura, em mais uma tentativa de fortalecer o velho modelo baseado na internação e exclusão. Também em 2022 o presidente Jair Bolsonaro

vetou a inclusão do nome da psiquiatra Nise da Silveira no “Livro do Heróis e Heroínas da Pátria”, ele afirmou em justificativa que: “não é possível avaliar a envergadura dos feitos da médica Nise Magalhães da Silveira e o impacto destes no desenvolvimento da Nação, a despeito de sua contribuição para a área da terapia ocupacional”. O Senado Federal derrubou o veto absurdo e fez justiça ao incluir o nome de Nise da Silveira como heroína da Pátria.

CONCLUSÃO

Os museus e todas as discussões que despertam; sobre seus possíveis modelos e estruturas; sua origem e papel na sociedade; sobre quais vozes puderam contar suas histórias dentro deles, suas vitórias e derrotas, eleger seus heróis e vilões. Proveitosas discussões e outras de gosto duvidoso, sobre o papel dos museus na sociedade e principalmente no contexto brasileiro, pouco importam se na verdade não servirem para as conquistas da mente, que contribuem para avanços que não dependam de punições estipuladas na dureza da lei, e sim do papel da educação, essa foi a luta que Nise da Silveira escolheu lutar. A arte e a educação como terapia, a dignidade em primeiro lugar, bases do que foi proposto pela Dra. Nise, foram o caminho para Adelina Gomes encontrar alívio para as angústias que a acompanharam durante anos. Entre conquistas e retrocessos ao longo da história, alguns nomes ficam eternizados e se tornam verdadeiras bandeiras que representam resistência e esperança.

O eixo artístico diz respeito à apreciação das qualidades estéticas e criativas das obras produzidas pelos pacientes. Nise da Silveira reconhecia o valor artístico dessas obras, que muitas vezes surpreendiam pela originalidade, pela beleza e pela complexidade. Ela também reconhecia a diversidade de estilos, de técnicas e de influências presentes nas obras, que iam desde o realismo, o expressionismo, o surrealismo, até o abstracionismo, o cubismo, o impressionismo, entre outros. Ela também reconhecia a singularidade de cada artista, que tinha sua própria trajetória, sua própria personalidade e sua própria visão de mundo.

O eixo político diz respeito à reflexão sobre os contextos históricos, sociais e culturais que envolvem as obras produzidas pelos pacientes. Nise da Silveira questionava os preconceitos, os estigmas e as violências que eram impostos aos pacientes psiquiátricos, que eram vistos como doentes, como perigosos, como incapazes, como sub-humanos. Ela defendia os direitos, a dignidade e a cidadania desses pacientes, que eram sujeitos de sua própria história, de sua própria cultura, de sua própria arte. Ela também defendia a liberdade, a diversidade e a democracia, em um período de ditadura, de repressão e de censura no Brasil. Ela também defendia a ecologia, a paz e a espiritualidade, em um período de degradação ambiental, de guerra e de materialismo.

Para ilustrar esses eixos psicológico, artístico e político das obras da Adelina, vamos analisar algumas obras do acervo do Museu de Imagens do Inconsciente, que podem ser vistas no site do museu. Uma das obras da Adelina Gomes mais famosas é a série “Metamorfoses Vegetais”, que retrata a visão de Adelina sobre a transformação de seu corpo em plantas, flores, frutos, sementes. Ela utiliza cores, formas e símbolos que expressam seus sentimentos, suas emoções, suas fantasias, seus conflitos. São símbolos de processos psíquicos que representam grande perigo para a integridade do ser. Ela retrata em suas obras a transformação de seu corpo em plantas, flores, frutos, sementes, que ora são fontes de vida, ora são fontes de morte. Ela utiliza cores, formas e símbolos que remetem aos arquétipos do inconsciente coletivo, como o sol, a lua, as estrelas, os anjos, os demônios, as cruzes, os corações, entre outros. Ela também utiliza elementos autobiográficos, como seu nome, sua data de nascimento, sua assinatura, seu retrato, seus objetos pessoais, entre outros. Ela cria uma linguagem própria, que mistura palavras,

números, símbolos e imagens, que nem sempre são compreensíveis para o observador, mas que têm um significado para ela.

No eixo artístico, podemos observar que as obras de Adelina Gomes apresentam uma qualidade estética e criativa notável, que se aproxima de movimentos artísticos como o surrealismo, o expressionismo, o abstracionismo, entre outros. Ela utiliza cores vivas, contrastes, texturas, perspectivas, composições, que conferem às suas obras um dinamismo, uma profundidade, uma complexidade e uma beleza únicos. Ela também demonstra uma habilidade técnica e uma originalidade que a tornam uma artista singular, que não se enquadra em nenhuma escola ou estilo definido. Ela também demonstra uma produtividade e uma persistência que a levam a criar milhares de obras, que variam em tamanho, formato, material e tema.

No eixo político, podemos observar que as obras de Adelina Gomes representam uma forma de resistência e de afirmação de sua identidade, de sua cultura, de sua fé, de sua história, de sua arte. Ela se recusa a ser silenciada, ignorada, excluída, pela sociedade que a considera louca, doente, incapaz, sub-humana. Ela se auto afirma como uma sujeita, como uma cidadã, como uma artista, que tem uma voz, que tem uma opinião, que tem uma visão de mundo. Ela se comunica com o público, com os outros artistas, com os críticos, com os pesquisadores, com os religiosos, através de suas obras. Ela também se comunica com Nise da Silveira, que foi sua amiga, sua orientadora, sua protetora, sua admiradora, sua divulgadora, sua interlocutora.

Nise da Silveira criou um museu que não apenas conservava, mas também interpretava, divulgava e problematizava as obras produzidas pelos pacientes. Ela contribuiu para a desestigmatização da loucura e para a inclusão social dos artistas marginais. Ela também promoveu a integração dos pacientes com a comunidade, através de atividades culturais, educacionais e recreativas. Ela também influenciou e foi influenciada por artistas, críticos, filósofos e religiosos, ampliando o campo de estudo e de atuação do museu.

Nise da Silveira foi uma mulher à frente de seu tempo, que rompeu com os paradigmas da psiquiatria tradicional e que deixou um legado de humanização, criatividade e sensibilidade na área da saúde mental e da cultura. Ela foi uma das precursoras da museologia social, que é uma abordagem da museologia que busca valorizar a participação e a diversidade das comunidades na construção e na gestão dos museus. Ela defendia que os museus deveriam ser espaços de educação, de pesquisa, de lazer, de inclusão e de cidadania, e que deveriam respeitar e valorizar as diferentes formas de expressão e de cultura das pessoas.

Nise da Silveira faleceu em 1999, aos 94 anos, mas sua obra e sua memória continuam vivas e inspirando novas gerações de profissionais, de pesquisadores e de admiradores. Seu museu continua funcionando e recebendo visitantes, que podem apreciar as obras dos pacientes e conhecer mais sobre a história e a filosofia de Nise da Silveira. Eu recomendo que vocês visitem o museu, que fica na Rua Ramiro Magalhães, 521, no bairro do Engenho de Dentro, no Rio de Janeiro. Vocês também podem acessar o site do museu, onde podem encontrar mais informações, fotos, vídeos e publicações sobre o museu e sobre Nise da Silveira.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Para concluir, queremos ressaltar a importância de Nise da Silveira e de Adelina Gomes para a história da psiquiatria, da arte e da museologia no Brasil e no mundo. Elas foram duas mulheres extraordinárias, que enfrentaram as adversidades, os preconceitos e as violências de suas épocas, e que encontraram na arte uma forma de expressão, de comunicação, de

resistência e de transformação. Elas nos deixaram um legado de humanização, de criatividade e de sensibilidade, que continua inspirando novas gerações de profissionais, de pesquisadores e de admiradores. Elas nos mostraram que a arte e a loucura podem ser fontes de vida, de beleza, de conhecimento e de cultura. Elas nos convidaram a olhar para o outro, para o diferente, para o marginal, com respeito, com empatia, com admiração. Elas nos ensinaram que os museus podem ser espaços de educação, de pesquisa, de lazer, de inclusão e de cidadania, e que devem valorizar a participação e a diversidade das comunidades na construção e na gestão dos museus. Elas nos deram um exemplo de como a museologia social pode contribuir para a valorização das diferentes formas de expressão e de cultura das pessoas.

REFERÊNCIAS

Adelina Gomes, Fernando Diniz e Octávio Ignácio | **Museu de Imagens do Inconsciente**. Das Artes. Disponível em:

<https://dasartes.com.br/agenda/adelina-gomes-fernando-diniz-e-octavio-ignacio-museu-de-imagens-do-inconsciente/>.

Acesso em: 28 jan. 2024.

DELGADO, Paulo. **Democracia e reforma psiquiátrica no Brasil**. SciELO Public Health. Disponível em:

<https://www.scielo.org/article/csc/2011.v16n12/4701-4706/>.

Acesso em: 28 jan. 2024.

SILVEIRA, Nise. **Jung vida e Obra**. São Paulo: Paz e Terra, 2008.

Dia Nacional de Luta Antimanicomial é comemorado no País. Conselho Nacional de Saúde. Disponível em:

http://conselho.saude.gov.br/ultimas_noticias/2012/18_mai_luta_antimanicomial.html.

Acesso em: 28 jan. 2024.

FRAYZE-PEREIRA, João. **Nise da Silveira: imagens do inconsciente entre psicologia, arte e política**. SciELO. Disponível em:

<https://www.scielo.br/j/ea/a/DXNtq8VnSpjxsh5YvgYX8qM/>.

Acesso em: 28 jan. 2024.

MAGALDI, Felipe. **A metamorfose de Adelina Gomes: gênero e sexualidade na psicologia analítica de Nise da Silveira**. SciELO. Disponível em:

<https://www.scielo.br/j/sess/a/gwFsZrcvtYH86ZcJmDStC3G/?lang=pt>.

Acesso em: 28 jan. 2024.

Museu de Imagens do Inconsciente. Museu de Imagens do Inconsciente.

Disponível em: <https://www.museuimagensdoinconsciente.org.br/>.

Acesso em: 28 jan. 2024.

SILVEIRA, Nise. **Jung vida e Obra**. São Paulo: Paz e Terra, 2008.

INTRODUÇÃO

Berta Gleizer nasceu em 2 de outubro de 1924 em Beltz, Romênia. Vinda de uma família judia afiliada ao partido comunista de seu país, Berta veio para o Brasil com seu pai, Motel, e sua irmã, Jenny, no início da década de 1930, depois do suicídio de sua mãe, Rosa. Ao chegarem ao Brasil, se alocaram na Praça XV, Rio de Janeiro, onde se concentrava uma comunidade judaica.

Sua irmã, Jenny, era militante da Juventude Proletária e Estudantil e mudou-se para São Paulo, onde veio a ser presa e deportada à Alemanha nazista em 1935. Por consequência disto, o pai de Berta a deixou sob os cuidados do Partido Comunista Brasileiro, para ir buscar sua irmã, Jenny. A partir daí, não se sabe ao certo o que aconteceu com ele. Alguns dizem que foi capturado e levado ao campo de concentração, onde morreu. Outros dizem que ele vagou por várias cidades na França, contraiu tuberculose e morreu. Com tais acontecimentos, Bertha, que estava com 12 anos e sob a proteção do PCB, mudou-se para São Paulo e retirou a letra “H” de seu nome, passando a chamar-se Berta.

Cursou datilografia aos 16 anos e começou a trabalhar. Concluiu seus estudos no curso Técnico de Contabilidade, na Escola de Comércio Álvares Penteado, em São Paulo. Em 1946, ela já era filiada ao Partido Comunista Brasileiro, onde conheceu Darcy Ribeiro e, em 1948, se casaram. Em 1950, iniciou o seu Bacharelado em Geografia e em História, na Universidade do Distrito Federal, Rio de Janeiro. Já formada, em 1953, começou a lecionar Geografia do Brasil para o segundo grau do Instituto Lafayette. No mesmo ano, iniciou o estágio na Divisão de Antropologia do Museu Nacional da então Universidade do Brasil, onde dedicou-se à classificação de adornos plumários dos indígenas.

Em 1973, iniciou o mestrado em Antropologia pela Pontifícia Universidade Católica de Lima, no Peru, que não chegou a concluir devido a sua volta ao Brasil. Ao chegar, trabalhou na Editora Paz e Terra, realizando atividades de programação, editoração, revisão e preparo de textos. Em 1977, obteve uma bolsa do Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico – CNPq – Pesquisador B, para desenvolver o projeto “A arte do trançado dos índios do Brasil”. Retornou aos estudos no curso de pós-graduação em Antropologia Social da Universidade de São Paulo, que concluiu em 1980, onde defendeu sua tese com o tema “A civilização da palha: a arte do trançado dos índios no Brasil”. Nesta tese, ela iniciou a colaboração de uma taxonomia das técnicas e formas do acerto cesteiro dos índios brasileiros.

Arte Plumária dos Índios Kaapor, 1957

Entretanto, é na plumária que encontramos a atividade mais eminentemente artística dos nossos índios, aquela em que revelam os mais elaborados impulsos estéticos e mais vigorosas características de criação própria e singular. É natural que assim seja, porque a plumagem dos pássaros com sua variedade de formas e riqueza de colorido, constitui o material mais precioso e mais acabado, por assim dizer, que a natureza oferece aos índios para exprimirem-se artisticamente. O seu maior interesse estético, por outro

lado, está voltado para o embelezamento do próprio corpo. Da combinação daqueles recursos e desta tendência, resultaria a elaboração de uma técnica requintada que, associando penas e plumas a diversos outros materiais , permitiria criar obras de arte capazes de competir em beleza com os mesmos pássaros.

(RIBEIRO, Berta; RIBEIRO, Darcy, 1957, p. 12)

Acredito que o primeiro trabalho a ser falado deva ser o mais famoso de Berta, o livro “Arte Plumária dos Índios Kaapor”. Escrito em 1957, neste livro ela tinha como principal foco desvincular a imagem de nudez como foco principal dos povos indígenas e dar ênfase das penas utilizadas por eles como adornos em seus corpos nus. Os adornos plumários poucas vezes foram objetos de estudos etnológicos ou artísticos, apesar de serem considerados uma das grandes criações estéticas dos povos originários.

Algumas tribos só se utilizam da plumagem na forma e acabamento com que se apresenta na natureza. Tornam chumaços de plumas e penas selecionadas pela forma e colorido atraentes para colar ao corpo, introduzir no furo das orelhas, nariz ou lábios, ou, ainda, para dispor sobre a cabeleira, obtendo efeito de meros enfeites aos quais não é dada elaboração técnica que permita tratá-los como criações artísticas. (Ribeiro, 1957, p. 12 - 13).

Por trás de toda essa beleza estética, há também uma tecnologia adequada aos materiais plumários, pois é preciso saber sobre a fauna e ter uma sensibilidade ímpar para saber quais cores e arranjos combinam juntos com o intuito de alcançar gerações futuras. Assim, só pode ser chamado de arte plumária quando há um valor imaginativo, sensibilizado e virtuoso acima do simples valor estético.

Diversas tribos brasileiras alcançaram tão alto aprimoramento neste campo que, com referência a seus adornos plumários, se pode falar de uma verdadeira arte. Suas criações satisfazem às mesmas exigências de desenvolvimento técnico e impulso estético original bem-sucedido que, aplicados a outros materiais, deram lugar a todas as artes. (RIBEIRO, Berta; RIBEIRO, Darcy, 1957, p. 13).

A utilização de penas longas de ema, do jaburu, de araras, gaviões e entre outros, mostra uma maestria na utilização e conhecimento da fauna local para formar sua riqueza de formatos e cores em seus adornos. Algumas tribos provocavam mudanças tonais nas penas de certas aves para obter cores mais claras e brilhantes. Entretanto, a fragilidade das penas, que era algo que poderia dificultar seu manuseio, foi um desafio vencido por estas tribos por técnicas de manuseio e procedimentos meticulosos, que começaram na coleta das penas e esteve presente em todas as etapas até a conclusão da obra.

As penas e plumas a utilizar em certos adornos devem ser colhidas uma-a-uma ou aos tufos, com rigorosa uniformidade e atendendo-se ao formato que terá a peça. O arranjo destes elementos ao longo de cordéis para formar as fileiras ou sua colagem a uma base, no caso dos mosaicos, tem requisitos de apuramento técnico e coordenação motora que só podem ser obtidos após longo treinamento. (RIBEIRO, Berta; RIBEIRO, Darcy, 1957, p. 14).

A arte plumária dos índios do Brasil apresenta certas uniformidades essenciais derivadas do uso dos mesmos materiais, de certas identidades tecnológicas e do caráter formalista que, em conjunto, a distinguem de outras, como a plumária predominantemente figurativa e altamente desenvolvida dos povos andinos e mexicanos. Sobrelevam, porém, a estas uniformidades, tão evidentes discrepâncias que não podemos falar legitimamente de um estilo plumário único dos índios brasileiros. O que se impõe à observação é, ao contrário, a presença de estilos diversos, cada um dos quais caracterizado por atributos tão peculiares que permitem identificar com bastante precisão a origem de uma peça qualquer. (RIBEIRO, Berta; RIBEIRO, Darcy, 1957, p. 15 - 16).

Estes padrões estilísticos podem caracterizar uma única tribo em específico, visto que, a partir de pesquisas, aquele mesmo estilo é perceptível em outras peças. O que caracteriza esses estilos são certas qualidades em específico, como os procedimentos técnicos, uso de determinados materiais ou variações cromáticas ou até mesmo as variações formais. Entretanto, somente estes atributos não definem a arte plumária. Cada um deles tem uma certa individualidade expressiva que se vê em cada detalhe presente.

A presente associação dos trançados ou tecidos com a plumária é tão característica que é possível distinguir duas famílias estilísticas diversas.

A primeira é representada principalmente por tribos do norte do Amazonas, como os Apalaí, Galibí, Taulipang, Waiwai e outros que, montando seus adornos plumários em imponentes armações trançadas, conseguem efeito majestoso, mas não parecem sensíveis aos requintes de acabamento. Outros exemplos de estilo plumário voltado para a suntuosidade, na base da associação com trançados e varetas se encontram nos Borôro, Karajá e Tapirapé. Estas tribos manifestam uma tendência pronunciada para a utilização das penas longas montadas em armações rígidas, alcançando dimensões avantajadas, de magnífico efeito

cênico. Seus diademas rotiformes ou seus largos leques do occipício sugerem, pela aparatosidade, a paramentália de grandes cerimônias de autoafirmação tribal. (RIBEIRO, Berta; RIBEIRO, Darcy, 1957, p. 17).

Os mais altos representantes da segunda família estilística, baseada na associação da plumagem aos tecidos, são alguns grupos Tupi e, em particular, os Munduruku e Urubus. Suas criações se distinguem pela flexibilidade que permite aplicá-las diretamente ao corpo, pelos requintes de acabamento e pela procura de efeitos cromáticos sutis em peças de dimensões diminutas. Enquanto os estilos anteriormente referidos parecem voltados para a suntuosidade e o esplendor, estes sugerem a delicadeza das filigranas e a sensibilidade e virtuosismo das iluminuras. (RIBEIRO, Berta; RIBEIRO, Darcy, 1957, p. 17).

De uma maneira geral e sucinta, pode-se dizer que a arte plumária apresenta tanto qualidades consideradas menores, como a estética e a beleza, quanto atributos vistos em belas artes, como sua grandeza e capacidade expressiva. As técnicas utilizadas foram desenvolvidas e encontram significados como fins em si mesmas, servindo de emblema de seus líderes religiosos, simbolizando o poder ou construindo a imagem de heróis guerreiros. Acima de tudo, abarcam manifestações expressivas, visto que, mostra a oportunidade de realização estética desses povos enquanto puderem manter sua autonomia cultural e a herança e legado que eles desejam passar através da arte plumária.

Antes o mundo não existia, 1978

Durante todo período em que nos debruçamos na vida e obra de Berta Gleizer não foi possível localizar nenhum registro que nos explicasse o motivo de tanta devoção sobre a preservação, manutenção e compartilhamento da cultura dos povos originários. Talvez por vir de família judia e ter a dor da perseguição e do extermínio como um ponto de convergência, o que fez com que ela não medisse esforços na produção de sua obra científica. Contudo é importante salientar a dificuldade na curadoria das informações. Assim como outras cientistas femininas há uma escassez de material com foco na produção científica. No caso de Berta especificamente, seu fazer científico está muito ligado à de outro personagem com a qual ela compartilhou a vida e parte da sua produção durante um tempo. Em vídeo no canal do Youtube - History of Science em evento denominado: Legado de Berta Ribeiro, a mestra em história Maria Elizabeth Brea faz o uso da palavra pioneirismo para falar de alguns aspectos da produção de Berta. O livro: Antes o mundo não existia; é um exemplo bem evidente disto.

O noroeste amazônico foi um local bastante presente no trabalho de Berta. Lá ao lado dos indígenas Tukanos e Desanas do Alto Rio Negro ela pesquisou o traçado de diversos gêneros vegetais, estudou a economia oriunda da mandioca e da pesca além dos materiais usados para tais atividades. É visto que a mesma acaba por trabalhar com dois vieses distintos de pesquisa um do campo da observação e outro do campo da materialidade que a mesma nos conceitua a seguir:

Trata-se de compreender que, tanto a antropologia visual como a antropologia material (na falta de melhor termo), são complementares à antropologia social; que uma não pode existir sem a outra, na medida em que o registro mecânico ou o artefato são, em alguns casos, insubstituíveis. (Ribeiro, 1987/88/89, p. 491).

Em meio a tribo Desana, ela conhece Umusi Pärökumu (Firmiano Arantes Lana) e Tolamã Kêhíri (Luiz Gomes Lana), pai e filho. Berta os incentiva a relatarem os mitos do povo Desana e é a partir deste momento que o livro: Antes o mundo não existia - ganha forma e materialidade. O pioneirismo acima mencionado se dá ao fato de que este foi o primeiro livro da etnologia brasileira escrito por indígenas falando sobre a sua própria cultura, sem precisar da intermediação ou balização de alguém mais.

O importante é que nos conscientizemos do significado da herança cultural indígena de que nos apossamos, tanto para nós próprios, quanto para os índios. E, em função disso, da responsabilidade de que estamos investindo para preservá-la. (Ribeiro, 1987/88/89, p. 508).

O caráter preservacionista é uma marca constante no trabalho de Berta que apresenta catálogos, glossários, dicionários e como no caso deste livro uma coletânea de mitos populares. Esse legado deixa marcas que até hoje são possíveis de percepção aos de olhar sensível e escuta aberta, aos que têm suas memórias enterradas. No Museu Histórico Nacional segue a exposição de longa duração - Îandé, aqui estávamos, aqui estamos - que propõe fazer uma apresentação com dois eixos temáticos, um arqueológico e outro voltado para os povos originários. Durante a exposição é permitido ao espectador além de conhecer elementos descobertos em escavações arqueológicas também ser apresentado à obras contemporâneas de artistas indígenas, como Denilson Baniwa, Diakara Desana, Mayra Karvalho e Tapixi Guajajara. É notório a influência do trabalho de Berta enquanto facilitadora. Ela fez com que o objeto da pesquisa também fosse ator na mesma. Em termos museológicos essa mudança de olhar trabalha aliada aos conceitos levantados na Mesa de Santiago em 1972, onde propunha uma museologia social longe das garras cerceadoras do colonialismo.

Ambos podem preservar para a posteridade aspectos da cultura em constante mutação. Tornam possível uma leitura da dinâmica sócio-cultural dos povos, servindo para um intercâmbio cultural mais amplo entre os próprios grupos envolvidos. (Samain 1986ms).

No início falamos um pouco da dificuldade em encontrar as motivações de Berta para sua produção científica ser tão dedicada aos povos originários, nos permitimos até fazer um exercício de suposição atrelando ao seu drama familiar. Porém tudo no campo da especulação e sem possibilidade de fundamentação científica, filosófica ou antropológica, pelo menos por hora. Contudo, devido talvez ao seu olhar visionário, Berta após 10 anos do lançamento do livro entrevista um dos autores, Tolamã Kêhíri e aproveitamos a oportunidade para salientar que esse importante relato foi descoberto e disponibilizado na tese de doutorado da Dra. em História, Política e Bens Culturais, Bianca Luiza Freire de Castro França (PPHPBC/ CPDOC-FGV):

A princípio não pensei em escrever essas histórias. Foi quando vi que até rapazinhos de dezesseis anos, com o gravador, começaram a escrevê-las. Meu primo-irmão, Feliciano Lana, começou a fazer desenhos pegando a nossa tribo mesmo, mas misturados com outras. Aí falei com meu pai: “todo mundo vai pensar que a nossa história está errada, vai sair tudo atrapalhado”. Aí ele também pensou..., mas meu pai não queria dizer nada, nem para o padre Casemiro, que tentou várias vezes perguntar, mas ele dizia só umas besteiras assim por alto. Só a mim é que ele ditou essas casas transformadoras. Ele ditava e eu escrevia, não tinha gravador, só tinha um caderno que eu mesmo comprei. Lápis, caderno, era todo meu. Quando estava na metade, aí eu escrevi uma carta ao padre Casemiro. Ainda não

era amigo dele, mal o conhecia, mas disse que iria escrever tudo direito. Ele me respondeu e mandou mais cadernos. Fiquei animado... Não escrevia todo dia não, fui perguntando a meu pai. Às vezes passava uma semana sem fazer nada. Quando terminei, quando enchi todo um caderno, mandei o caderno ao padre Casemiro, o original em Desâna, a história da criação do mundo até a dos Diloá. Continuei trabalhando, fazendo outro original, já em português. Aí pedi ao padre Casemiro para publicar, porque essas folhas datilografadas acabariam se perdendo, um dia podiam ser queimadas, por isso pedi que fosse publicado para ficar no meio dos meus filhos, que ficasse para sempre. (Ribeiro, 1980, p. 9-10).

Podemos reforçar que o trabalho de Berta possui um caráter etnográfico, um compromisso social e vocação humanitária. Sua produção vai buscar alianças na antropologia, museologia, arte, ecologia e história. É inegável a sua contribuição para pesquisa da cultura material indígena, o que lhe rendeu em 1995 a medalha de Comendadora da Ordem do Mérito Científico, conferida pelo governo brasileiro. Igualmente se dedicou à preservação dos bens imateriais; memórias e fazeres.

O colecionamento de espécimes etnográficos para preservação em museus é parte essencial da provisão de documentação básica sobre culturas humanas em pontos específicos do tempo e do espaço. Ela é comparável ao registro, de forma escrita, dos aspectos não-materiais da cultura. As futuras pesquisas - sejam elas descritivas, comparativas e históricas - basear-se-ão em espécimes dos museus do mesmo modo como em materiais escritos e em manuscritos guardados em bibliotecas e arquivos. (Sturtevant 1969:1).

Num primeiro momento o trabalho desenvolvido por Berta pode ser lido como uma ação benevolente onde ela empresta seu nome a favor daqueles que foram silenciados. Essa seria talvez uma primeira camada de observação e um tanto quanto simplista. Quando se inicia o mergulho na obra produzida por ela é possível perceber que a inserção dos atores reais na materialização da sua cultura; na antropologia material termo usado timidamente pela própria Berta tem unicamente a função de tornar a pesquisa mais orgânica possível. Quando se tem o DNA do objeto da pesquisa dentro do material produzido a execução na comunicação por intermédio do canal expositório pode ser dada como certa. Ela entendeu isso muito bem ao longo da sua produção científica e se permitiu ter grandes parceiros pesquisadores, que iam muito além do ambiente acadêmico. Quando foi estudar os artefatos e espécies para elaboração do acervo do Museu Nacional teve a colaboração direta dos donos do saber: Kayabi, Jurunas, Mentuktire, Txikão e Yawalapiti.

[...] Artefato significaria algo feito e deixado pelo homem; e espécime remetia a conotações biológicas. Ao adquirir essas conotações é que o objeto indígena passaria a ter significado etnográfico. (Dominguez 1986: 547).

Berta trabalha ativamente para a descoberta e a fixação desse significado etnográfico. Toda a produção voltada ao povo originário é de extrema importância dentro de um país que em 2023 ainda discute marco temporário e demarcação de terras indígenas após uma desastrosa atuação do Ministério do Meio Ambiente, no último governo representado pela figura de Ricardo Salles. Pudemos observar quão frágil é a situação dos donos desta terra. O trabalho interdisciplinar de Berta que envolve numa primeira observação a antropologia, museologia, biologia, arqueologia e história possui ainda uma longa e frutífera carreira, pavimentando caminhos para que a preservação dessas memórias não se esmoreça ao longo da jornada.

Índio, a cultura brasileira, 1987

Ao decorrer de toda a leitura do texto é possível de forma clara entender a paixão e a empatia de Berta Ribeiro pelos povos originários. Através de uma profunda análise, a autora explora como os museus podem contribuir para valorização e preservação da cultura indígena, ao mesmo tempo em que promovem o diálogo intercultural.

Examinando a primeira parte do texto é possível compreender que ela vem abordando a importância da contribuição cultural das diversas nações indígenas para nossa sociedade brasileira, destacando a riqueza e diversidade dessa cultura no Brasil. Berta Ribeiro procura desmistificar estereótipos e preconceitos em relação a esses povos, demonstrando sua importância e até mesmo sua influência em diversos aspectos em nosso país, tais como: a própria culinária, folclore e o uso de plantas medicinais. Com uma linguagem acessível para todos os públicos, ela vem tratando essa discussão sobre a memória e a preservação desses povos.

Com isso, a museologia é uma área que busca compreender e preservar o patrimônio cultural, e os povos indígenas são detentores de uma rica herança específica na qual merece ser reconhecida e por todos respeitada e compreendida. Tal texto faz-nos refletir sobre a importância de incluir as perspectivas indígenas nos museus, não apenas como objetos de estudos, mas como principais protagonistas na construção e interpretação de suas próprias narrativas.

No decorrer da obra, a autora destaca a necessidade de descolonizar os espaços museais, rompendo com a visão eurocêntrica e da doutrina colonialista, que ao decorrer do tempo vem prevalecendo em nossa sociedade, e pelo senso comum e historicamente, até nossa atualidade. É fundamental que esses espaços sejam inclusivos, onde vozes indígenas sejam ouvidas e suas tradições e conhecimentos sejam valorizados.

Por meio de um pensamento museológico, é possível propor ações de educação patrimonial que aproximem as pessoas dessa cultura riquíssima, estimulando o respeito e a valorização. Os museus podem se tornar verdadeiros agentes de transformação social, contribuindo para a construção de uma sociedade igualitária e justa para essas pessoas. Que, para além disso, com a museologia interativa, permite aos visitantes que participem ativamente reconstruindo a história natural, explorando artefatos e refletindo sobre a continuidade da construção de povos indígenas.

Ao concluir o texto, nos impulsiona a agir, depois de uma forma clara e linear de leitura. Berta deixa em nosso consciente o seguinte questionamento: Será que temos cuidado e valorizado um patrimônio gigantesco como esse? Como o campo museológico tem lidado e conversado com essa cultura. Como tem cuidado e deixado vivo em nossa memória todos os artefatos e histórias desses povos? A leitura nos deixa uma visão profunda e respeitosa dessa cultura que nos convida a reconhecer a memória e a contribuição, e nos traz a inspiração de agir em favor dessa comunidade, preservando-a para que juntos possamos construir uma sociedade mais inclusiva, que abarque toda a diversidade que temos em nosso país.

Museu do Índio

Criado por Darcy Ribeiro em 1953, o Museu do Índio é uma agência cultural e científica da Fundação Nacional do Índio – FUNAI. Responsável pela política de preservação e divulgação do patrimônio cultural dos povos indígenas no Brasil, o espaço guarda um conjunto significativo de bens culturais de natureza arquivística, museológica e bibliográfica sobre esses povos. O acervo etnográfico da instituição reúne mais de 10 mil objetos contemporâneos que são expressões da cultura material de 150 povos indígenas brasileiros, além de abrigar, conservar, pesquisar, documentar e promover o patrimônio cultural desses povos.

Parte deste acervo é apresentada por meio de exposições temporárias sobre o grupo indígena em destaque, como nos espaços: “Museu das Aldeias”; “Muro do Museu”; “Galeria de Arte Indígena” e “Varanda do Museu”. Tanto a curadoria quanto a montagem das exposições ocorrem com a parceria entre os pesquisadores e os povos indígenas.

No campo da investigação científica, o Museu é uma referência nacional em pesquisas antropológicas e linguísticas sobre os povos indígenas brasileiros. Ele busca promover, em parceria com diferentes povos e instituições, a revitalização das culturas e línguas indígenas, bem como uma maior conscientização sobre a sua importância na história brasileira.

No Museu do Índio, a Berta foi responsável pela catalogação da maior parte dos itens do acervo da instituição até meados da década de 1980. São 7.961 objetos, entre as categorias objetos de rituais, mágicos e lúdicos; instrumentos musicais e de sinalização; utensílios e implementos de materiais ecléticos; trançados e etnobotânica de 98 povos do Brasil, Peru e Equador. Graças à sua contribuição, a maior reserva técnica do museu possui seu nome. Além do Museu do Índio, Berta também trabalhou no Museu Nacional e doou uma coleção de objetos dos indígenas Asurini ao Museu Paraense Emílio Goeldi.

O que é possível analisar no hábito colecionista de Berta, é que a antropóloga buscava peças esteticamente belas e que prezava por objetos utilitários. As coleções de Berta possuem objetos do dia a dia, que demonstram as práticas produtivas e sociais dos indígenas, somada a descrição minuciosa que fazia dos objetos coletados, a fim de estudá-los e registrar a tecnologia indígena empregada na produção desses objetos. (França, 2023).

Conclusão

Ao ouvir e documentar o que os povos indígenas têm para dizer, Bertha cria um ambiente onde gerações futuras podem aprender sobre povos que, infelizmente, já podem não existir mais. Preservar a cultura indígena é crucial para manter a diversidade cultural e histórica do mundo. As culturas indígenas são ricas em tradições, línguas, rituais e conhecimentos que foram transmitidos ao longo de gerações. Elas oferecem uma visão única sobre a relação entre humanos e o meio ambiente. Além disso, muitas práticas e conhecimentos indígenas têm relevância contemporânea, como técnicas sustentáveis de manejo de terra e recursos naturais. Portanto, a preservação da cultura indígena é uma parte essencial da preservação do patrimônio cultural e histórico da humanidade.

É indiscutível a contribuição de Berta para a preservação e documentação da cultura dos povos originários. Ela fez várias contribuições significativas para a compreensão e preservação da cultura indígena como, por exemplo, o conceito “TecEconomia” - usado para explicar a produção dos indígenas -, ela também propôs o uso social da tecnologia indígena para uma exploração mais sustentável dos recursos naturais e a preservação da memória e do “saber-fazer” desses povos; ela utilizava o estudo da cultura material e de arte visual dos indígenas brasileiros como ponte para abordar assuntos que envolvessem a fauna e flora, manejo agrícola e hídrico; e, além de tudo, suas obras antecipam debates atuais referentes à conservação da biodiversidade florestal, mostrando que os saberes dos povos indígenas têm muito a ensinar sobre a sustentabilidade, o convívio com o meio- ambiente e o respeito à natureza.

REFERÊNCIAS

Arquivo Central UnB. **O protagonismo de Berta Ribeiro na disseminação da cultura indígena no Brasil**. Disponível em: <https://arquivocentral.unb.br/exposicoes/protagonismo-bertra-ribeiro>

BREA, Elizabeth; **History of Science: Legado de Berta Ribeiro**; YOUTUBE - dezembro de 2022 - Link: Maria Elizabeth Brea - O Legado de Berta Ribeiro (youtube.com)

FRANÇA, Bianca L. F. de Castro; “Uma civilização vegetal”: A contribuição de Berta G. Ribeiro para a antropologia brasileira no século xx; 411 f.; Tese (doutorado) – Escola de Ciência Sociais da Fundação Getúlio Vargas, Programa de Pós-Graduação em História, Política e Bens Culturais; Rio de Janeiro, 28 de agosto de 2023.

Fundação Darcy Ribeiro. **Berta Gleizer Ribeiro**. Disponível em: Fundação Darcy Ribeiro (fundar.org.br)

Museu do Índio. **Tese sobre Berta Ribeiro destaca suas contribuições para Antropologia, Museologia e História**. Disponível em: <https://www.gov.br/museudoindio/pt-br/assuntos/noticias/2023/tese-sobre-bertha-ribeiro-destaca-suas-contribuicoes-para-antropologia-museologia-e-historia>

Museus do Rio. **Museu do Índio**. Disponível em: <https://www.museusdoriorio.com.br/site/index.php/museus-cidade-do-rio/area-de-planejamento-2/item/82-museu-do-indio>

RIBEIRO, Berta; RIBEIRO, Darcy. **Arte Plumária dos Índios Kaapor**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira. 1957, 40. Disponível em: https://etnolinguistica.wdfiles.com/local--files/biblio%3Aribeiro-ribeiro-1957-arte/Ribeiro%26Ribeiro_1957_ArtePlumariaDosIndiosKaapor.pdf

RIBEIRO, Berta; Revista de Antropologia: **Museu e memória - reflexão sobre o colecionamento**; Universidade de São Paulo, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas - Departamento de Ciências Sociais; vol. 30,31 e 32; p. 489 - 510; ano 1987/ 88/89. Disponível em: https://etnolinguistica.wdfiles.com/local--files/biblio%3Aribeiro-1992-museu/Ribeiro_1992_MuseuEMemoria_Colecionamento.pdf

RIBEIRO, Berta. **Índio, a cultura brasileira**, Brasília, Universidade Federal de Brasília(UNB), Fundação Darcy Ribeiro, p. 20 - 32; ano 1987. Disponível em: <https://fundar.org.br/wp-content/uploads/2021/08/o-indio-na-cultura-brasileira.pdf>

HELOÍSA ALBERTO TORRES: E SUA IMPORTÂNCIA PARA O CAMPO CIENTÍFICO

Camila Levi Falcão Duarte¹

Leticia dos Santos Cunha²

Yasmin do Nascimento Araujo³

Este artigo é um estudo sobre a figura Heloísa Alberto Torres, importante antropóloga e, a primeira mulher a dirigir o Museu Nacional, buscando entender e analisar seu trabalho nos campos da Antropologia e como influenciaram outras áreas, investindo na formação de novos pesquisadores, e suas contribuições para a causa indígena e seu patrimônio cultural material. Passando por sua vida pessoal, indo ao começo de trabalho como antropóloga e a importância de seus estudos, até sua atuação dentro do campo dos museus, tanto como pesquisadora quanto como diretora, e como toda sua trajetória foi importante, até mesmo para o campo da Museologia.

Palavras-chave: *Heloísa Alberto Torres; Antropologia; Museologia, Museu Nacional; Patrimônio.*

¹ Bacharelanda de Museologia pela UNIRIO. Tenho experiência com fotografia, artes visuais e mediação cultural. Atualmente, atuo como mediadora cultural no Projeto de Extensão “Igrejas Históricas do Rio de Janeiro”. Contato: camilalfalcaod@edu.unirio.br

² Graduanda em Museologia pela UNIRIO. Técnica em Guia de Turismo pela CEFET-RJ. Contato: Leticia.cunha@edu.unirio.br

³ Graduanda em Museologia pela UNIRIO. Técnica em Guia de Turismo pela FAETEC. Bolsista do projeto Igrejas Históricas do Rio de Janeiro: Descobrimo e Revelando Os Seus Acervos. Contato: yasmin.d.araujo@edu.unirio.br

INTRODUÇÃO

A escolha de pesquisar sobre Heloísa Alberto Torres, uma poderosa figura feminina na área das Ciências Sociais, foi deliberada. O presente artigo foi realizado por três mulheres, estudantes, que na lista apresentada de autores estudados para a disciplina Museologia III, perceberam a necessidade de apresentar a memória e a atuação no campo Museologia de Dona Heloísa. Com isso, é necessário iniciar tal estudo com uma questão: quem é Heloísa Alberto Torres?

Heloísa Alberto Torres, carioca nascida em 17 de setembro de 1895, é filha de Alberto Torres. Sua vida foi marcada por um conforto presente pela trajetória de vida de seu pai. Segundo o Tribunal da Justiça, Torres foi um político, exerceu o cargo de Presidente do Estado do Rio de Janeiro e Ministro do Supremo Tribunal Regional. Tal renome possibilitou a Alberto e sua família uma excelente condição de vida, como é possível perceber na formação acadêmica de sua filha, Heloísa. Estudou em ótimos colégios e teve a possibilidade de realizar intercâmbios para enriquecer ainda mais seu capital cultural (RIBEIRO, 2019, p. 31).

Ainda durante esse período de sua vida, participava dos encontros de intelectuais que seu pai, interessado na sociologia e no estudo do Rio de Janeiro, realizados corriqueiramente em sua casa. Estar desde tão jovem em um ambiente culto como este deu a jovem Heloísa o interesse mais profundo para a carreira de pesquisadora, além da habilidade de debate e de imposição de si, uma mulher intelectual em um espaço masculino.

Nesses mesmos encontros, Heloísa pode conhecer entre diversos pensadores e cientistas nacionais a figura de Edgar Roquette-Pinto, diretor do Museu Nacional. O interesse no conhecimento humanístico já existente foi aflorado após o estabelecimento de uma parceria que será muito explorada no futuro da jovem Alberto Torres. De início, esse alinhamento de pensamentos irá ser iniciado em 1918, quando com 22 anos, Heloísa se torna assistente de pesquisa de Roquette-Pinto (SILVA, 2018, P. 46).

Assim, se dá o início de sua carreira como Antropóloga e sua relação com o Museu Nacional. Heloísa Alberto Torres terá dentro do museu uma evolução gradual, passará cerca de trinta anos exercendo diversos cargos como de estagiária, professora no setor de antropologia, por seu excelente trabalho conseguiu se tornar vice-diretora até ser eleita diretora. É incontestável que foi uma figura popular durante o seu período de atuação, tanto como diretora quando antropóloga.

A presença de Heloísa Alberto Torres no campo da museologia é incontestável. De forma a facilitar o entendimento do seu longo período em atividade, o presente artigo será separado em momentos distintos de sua vida, tal como a sua realidade em um Brasil machista do século XX; o período de estágio e de atuação como professora através da sua pesquisa das cerâmicas marajó; e por fim, os 20 anos como diretora do Museu Nacional, cuja ações percorrem a sua influência nas produções dos principais instituições sobre Museu e Museologia, como o SPHAN (Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional) e ICOM (Conselho Internacional de Museus).

Através desse estudo, será possível expor a memória de Dona Heloísa, homenageando seu trabalho e contribuindo para uma produção mais rica de criação de conhecimento sobre uma das figuras que esteve mais presente na construção história da museologia brasileira.

DONA HELOÍSA E A SOCIEDADE DO SÉCULO XX

Ao estudar a Heloísa Alberto Torres, é possível perceber na sua história uma marca muito importante para os pensadores brasileiro. A imposição da sua presença em espaços que na época eram principalmente masculinos junto de uma personalidade forte, que é formada a partir das experiências vividas nos encontros intelectuais de seu pai, comandavam respeito. Tais traços em uma sociedade machista do início do século XX causaram incômodos que repercutiram durante toda a sua carreira.

Seu renome como antropóloga, professora e diretora do Museu Nacional era vista em vi-as duplas. Era vista como uma mulher que impunha respeito ao mesmo tempo que sua inteligência era temida por seus pares.

A reação do público com o fato de ser uma das poucas mulheres com poder no que era o maior Museu do Brasil eram variadas. Enquanto Heloísa abdicava do movimento feminista, tais militantes viam na sua atuação um futuro positivo e a possibilidade de mudanças de paradigmas. Ao mesmo tempo, dona Heloísa enfrentava opositores que enxergavam nela uma ousadia imprescindível.

Em um trecho de uma carta escrita ao Conselho Universitário contra uma direção feminina de Heloísa, escreveram uma advertência sobre “(...) a pior(sic.) e mais intolerável das prepotências: a prepotência feminina, instaurando um regime(sic.) de matriarcado e perseguição aos que lhe caem no desagrado.” (CORRÊA, 1997, p. 23)

Por muitas vezes, Heloísa passou por experiências desagradáveis por suas ações. Teve em um momento como diretora, ataques e falas contra sua direção em um momento de reforma no Museu. Por mais que parecesse impassível, Alberto Torres parecia ter noção da sua coragem de estar em posições de poder e em como

(...) sua condição feminina parecia passar despercebida quando em seus êxitos, mas nos revezes, quando algo vinha depor contra sua competência profissional, pesava sobre ela a acusação de ser mulher, o que significa afirmar que, enquanto vitoriosa, a questão de gênero era neutralizada, bastando, contudo, qualquer polêmica para que viessem à tona fartamente as conhecidas depreciações a uma mulher de pulso, tais como as acusações de “autoritária” e “arrogante”. (CORRÊA, apud. RIBEIRO, 1997, p. 36)

Há, portanto, no estudo da atuação de Heloísa Alberto Torres, uma análise do feminino na realidade machista brasileira. Olhar a sua história de forma a entender a imaginação museal por trás de uma das mentes mais importantes do Campo da Antropologia nacional é reverberar sua memória na atualidade. É um ato de poesia a construção do desempenho feminino, demonstra nessa construção a luta de manter relevância algo que foi escolhido de forma singular para ser esquecido ao tempo.

A ANTROPOLOGIA E CONTRIBUIÇÃO PARA O PATRIMÔNIO INDÍGENA

Ao trabalhar como auxiliar de pesquisa de Roquette-Pinto, Heloísa participou de forma ativa, fazendo aferições, em um estudo chamado ‘Tipos Antropológicos do Brasil’, um projeto que visava buscar um “retrato identitário” da população brasileira através de dados psicológicos e fisiológicos. A pesquisadora também foi responsável pela tradução em inglês de um estudo de tecidos indígenas e, para a língua francesa, um estudo anatômico, realizado através da dissecação do corpo de uma indígena (SILVA, 2018; SOUZA, 2012).

São com estes trabalhos que podemos afirmar como a relação orientador-orientado de Edgar e Heloísa acabou influenciando em seu senso crítico e em sua linha antropológica, que, futuramente, viria a consagrá-la como um dos nomes mais renomados na antropologia (GOMES et.al, 2018).

Em 2018, Luiz de Castro Faria diz: “Já era assim Heloísa Alberto Torres, quando em 1925 ingressou no Museu Nacional.”. É em 1925 que é aberto um edital para uma única vaga de Professor-Substituto, na Seção de Antropologia e Etnografia do Museu Nacional, e Alberto Torres se torna uma entre os cinco candidatos - sendo estes outros quatro, homens -, concorrendo para a vaga de Professor-Substituto. Foi aprovada, se classificando em primeiro lugar, sendo a primeira mulher a ocupar a cadeira de professora da seção (Faria; Silva, 2018).

Durante seu tempo como professora substituta, Heloísa se empenha em estudar a cultura patrimonial cultural e a arte cerâmica indígena, com foco principal em cerâmicas marajoaras, enquanto realiza diversos trabalhos em campo, pesquisando e analisando alguns sítios arqueológicos, como por exemplo o do Rio Irini, em Magé, município localizado na Baixada Fluminense, e os Sambaquis de Iguape, na região litorânea de São Paulo (FARIA, 2018; SILVA, 2018).

A cada viagem realizada nestas pesquisas de campo, Heloísa coletava e colecionava novas peças, além de tecer novas interpretações sobre fatos e acontecimentos. Já dentro do Museu Nacional, fazia coleta e pesquisas de fontes bibliográficas, cataloga as coleções de Arqueológicas e Etnográficas, restaura peças e faz a identificação de materiais, além de se atualizar com dissertações, artigos e livros mais recentes da área, o que ocasionou o aprendizado da língua alemã (FARIA, 2018; SILVA, 2018).

(...) nunca chegou a publicar um relato de sua viagem à Ilha de Marajó, primeira pesquisa de campo que fez e, apesar de seu entusiasmo sobre a última, no Arraial do Cabo, também dela não deixou qualquer trabalho publicado. Sua extensíssima produção não publicada revela, no entanto, um investimento enorme de energia nos bastidores da pesquisa de campo – fosse através da correspondência que mantinha com colegas ou agências de financiamento de pesquisa, fosse através de projetos e relatórios de pesquisa ou da orientação que dava aos jovens pesquisadores. (CORRÊA, 1997)

É com toda essa laboração que, em 1926, Heloísa produz e apresenta uma palestra intitulada ‘Cerâmica de Marajó’, que logo depois teve sua dissertação publicada em um folheto, e que se tornou, por alguns anos, uma referência obrigatória na formação intelectual de acadêmicos da Escola Nacional de Belas Artes (FARIA, 2018; SILVA, 2018).

Foi graças a sua palestra que Heloísa consegue fazer sua aplicação em um concurso de admissão de pesquisadores do Museu Nacional, resultando na sua ida à Ilha de Marajó, para realizar uma pesquisa de campo nos sítios arqueológicos que proveram a cultura material que a mesma utilizou para seus estudos.

Por Decreto de 31 de abril de 1931 foi nomeada professora chefe da 4ª seção de Antropologia e Etnografia¹³. Neste posto Heloísa promoveu e ministrou cursos de extensão universitária entre os quais Estudos Nacionais de Etnografia do Brasil (1932), Evolução das Teorias Etnográficas (1933) e A Mulher entre os Índios do Brasil (1934). (SILVA, 2018)

Ainda no ano de 1926, Alberto Torres passa de Professora-Substituta para chefe da seção de Antropologia e Etnografia, e já começa a demonstrar sua inclinação para projetos voltados para a educação de acadêmicos universitários, investindo em projetos de extensão dentro do campo da Antropologia e da Etnografia, e quase 10 anos depois assume a vice direção do Museu Nacional.

HELOÍSA COMO DIRETORA NO MUSEU NACIONAL

Quando Heloísa Alberto Torres se torna diretora do museu nacional em 1938, por decreto de lei de Getúlio Vargas, com o qual já tinha proximidade devido ao papel que seu pai, Alberto Torres, exerceu em sua vida política, “Durante todo tempo, as relações de Heloísa Alberto Torres com os primeiros escalões do Governo Federal foram bastante próximas” (Ribeiro, 2019, p.37).

Mesmo com a proximidade de Heloísa com o então governo, uma de suas políticas, causou contratempo para a administração dela, onde no artigo 159 diz que “É vedada a acumulação de cargos públicos remunerados da União, dos Estados e dos municípios” (Constituição, 1937), decreto fez com que diversos trabalhadores do museu deixassem seus cargos na instituição, fazendo com que Torres tivesse que lidar com um quadro de funcionários extremamente reduzido, tarefa que precisou de um empenho e destreza de manejar a situação, para manter uma instituição de pesquisa como o museu nacional em funcionamento. “Restou a Heloísa convocar jovens estagiários que iniciavam carreira de pesquisa nos domínios da Antropologia, Botânica, Geologia e Zoologia” (Silva, 2018, p.10) e assim o museu conseguiu superar algo que poderia ter se tornado uma crise. O desempenho de Heloísa na diretoria foi notável e admirável, em 1944 são abertos concursos para as principais áreas de pesquisa da instituição e assim o quadro de funcionários volta a estar adequado.

Seu trabalho como antropóloga não foi deixado de lado quando assumiu a diretoria do Museu Nacional, muito pelo contrário, sempre manteve a antropologia em destaque durante a criação de projetos, principalmente na formação de novos pesquisadores, e estudando mais a fundo diversos tópicos. Inclusive durante seu período como diretora, ela participa da concepção da Associação Brasileira de Antropologia e da realização do primeiro congresso brasileiro de antropologia.

Sob sua direção, o museu nacional criou e estendeu, sua ligação com diversas instituições de pesquisa, ministérios e museus, tanto dentro quanto fora do território brasileiro, criando um projeto que possibilitou um ampliação das pesquisas além de um intercâmbio de conhecimentos entre o museu e essas instituições. Esse incentivo dela o projeto, trouxe resultados consideráveis para formação de novos pesquisadores, fato esse que amplia ainda mais sua importância no campo acadêmico.

O Museu Nacional tornava-se definitivamente órgão de atração de pesquisadores para o Brasil. Em 1939, a Universidade de Columbia e o Museu Nacional, que vinham dialogando desde a gestão de Roquette Pinto, estabeleceram um acordo que garantia a vinda de pesquisadores estrangeiros e, também, a formação dos etnólogos brasileiros no exterior. (Ribeiro, 2019, p.40)

Mais uma dificuldade que Heloísa enfrentou tem ligação com as reformas do prédio do museu. A decisão de fechar o museu para reparar todos os danos não foi simples, fechar uma instituição do tamanho do Museu nacional, mesmo que por um certo período é controversa, e o que agravou a situação foi a demora das obras, que duraram vários anos e isso foi usado como argumento por pessoas que discordavam dela como diretora, colocando em Torres a culpa da demora, e no ano de 1945, com o fim do Estado Novo, e conseqüentemente do governo de Vargas, fato que não deve ser ignorado já que eles eram de certa forma aliados e mantinham uma relação de simpatia, tanto que foi o próprio que decretou-a como diretora, uma oportunidade para tirá-la da direção, e assim houve um movimento que a autora Maria do Perpetuo Silva chama de “jogo de ambições”, contra a direção do museu porém esse grupo contrário, estava longe de representar a totalidade dos trabalhadores do museu. Porém essa foi uma discussão que em momentos saía do âmbito profissional e os ataques não eram direcionados a Heloísa como diretora e sim como mulher, mas de fato o profissionalismo de Heloísa era algo admirável, e mesmo com essas tentativas, ela era considerada a pessoa mais apta ao cargo, passando por esse período conturbado de cabeça erguida, e continuando sua trajetória da direção.

Heloísa perseverou e conseguiu não só continuar na direção do museu por mais dez anos após tentarem tirá-la do cargo, como reabriu o museu nacional com êxito, dessa vez em um prédio em melhores condições e correndo menos riscos, sua insistência e dedicação foram fundamentais para que naquele momento a memória e o acervo do museu nacional fossem preservados.

INFLUÊNCIA E IMPACTO

Heloísa Alberto Torres, era uma profissional e estudiosa admirada pelos seus pares e respeitada em sua área, e não só por suas ações dentro dos museus, mas em diversas ocasiões ela foi escolhida para representar o Brasil em congressos, debates e conferências.

Após sair do museu nacional em 1955, Heloísa continuou atuando com a questão indígena, na qual já tinha interesse, inclusive foi participante no Comitê Nacional de Proteção ao Índio, desde sua fundação e também chegou a fazer parte da FUNAI.

Além de atuar no Museu Nacional, também influenciou o mundo dos museus de outras formas, sendo integrante até mesmo integrante do comitê executivo do International Council Of Museums - ICOM, e além disso foi Vice-presidente do Comitê Brasileiro do ICOM, ao lado de Gustavo Barroso e Oswaldo Teixeira.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Heloísa Alberto Torres tem poucos artigos publicados, o que é contraditório visto que sua influência como pesquisadora e diretora do museu são inegáveis, e talvez essa falta de publicações faça com que seu trabalho não seja amplamente conhecido, e definitivamente a primeira mulher a ser diretora do Museu Nacional, na época, maior museu do Brasil, deveria ser mais estudada. As mulheres adquiriram o direito ao voto em 1932, época em que Heloísa já era pesquisadora e chefiava seções dentro do Museu, e que apenas seis anos depois, ela já estaria num papel de liderança tão alto, é fácil entender o porquê de ela ter se tornado um símbolo para o movimento feminista da época, mesmo que esse não tenha sido seu objetivo, já que nunca deixou claro fazer parte do movimento. Mesmo assim é inegável que Heloísa entendia que mesmo ocupando um lugar de liderança e sendo respeitada pela comunidade acadêmica, o fato de ser mulher fazia com que qualquer erro ou vacilar, que para seus pares, homens, poderia ser um acontecimento corriqueiro, com ela seria visto como uma incapacidade.

Conforme Silva (2018), foi através da leitura, aferição e pesquisa de seus documentos que constatou-se o reconhecimento por parte da mesma acerca da rígida vigilância sobre seus equívocos, em contrapartida à mesma que antes era exercida pelos homens entre si. Em depoimentos avulsos, nota-se o sentimento de luta da figura da mulher (embora nunca tenha se proclamando feminista) quanto ao reconhecimento do seu valor acadêmico e notoriedade, enquanto no comando de projetos institucionais.

Se torna ainda mais admirável pensar o quão forte e decidida Heloísa teve que ser para numa época em que os direitos das mulheres ainda estavam sendo conquistado, ocupar lugares de prestígio em instituições respeitadas, e fazer com que suas decisões fossem respeitadas.

Segundo Ribeiro, “dar visibilidade, portanto, à participação de algumas poucas mulheres nos momentos germinais da criação de um campo do saber é lhes fazer justiça (...)” (2019, p. 56). Atuando em um cargo de alto poder no Museu Nacional, Heloísa teve a possibilidade de criar e manter contatos de extrema importância do campo museológico. Não há como negar a presença de Heloísa no centro de discussões intelectuais da área, desde a sua atuação como vice-presidente do comitê nacional do ICOM até na produção de trabalhos pós-encontros e congressos nacionais.

O seu longo período como diretora trouxe para si um respeito mútuo de pensadores da museologia, que viam em suas palavras um guiamento para a construção de um novo olhar para o museu. Logo, há a percepção de que uma mulher estava em um nível de igualdade com seus pares, com suas ideias sendo levadas em consideração era incrivelmente raro. A figura de Heloísa Alberto Torres inicia uma quebra de paradigma, influenciando novas cientistas do mundo contemporâneo a prosseguir e/ou iniciar suas carreiras.

REFERÊNCIAS

- BRASIL. Constituição (1937). **Lex: Constituição dos Estados Unidos do Brasil**, de 10 de novembro de 1937. Disponível em: https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/constituicao/constituicao37.htm
- CORRÊA, Mariza. (1997). **Dona Heloisa e a pesquisa de campo**.

Revista De Antropologia, 40(1), 11-54. <https://doi.org/10.1590/S0034-77011997000100002>.

CORRÊA, Mariza; MELLO, Januária (Org.). *Querida Heloísa/ Dear Heloísa: cartas de campo para Heloísa Alberto Torres*. Núcleo de Estudos de Gênero. PAGU. São Paulo: UNICAMP, 2008.

CRUZ, Henrique Vasconcelos. *Era uma vez, há 60 anos atrás...: o Brasil e a criação do Conselho Internacional de Museus*. 2008. 15 f. (Monografia)– Comitê Brasileiro do Conselho Internacional de Museus, São Paulo, 2008.

DOMINGUES, H. M. B. *Heloisa Alberto Torres e o inquérito nacional sobre ciências naturais e antropológicas*, 1946. Boletim do Museu Paraense Emílio Goeldi. Ciências Humanas, v. 5, n. 3, p. 625–643, nov. 2010.

FARIA, Luiz de Castro. *Heloísa Alberto Torres (1895 – 1977)*. P. 328 – 333. Disponível em: https://www.museunacional.ufrj.br/semear/docs/Listagem_de_artigos_e_periodicos/artigo_FARIA-LUIS.pdf. Acesso em: 11 dez. 2023.

GOMES, A. L. A.; GOMES, ANA LÚCIA DE ABREU; LOPES, M. M. *Agentes e Agências na proteção do patrimônio antes do Patrimônio: Heloísa Alberto Torres e o Museu Nacional*, ISSN: 26747022, 229. 2019

HOFFMANN, Maria Barroso. *Coleção Heloísa Alberto Torres*. MAST/UFRJ. Disponível em: http://www.museunacional.ufrj.br/semear/docs/Livros/livro_SILVA-E-PAIVA-EHOFFMANN.pdf.

RIBEIRO, Adelia Miglievich. *Revisitando o Museu Nacional e a história da Antropologia no Brasil pelas mãos de Heloísa Alberto Torres*. Política & Sociedade, vol. 18, no 41, setembro de 2019, p. 27–59. DOI.org (Crossref), <https://doi.org/10.5007/2175-7984.2019v18n41p27>.

SCHUMACHER, Schuma; BRAZIL, Érico Vital (Org.). *Dicionário mulheres do Brasil: de 1500 até a atualidade*. Zahar. Rio de Janeiro, 2000.

SILVA, Maria do Perpétuo Socorro Lopes de Sousa. *Heloísa Alberto Torres, a primeira Diretora do Museu Nacional/UFRJ e a disseminação das Ciências no século XX*. 16º Seminário Nacional de História da Ciência e da Tecnologia, UFCG/UEPB, Campina Grande, Paraíba. Outubro, 2018. Disponível em: https://www.16snhct.sbhct.org.br/resources/anais/8/1545160453_ARQUIVO_ArtigoMariadoPerpetuo-rev.pdf

SOUZA, Vanderlei Sebastião de. *Retratos da nação: os ‘tipos antropológicos’ do Brasil nos estudos de Edgard Roquette-Pinto, 1910-1920*. Boletim do Museu Paraense Emílio Goeldi. Ciências Humanas, v. 7, n. 3, p. 645–669, set.-dez. 2012.

Supremo Tribunal Federal. Disponível em: <https://portal.stf.jus.br/ostf/ministros/verMinistro.asp?periodo=STF&id=193>. Acesso em: 10 dez. 2023.

NOTAS SOBRE ABDIAS NASCIMENTO, QUILOMBISMO E MUSEOLOGIA

Lucas Barbosa Oliveira Souza¹
Heron Passos da Silva Gomes²

O presente artigo traça um olhar panorâmico da trajetória biográfica de Abdias Nascimento – artista, político, intelectual e militante negro. Destacamos suas muitas inovações e contribuições culturais e políticas no cenário internacional e nacional no fortalecimento da compreensão do racismo estrutural entranhado, à medida que ele forneceu publicamente subsídios epistemológico e prático para a imaginação social de um país construído a partir de memória positiva das africanidades e “afrobrasilidades”. A pesquisa concentrou em analisar o recorte de textos biográficos e trabalhos acadêmicos da museologia, buscando interpor entre as experiências pessoais de Abdias e a sua construção na memória dos povos negros. Indicamos a necessidade de constante busca de aproximar personagens históricos negros decisivos na criação de instrumento da luta antirracista e valorização de suas trajetórias para um pensamento social museal brasileiro quilombista.

Palavras-chave: *Abdias Nascimento; Antirracismo; Biografia; Museologia; Memória.*

¹ Graduando de museologia, membro do grupo de pesquisa Museologia Experimental e Imagem (MEI) da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO) e membro da Articulação da Rede Museologia Kilombola (RMK). Contato: lucasbaroliza@gmail.com

² Graduando de museologia da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO), membro do Núcleo de Estudos de Trabalho, Gênero e Raça a partir do Materialismo Histórico-Dialético (NEGREM) e membro da Rede Museologia Kilombola (RMK). Contato: heron.gomes015@gmail.com

INTRODUÇÃO

Segundo o site do Instituto de Pesquisa e Estudos Afro-brasileiros (Ipeafro), Abdias Nascimento (1914-2011) já foi descrito como o mais completo intelectual e homem de cultura do mundo africano do século XX. Poeta, escritor, dramaturgo, artista visual e ativista pan-africanista, ele fundou o Teatro Experimental do Negro (TEN) e o projeto Museu de Arte Negra.

Abdias Nascimento nasceu em março de 1914, na cidade de Franca, estado de São Paulo. Sua origem era muito pobre financeiramente, com avós escravizados e com pais trabalhadores, sua mãe foi doceira e seu pai sapateiro. Por necessidade, começou a trabalhar com sete anos de idade para sobreviver

Apesar das adversidades, Abdias desde muito novo demonstrou grande interesse nos estudos. Formou-se no segundo grau em contabilidade, em 1928. Na Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ) se formou em Economia, em 1938 e fez, ainda, uma pós-graduação no Instituto Superior de Estudos Brasileiros (ISEB), em 1957, em Estudos do Mar.

Após seu período de aperfeiçoamento acadêmico, alistou-se no Exército brasileiro em 1929, se mudando para a capital paulista assim tendo seu contato com a Frente Negra Brasileira da década de 1930, e mais tarde, de 1938, organizou a Conferência Afro-Campineiro, que protestava contra a discriminação racial e discutia as relações raciais na cidade de Campinas, interior de São Paulo.

Participou do movimento de protesto contra o Estado Novo, que levou à sua detenção pelo Tribunal de Segurança Nacional. Ele ficou preso por dois anos no presídio do Carandiru por protestar contra a discriminação racial na capital de São Paulo.

E lá fundou o Teatro do Sentenciado, cujos integrantes eram presidiários que criavam, ensaiavam e encenavam suas próprias peças. Teatro esse que serviria indiretamente como protótipo para o TEN.

Revendo e analisando a trajetória de Abdias, é possível notar o resultado de todo percurso intelectual que acabou produzindo a ideia de TEN. Através do seu desenvolvimento tanto como ativista quanto como artista, cada momento de sua vida formou o que ficou conhecido como TEN.

Teatro Experimental do Negro

O TEN tinha como objetivo valorizar o negro e a sua cultura na sociedade brasileira. Abdias se envolveu em um debate sobre a ausência de negros nas produções teatrais brasileiras e o delicado tema da história negra. Nesse tempo, quando é dado espaço, os estereótipos eram reforçados e os/as atores/atrizes negros eram relegados a papéis secundários e mesquinhos, aquém do potencial da dramaturgia negra como imaginou o TEN.

Por essa razão o teatro foi desenvolvido para promover o protagonismo negro e são fundadores juntos Aguinaldo de Oliveira Camargo, Wilson Tibério, Teodorico Santos, José Herbel, Sebastião Rodrigues Alves, Claudiano Filho, Oscar Araújo, José da Silva, Antonio Barbosa, Arlinda Serafim, Ruth de Souza, Mariana Gonçalves, Natalino Dionísio e alguns outros. (NASCIMENTO, 2005)

Os primeiros atores eram inicialmente moradores de favela sem emprego definido ou empregados domésticos, operários e funcionários públicos. O TEN disponibilizou projetos de alfabetização e de acesso à cultura além de conceitos de teatro e interpretação, com grupos de formação com aulas semipresenciais, debates e exercícios práticos.

O grupo se propôs a interpretar o Imperador Jones, de Eugene O'Neill, dedicado ao mesmo esforço, embora com referência a um contexto norte americano. A peça estreou em 8 de maio de 1945, no Theatro Municipal do Rio de Janeiro, onde negros nunca haviam pisado, nem mesmo como intérpretes, como membro e audiência.

A atuação do TEN não se limitava ao teatro ou a crítica social. Os esforços do grupo incluem a melhoria substancial da qualidade de vida das pessoas negras, o que não pode ser alcançado sem a participação política de artistas, escritores, realizadores e outros formadores de influência. Assim, o TEN organizou o Comitê Democrático Afro-Brasileiro em 1945 e depois Convenção Nacional do Negro Brasileiro em 1946, que apresentou outras propostas à Assembleia Constituinte em 1946, incluindo uma que considerava o racismo um crime contra o Estado.

O TEN tem grande crédito na formação de uma nova geração de pensadores negros, atuando além da dramaturgia, sendo centro influente na política e nas mais variadas artes. Além de mudar permanentemente a maneira de se produzir teatro, provando que a arte negra deveria deixar de ser menosprezada.

“TEM” museologia?

Definir iniciativas são tarefas complexas, que cresce o desafio à medida que desvelamos suas ações. Esse é o caso do TEN, um conjunto de ações elaboradas por Abdias que gerou diversos outros projetos proeminentes em sua carreira, e se desejamos compreender a força que organiza este Teatro é necessário se voltar para o fundamento axiológico da obra e por consequência a vida de Abdias: a cultura afro-brasileira. Não é possível falar de TEN sem falar da representação negra como conhecemos.

O TEN em sua época funcionou como potencializador de pensadores e artistas negros fazendo assim uma mudança gradual na história, algo que poderia ser replicado dentro da museologia, mas primeiro vamos lidar com o TEN e seu potencial. Abdias utilizando-no criou o projeto Museu de Arte Negra para valorizar a arte, a cultura, o negro e a luta contra o racismo, objetivos herdados do seu teatro.

Só foi possível a criação de um museu que perpetuasse os ideários do Teatro e se retroalimentasse dessa vocação particular porque ambos nascem do mesmo anseio, mesmo que em temporalidades diferentes. Sendo assim, fazer o caminho contrário no tempo, do Museu de Arte negra ao TEN é determinante para compreender que teatro e que museu é esse que falamos.

Na rota dos propósitos revolucionários do Teatro Experimental do Negro vamos encontrar a introdução do herói negro com seu formidável potencial trágico e lírico nos palcos brasileiros e na literatura dramática do país. [...] Construído como instrumento de redenção e resgate dos valores negro-africanos, os quais existem oprimidos ou/e relegados a um plano inferior no contexto da chamada cultura brasileira onde a ênfase está nos elementos de origem branco-europeia (NASCIMENTO, 1980, p. 68 e 70).

Uma ampla série de ações que realizou esse teatro de experimentação como congressos, concursos, conferências nacionais, cursos e formações que visaram não tão somente discutir uma estética teatral, mas construir uma estética do negro na civilização brasileira, contrapondo a representação unívoca do branco, dele mesmo e de nós, os negros dito por eles, os brancos.

Ressaltamos que a formação crítica dos valores que contraria o discurso científico, histórico e do senso comum de inferiorização do negro, principalmente representação estética, acompanhou o resultado prático que o trabalho do TEN gerou ao transformar pessoas humildades em atores negros de altíssimo desempenho para o potencial trágico e lírico, e como tal Abdias definiu ainda uma função pedagógica e criativa, o “TEN sempre foi uma escola. Sempre atuamos como escola, como espaço de experimentação estética” (NASCIMENTO, 2006, p. 142).

No campo da experimentação e da própria performance como prática e representação, estabelecemos aproximação da teoria museológica da performance museal, ao considerar que “a musealização adquire um caráter necessário de uma comunicação, destinada a produzir valores mais do que a manter documentos.” (BRULON, 2018, p. 198). O Teatro é uma linguagem, o teatro de Abdias produz um valor específico sobre esse teatro tradicional eurocêntrico. Quais aproximações possíveis podemos indicar uma performance teatral no universo museal? E a resposta indica no Museu de Arte Negra - MAN.

Museu de Arte Negra

O MAN foi fundado em 1968, porém, sua ideia de criação já tinha sido discutida no 1º Congresso do Negro Brasileiro, em 1950, esse congresso organizado pelo TEN aponta diversas teses da época para os intelectuais negros e não negros brasileiros. Um dos temas centrais mais discutidos do primeiro congresso foi a “Estética da Negritude”, e essa temática acabou desenvolvendo o conceito do Museu de Arte Negra, assim nascendo o MAN. Para os artistas negros no Brasil de 1950 pudessem ter uma maneira de não serem ignorados, e um espaço de exclusividade para a arte negra pudesse trazer os olhos do grande público.

As relações estabelecidas entre o pensamento de Abdias e museus têm encontrado caminho, e aqui não podemos deixar de introduzir um das discussões da dissertação de mestrado de Rodrigo Gonzaga (2022) - um homem negro -, sobre curadoria quilombista e sua afetação no campo dos museus e da arte.

Sobre a “Estética da Negritude” foi proposto, em 1955, por Abdias Nascimento e Guerreiro Ramos junto com a revista Forma, o concurso do “cristo negro” ou cristo de côr³, que por conta do 36º Congresso Eucarístico Mundial que acontecia no Rio de Janeiro, naquele momento, acabou atraindo olhares da mídia e péssimas impressões de alguns críticos.

O concurso, de acordo com Abdias, em um trecho de uma entrevista para o jornal “Diário de notícias” (BASTOS, 1955, p. 5 apud GONZAGA, 2022, p. 129), tinha como objetivo a contemplação da beleza negra e na sua exaltação assim indo em direção de uma estética negra com valores absolutos e totais. Relacionando também com a motivação da criação do MAN, que para Abdias tinha como objetivo “recolher e divulgar a obra de artistas negros, sem distinção de gênero, escola ou tendência estética, promovendo-se, assim, a documentação de sua criatividade, estimulando sua imaginação e invenção na ampla faixa de expressão plástica”.⁴

³ Houve em mais de uma oportunidade a citação do mesmo evento com nomes distintos dado por Abdias, conforme aponta Gonzaga (2022, p.129).

⁴ Entrevista de Abdias Nascimento concedida ao jornal Correio de notícias, em 1968. Documento disponível no acervo do Ipeafro.

Além da própria sociedade ter reagido mal ao concurso proposto, dentro do próprio Congresso do Negro Brasileiro fora de qualquer previsibilidade, o evento que tinha como objetivo alinhar ideias dos pensadores, até então, vistos como aliados se mostrou um campo de ideias que se viam em conflito.

O conflito estava na visão do Costa Pinto sobre a tese “Estética da Negritude” do Ironides Rodrigues, criticando fortemente a tese como racalista ou essencialista, por conta de uma visão biológica da aptidão artística do negro.

Outro debate era da visão do museólogo Mário Barata para com a arte africana ou afro-brasileira, segundo Barata, “o negro realizou na África e em parte da Oceania uma das mais impressionantes obras plásticas humanas. Não é só a literatura, oral ou escrita, que exprime uma cultura, de um sistema de vida com técnicas determinadas, no conceito antropológico” (BARATA, 1957, p. 51 apud GONZAGA, 2022, p. 127). Barata esclarece o impressionante na arte plástica do continente africano e lamenta a não existência de um museu para preservação e estudo da influência que a arte africana possa ter em um grupo étnico ou em uma sociedade. Contudo, Hélio Menezes observou no artigo de Mário Barata que critica as proposições assimilacionistas defendidas por Artur Ramos, mas repara a persistência da retórica da miscigenação. Segundo Menezes (2018 apud GONZAGA, 2022, p. 127), Barata também acredita que o Brasil irá gradualmente “desafricanizar-se”.

Esse esforço não isolado o percebemos na retomada da primazia de Abdias na construção de um museu e uma museologia afrodiaspórica. A nível de citação, com a força do próprio campo museológico, a Rede Museologia Kilombola, organização coletiva de estudantes e profissionais negros da museologia, tem tensionado em 4 anos de existência a disputa de uma museologia compromissada com o antirracismo e a contemporaneidade negra para uma nova epistemologia do campo.

Esses esforço compreendem uma ampliação acadêmica do que é pensar o negro e como se pensa o negro, quando elaboramos essas aproximações e buscamos encontrar relações lógicas entre os nossos, são fundamentais para uma historiografia da memória, que também não é novidade na produção intelectual de Cheikh Anta Diop⁵, também não deixamos de assumir uma postura específica de letramento racial que passa necessariamente pelo crivo da educação de valores afro-brasileira para humanização do negro, seja através do museu, seja através da artes visuais e, essencialmente, no projeto iniciático, no teatro de Abdias:

[...] Nossa arte negra é aquela comprometida na luta pela humanização da existência humana, pois assumimos com Paulo Freire ser esta “a grande tarefa humanística e histórica do oprimido - libertar a si mesmo e aos opressores.”
(ABDIAS, 1976, p.180 apud GONZAGA, 2022, p. 200)

O próprio contato com a arte negra evoca um novo paradigma de civilização, e concluímos que não, tão somente, pela oposição ao sistema capitalista branco-europeu, mas na sua capacidade de aproximação ao desconhecido, então será suficiente como ferramenta da transformação social? Poderia a exposição, o museu e a memória ter papel educador sobre a luta antirracista?

⁵ Ver mais no capítulo “Memória: a antiguidade do saber negro-africano” do livro Quilombismos (Nascimento, 1980, p. 247-260)

Sabemos que não é uma tarefa banal a virada de paradigma, pois encontram-se resistências que parecem intransponíveis, tamanhas as dificuldades de produzir imaginação que alimente uma nova prática, inclusive museológica:

O MAN/IPEAFRO cumpriu e ainda cumpre de um ponto de vista museológico, a função de ter se tornado um centro irradiador e produtor de (re)interpretação da história do povo negro e sua presença nas artes [...] (GONZAGA, 2022, p. 236).

Discutir a ética da postura antirracista é dever de todos. Sobretudo com os agentes transformadores na educação na posição de “doadores de memórias”, “transmitindo socialmente às novas gerações um legado cultural sistemático que tanto nos impulsiona no sentido do desenvolvimento humano” (PINHEIRO, 2023, p. 24).

A palavra educação aparece com alguma recorrência para destacar uma função do TEN, vejamos por exemplo na citação “Valorização social do negro no Brasil por meio da educação, da cultura e da arte” (NASCIMENTO, 1997, p. 229). Esse uso corresponde a uma estratégia pedagógica que buscou ampliar as dimensões desse teatro, que vai gerar, conforme já destacados diversas outras iniciativas com finalidade de educação e pesquisa, como o Instituto de Pesquisa do Negro, fundado e dirigido por Guerreiro Ramos.

Quando se convoca Exú Rei⁶, em sua função de mediador do conhecimento, não falamos de qualquer museu ou teatro como linguagem, como fundamento, em qualquer tempo ocidental, estamos afirmando que a contemporaneidade negra se constrói em uma ancestralidade espiralar, que “Transfluindo somos começo, meio e começo”, como diz Antônio Bispo dos Santos (2023, p. 30). Isso nos permite hoje, organizar nossa ancestralidade negra no sentido mais complexo dos termos historicamente vulgarizados pela branquitude, como é o caso do termo quilombo,:

Quilombo não significa escravo fugido. Quilombo quer dizer reunião fraterna e livre, solidariedade, convivência, comunhão existencial. Assegurar a condição humana das massas afro-brasileiras, há tantos séculos tratadas e definidas de forma humilhante e opressiva, é o fundamento ético do quilombismo” (NASCIMENTO, 1980, p.263 e 264).

Não é demais afirmar que o racismo é estrutural (ALMEIDA, 2020), um conjunto de práticas jurídicas, sociais, culturais, políticas e religiosas engendradas por uma estrutura complexa e histórica da expressão da branquitude de sujeição de pessoas não branca às condições mais abjetas e violentas de inferiorização. Subverter esse processo sistêmico passa por uma série de revisões dos sentidos e práticas que beneficiam uma população branca. E isto representa um entrave objetivo à própria proposta de quilombismo.

⁶ Referência no curta-metragem “Exu Rei - Abdias Nascimento”, de Bárbara Vento.

Considerações Finais

Ao longo do estudo percebemos uma adoção de termos conforme avança o tempo na produção de Abdias, mediante a análise do passado feita pelo ele próprio sobre as suas movimentações, de todo modo não percebemos modificações relevantes, no sentido de educação, sobretudo estava apresentando desde o lançamento das primeira atividade do TEN. Mas observamos mudanças mais aparentes a partir do exílio nos EUA e a introdução de ideais pan-africanistas, que vão refletir na sua produção e movimentações quando retorna ao Brasil em 1981.

Só foi possível a criação de um museu que perpetuasse os ideários do Teatro e se retroalimentasse dessa vocação particular, porque ambos nascem do mesmo anseio, mesmo em tempos diferentes, “transfluindo”. Sendo assim, fazer o caminho contrário no tempo, do Museu de Arte negra ao TEN é determinante para compreender que teatro e museu é esse que falamos: do povo negro civilizador da sociedade brasileira que ainda muito o rejeita como constituinte positiva.

REFERÊNCIAS

ALMEIDA, Silvio. **Racismo estrutural**. São Paulo: Jandaíra, 2020.

BRULON, Bruno. **Passagens da Museologia: a musealização como caminho**. Museologia e Patrimônio, Rio de Janeiro, v. 11, n. 2, p. 189-210, 2018. NASCIMENTO, Abdias. Teatro Experimental do Negro: trajetória e reflexões. In.: Estudos Avançados. Vol. 18. N.º 50. São Paulo: 2005, pp. 209-224. Teatro Experimental do Negro. In.: Enciclopédia Itaú Cultural.

CHAGAS, Mário de Souza. (2003). **Imaginação Museal: museu, memória e poder em Gustavo Barroso, Gilberto Freyre e Darcy Ribeiro**. Tese apresentada ao Departamento de Ciências Sociais da Universidade Estadual do Rio de Janeiro para a obtenção do título de Doutor, Rio de Janeiro.

Exú Rei - Abdias Nascimento. Direção: Bárbara Vento. Produção de Ethel Oliveira. Rio de Janeiro: Escola de Cinema Darcy Ribeiro, 2017. 23 min.

GONZAGA, Rodrigo Rafael. **Imaginação museal e prática curatorial: a curadoria quilombista do Museu de Arte Negra**. 2023. Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2023.

GUERREIRO RAMOS, Alberto. **Nosso senhor Jesus Cristo trigueiro**. Diário de Notícias, [S.l.], p. 2, 4, 10 de abril de 1955. Disponível em: <http://ipeafro.org.br/acervodigital/documentos/man-documentos/cristo-decor-2/>.

Acesso em: 20/01/2024 NASCIMENTO, Abdias. O Quilombismo. Petrópolis: Editora Vozes, 1980.

NASCIMENTO, Abdias. **O Negro Revoltado**. 2 ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.

NASCIMENTO, Abdias. **Teatro Experimental do Negro: trajetória e reflexões**. In.: Estudos Avançados. Vol. 18. N.º 50. São Paulo: 2005, pp. 209-224. Teatro Experimental do Negro. In.: Enciclopédia Itaú Cultural. Disponível em: < <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/grupo399330/teatro-experimental-do-negro> >

NASCIMENTO, Abdias. **THOTH: informe de distribuição restrita do senador Abdias Nascimento**. nº 1. Brasília: Gabinete do Senador Abdias Nascimento, 1997.

PINHEIRO, Barbara Carine Soares. **Como ser um educador antirracista**. São Paulo: Planeta do Brasil, 2023.

SANTOS, Antônio Bispo dos. **A terra dá, a terra quer**. São Paulo: Ubu Editora/PISEAGRAMA, 2023.

PENNY DREADFULS: UM GRANDE MARCO NA HISTÓRIA DA ILUSTRAÇÃO

Felipe Manhoni de Paula Alves¹

A ilustração é uma forma de contar e descrever histórias através da imagem. Sua forma, técnica e expressão foram se modificando com o passar do tempo e com os novos formatos de transpor uma narrativa em consequência do avanço da tecnologia. O desenvolvimento nas técnicas de impressão da Revolução Industrial tornaram possíveis a criação e a circulação das Penny Dreadfuls, um modelo de impressão de baixo custo e de grande tiragem que tornaram mais popular a literatura e possuíam muita demanda para ilustradores.

O objetivo desta pesquisa é compreender como as ilustrações dos Penny Dreadfuls comunicam informações da história, representando a narrativa, tendo em vista o contexto da sociedade vitoriana. Para isso será apresentada, com base em levantamento bibliográfico, a origem destas publicações bem como sua repercussão nas sociedades de origem, além da análise gráfica de algumas publicações selecionadas.

Palavras chave: *Ilustração; Penny Dreadful.*

¹ Felipe Manhoni é estudante de Comunicação Visual Design na UFRJ. É bolsista PIBIC, em nível Iniciação Científica, no Laboratório de Produções Críticas em Design - LABCRIT. Como ilustrador e Designer Editorial, participou em produções de livros para a Marinha do Brasil, Fundação Biblioteca Nacional e Jambô Editora. Pesquisa sobre ilustração e como trazer a cultura brasileira em seus trabalhos visuais. Contato: felipemanhoni2@gmail.com

Introdução

Essa pesquisa inicialmente foi desenvolvida para contribuir no evento 12ª Semana de Integração Acadêmica da UFRJ, com um estudo sobre ilustração, um campo que é pouco explorado no campo acadêmico, no entanto muito presente no dia a dia. Orientada pela professora do curso de Comunicação Visual Design Raquel Ponte, a apresentação foi um impulso a mais para manter os estudos do campo da ilustração.

A proposta deste artigo é compreender como as ilustrações dos Penny Dreadfuls, livretos ingleses com cerca de 16 páginas, que narravam histórias e eram vendidos a centavos no século XIX, comunicam informações da história, representando a narrativa, tendo em vista o contexto da sociedade vitoriana. Para isso será apresentada, com base em levantamento bibliográfico, o conceito e desenvolvimento da arte de ilustrar, a origem destas publicações, bem como sua repercussão nas sociedades de origem, além da análise gráfica de algumas publicações selecionadas.

O QUE É ILUSTRAÇÃO?

Na sociedade contemporânea, a ilustração é tão comum ao ponto de as pessoas absorverem essa arte no cotidiano. Esse fenômeno ocorre devido a uma trajetória histórica de diversos artistas, trabalhando e compreendendo cada vez mais a ilustração desde o século XIX. Infelizmente, o estudo da ilustração é extremamente precário se comparado às artes plásticas, como a pintura e a escultura. De acordo com o ilustrador e ex-professor da EBA-UFRJ, Rui de Oliveira:

Temos uma vasta bibliografia sobre a análise crítica da pintura, da escultura, da arquitetura, mas somos muito carentes no campo da imagem impressa. Os propósitos estéticos da imagem reproduzida em série possuem seus próprios questionamentos.

(OLIVEIRA, 2008, p. 34).

Devido a esse fato, é necessário apresentar alguns conceitos e estudos sobre ilustração, antes de aprofundar nos penny dreadfuls.

Ilustração é uma imagem utilizada para acompanhar um texto. Esse acompanhamento produz uma narrativa, criando uma nova forma de interpretar um texto. Embora o termo seja usado frequentemente para se referir a desenhos, pinturas ou colagens, uma fotografia também pode ser uma ilustração.

Só haverá interesse na ilustração se ela nos possibilitar a criação de um novo texto visual. Uma das finalidades da ilustração nos livros não é apenas uma versão do texto, mas sim favorecer a criação de outra literatura, uma espécie de livro e imagem pessoais dentro do livro que estamos lendo (OLIVEIRA, 2008, p.33)

Em seu livro “Pelos Jardins Boboli – Reflexões sobre a arte de ilustrar livros para crianças e jovens” (2008), Rui de Oliveira aborda sua reflexão sobre o campo da ilustração, com seus estudos e experiências, que ajuda a entender ainda mais e diferenciar das outras artes. Como a ilustração é muito confundida com a pintura, Rui relata algumas diferenças fundamentais entre as duas formas de arte:

> A ilustração sempre narra uma história. A pintura pode ser narrativa ou não.

> A ilustração é sempre figurativa e está sempre comprometida com as formas do universo tangível. A pintura pode ser figurativa ou não.

> As duas possuem maneiras diversas quanto à fruição de suas qualidades e proposta estéticas. A pintura requer uma fruição direta da obra original – em museus ou galeria de arte – enquanto a ilustração está disposta ao longo de um livro e referenciado a um texto.

> O ilustrador elabora conceitual e tecnicamente seu trabalho para ser reproduzido industrialmente.

Além disso, independente das ferramentas que o ilustrador utilizará em seu processo, o ilustrador tem uma responsabilidade a mais: o público. Como a ilustração está condicionada à demanda, causada pela evolução tecnológica da Revolução Industrial, o ilustrador deve pensar o objetivo

Diferente do pintor, que exerce total domínio sobre sua criação, o ilustrador tem limites e condicionamentos em seu trabalho. Não só para criar a partir de um texto, mas principalmente pela complexidade, criatividade e extrema sensibilidade (OLIVEIRA, 2008, p.42)

da imagem e para quem se destina.

Adentrando cada vez mais em seus estudos, Rui cita que existem três gêneros fundamentais da ilustração: informativa, persuasiva e narrativa. Mesmo estando divididas para um aspecto didático, é comum que uma ilustração possa possuir mais de um gênero ativo ao mesmo tempo.

> Ilustração Informativa: possui o objetivo de informar com clareza e conhecimento. Muito utilizado em manuais de carro e livros de estudo, por exemplo.

> Ilustração Persuasiva: ilustração com intuito de persuadir e comunicar. Direcionado ao marketing e publicidade.

> Ilustração Narrativa: ilustrações associadas normalmente a textos literários ou musicais. “No entanto, o que fundamentalmente caracteriza esse gênero são o narrar e descrever histórias através de imagens [...]” (OLIVEIRA, 2008, p.44)

PENNY DREADFULS

Após esclarecer os fundamentos da ilustração, é possível construir análises teóricas de artes do tipo, como as ilustrações de capa dos antigos livretos ingleses, os penny dreadfuls.

Os penny dreadfuls surgiram na Inglaterra durante a era vitoriana (1837-1901), “... tempo este que foi marcado pela industrialização e transformou vários aspectos da vida dos britânicos.” (SILVA e PINHEIRO, 2019, p. 4).

Nesse cenário, após a Revolução Industrial, houve muitos processos de migrações internas e externas, e o país começou a sofrer com uma superpopulação na capital e a proliferação dos subúrbios, causada pela busca de emprego em massa. Em consequência, isso causou o aumento da criminalidade e a miséria. “A população aumentou consideravelmente: o número de habitantes subiu de 8,9 para 32,5 milhões em todo o país durante o século XIX; em 1851, 3,5 milhões deles moravam em Londres” (SALLES, 2015, p. 21).

Com a grande concentração de pessoas, houve uma busca em massa por entretenimento e informação. Então houve um aumento de atividades como turismo, teatros, pubs, entre outros. Porém, o cenário de miséria e desigualdade social causou um crescimento de analfabetismo, o que dificultava o acesso a essas atividades e a informações. Com o objetivo de mudar o cenário da época, surgiu a Lei da Educação Básica de 1870, que previa a construção de escolas nas áreas mais carentes. Essas escolas em geral não ofereciam o currículo completo, mas pelo menos os alunos aprendiam

a ler e a escrever razoavelmente. Estima-se que, no final do século XIX, 97,2% dos homens e 96,8% das mulheres da população britânica eram alfabetizados.

Com a maior demanda de leitores, as editoras inglesas tiveram que mudar a forma de produzir seus livros. A alta taxa de procura, o aumento de público mais popular e a tentativa de reduzir custos no processo de produção foram fatores importantes para que as editoras tornassem livros – que geralmente eram artigos de luxo exclusivos para leitores ricos – mais acessíveis para o público de massa.

Entre essas tentativas, surgiram os penny bloods. De acordo com Moulin (2020), eram livretos com cerca de 8 páginas que narravam histórias de aventuras de piratas, ladrões e salteadores de estrada, vendidos em bancas de jornais da Inglaterra, durante o século XIX. Essas publicações tinham o foco no público mais popular, por isso eram impressos em papel barato e vendidos a centavos, com ilustrações de capas atrativas complementares à história. Com o sucesso do gótico, penny bloods traziam narrativas policiais a entidades sobrenaturais.

Mais tarde, com o resultado positivo dos Penny Bloods entre 1830 a 1840 com o público adulto, o público adolescente se interessou por aqueles livretos. Com isso, surgiu os Penny Dreadfuls.

² SALLES, 2015, p. 22.

Essa transição de público leitor contribuiu para que editores [...] criassem um mercado de publicações específicas para a nova clientela juvenil, e assim surgiram as penny dreadfuls, histórias de crime e de violência com um tom mais aventureso protagonizadas por bandidos, piratas, salteadores ou simplesmente jovens indisciplinados e rebeldes que vagueavam pelo submundo londrino – muitas vezes, esses personagens eram representados de forma heroica e romantizada, como se fossem movidos pela injustiça ou por uma razão mais nobre que o puro crime, e por isso, as narrativas que protagonizavam eram rechaçadas pela classe média como uma exaltação da vida criminosa (SALLES, 2015, p. 26.).

A transição das duas produções foi sutil ao ponto de as pessoas se confundirem e acharem que são sinônimos. A série de publicações mais famosa de Penny Dreadfuls foi *The Mysteries of London*, escrito por G W M Reynolds. “Publicado em 1844, manteve sua circulação por 12 anos, com mais de 4 milhões e meio de palavras.” (MOULIN, 2020, p. 12).

Os Penny Dreadfuls causaram uma grande repercussão para a

sociedade inglesa e para o mundo. Até hoje é pauta para pesquisas acadêmicas, já que “[...] foram surpreendentemente bem-sucedidos, criando um vasto público novo e entre 1830 e 1850 havia até 100 editores especializados nos folhetos [...]” (SILVA e PINHEIRO, 2019). Este tipo de publicação, portanto, foi um impacto para a literatura de ficção (principal do gótico), aumento de público leitor popular e grande influência para futuros escritores renomados.

Com o passar das décadas, algumas das séries de Penny Dreadfuls foram adaptadas para outros formatos e republicados. Em 2014 foi lançada a série Penny Dreadful no canal de Televisão Showtime. A série retrata alguns dos personagens e histórias dos livretos de mesmo nome. Foi indicada para o prêmio Globo de Ouro. Já a série de penny dreadful “*Sweeney Todd and the string of pearls*” por James Malcolm Rymer e Thomas Peckett foi adaptado para um musical na Broadway em 1979 e um filme em 2007, dirigido por Tim Burton, e foi traduzido para o português, no Brasil, pela editora Wish, em 2018. Além desses, há personagens conhecidos na cultura pop que foram adaptados diversas vezes em obras e republicações variadas, como *Frankenstein*.

ANÁLISE DAS ILUSTRAÇÕES DE CAPA

A análise foi feita a partir de ilustrações de capas dos penny dreadfuls, apresentadas a seguir, selecionadas por terem histórias que se tornaram notórias em vários aspectos. Como já citado, *The Mysteries of London* foi a maior série de penny dreadful publicada; *Sweeney*

Todd and the string of pearls e *The Flying Dutchman* foram tão famosas ao ponto de suas histórias terem sido adaptadas e referenciadas em outras futuras publicações; *Ela the Outcast; or, The Gipsy of Rosemary Dell* foi um sucesso de vendas; a republicação de *The Wild Boys of London* foi polêmica

ao ponto de bancas de jornal serem processadas pela lei de Publicações obscenas só por vendê-lo; e The Boy Detective foi significativo por seu público-alvo ter sido as crianças, diferente do padrão dos penny dreadfuls. Todas essas publicações foram encontradas no site da Biblioteca Britânica.

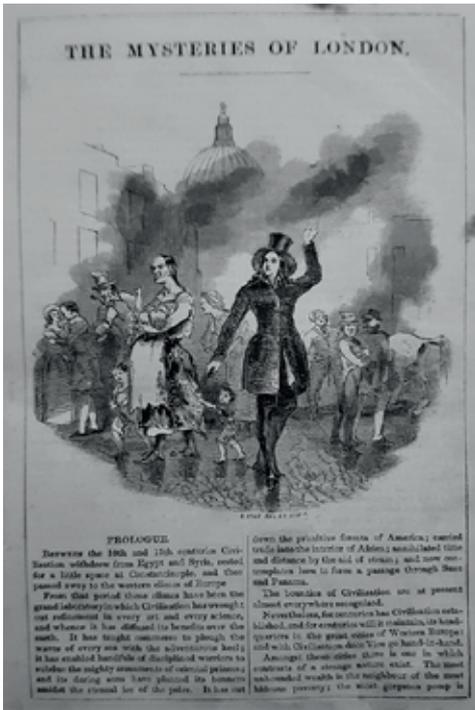


Fig. 01: Primeira página da primeira edição de The Mysteries of London, 1845.

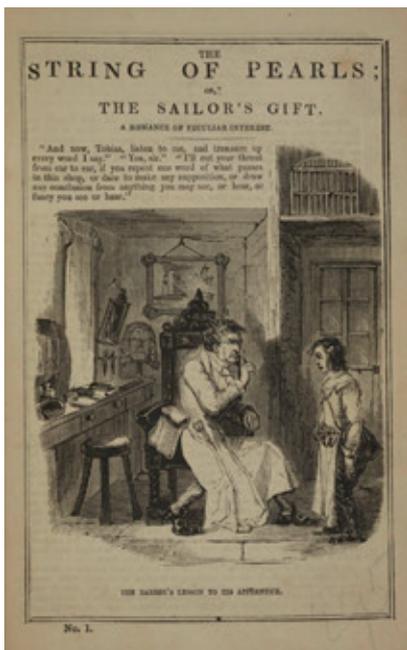


Fig. 02: Primeira página da primeira edição de Sweeney Todd and the string of pearls, 1846.

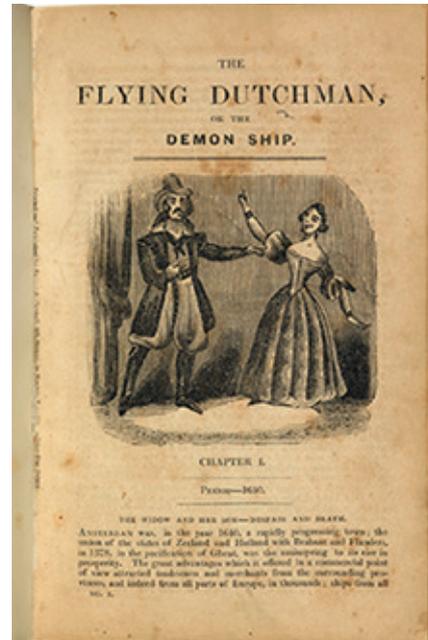


Fig. 03: Primeira página da primeira edição de The Flying Dutchman, or, The Demon Ship, 1839

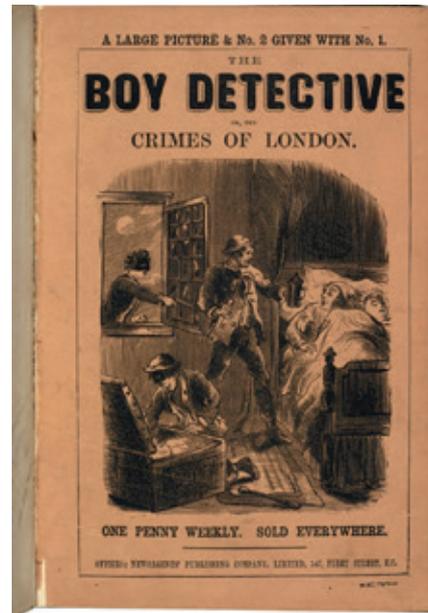


Fig. 04: Primeira página da primeira edição de The Boy Detective; or, the Crimes of London. A romance of modern times, 1866.

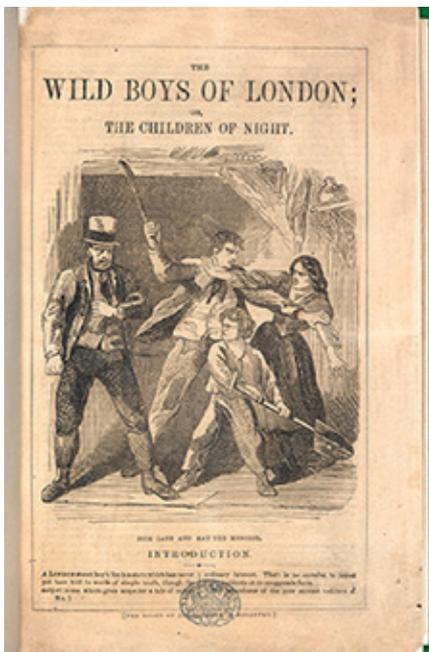


Figura 5: Primeira página da primeira edição de *The Wild Boys of London; or, the Children of Night. A story of the present day. With numerous illustrations*, 1866.

De início, elas pertencem ao gênero de narrativa, já que seus elementos e composições nos mostram uma história a ser narrada. Em questões técnicas, as ilustrações foram produzidas em xilogravuras e com esquema tonal de preto e branco, o que barateou bastante sua produção. São ilustrações com contornos de linhas e hachuras, com predominância por linhas verticais. A composição se alterna entre estática (simétrica) e dinâmica (assimétrica). A relação de luz e sombra é de contraste. Normalmente apresenta linha de horizonte baixa.



Figura 6: Primeira página da primeira edição de *Ela the Outcast; or, The Gipsy of Rosemary Dell. A romance of thrilling interest*, 1841.

De acordo com Rui de Oliveira: “[...] toda ilustração está assentada em formas geométricas tradicionais – círculo, quadrado e triângulo – [...]” (2008, p. 60). Não é diferente nos Penny Dreadfuls. Nas ilustrações acima, é possível identificar um padrão de composição baseado em triângulos nos elementos mais importantes na imagem, o que chama a atenção e que garante o olhar do leitor (figura 7). Normalmente são os personagens principais da cena.

A estrutura de leitura de ilustração proposta pelo Rui de Oliveira (2008, p. 101) foi um dos fundamentos (além da análise gráfica de cada publicação) para esta pesquisa, pois ajuda a seguir um método de análise. Com isso, é possível compor o contexto em que essas ilustrações foram criadas.



Figura 7: Esquema geométrico das ilustrações, 023. Fonte: Elaborado pelo autor.

Em seu livro “Testemunha ocular: o uso de imagens como evidência histórica”(2017), Peter Burke aborda a importância que a imagem possui como evidência histórica, em contraponto à opinião dos historiadores tradicionais.

Historiadores tradicionais – ou, mais precisamente, historiadores céticos quanto ao uso de imagens como evidência histórica – frequentemente afirmam que imagens são ambíguas e que podem ser “lidas” de muitas maneiras. Uma boa resposta a esse argumento seria apontar para as ambiguidades dos textos, especialmente quando são traduzidos de uma língua para outra.

(BURKE, 201, p.11)

Na intenção de motivar futuros historiadores a utilizar as imagens como evidências históricas em suas pesquisas, ele também adverte sobre os possíveis perigos se não for desenvolvido um método crítico de investigação dessas imagens. No caso dos Penny Dreadfuls, é possível trazer evidências da sociedade de origem com seus elementos figurativos e significados. Não podem ser comparados a uma fotografia instantânea, pois são ilustrações desenvolvidas com o intuito de auxiliar um texto ficcional, mas elas refletem características da sociedade vitoriana como um todo.

A começar pela estética, apresentam ilustrações com inspiração em técnicas europeias desde os tempos medievais, quando livros e iluminuras eram feitos manualmente. Mesmo que sejam impressas com lógica de reprodução em série, buscam se aproximar da sua referência manual. Elas se propõem em ter um estilo mais palpável, com perspectiva e proporções entre os personagens

mais realistas, não caricatos, que possuem roupas modernas comuns na Europa, principalmente na Inglaterra, nos séculos XVIII e XIX. O cenário é comumente urbano e muito industrializado, reação do impacto da Revolução Industrial.

Suas ilustrações normalmente contam ações de tensão, conflito ou suspense. Suas sombras encaixam na composição, enfatizando o drama. Normalmente são cenas de violência refletidas pelo texto que acompanha em consequência uma sociedade pós revolução industrial com uma alta taxa de criminalidade e miséria. O estilo detalhado das ilustrações, com sombras e muita hachura, traz uma falta de respiro, como foi o impacto da superpopulação ocorrido na Inglaterra.

É interessante ressaltar a diagramação da capa também. Na maioria dos casos a narrativa já começa na capa, com uma introdução de uma coluna de texto, contrastante com as páginas posteriores que eram em duas colunas, para economizar páginas. Há uma ordem de hierarquia de leitura com tamanhos diferentes, com os títulos com um tamanho maior que texto da história. No próprio texto há mudanças de tamanhos levando o leitor a ler o que é mais instigante. Além disso, as fontes também nos causam experiências diferentes. Como no caso do The Flying Dutchman, em que a primeira parte do título está em uma fonte serifada, a mais comum na época e em todo livreto, e a segunda parte – “Demon Ship” – está em uma fonte não serifada, com mais peso, como se estivesse em negrito. Mesmo que esteja em um tamanho menor do que a primeira parte do título, o fato de ter sido utilizado essa fonte lhe destaca do todo, além do próprio significado, que contribui na atenção do leitor.

CONCLUSÃO

Os Penny Dreadfuls foram um marco da história da literatura devido a diversos fatores. Seu objetivo de alcançar um público mais pobre democratizou o hábito de ler, que, até então, era uma regalia somente da elite. Seus livretos fizeram tanto sucesso que mudaram o modelo de produção editorial na sua época. Suas histórias repercutiram e são referências para futuras narrativas que surgiram por anos. Também é um marco da história da ilustração pela demanda de ilustradores para cada livreto, que pelo menos tinha uma ilustração de capa, mas poderia ter mais. Os Penny Dreadfuls consolidaram futuros ilustradores que tiveram seus trabalhos apreciados por toda Inglaterra.

Dessa forma, é perceptível observar a capacidade que as ilustrações possuem em comunicar não só com o público, ou com o texto que acompanha, mas com a sociedade de origem. Os Penny Dreadful foram uma iniciativa em consequência do contexto social de origem que refletiu em seus livretos, ajudando as futuras gerações a compreender cada vez mais a história por meio das ilustrações.

BIBLIOGRAFIA

BURKE, Peter. **Testemunha ocular: o uso de imagens como evidência histórica**; tradução Vera Maria Xavier dos Santos. 1.ed. São Paulo: Editora Unesp Digital, 2017.

MOULIN, Bruno Moulin. **The necromancer: projeto gráfico de um Penny Blood**. 2020. P.38. Artigo de conclusão de curso, Universidade Federal do Rio de Janeiro, RJ, 2020.

OLIVEIRA, Rui de. **Pelos Jardins Boboli: Reflexões sobre a arte de ilustrar livros para crianças e jovens**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2008.

SALLES, Karina dos Santos. **Penny bloods: o horror urbano na ficção de massa vitoriana**. 2017.

SILVA, FA Da; PINHEIRO, WJC. **Literatura popular e biblioteca: cordel e penny dreadful como fontes documentais para informação histórico-cultural**. Biblionline, João Pessoa, v. 15, n. 4, p. 33, 2019.

Collection items. British Library. Disponível em:
<<https://www.bl.uk/collection-items?formats=penny%20dreadful> >
Acesso em: 14 de mar. de 2023.

Resenha

“PRECONCEITO LINGUÍSTICO: O QUE É, COMO SE FAZ?”

Clenisson Ruan dos Santos Vieira¹

¹ Graduando no curso de Letras Vernáculas e monitor no Projeto de Apoio Pedagógico “Práticas de Leitura e Escrita” da Universidade Federal de Sergipe (UFS). Contato: ruanviera999@gmail.com

O livro “O preconceito linguístico: o que é, como se faz” aborda, de modo geral, uma temática social que, inclusive, nomeia a obra. Apesar de um teor teórico e normativo a respeito do português brasileiro, o autor buscou criar um material acessível, com uma linguagem mais simples e entendível, visando leitores letrados e pouco letrados. Importante intelectual brasileiro, Marcos Bagno, tem inúmeras publicações sobre a língua falada no país, como “A língua de Eulália”, “Gramática de bolso do português brasileiro”, entre outras. Além de professor e escritor, é também linguista e doutor em filologia. Em o “Preconceito linguístico: o que é, como se faz”, publicado em 1999, Bagno retoma questões sociolinguísticas de maneira mais imersiva em comparação a seu outro livro, “A língua de Eulália” de 1997. Essa obra publicada em 1999 está vinculada aos estudos linguísticos, mais especificamente sociolinguístico, sobre o português, trazendo uma visão crítica sobre a gramática, sobre os gramáticos e apresentando uma visão mais ampla sobre o uso da língua por seus falantes.

O livro está dividido em quatro capítulos que, dividem-se em tópicos que se relacionam e se remetem ao tema que intitula o capítulo. Por exemplo, no capítulo um, os tópicos estão relacionados e se remetem ao tema do capítulo. Da mesma forma, todo o texto se remete ao tema geral do livro. No capítulo um, intitulado “A mitologia do preconceito linguístico”, o autor apresenta o conteúdo a ser visto e depois expõe oito mitos sobre o português falado no Brasil, onde enumera cada mito, do um ao oitavo, e os nomeia com frases corriqueiras ditas por estudiosos ou por alunos, a respeito da língua portuguesa, como por exemplo, “Brasileiro não sabe português/ “Só em Portugal se fala bem português”, “Português é muito difícil”, “O certo é falar assim porque se escreve assim”, entre outras.

No discorrer dos mitos, Bagno vai discutir, por exemplo, acerca da visão estreita de intelectuais que pensam na existência de uma “unidade linguística” ou de uma “homogeneidade da língua”, não considerando as questões geográficas e sociais que evidenciam o “alto grau de diversidade e variabilidade” do português brasileiro. O autor também vai destacar que muito se compara o português de Portugal com o do Brasil e vai expor trechos de materiais publicados por intelectuais, onde há falas de forma preconceituosa sobre o uso do português brasileiro. Ele também apresenta dados estatísticos, faz distinções gramaticais

entre o português europeu e o brasileiro e vai salientar sobre a falta de um olhar social e até geográfico da parte dos especialistas que não se atentam para as variações linguísticas que ocorrem de uma região para outra e também não se atentam para a situação que permite ou não que um indivíduo se torne mais letrado. De modo geral, no primeiro capítulo, Marcos Bagno vai comentar sobre questões importantes que podem influenciar na aprendizagem de um falante da língua e vai expor os mitos recorrentes na sociedade a respeito da língua portuguesa que evidenciam a existência do preconceito linguístico.

No capítulo 2, a priori, o autor vai justamente apontar que os mitos transmitidos e perpetuados na sociedade são resultado de um mecanismo, o “círculo vicioso do preconceito linguístico” que é composto por três elementos: a gramática tradicional, os métodos tradicionais de ensino e os livros didáticos. O linguista ainda mostra como se forma essa tríade, apontando que começa com a gramática que vai parar num livro didático que vai ser utilizado no ensino. No capítulo três, Bagno fala sobre a desconstrução desse preconceito, a começar por exemplo pelo reconhecimento de que o problema existe e o que deve ser feito para combatê-lo, neste sentido, mudar de atitude e olhar com outros olhos para o ensino do português. No capítulo quatro, o autor disserta sobre o preconceito para com a linguística e para com os linguistas, destacando que mais se encara a linguagem a partir da gramática tradicional do que pela linguística moderna. Resumidamente, ele comenta sobre o estilo de ensino arcaico fundamentado numa metodologia ultrapassada e faz críticas construtivas aos falares sobre o português. Na introdução do livro, Bagno nos chama a atenção para a sua comparação, onde a gramática é um igapó e a língua um rio, ou seja, a gramática é uma poça de água parada às margens da língua, já esta é o rio em movimento.

Na contracapa há um comentário publicado numa revista que salienta sobre a confusão que muito se faz entre língua e gramática e enaltece a separação muito bem feita pelo Marcos Bagno em seu livro. É uma obra excelente e muito informativa. Ela realmente diferencia e esclarece o que é gramática e o que é língua. Resumindo, faz o leitor enxergar a linguagem por outros ângulos, um fator que o diferencia de tudo que já vimos ou ouvimos um dia sobre a língua portuguesa, principalmente na escola. Não é uma obra excludente,

mas sim inclusiva. Destaca o papel do linguista nos estudos acerca da linguagem e o combate ao preconceito. Recomendo a leitura.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BAGNO, M. *O preconceito linguístico: o que é, como se faz*. 49. ed. São Paulo: Loyola, 1999.

AS IMAGENS DE SI E A ESTRUTURA DO COSMOS NA POESIA FILOSÓFICA DE EMPÉDOCLES, SEGUNDO ARISTÓTELES

*Marcia Fixel*¹

A Metafísica, de Aristóteles, se inicia, no livro Alfa, com a célebre frase: “Todos os seres humanos, por natureza, tendem ao saber”. Mas que saber seria este? E que ser é este que sabe? Para Aristóteles, o ser se diz de muitos modos. No capítulo quatro deste livro o autor grego se dedica ao que o predecessor Empédocles diz sobre o tema. O presente artigo dialoga com estas considerações, para refletir sobre o que seria a poesia filosófica de Empédocles, e no que seu exercício autobiográfico contribui com a intuição da estrutura do Cosmos.

Palavras-chave: Poesia Filosófica. Memória. Autobiografia.

1 Mestranda em Dança Contemporânea na linha Performatividades Contemporâneas (PPGPDAN_FAV). Bacharelado em Artes Cênicas e Licenciatura em Educação Artística (UNIRIO); Bacharelado em Comunicação Social (UFF). Especialização em Comunicação e Saúde e Atualização em Etnografia Visual (FIOCRUZ). Graduanda em Filosofia (UFRJ). Videoartista (Escola de Artes Visuais/Parque Lage). Designer para Sustentabilidade (Gaia Education/Brasil e Transition Towns/Brasil). Investigadora do diálogo entre arte e filosofia. Poeta. Contato: marciafixel@gmail.com.

INTRODUÇÃO

A Metafísica, de Aristóteles, se inicia, no livro Alfa, com a célebre frase: “Todos os seres humanos, por natureza, tendem ao saber” (Aristóteles, 2005, p. 3). Mas que saber seria este? Esta complexa ciência seria a própria metafísica, a ciência do ente como aquilo que é. Mas o que significa este “é”? O que significa o ser? Para Aristóteles, o ser se diz de muitos modos.

Neste livro Alfa, Aristóteles se dedica a expor a sua filosofia da natureza. Dará especial atenção às causas, expostas nos dois primeiros capítulos. Nos sete capítulos seguintes, ele examina a doutrina de seus predecessores, ora refutando-as, ora reafirmando-as, frente ao seu próprio pensamento. No último capítulo ele resumirá as conclusões do percurso.

No quarto capítulo, Aristóteles se dedicará primordialmente a Empédocles, atribuindo a ele a posição de precursor de causa motora e causa material. De Empédocles, entretanto, restaram-nos somente fragmentos de dois poemas, conservados sobretudo graças aos textos de Simplicio, além de uma doxografia cuja heterogeneidade de interpretações é proporcional ao espectro de influências que exerceu em poetas e filósofos, desde a Antiguidade.

Este artigo comenta, principalmente, a interpretação de Aristóteles ao poema Sobre a Natureza, de Empédocles.

O MITO DE EMPÉDOCLES

Embora se acredite que seja natural da colônia dórica de Agrigento, na Sicília, e tenha vivido entre cerca de 490 e 435 a.C., a figura de Empédocles está envolta em mistério. Sua vida e poesia se enredam de tal forma que não se sabe exatamente quais versos separam a lenda da figura histórica. Ele mesmo se considerava provido de poderes mágicos; possivelmente, fez de si seu próprio personagem. O saber, para Empédocles, parece só ser possível no tecer da própria vida, na costura das ações que se oferecem aos seres. Este curso da vida prática é o que, para ele, constitui o saber, e não o acúmulo de conhecimentos.

Um deus que, por ter cometido uma falta com os demais, é castigado e cai da condição de deus por 360 mil anos. Ele cai da eternidade para o mundo do tempo – um tempo longo, mas finito. Em um ano ele realizará todas as possibilidades que existem. Será planta, ave, homem etc., vai passar por diversas vidas e pelas experiências de cada vida, e desta forma tornar-se-á sábio. Ele conhecerá os pássaros porque terá sido pássaro; humano, porque terá sido humano, e assim por diante. Fará isto em um processo de repetição, já que cada ação já realizada poderá desencadear as mesmas já realizadas, em um ciclo de tempo

finito. Ao final, ao rememorar todas as vidas anteriores, estaria pronto então para escrever o poema da sabedoria do filósofo. E Empédocles o escreveu. Teria ele vivido todas as vidas? Seria ele esse deus castigado, e levado à condição de sábio filósofo?

O motivo do seu fim é uma incógnita. Constituída de múltiplas vidas este sábio pensou talvez que precisaria recuperar a eternidade, sua condição divina. Afirmando sua individuação na totalidade do cosmos, ele se atira no vulcão do Etna e, ao se misturar com o fogo, recompõe, sob sua ótica, a unidade original...

Empédocles pertencia a uma família influente na sua cidade natal, sendo um defensor da democracia frente à oligarquia que imperava. Conta-se que se recusou a ser rei. Nesta condição de homem histórico teria sido banido da sua cidade e morrido no Peloponeso. Há outras histórias possíveis como a que teria libertado uma cidade da malária, e por

isto seus habitantes o homenagearam como a um deus. Personagem histórico e lendário, era uma mistura de cientista, poeta, místico, pitagórico, órfico, fazendo uma síntese da soma de todas estas facetas. Esta filosofia resultante se mostra no movimento cíclico explicado pelas raízes ou deuses da natureza - água, ar, terra e fogo - e pelos princípios universais do amor (ou amizade) e do ódio. Empédocles parece compor na sua filosofia, ao mesmo tempo, o ser imóvel de Parmênides e o ser em movimento de Heráclito, admitindo assim a unidade e a pluralidade dos seres particulares.

Empédocles escreveu dois poemas em jônico: Sobre a Natureza e Purificações. Sua poesia e seu mito, indissociáveis, expõem sua doutrina, que foi identificada, utilizada e interpretada como pensamento filosófico a partir de Aristóteles. Ao longo dos tempos foi possível recompor parcialmente sua obra a partir de fragmentos e citações doxográficas.

POEMA DE EMPÉDOCLES SOBRE A NATUREZA

Restam-nos 111 fragmentos do poema Sobre a Natureza, encontrados em várias fontes: Simplício, Diógenes Laércio, Sexto Empírico, Clemente de Alexandria, Plutarco, Aécio, Aristóteles, Hipólito, Apolodoro, entre outros. O fragmento 17, encontrado na Física de Simplício, que se refere ao processo de geração e corrupção, é conhecido como aquele que melhor exprime a doutrina de Empédocles:

Duplas (coisas) direi: pois ora um foi
crescido a ser só de
muitos, ora de novo partiu-se a ser
muitos de um só.
Dupla é a gênese das (coisas)
mortais, dupla a desistência.
Pois uma a convergência de todos
engendra e destrói,
e a outra, de novo (as coisas)
partindo-se, cresce e se dissipa.
E estas (coisas) mudando
constantemente jamais cessam,
ora por Amizade convertidas por
todas elas,
ora de novo divergidas em cada por
ódio de Neikos.

Assim, por onde um de muitos
aprenderam a formar-se,
e de novo partido o um, múltiplos se
tornaram,
por aí é que nascem e não lhes é
estável a vida;
mas por onde mudando
continuamente jamais cessam,
por aí que sempre são imóveis
segundo o ciclo.
Mas vai, do mito² escuta; pois estudo
aumenta o peito³.
Pois como já antes disse, revelando
o alcance do mito,
duplas (coisas) direi: pois ora um foi
crescido a ser um só,
de muitos, ora de novo partiu-se a
ser muitos de um só,
fogo e água e terra, e de ar a infinita
altura,
e Ódio funesto fora deles, de peso
igual em toda parte,
e Amizade dentro deles, igual em
comprimento e largura;
contempla-o co'a mente, e com os
olhos não te sentes pasmo;
ela entre mortais se considera
implantada⁴ em seus membros,
por ela pensam⁵ (coisas) de amor e
obras ajustadas fazem,

de Alegria chamando-a pelo nome, e
de Afrodite.
Ela por entre eles se enrolando não a
viu nenhum
mortal; mas tu ouves do discurso⁶ a
sequência não enganosa.
Pois estes todos são iguais e de
mesma idade,
Mas honra, cada um mede outra, e
cada um tem seu modo⁷,
e em turnos prevalecem no circuito do
tempo.
E além deles⁸ nada mais vem a ser
nem deixa de;
pois se continuamente percessem
não mais seriam;
e este todo que (coisa) o acresceria?
Donde vindo?
E por onde se extinguiria, pois destes
nada é vazio?
Porém estes são eles mesmos, e
correndo uns pelos outros
torna-se outros em outras vezes e
continuamente os mesmos.
(Cavalcante de Sousa, 1989, p. 31 e 32).

² Mýthos = palavra. (Nota de José Cavalcante de Souza).

³ Phrénes, parte do corpo em torno do diafragma, entendida como sede dos sentimentos e da reflexão. De phrén deriva-se phronein = “pensar”, “ser sensato”. (Nota de José Cavalcante de Souza).

⁴ No grego, émphytos, do mesmo tema de phýestai, phýsis, que em geral se traduz por natureza. Phúsis é propriamente ação de Phýesthai – brotar, nascer. (Nota de José Cavalcante de Souza).

⁵ Phronéousi. (Nota de José Cavalcante de Souza).

⁶ Lógos. (Nota de José Cavalcante de Souza).

⁷ Éthos = “caráter”, mas originalmente “assento”, “morada”. (Nota de José Cavalcante de Souza).

⁸ Os quatro “elementos”, a que também se referem o “destes” e “estes”, dois versos mais adiante. (Nota de José Cavalcante de Souza).

Sobre água, terra, fogo e ar, que explicaríamos a formação de todos os entes, segundo a interpretação principalmente de Aristóteles, destacamos os seguintes fragmentos: 6, 8, 9, 11, 12, 13, 14, 17, 26, 62, 96, 98. Citamos o número 6, encontrado em Aécio e Sexto Empírico:

Pois, as quatro raízes de todas (as coisas) ouve primeiro:
Zeus brilhante e Hera portadora de vida, Aidoneus e Nestis⁹, que de lágrimas umedece fonte mortal
(Cavalcante de Sousa, 1989, p. 30).

Os princípios que regem estes elementos (raízes ou divindades, como prefere Empédocles) são o Amor e o Ódio ordenando ciclicamente o cosmos. Nesse sentido os fragmentos 16, 17, 20, 21, 22, 30, 35 e 59, ilustram as duas dimensões igualmente necessárias. Citamos o 16, encontrado em Hipólito, e o 20, em Simplício, que parecem mais significativos sobre o tema:

Pois como antes eram, também serão, e jamais, penso, destes dois¹⁰ ficará vazio o interminável tempo
(Cavalcante de Sousa, 1989, p. 31).
Isto de mortais membros (é) bem visível volume:
ora por amizade convergidos em um todos os membros, estes ganharam corpo, a vida florescendo em auge;
ora de novo por malignas Querelas dispersados,
erram eles à parte cada um na ressaca da vida.
e assim mesmo é com árvores e peixes nas águas,
com feras nas montanhas e aves que em asas navegam
(Cavalcante de Sousa, 1989, p. 32).

Empédocles também apresenta sua doutrina no que diz respeito ao conhecimento e ao processo de pensamento, sobretudo nos fragmentos: 2,

3, 84, 105, 106, 107, 108, 109. Citaremos o fragmento 3, encontrado em Sexto Empírico:

Mas vós, deuses, a loucura destas (coisas) afastai-me da língua e de santificados lábios deixai correr pura fonte.
E a ti, de muita memória, de alvos braços, ó virgem Musa, eu te peço, do que é lícito a efêmeros ouvir
envia do reino de Piedade trazendo o dócil carro.
Nem te será forçado flores de bem acolhida honra de mortais receber, e além da santa (ordem?) falar com audácia – e então nos cimos do saber tomar assento.
Mas vai, atenta com todo manejo¹¹ por onde (é) clara cada (coisa); nem tendo alguma vista confia mais que por ouvido;
ou no ouvir ressoante mais que no claro gosto da língua;
nem dos outros membros, por onde (é) caminho ao pensar, retira a confiança, mas pensa por onde (é) clara cada (coisa)
(Cavalcante de Sousa, 1989, p. 29).

⁹ Estas quatro divindades correspondem aos quatro “elementos, respectivamente fogo, ar, terra e água. (Nota de José Cavalcante de Sousa).

¹⁰ Amor e Ódio, os que agem sobre as quatro raízes das coisas. (Nota de José Cavalcante de Souza).

¹¹ No grego, palámai, literalmente “palmas de mão”, aqui usado no sentido de meios de agarrar, de apreender. (Nota de José Cavalcante de Souza).

EMPÉDOCLES-FILÓSOFO: INTERPRETAÇÃO DE ARISTÓTELES (METAFÍSICA)

Aristóteles irá citar Empédocles e analisá-lo mais detidamente no livro Alfa da Metafísica. Na análise do movimento na natureza e na arte, Aristóteles se remeterá à sua Física (Aristóteles, 2002), onde o tema irá aparecer de forma esmiuçada. Na Física ele dirá que a causa do vir a ser pode ser o acaso, a natureza ou a arte.

O que é por natureza tem um princípio de movimento em si mesmo; por arte, fora de si. Quando uma semente se transforma tornando-se arbusto, depois árvore, por exemplo, o processo vem do próprio ente. Já na arte, ao transformar a madeira da natureza em cama ou mesa, por exemplo, é a atuação exterior do humano sobre este substrato que opera. O que faz a semente se tornar árvore é a própria planta; mas podemos entender também que quem produz a semente é a própria árvore; isto é, a “mãe” ou o “pai”. O que gera o ente natural são os “pais”, cuja forma ou espécie é a mesma. Trata-se de indivíduos separados em relação à matéria, mas da mesma espécie. Esse é o processo de geração e corrupção como o movimento dentro de uma mesma espécie.

Quando a transformação se dá permanecendo a mesma essência, Aristóteles chama de movimento da substância, ou seja, determinados elementos são gerados e outros destruídos, para que haja a percepção do movimento. Se olharmos para a forma que está se destruindo e se construindo vê-se a descontinuidade,

mas se olharmos a matéria, vê-se a continuidade. Da lenha para a madeira, por exemplo, há continuidade, mas da madeira para a mesa há a descontinuidade. O mesmo movimento permite as duas perspectivas. É o princípio do movimento que torna possível a transformação.

Aristóteles destaca aqueles pensadores que dizem que a realidade é o que permanece o mesmo, e as transformações seriam meras ilusões. Considera Parmênides quem teria percebido a existência do uno, mas inclui duas outras causas, como o claro e o escuro, o dia e a noite, por exemplo, que opostos dariam conta da transformação, do movimento.

Os que desde o início empreenderam esse tipo de pesquisa e sustentaram só um substrato não se deram conta dessa dificuldade. Antes, alguns dos que afirmam essa unidade do substrato, como que sucumbindo à dificuldade dessa pesquisa do princípio do movimento, afirmam que o substrato uno é imóvel e que toda a natureza também é imóvel, não só no sentido de que não se gera nem se corrompe (esta é, com efeito, uma convicção antiga e compartilhada por todos), mas também no sentido de que é imóvel relativamente a qualquer outro tipo de mudança (e esta é a característica peculiar deles). Portanto, nenhum dos que afirmaram que o todo é uma unidade conseguiu descobrir uma causa desse tipo, exceto, talvez, Parmênides, pelo menos na medida em que afirmou não só a existência do uno, mas também a existência de duas outras causas (Aristóteles, 2005, p. 19 e 21).

Aristóteles ressalta também Anaxágoras, quando observa a influência no movimento da percepção de uma certa ordem do real – o bem e o belo. Para Anaxágoras o princípio do movimento seria a “inteligência” (nous), que ordena e move. Para quem observa os fenômenos da natureza, a vida dos seres vivos, percebe que há um princípio ordenador de beleza; que não é por acaso que tal ordem se dá. Para Anaxágoras, a beleza da natureza não pode ser casual¹². Para Aristóteles, as coisas têm um modo de ser que permanece o mesmo (por exemplo, a árvore com semente, que gera outra com os mesmos recursos, e que possibilita a continuidade de uma forma). Isto leva a perpetuidade da vida, uma evidência que haveria mais do que uma causa material, mas uma ordem para constituir esta beleza.

Anaxágoras, apontado por Aristóteles como representante desta ideia, vai então falar de “inteligência” (nous) como princípio ordenador. O artífice que produz a mesa a partir da madeira tem um saber, e por este saber constitui a forma. Cada elemento da natureza se apresenta como ordem, vida e beleza; se apresenta como requisito ordenador destas diferenças. Se temos o saber do artífice na constituição dos objetos artificiais, temos, da mesma forma, na visada de Anaxágoras, um “nous” que vai constituir a ordem das coisas naturais. Anaxágoras tem então dois princípios diferentes para constituir a realidade: o artificial e a inteligência (que pode ser entendida como as leis da natureza, a ordem da natureza, os princípios de distinção e conservação da forma e preservação da espécie, da vida).

Tal pensamento pode ser também entendido como princípio erótico

que seria outra ideia de princípio de movimento, que se dá a partir da experiência da vida. A configuração de um belo como objeto do desejo, e esse movimento constituindo a perpetuação da geração. Manter, fazer permanecer, não o substrato do elemento material, mas a forma, a ordem, a beleza. Os indivíduos morrem, mas a espécie é perpetuada.

Há dois modos pelos quais os estudiosos da natureza se pronunciam. Por uns, fazendo um só o corpo subjacente – ou algum dos três, ou um outro mais denso que fogo, porém mais sutil que ar – geram as outras coisas, fazendo-as muitas, por densidade e rareza (e estas são contrárias e, em geral, são contrários excesso e falta, tal como Platão menciona o grande e o pequeno, embora ele faça de tais coisas matéria e, do um, por sua vez, forma, ao passo que os outros, em contrapartida, fazem do um, do subjacente, matéria e, dos contrários, diferenças e formas). Outros, por sua vez, [geram as outras coisas] por discriminar, a partir de uma só coisa, as contrariedades lá inerentes, tal como Anaximandro afirma e também todos aqueles que afirmam haver um e muitos, como Empédocles e Anaxágoras: pois também eles discriminam as outras coisas a partir da mistura. E diferenciam-se entre si porque um deles faz um ciclo dessas coisas, ao passo que o outro as faz uma só vez, e também porque um faz serem discriminadas coisas ilimitadas – tanto as homeômeras como os contrários –, enquanto o outro discrimina apenas os chamados elementos.

(Aristóteles, 2002, p. 27).

¹² Princípio que será refutado na modernidade – constituição da vida a partir de leis naturais casuais; a beleza e a vida podem surgir por acaso.

Para Aristóteles, é Empédocles que vai explicitar o modo de ser, a constituição da causa motora, pois dirá que o oposto do amor (ou amizade) é o ódio, e ambos movem.

Mas como era evidente na natureza a existência de coisas contrárias às boas, assim como a existência não só da ordem e beleza, mas também da desordem e feiúra, e a existência de males mais numerosos do que os bens, e coisas feias em maior número do que belas, houve outro pensador que introduziu a Amizade e a Discórdia como causas, respectivamente, desses contrários. Se seguimos Empédocles, entendendo-o segundo a lógica de seu pensamento mais do que segundo seu modo confuso de se exprimir, vemos que a Amizade é causa dos bens, enquanto a Discórdia é causa dos males. Assim sendo, se disséssemos que Empédocles afirmou – antes, que foi o primeiro a afirmar – que o bem e o mal são princípios, provavelmente estaríamos certos, pois a causa de todos os bens é o próprio bem e a causa de todos os males é o próprio mal

(Aristóteles, 2005, p. 23).

No poema Sobre a Natureza, de Empédocles, vimos que os nomes dos princípios vão se alterando. Empédocles usa nomes diversos segundo uma multiplicidade de fenômenos. Aparece tanto o amor reunindo como separando; e o ódio, da mesma forma, tanto unindo como separando.

Os quatro elementos, como vem a denominar Aristóteles ar, água, fogo e terra, também aparecem primeiramente em Empédocles sob denominações diversas. Como deuses, raízes, funções vitais etc. Diversidade de fenômenos que são também articulados segundo este movimento de quatro elementos,

ora unindo-se, ora separando-se, constituindo a pluralidade do mundo simultaneamente ao movimento. Para Aristóteles, os elementos estão ligados às quatro causas do movimento, e considera que Empédocles é o primeiro filósofo a perceber a causa motora.

Em Empédocles, o fogo, a terra, a água e o ar são uma das configurações dos quatro aspectos, entre tantos. Quando os elementos se reúnem, há destruição, os corpos se dissolvem.

Quando o todo se dissolve nos elementos por obra da Discórdia, o fogo se reúne formando uma unidade, assim como cada um dos outros elementos. Quando, ao contrário, por obra da Amizade os elementos se re-compõem na uni-dade [da Esfera], as partes deles necessariamente se separam entre si.

(Aristóteles, 2005, p. 25).

Em Empédocles, há sempre a união e a separação, não de maneira alternada, mas simultânea. Separação em uma perspectiva, e reunião em outra. Quando a unidade está se separando, os corpos estão se constituindo; quando os corpos estão se diluindo, a unidade se estabelece. Cada configuração é diferente pelo movimento contínuo e simultâneo de separação e reunião.

Empédocles teria sido, segundo Aristóteles, o primeiro a pensar em princípios contrários: de um lado o fogo, e de outro os demais elementos – água, ar e terra – contrapondo-se em uma única natureza.

Ademais, ele foi o primeiro a dizer que os elementos de natureza material são quatro, mas como se fossem apenas dois: de um lado o fogo por conta própria e, de outro, os outros três – terra, ar e água – contrapostos como uma única natureza: pode-se extrair isso da consideração de seu poema. Estes e nesse número, portanto, são os princípios segundo Empédocles, como dissemos.

(Aristóteles, 2005, p. 25).

Neste sentido, Aristóteles percebe no poema de Empédocles, sobretudo, a causa material (quatro elementos) e a causa motora (dois princípios contrários).

Quando o todo é dissolvido pelo ódio, cada elemento é reunido nele mesmo. De modo que o ódio separa e reúne ao mesmo tempo. Há a desagregação: a água deixa de ser água para ser a água do corpo vivo, por exemplo; e há a agregação: o ar vai se juntar com ar, a água com a água etc. Com isto, o ser humano e as coisas vivas, em geral, se desagregam. Na teoria da transformação de Empédocles, o ódio desagrega e reúne; e da mesma forma se dá com a amizade e o amor.

Três teses principais são centrais no poema de Empédocles, na interpretação de Aristóteles. É a chamada “vulgata de Empédocles” (Santoró, 2011, p. 46), a saber: 1) A natureza do mundo oscila em uma alternância entre o uno e o múltiplo (pluralista). “Duplas (coisas) direi: pois ora foi crescido a ser só de muitos, ora de novo partiu-se a ser muitos de um só” (Cavalcante de Sousa, 1989, p. 31). Tese esta que faz de Empédocles um filósofo que contestaria o monismo da tradição eleata. 2) O substrato material do movimento, que também é pluralista, tem uma diversidade de elementos (quatro: água, fogo, terra e ar). Esta segunda tese o qualifica como filósofo da natureza atento aos experimentos/fenômenos do mundo. 3) O impulso do movimento de agregação e desagregação tem duas forças opostas: amizade (ou amor) e ódio - causa motora. Esta terceira tese sinaliza que Aristóteles está fazendo sua leitura sob o ponto de vista humano. Amor e ódio ainda são expressões antropomórficas para

tratar da natureza (como os primeiros poetas tratavam os deuses).

Aristóteles irá se referir a Empédocles na Poética quando quer distinguir a sua filosofia da poesia, destacando-o neste sentido frente a Homero. Na modernidade Empédocles influenciará tanto poetas – em especial Hölderlin que lhe dedicou uma obra (A Morte de Empédocles); quanto filósofos – como Hegel e Nietzsche. Diferente de Nietzsche e Hölderlin, Hegel, embora com críticas, segue Aristóteles na sua análise, ou seja, prefere não olhar para o mito de Empédocles, mas dedicar-se à filosofia da natureza que o poema supostamente inauguraria.

(...) se alguém compuser em verso um tratado de medicina ou de física, esse será vulgarmente chamado de “poeta”; na verdade, porém, não há nada de comum entre Homero e Empédocles, a não ser a metrificacão: aquele merece o nome de “poeta”, e este o de “fisiólogo”, mais que o de poeta

(Aristóteles, 1992, p. 19).

Investigamos estas diferentes hermenêuticas em outros artigos.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Há quem perceba, no poema de Empédocles, os quatro elementos, o amor e o ódio, que explicariam o movimento e as causas materiais. Há quem não perceba matéria alguma, somente novas feições, máscaras que vão formando um mundo de aparências que sempre retornam, sem jamais revelar uma face real, um substrato. São estas as duas principais leituras do poema de Empédocles que, ao mesmo tempo que se opõem, revigoram suas possibilidades.

Em nenhum momento Aristóteles parece desqualificar Empédocles como poeta. Na Poética (Aristóteles, 1992, p.19), ele o diferencia de Homero, mas o olhar aristotélico é muito positivo para a poesia. Chega mesmo a privilegiá-la frente ao historiador, já

que a poesia seria capaz de iluminar o porvir:

(...) não é ofício de poeta narrar o que aconteceu; e sim o de representar o que poderia acontecer, quer dizer: o que é possível segundo a verossimilhança e a necessidade. Com efeito, não diferem o historiador e o poeta por escreverem verso ou prosa (...) diferem, sim, em que diz um as coisas que sucederam, e outro as que poderiam suceder. Por isso a poesia é algo de mais filosófico e mais sério do que a história, pois refere aquela principalmente ao universal, e esta ao particular

(Aristóteles, 1992, p. 53 e 55).

O poema da sabedoria do filósofo, preconizado no mito de Empédocles, estará sempre a ser escrito?

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ARISTÓTELES. **Física I e II. Tradução de Lucas Angjoni.** São Paulo: Editora Unicamp, 2002.

ARISTÓTELES. **Metafísica. Tradução de Geovanni Reali.** São Paulo: Edições Loyola, 2005.

ARISTÓTELES. **Poética. Tradução de Eudoro de Souza.** São Paulo: Editora Ars Poética, 1992.

CAVALCANTE DE SOUSA, J. **Os pré-Socráticos. Vol. II (Coleção Os Pensadores).** São Paulo: Editora Abril, 1989.

SANTORO, F. (autor do capítulo Fugas e Rondós: A Música Filosófica de Empédocles) em **Filosofia e Arte na Grécia Antiga (org. Izabela Bocayúva).** Rio de Janeiro: Editora Nau : Hexis, 2011.

O RITUAL ANTROPOFÁGICO TROPICALISTA

*Louise Nunes de Mattos*¹

A tropicália surge no final da década de 1960 como um movimento marcado pela informalidade, interatividade e sobretudo pela hibridez cultural. Movidos pela vontade de atualização da identidade nacional, esse movimento multicultural causa ebulição no cenário nacional. Seu processo de elaboração, do início ao fim, pode ser equiparado ao processo de um banquete antropofágico na qual encontramos ingredientes sinestésicos e imagéticos a serem devorados, internalizados e mais tarde excrementados em forma de arte. No processo de refletir sobre a antropofagia como um processo cultural em etapas (deglutir, devorar e excretar), o artigo pretende analisar o ritual antropofágico vivido pelos tropicalistas.

Palavras-chave: *Tropicália; Antropofagia Cultural; Panis at Circenses; Iconofagia*

¹ Mestranda em Artes do Programa de pós - graduação em Arte da Universidade do Estado do Rio de Janeiro (PPGArtes / UERJ). Graduada em Arte Visuais. Contato:lounmattos@gmail.com.

A TROPICÁLIA

“O tropicalismo, a antropofagia e o seu desenvolvimento são a coisa mais importante hoje na cultura brasileira.”

Glauber Rocha (1981, p.276)

Antes de existir como movimento pensado e organizado, a Tropicália é também um grande zeitgeist. Os ventos tropicalistas animavam jovens artistas brasileiros de diferentes partes do país, com diferentes linguagens, mas em comum o desejo de encontrar no plano da arte novos termos para as dicotomias do debate nacional versus estrangeiro tão marcante em nossa modernidade. Com a vivência de uma modernidade conservadora imposta pelo Governo Militar, no final dos anos de 1960, o Brasil já era uma nação predominantemente urbana articulada por um forte aparato dos meios de comunicação de massa. Era preciso encontrar linguagens adequadas, novos arranjos, nossa arte marcada por uma recente, mas vigorosa e heterodoxa modernidade e uma cultura popular igualmente viva e operante, especialmente nas regiões norte e nordeste. Um novo elemento juntava-se a essa equação: a indústria cultural cada vez mais hegemônica no país. Com o ritmo vertiginoso de industrialização e modernização desde a década de 1950, não seria de se estranhar a urgência dessa geração de artistas em metabolizar em seus próprios termos tantas mudanças. Encontrar uma linguagem hibridizada para aquilo definido pelo poeta tropicalista Torquato Neto, como “geleia geral”².

O encontro de personagens históricos específicos foi determinante para levar adiante essas inspirações a favor de um projeto conciso de arte. No Rio de Janeiro, a Tropicália inscreveu-se na cena artística com a icônica instalação

da série dos Penetráveis de Hélio Oiticica, apresentada ao Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro no ano de 1967. Outro núcleo central para a história aqui analisada é o núcleo baiano: Caetano Veloso, Gilberto Gil, Glauber Rocha, Tom Zé, Rogério Duprat e Torquato Neto. Todos eles contemporâneos de uma mesma convivência na cena cultural e estudantil baiana que envolvia: militância, salas de aula, sets de filmagens, experimentações musicais e reuniões de amigos. Em Verdades Tropicais (Veloso,1997), Caetano narra muitos desses momentos dos círculos sociais e artísticos em Salvador, onde fora rodeado de conversas estimulantes “cheios de responsabilidade intelectual e comprometimento existencial” (Veloso,1997,p.107). “Falávamos de literatura, cinema, música popular; falávamos de Salvador, da vida na província, da vida das pessoas que conhecíamos; falávamos de política” (Veloso,1997, p.109). Essa geração jovem, criativa e cheia de questionamentos estava sendo nutrida por um banquete antropofágico específico. Situados em um mundo em abertura, gerando tensão e se contrapondo com uma ditadura militar, o imperialismo americano e uma burguesia “careta”. Esse sentimento de insatisfação se torna mola propulsora, e coube a essa geração inventar e produzir a atualização dessa identidade nacional. “Tropicália é a primeiríssima tentativa consciente, objetiva, de impor uma imagem obviamente “brasileira” ao contexto atual da vanguarda e das manifestações em geral da arte nacional” (Oiticica,1968, p.268).

² Expressão do poeta Décio Pignatari que se tornou título da canção-manifesto de Torquato Neto e Gilberto Gil, uma ideia de uma sociedade dividida e contraditória vivia no limiar da modernidade, mas ainda presa à tradição.

A ANTROPOFAGIA

Junto à primeira edição da revista de antropofagia é lançado o Manifesto Antropofágico em 1928, texto de Oswald de Andrade, cuja materialidade é uma coleção de pequenos parágrafos reunidos em torno de uma ilustração/esboço de Abaporu, de Tarsila.

Como símbolo da devoração, a Antropofagia é ao mesmo tempo metáfora, diagnóstico e terapêutica: metáfora orgânica, inspirada na cerimônia guerreira da imolação pelos tupis do inimigo valente derrotado em combate, englobando tudo quanto deveríamos repudiar, assimilar e superar para a conquista de nossa autonomia intelectual

(Nunes, 1970, p.XXVI)

O Manifesto possui todo o frescor da rebeldia em tom de protesto, no qual a partir da assimilação confessa de todas as influências, de todas as raízes, que por essa terra impactaram e escreveram parte da nossa história,

que se torna possível internalizá-las, superá-las, e transcendê-las aglutinadas, formando um único corpo. O ritual é um *modus operandi* que diferencia a antropofagia de um simples canibalismo, não se trata de um ato puramente objetivo de matar uma “fome”, a nutrição antropofágica é mais complexa. Mesmo que não seja possível escolher os ingredientes para esse caldeirão cultural, há a apreciação e a crítica desse alimento, um processo subjetivo bem definido e organizado: o conhecimento, a devoração, a assimilação e por fim, a excreção. Em outras palavras: defronta-se com o outro, reconhecendo-o, devora-o internalizando suas características, que hão de se chocar, por sua vez, com outros alimentos, ocorrendo a nutrição e a transformação desse corpo que consumiu. Por fim, excreta-se, externaliza, e ao fazer isso, é possível perceber o resultado material dessa refeição.

A ICONOFAGIA

Retomo aqui as reflexões de Baitello (Baitello, 2000) acerca da antropofagia e iconofagia, que apesar do caráter de devoração que os termos compartilham, suas diferenças se fazem em seus rituais. A antropofagia é apresentada, por ele, como um ato primordial, essencial, não racionalizado, como um mecanismo de sobrevivência brasileiro. “(...) devoramos o outro ou somos devorados pelo outro” (2000, p.1). Nessa afirmação desenvolvida da necessidade de diferenciar os termos a serem pensados, há uma espécie de julgamento do ritual antropofágico que pode soar como equívoco, e sobre isso

é necessário a discussão. Mesmo que seja uma utilização metafórica para a compreensão da cultura brasileira, no ritual antropofágico dos tupinambás, a escolha dos devorados era definida pelo potencial nutricional do alimento, ou seja, devorar um guerreiro corajoso, conferiria coragem ao corpo tupinambá. No icônico texto de Hans Staden³, primeiro registro escrito do ritual, no século XVI, o autor relata a desistência dos índios em devorá-lo por conta de sua covardia. Ao comer um covarde se nutririam de covardia. Portanto, tratar a devoração ritualística antropofágica como sobre-

³ Hans Staden foi um viajante e mercenário alemão que realizou duas viagens ao Brasil no século XVI. Seu diário de viagem ficou famoso por registrar o encontro com os índios dos tupinambás na costa brasileira, na altura do até então povoado de Bertioga, onde fora capturado e viveu como prisioneiro durante nove meses.

vivência não parece adequado. Metaforicamente, ao emprestar a lógica do ritual para o melhor entendimento da cultura, proponho uma reflexão: no caso Tropicalista, especificamente, os personagens criadores deste movimento artístico se nutriam de quaisquer referências num ato de sobrevivência ou era internalizado apenas o que o bom discernimento lhes julgava digno? Para responder essa pergunta, é necessário analisar a recepção dos alimentos nesse banquete. Por enquanto se faz necessário compreender a Iconofagia:

A iconofagia teria um magnetismo incessante e abissal. O espectador seria compulsivamente levado a consumir imagens. Como observa:

A cultura do lento tecer criada pela escrita estava perdendo seu lugar para a cultura imagética da colagem e da montagem, da velocidade e da voracidade: uma imagem devora a outra velozmente, transformando-se em outra imagem, também pronta para ser devorada. A costura é a metáfora da colagem e da montagem (Baitello, 2000, p.2)

Seguindo a lógica apresentada da iconofagia após a digestão há a excreção. Sob o interminável circuito da colagem iconofágica: o artista como expectador devora imagens excrementadas, produz imagens “excrementais” que podem ser contempladas por outro expectador e compõe-se um interminável ciclo de recepção e produção de arte e/ou visualidade pura e simples.

Tanto a antropofagia e a iconofagia podem ser ferramentas teóricas úteis para pensar Tropicália. Seus diferentes mecanismos operam de forma distinta sobre diferentes tipos de influências. Para o expectador, o processo de recepção é sentido de maneiras diferentes: ouvir um som de um disco de vinil é um processo diferente de ver um filme do cinema, que também é diferente de uma leitura de um livro, que também se difere de uma roda de conversa. Diante da enxurrada de possibilidades de sentir o mundo ao seu redor, essas teorias são apoio para um melhor entendimento desse primeiro contato com o alimento do artista: as influências que veremos a seguir.

O SINCRETISMO

Parte do sentimento tropicalista de insatisfação com a imagem do Brasil, nasce a partir da vivência das múltiplas facetas capazes de produzir a cultura brasileira. E para essas mentes tropicalistas a imagem pintada e exportada de Brasil era ultrapassada e irreal. Caetano desabafa: “Tínhamos de destruir o Brasil dos nacionalistas, tínhamos que ir mais fundo e pulverizar a imagem do Brasil carioca” (Veloso,1997,p.80), “acabar de vez com a imagem do Brasil nacional-popular e com a imagem do Brasil garota da Zona Sul, do Brasil mulata de maiô de

paetê, meias brilhantes e salto alto” (Veloso,1997, p.80).

Tomamos aqui o sincretismo como uma grande fusão cultural vindas de diferentes vertentes, capazes de alimentar o brasileiro. Uma receita antropofágica brasileira. Diferentes núcleos da sociedade, verdadeiras bolhas sociais, às vezes completamente distintas entre si, mesmo que contemporâneas e vizinhas. Caetano, em seu livro Verdades Tropicais (1997), narra suas andanças por esses grupos sociais

em sua terra natal Santo Amaro, no Recôncavo baiano, salientando sempre (trazendo uma experiência quase que sinestésica, por contas de suas descrições), como aquelas experiências o moldaram. A lista é grande: o catolicismo luso, as rodas de samba, os terreiros de religiões de matrizes africanas, a Bossa Nova carioca, o rock'n'roll, o cinema. Acompanhando a linha do tempo: a ida para morar em Salvador com o intuito de estudar, seguindo mais tarde para a Universidade Federal da Bahia. Mais ingredientes para misturar no caldeirão antro-po-fágico: a metrópole, literatura, experimen-tações artísticas, erudição, espaços da arte, política e consciência social. Essas aglutinações culturais constroem um terreno híbrido e rico, produzindo dialéticas, contrastes e tensões. Como observa Antônio Risério:

E é assim que, o tropicalismo, vamos chegar a uma estética sincrética por excelência, em letra e música. Musicalmente, numa viagem sonora inclui, entre outros lances, o baião, toques stravinskianos, música aleatória, guitarra elétrica, Spreechgesang e berimbau
(Risério,1995, p.138)

Apesar dessa diversidade, é necessário ressaltar a importância do ingrediente afro-brasileiro e indígena à receita tropicalista. Além do próprio conceito de antropofagia herdado e apropriado do povo Tupinambá. Essas duas matrizes são ponto de partida para o hibridismo cultural e inspiração para um refluxo anticolonial. “Antes dos portugueses descobrirem o Brasil, o Brasil tinha descoberto a felicidade” (Andrade,1928, p.7). Essa redescoberta ativa traz consigo a valorização de símbolos materiais e imateriais dessas culturas. Religiões de matrizes africanas,

os terreiros, o Batuque, o samba, os sabores e temperos. O interesse e a convivência fazem penetrar signos cada vez mais na cultura brasileira, que até décadas anteriores, circulavam mais reservados dentro de grupos negros e indígenas. Nas palavras de Risério:

Vivaldo da costa chama a atenção, no campo da história social da Bahia na década de 30, para o “crescente empenho do negro em sua luta pela identidade cultural e participação política”, Os terreiros de candomblé, especialmente, se organizava, e se expandiam.
(Risério, 1995, p.57)

Esse intercâmbio cultural crescente ao longo do século XX evoluiu como objeto de estudos acadêmicos na Universidade Federal da Bahia. Com a criação do Centro de Estudos Afro-Orientais⁴ pelo reitor Edgard Santos, como lembra Risério.

Edgard frente às manifestações culturais negromestiças da Bahia, (...) via CEAO, ele fortaleceu todo um movimento de projeção e consolidação de formas, práticas e valores de extração negroafricana na Bahia.
(Risério, 1995, p.60)

O samba com suas batucadas já ocupava um espaço muito relevante na sociedade brasileira ao fim da primeira metade do século XX. Havia escolas de samba, grandes carnavais, rodas de samba ocupando os centros das metrópoles, grandes intérpretes e compositores circulantes em rádios e televisões: Dorival Caymmi,

⁴ Centro de Estudos Afro-Orientais da Bahia é um órgão da Universidade Federal da Bahia, criado em 1959. A entidade foi concebida como um canal de diálogo entre a universidade e a comunidade afro-brasileira, e entre o Brasil e os países africanos e asiáticos com enfoque anticolonialista e anti-imperialista. Hoje, é focada para a pesquisa e a ações afirmativas comunitárias com estudos afro-brasileiros em favor das populações afro-descendentes.

Cartola, Noel Rosa, Adoniran Barbosa e Carmem Miranda, por exemplo. Essa popularização e consumo desse estilo musical de origem negra é parte do imaginário da cultura popular do Brasil já na década de 60. Nas palavras de Caetano:

O samba já conhecia uma longa história de estilizações sofisticadas que, desde o início do século, o afastaram do batuque dos terreiros da Bahia (onde ele nasceu com esse nome de samba e onde ainda é cantado, tocado e dançado em sua forma primitiva como parte da cultura viva não apenas da população analfabeta dos bairros pobres ou das áreas rurais atrasadas, mas também da classe média das cidades do recôncavo baiano) e do partido alto das favelas cariocas.

(Veloso,1997, p.56)

Um ótimo exemplo do resultado dessa inspiração sincrética é a instalação,

já citada anteriormente: Tropicália, de Hélio Oiticica. Para compor essa instalação, Hélio traz elementos comuns ao dia a dia de lares brasileiros comuns e lugares visitados por ele. É sabido a relação íntima que Hélio desenvolve com o samba e a comunidade do Morro da Mangueira no Rio de Janeiro. Pode-se dizer que essa instalação é um expurgo resultado de uma tensão entre metrópole/comunidade, também uma tentativa de inserir no espaço de arte de um museu uma face mais realista do imaginário brasileiro. Uma arte expelida da necessidade de reconstruir essa imagem brasileira. Tal ambientação induz e produz no espectador reconhecimento e consciência desse lugar. “ao caminhar pelo recinto, pelo cenário da Tropicália, estar dobrando pelas “quebradas” do morro, orgânicas como a arquitetura fantástica das favelas” (Oiticica,1968, p.241).

A CULTURA DE MASSA

A entrada dos anos 60 em diante é marcada pela grande promoção da indústria da cultura de massa. Aliada ao crescimento da escolarização em todos os setores da sociedade, produz uma grande revolução cultural. Nesse ponto da história, o cidadão médio pode usufruir do lazer, consumir mais cultura, ouvir mais notícias fora de sua bolha social etc. Uma mudança gradual, porém, poderosa na percepção do mundo e na dinâmica social. Como analisa Ismael Xavier:

(...) tivemos uma nova inflexão na consciência de artistas e críticos quanto à questão da indústria cultural no Brasil, gerada pela urbanização, pelo desenvolvimento dos meios audiovisuais e pelo

boom da propaganda. O mercado cultural e o da informação crescem em importância e se transformam em área privilegiada de interesse. É o momento em que são criadas as faculdades de comunicação e se aceleram as traduções de livros clássicos de análise da cultura de massa e da sociedade de consumo.

(Xavier, 1993, p.68)

A televisão, o cinema, a fotografia, jornais e revistas compõem dentro de suas experiências particulares e complexas um grande acervo imagético a ser devorado. Nesse contexto, especialmente os cinemas recebem uma quantidade enorme de produções cinematográficas estrangeiras:

blockbusters hollywoodianos e neorealismo italiano por exemplo. Imagens representativas de outras culturas, sejam elas internacionais ou nacionais (de diversas regiões do Brasil), é um prato iconofágico pronto para ser devorado repetidamente a cada nova sessão de cinema ou a cada nova edição de revista, com fascínio e furor, como observa Caetano.

Um dos acontecimentos mais marcantes de toda a minha formação pessoal foi a exibição de La strada de Fellini num domingo de manhã no Cine Subaé (havia sessões matinais aos domingos nesse que era o melhor - o único que chegou a ter cinemascope - dos três cinemas de Santo Amaro). Chorei o resto do dia e não consegui almoçar.

(Veloso, 1997, p. 44)

A indústria fonográfica é marcada também por um boom de novos sons. A popularização da Bossa Nova Carioca, o Rock'n'roll, Jazz, músicas experimentais etc., analisa o músico baiano.

(...) Persegui a plasticidade sonora que encontrava em suas canções; ouvi Jazz, principalmente cantores (Billie Holiday e os blues tradicionais me encantavam mais do que o motor Jazz Quartet e David Brubeck me enfasiava); enfim, eu queria estar vivo no seio de um país jovem, entre jovens corajosos e criadores.

(Veloso, 1995, p.20)

A inundação da cultura estrangeira no Brasil revelou uma experiência globalizante. Filmes, músicas, fotografias, livros, notícias a serem devorados. A cultura sonora e material traz consigo a estética e a narrativa. Ser atravessado por essas experiências é um convite a ser provocado, um convite a sair da própria bolha. No ritual antropofágico, a digestão desses novos elementos pode fazer ressoar no corpo do espectador uma infinidade de sentimentos. Em face ao estrangeiro, de certo, tem-se uma outra percepção sobre si, concomitantemente, outro fenômeno ocorre: a consciência de ser parte do mundo.

POLÍTICA E CONSCIÊNCIA

Para a construção de um movimento que pudesse conceber uma identidade brasileira era preciso reconhecê-la, no caso tropicalista: devorá-la. A consciência do subdesenvolvimento estrutural de um país desigual fora por muitas vezes desconhecido, invisibilizado ou subestimado por diversos movimentos artísticos anteriores ao Tropicalismo. Para os protagonistas da nossa história o elemento do subdesenvolvimento passa a ser ingrediente potente, característica a ser introjetada, aceita e transvalorada em vetor de potência, que agregará tanto esteticamente quanto passará a

ser tópico formulador de um discurso fundamental a ser debatido com a sociedade. Glauber Rocha deixa bem explícita essa formulação ao escrever sobre o período e na temática de seu cinema, sempre aguerrido e crítico “Tropicalismo é aceitação, ascensão do subdesenvolvimento; por isso existe um cinema antes e depois do tropicalismo” (1981, p.277). É justo pontuar que essa consciência cultural e política não era algo desconhecido a ser aprendido, mas sim, a ser lapidado. Os baianos tropicalistas viram e viveram na pele uma realidade brasileira simples, entre os interiores

da Bahia e a metrópole Salvador (em desenvolvimento naquela época). O reconhecimento e aceitação dessa condição subdesenvolvida brasileira é estimulada com uma vivência cultural e política intensa na década de 60: os Centros Populares de Cultura⁵, os movimentos e partidos de esquerda e a Universidade Federal da Bahia. Entre encontros amistosos, aulas, oficinas e reuniões era proporcionado um verdadeiro banquete antropofágico, como analisa Risério.

Num país que experimentava novas direções democráticas, acelerando seu processo de atualização urbano-industrial em meio aos ventos do nacionalismo e do desenvolvimentismo, a Bahia pôde se levantar, com toda a sua densidade e singularidade culturais, para se abrir a um considerável fluxo internacional de informações estético-intelectuais - e ainda se preparar para intervir, nacionalmente sob os signos da modernidade e da radicalidade.

(Risério, 1995, p.14)

O cenário político era efervescente, especialmente para um jovem artista tropicalista. Aliada a essa consciência realista sobre a vida do povo brasileiro, eram acrescidas em grandes debates sociais. Ideologias marxistas anti-imperialistas ofereciam um vislumbre de esperança de viver em uma nação mais igualitária. O ativismo à esquerda era a resposta da resistência contra a ditadura militar. Se alguns militantes escolheram a luta armada ao longo dos anos 60, para combater a extrema direita, há também aqueles que tinham a arte como uma

arma de luta. Apesar da crescente censura às produções artísticas, ainda se consumia música e filmes, como analisa Schwarz:

Durante esses anos, enquanto lamentava abundantemente o seu confinamento e sua importância, a intelectualidade de esquerda foi estudando, ensinando, editando, filmando, falando etc., e sem perceber contribuíram para a criação, no interior da pequena burguesia, de uma geração anti-capitalista.

(Schwarz,1978, p.63)

O ingrediente político é parte massiva da dieta antropofágica tropicalista. Devido a censura castrativa era necessário pensar em meios eficazes para espalhar ideias: o simbolismo, a poesia, a desconstrução e a brincadeira. Se esquivar para resistir e resistir para não desistir.

⁵ Criado em 1961, no Rio de Janeiro, ligado à União Nacional de Estudantes - UNE. Reúne artistas variados: teatro, música, cinema, literatura, artes plásticas etc. Unidos pela tentativa de construção de uma cultura nacional, popular, revolucionária e democrática, por meio da conscientização das classes populares.

O RESULTADO FINAL

A vontade construtiva, que pode por vezes ressoar como “a vontade de se construir uma imagem do Brasil”, pressupõe também uma disposição à assimilação de elementos culturais múltiplos variados ofertados também de forma variada, seja pela cultura de massa, seja em pequenos núcleos da sociedade. Como condição primeira ao caminho da vontade construtiva se faz necessário entender e assumir as raízes colonizadas. Em um segundo momento, tendo bem demarcado esse lugar do colonizado, colocar-se como uma cultura dentro de um globo. Nas palavras de Oiticica:

Reconhecer que para se superar uma condição provinciana estaginatória, esses termos devem ser colocados universalmente, isto é, devem propor questões essenciais ao fenômeno construtivo do Brasil como um todo, no mundo, em tudo o que isso possa significar e envolver. Nossos movimentos positivos parecem definir-se como, para que se construam, uma cultura de exportação: anular a condição, e não os evitar como se fossem uma miragem
(Oiticica, 1970, p.3)

Para Hélio Oiticica, a Tropicália fora uma diluidora de elementos ali disponíveis, elementos esses que, muitas vezes eram desconsiderados por outros artistas, como uma redescoberta, e por vezes uma ressignificação. Quando adicionado a criatividade dos seus artistas e o seu caráter experimental ao produzir essas obras, percebe-se sua veia revolucionária, como escreve o artista:

Mas o experimental, que não só assume a ideia de modernidade e vanguarda, mas também a transformação radical no campo dos conceitos-valores vigentes: é algo que propõe transformações no

comportamento-contexto, que deglute e dissolve a convi-convivência.

(Oiticica, 1970, p.40)

Haja visto, pode-se estabelecer uma relação entre esse momento da assimilação ou internalização de influências para o artista como um momento na linha do tempo antropofágica na qual o alimento nutre e preenche o artista de uma energia a favor de uma combustão imaginativa onde as referências se chocam internamente e evoluem para um vetor em forma de exercício e feitura de arte. Sendo a parte final do ritual: a criação, como nos fala Oiticica.

Sua intenção fundamental quando se diz que deseja “quebrar estruturas” é exatamente abrir-se a todas as demandas de sua imaginação criadora, como um exercício ou um ritual, mas ritual que se transfere continuamente, e ao comunicar isso cria condições para sua propagação ou germinação.

(Oiticica, 1970, p.4)

Como produto desse ritual antropofágico é concebida uma nova estética: a estética tropicalista. O disco manifesto Tropicália ou Panis Et Circensis lançado em 1968 é a materialização do movimento artístico organizado e planejado. Ao analisar a capa do Disco é possível compreender de forma clara a estética tropicalista como uma construção, um resultado de uma extensa receita antropofágica. Ao dissecar cada signo presente na capa é possível entender parte dessa receita. Os mutantes segurando guitarras revela a influência do Rock’n’Roll e denuncia o uso das guitarras elétricas nas músicas, com ar de orgulho. Outro indício da devoração do Rock se dá pela própria organização do grupo para a fotografia,

que em muito se assemelha ao disco dos Beatles O Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band lançado em 1967, ano anterior ao lançamento de Tropicália ou Panis Et Circensis (Figura 01). Essa disposição dos integrantes encarando a fotografia, agrupados em camadas,

passando a ideia de uma união que faz força, com um ar popular e pretencioso. Lotada de referências escondidas em signos e serem desvendados pelo espectador. Não para por aí, Oliveira faz boas observações sobre a capa em sua dissertação (OLIVEIRA, 2014, p.96)



Fig.01: Capa “Tropicália ou Panis Et Circensis” de 1967 fonte: https://repositorio.utfrpr.edu.br/jspui/1/807/1/CT_PPGTE_M_Oliveira%2c%20Cauhana%20Tafarelo%20de_2014.pdf

Gal aparece em uma pose recatada ou até humilde, como um símbolo da classe popular ou interiorana. Ao lado, Torquato Neto aparece de traje social e boina, item comumente relacionado à França. Seria uma referência às manifestações de luta que ocorriam no mesmo ano em Paris.

(Oliveira, 2014, p.96)

Rogério Duprat segura um penico de pernas cruzadas como se estivesse tomando um chá, sabe-se que ele faz uma alusão a Fonte (1917) de Marcel Duchamp. Gilberto Gil se veste com roupas orientais coloridas, tendência de moda um tanto quanto progressista da cultura Hippie, que busca nas tradições orientais inspirações filosóficas e espirituais. Essa capa é rica e seria

possível fazer um artigo somente para ela, mas para esse artigo, me atendo com foco no roteiro antropofágico da Tropicália, sendo esse disco manifesto, a materialização do movimento.

Tomando a capa de um disco, indiscutivelmente, como uma imagem, me volto então à iconofagia apresentada por Baitello e aponto aqui a capa de Tropicália ou Panis Et Circensis como uma imagem excremental, um produto arquitetado, resultado da devoração um muitas outras imagens como a obra de Duchamp e o Disco dos Beatles: o Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band. E resgatando a Diarréia de Hélio Oiticica: a diluição, é o

próprio resultado de todo o movimento: a capa do disco, as músicas, os textos e todo o circuito de arte Tropicalista. No caldeirão da receita tropicalista estão: a devoração de referências nacionais e internacionais em uma experiência globalizante, a consciência social e a aceitação da condição de colonizado e subdesenvolvido como força motriz, e a bela poesia antropológica, social e espiritual do sincretismo. A digestão ocorre em cada um dos personagens, artistas, agentes da transformação da imagem do Brasil, jovens famintos e criativos. E assim é excretado a Tropicália.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ANDRADE, Oswald de. (1975). **Manifesto antropófago**. In Revista de Antropofagia (Reedição da Revista Literária publica em São Paulo 1ª e 2ª edições - 1928-1929). São Paulo, SP: Abril.

BAITELLO JUNIOR, Norval. **As imagens que nos devoram. Antropofagia e Iconofagia**. São Paulo: Centro interdisciplinar de Semiótica da Cultura e da Mídia, 2000.

BASUALDO, Carlos. **Tropicália: uma revolução na cultura brasileira**. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

CANCLINI, Néstor García. **Culturas Híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade**. São Paulo: Edusp, 2013.

MARINO, Rafael. **Lineamentos bibliográficos sobre a Tropicália**. REVISTA SOCIOLOGIA E ANTROPOLOGIA, v. 11, p. 671-687, 2021.

MARINO, Rafael. **Rubem Valentim, Hélio Oiticica e o tropicalismo: dois caminhos para a antropofagia na arte brasileira** *Novos Estudos*. CEBRAP, v. 40, p. 335 - 356, 2021.

NUNES, Benedito. **A Metafísica Bárbara** In *Obras completas de Oswald de Andrade: Do Pau-Brasil à antropofagia e às utopias*. Rio de Janeiro, RJ: Civilização Brasileira. 1970.

OITICICA, Hélio. **Brasil Diarréia. Itaú Cultural, fevereiro 1970**. Disponível em <<http://legacy.icnetworks.org/extranet/enciclopedia/ho/index.cfm?fuseaction=documentos&cod=170&tipo=2>> Acesso em 25 de outubro de 2023.

OLIVEIRA, Cauhana Tafarelo. **O design gráfico tropicalista e sua repercussão nas capas de disco da década de 1970. Dissertação (Mestrado em Tecnologia)**. Curitiba: Universidade Tecnológica Federal do Paraná, 2014.

RISÉRIO, Antônio. **Avant-garde na Bahia**. São Paulo: Instituto Lina e P. M. Bardj, 1995.

Tropicália ou Panis et Circencis. Rio de Janeiro: Philips, 1969. LP.

SCHWARZ, Roberto. (1978). **Cultura e política, 1964-1969**. In: *O pai de família e outros estudos* 2. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra: 1992a, p. 70-111.

STADEN, Hans. **Viagem ao Brasil**. São Paulo: Martin Claret, 2008.

VELOSO, Caetano. **Verdade tropical**. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

XAVIER, Ismail. **Alegorias do subdesenvolvimento: cinema novo, tropicalismo, cinema marginal**. São Paulo: Brasiliense, 1993.

ZÍLIO, Carlos. **“Da antropofagia à Tropicália”**. In: *O nacional e o popular na cultura brasileira. Artes plásticas e literatura*. São Paulo: Brasiliense, 1983.

DELIRIUM AMBULATORIUM: UMA EXPOSIÇÃO, DOIS COMENTÁRIOS

*Ulisses Resende Castro*¹

¹ Mestrando no Programa de Pós-graduação em Arquitetura e Urbanismo da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo (PPGAU/FAUUSP), com pesquisa relacionada à espacialidade no programa ambiental de Hélio Oiticica. Arquiteto e urbanista pela Universidade Federal de Minas Gerais (EA/UFMG). Especialista em Fotografia, Arte e Mediações pelo Instituto de Artes da Unicamp (IA/Unicamp). Contato: ulisses.castro@gmail.com

O desenvolvimento do corpus artístico de Hélio Oiticica (1937-1980) é marcado pela coerência. O trajeto percorrido por ele desde os Metaesquemas (1956-1958) até os Parangolés (1964-1979) revela o mecanismo de ciclos responsável por colocar sua poética em movimento: ao deparar-se com um problema, o artista propõe uma solução, a qual, por sua vez, inaugura outro problema, que exige novo agenciamento de sua parte². Muito embora esse tipo de operação cíclica não seja exclusividade de Oiticica, o caso do artista brasileiro guarda uma peculiaridade importante: cada solução proposta ganha o status de categoria, ou programa, como o próprio Oiticica costumava chamá-los. Assim, entre os dois extremos mencionados – os Metaesquemas e os Parangolés – encontramos os Relevos espaciais (1959-1960), os Núcleos (1960-1966), os Penetráveis (1961-1980) e os Bóldes (1963-1979), e a razão de existir de cada um deles pode ser inferida a partir de seu antecessor imediato. Assim, a cronologia torna-se um aspecto essencial para a compreensão da obra de Oiticica, e como tal, uma mostra retrospectiva de seu trabalho não deve prescindir dela.

Um dos méritos de *Delirium Ambulatorium*, exposição dedicada a Hélio Oiticica e com curadoria de Moacir dos Anjos para o Centro Cultural do Banco do Brasil (CCBB), é a maneira como ela evidencia o percurso programático do artista. Em ambas as mostras ocorridas até agora – tanto na unidade do CCBB de Brasília, entre 22/07/2023 e 15/10/2023, quanto na de Belo Horizonte, entre 06/12/2023 e 05/02/2024³ –, a exposição pos-sibilitou, de maneira pedagógica, que o visitante, ao explorar os espaços

expositivos, refizesse esse trajeto em seu imaginário. A maneira como a exposição distribui-se e revela-se às pessoas replica o percurso do próprio artista ao longo de seu processo criativo e de experimentação, quer dizer, o curador teve o cuidado de ocupar os espaços de modo relevante e dotado de sentido.

É preciso, entretanto, registrar um segundo êxito de *Delirium Ambulatorium*. Tanto em sua produção artística quanto na teórica, Oiticica discutia a noção de participante em oposição à de espectador, e defendia que sua obra dependia da participação do indivíduo para se completar (OITICICA, 1986, p. 77). Ao tratar dos Parangolés, ele chega a usar a expressão “participador-obra”, “[...] que se desmembra em ‘participador’ quando assiste e ‘obra’ quando assistida de fora” (OITICICA, 1986, p. 72). Para o artista, a participação ocorre sob duas instâncias: quanto à semântica, no momento em que o indivíduo ativa a obra, dando-lhe sentido, e quanto à experiência sensível, quando a obra contamina fenomenologicamente o sujeito (OITICICA, 1986, p. 91). Ambas só podem concretizar-se com a presença do corpo.

² Isso fica evidente no trecho inicial de *Aspiro ao grande labirinto* (1986), no qual o artista relata seu processo criativo por meio de um diário.

³ A instituição não confirmou se a exposição vai seguir para as unidades de São Paulo e Rio de Janeiro.

Diante da importância dada por Oiticica à experiência, é de se esperar que sua produção artística seja manipulada, penetrada, vestida, tocada, cheirada – conforme planejado para acontecer. Entretanto, devido a questões práticas relacionadas à segurança e à preservação, isso normalmente não ocorre em exposições, de modo que o participante de Oiticica é lançado novamente à condição de espectador. Em *Delirium Ambulatorium*, no entanto, a situação é diferente. É notória

a quantidade de obras que permitem a interação corpo-objeto. As pessoas são convidadas a experimentar. E assisti-las fazendo isso é revelador: não existem regras, cada corpo responde de maneira singular aos desejos de sua própria subjetividade quando em contato com o objeto em questão. É nesse instante que a obra se concretiza.

REFERÊNCIAS

OITICICA, H. **Aspiro ao grande labirinto**. Rio de Janeiro: Rocco, 1986.

A SIMBOLOGIA DO MANTO: REIS, RAINHA E BISPO

Valdriana Corrêa¹

Ao longo dos tempos, tradições e simbologias habitam o universo da historiografia. Dentre muitas, a simbologia do uso do manto e sua relação com o poder e a proteção é algo que instiga uma reflexão, tanto dentro das questões históricas, quanto no universo da arte. O sincretismo da utilização do manto é exposto aqui utilizando alguns exemplos dentro e fora das questões religiosas, mas sem perder sua áurea de santidade e adoração por aqueles que o usam. Neste ensaio, vamos analisar a figura do Rei da Inglaterra, da Virgem Maria e do artista Arthur Bispo do Rosário, todos interligados pela simbologia do uso do manto. Simbologia esta que pode dizer muito sobre questões culturais, sobre tradição e fé.

Palavras-chave: *Simbologia; Manto; Bispo do Rosário; Indumentária.*

¹ Doutoranda e Mestra em Artes Visuais com ênfase em História, Teoria e Crítica pelo Programa de Pós Graduação em Artes Visuais da Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Graduada em História da Arte pela mesma Universidade, atua nas áreas de pesquisa sobre cor, historiografia e crítica de arte. Contato: vpc_poa@hotmail.com

Durante muitos séculos, as tradições se perpetuam, sejam elas cristãs ou pagãs, e habitam nosso imaginário e nossa história oral. Por tradição, o rei carrega consigo alguns elementos simbólicos, como por exemplo o cetro, a coroa e o manto. Este último, apesar de não ser um objeto de valor financeiro altíssimo, como no caso da coroa e do cetro, que normalmente são feitos de metal precioso e pedras de valores inestimáveis, carrega consigo uma simbologia de poder.

O ato de vestir o manto é entendido como “sinal pela escolha da sabedoria, é também, de assumir uma dignidade, uma função, um papel do qual o manto é emblema” (Chevalier, 2017, p. 589). Basta alguém estar trajando um manto, para que este seja visto como alguém nobre, poderoso e respeitável. Isso nos mostra que antes da coroa, o manto é um objeto de grande importância. Na Inglaterra medieval e até hoje, as cerimônias de coroação têm no manto uma questão altamente representativa; o rei recebe o manto azul forrado de pele de Arminho, símbolo de proteção, pureza moral e da sua incorruptibilidade.

O manto azul era a cor reservada aos integrantes da realeza, ou da grande burguesia. A pele branca do Arminho, com o ponteadado preto de sua cauda, era uma insígnia da realeza desde a Idade Média. Ainda hoje são usadas nos trajes reais. No Reino Unido, os membros da Casa dos Lordes, vestem uma capa com gola de pele de arminho. Um exemplo da simbologia do manto são os retratos dos monarcas tanto na

França quanto na Inglaterra. Usemos a imagem de Luís XIV para exemplificar.



Fig 01: Hyacinthe Rigaud (1659 - 1743) | Portrait of Louis XIV, 1701. Óleo sobre tela | Museum du Louvre / França

De acordo com Peter Burke (1937) em sua obra, *A Fabricação do Rei*, a roupa tem um papel fundamental no processo de representação dentro da sociedade, e isso pode ser muito bem representado na indumentária real. Luís XIV é caracterizado usando um manto suntuoso, peça em maior evidência na pintura, bordado com fios de ouro e com a profusão do azul da realeza (Figura 01). Michael Pastoureau (1947), historiador e estudioso da cor, comenta em seu livro sobre a cor azul que: o azul parece estar distante de nós, mas gostamos de contemplá-lo, não porque ele avance em nossa direção, mas por nos incitar a persegui-lo. Essa ideia transmitida pela cor, unida a outros

elementos visuais de vestuário, como o excesso de tecido, ao qual Luís XIV como rei tinha acesso, evidenciavam a posição real e ainda reafirmavam seu poder.

A cerimônia de coroação da monarquia britânica, como a conhecemos atual-mente, envolve muitos elementos que fazem parte do fausto grandioso desde o século XI. Tais características da cerimônia realizada na Abadia de Westminster desde 1066 têm sido mantidas pelos sucessivos monarcas. Um desses elementos é o “manto de coroação” - traje que remonta à coroação britânica desde o século XVII. O traje é feito de tecido de ouro, fios de prata e seda, franja de ouro e um fecho de ouro. O pano de ouro é tecido com rosas, cardos, trevos, coroas, águias e flores-de-lis. O fecho de ouro tem a forma de uma águia (Figura 02).



Fig 02: Foto da indumentária utilizada na coroação do Rei Charles da Inglaterra - 2023

Desde a Antiguidade, o manto representa uma espécie de “extensão” de seu possuidor, um recurso visível e simbólico para mostrar o alcance dos poderes daquele determinado personagem. Quando uma pessoa perseguida recorria, em seu desespero, a alguém poderoso em busca de proteção, era costume que o protetor lhe revestisse publicamente com o seu próprio manto. Em determinados casos, o manto com as insígnias chegava mesmo a ser “emprestado” àquele que outrora era perseguido, o

que lhe dava salvo-conduto por todo o Reino. Em outras palavras, ser revestido pelo manto de alguém poderoso significa nada menos que “ser adotado, ou receber as dignidades de seu nome” (Roche, 2007 p. 75).

Mas, muito antes dos reis, o manto já tinha uma simbologia muito especial para os povos cristãos. A Virgem Maria, ao longo da história, foi representada vestindo um manto azul celeste. Este manto representava a sua santidade e, sua importância dentro da hierarquia da igreja católica. Por isso, ao invocarmos a intercessão da Virgem Maria, Mãe de Deus, Nossa Senhora, pedimos que ela nos cubra com seu manto, ou seja, nos envolva em seu poder materno, nos adote e nos proteja (Figura 03).



Fig 03: Francisco de Zurbarán (1598 - 1664) | Virgen de las Cuervas, 1644. Óleo sobre tela | Museu de Belas Artes de Sevilha / Espanha

Muitas representações de mantos envolvem a igreja católica, como o Manto Sagrado de Jesus, que foi colo-cado em suas costas no caminho da crucificação, pelos soldados romanos que zombavam da sua condição de rei dos homens. Pois foi justamente essa peça de vestuário, o manto, que foi passado do profeta Elias, para Eliseu, segundo o Antigo Testamento, como simbologia de transferência da missão de evangelizar o povo de Deus! São muitas as histórias que envolvem a representação do ato de usar um manto.

Citando a obra de Artur Bispo do Rosário (1909 – 1989), que foi um homem que expressava sua religiosidade, e universo psíquico, através de uma produção exuberante de vestes e objetos nutridos de influências e habilidades presentes em nossa tradição artística popular e da arte sacra, o manto tem seu papel representativo. Bispo reserva para si apenas o símbolo maior da realeza: o Manto da passagem. Esse manto foi confeccionado para cobrir o corpo de Bispo no dia da sua “passagem”, o dia do julgamento final. Ao vesti-lo, seria reconhecido por Deus, e carregaria o mundo nos ombros; junto, carregaria todos aqueles que considerava “seus”(Dantas, 2009, p. 207). O Manto é objeto mágico e lúdico que permitia a transmutação de Bispo em rei dos reis.

Alguns artistas produzem objetos



Fig 04: Reprodução fotográfica Rafael Adorjan/Museu Bispo do Rosário Arte Contemporânea

para que participem e expressem sua interação com o mundo, estabelecendo relações, isso fica claro na obra de Artur Bispo do Rosário. Sua obra é um inventário do mundo, representado através de objetos, bordados e palavras. O bispo acreditava que sua missão era apresentar a Terra a Deus e recriar um novo mundo sem miséria, doenças e sofrimento. Segundo Jorge Silva, em seu livro sobre a obra de Bispo, “o manto é o arabesco da loucura, o elemento aglutinador de toda a expressão e sentido da própria obra”, com referenciais evidentes da

vida do artista. É o objeto maior para a análise da obra e objetivo último da criação de Bispo. Realizado para o fim da transcendência, para a passagem do homem, significa “a entrega à morte e a abertura das portas do reino da felicidade absoluta”. (Silva, 2003, p. 87).

A narrativa do manto foi construída pelo próprio artista ao longo de quase 30 anos, a obra foi bordada manualmente com elementos simbólicos, autobiográficos, que fazem parte da memória do artista e de suas vivências. No verso estão nomes de mulheres, que segundo ele, deveriam subir aos céus no dia do juízo final (Figura 04).

Em todos os três exemplos citados nesse texto, sobre a simbologia e a representação do manto, temos questões muito próximas, como a representação de poder, santidade e proteção. Do poder do manto real, passando pela santidade do manto de Maria, atinge-se à culminância em uma união dessas duas simbologias no Manto de Bispo do Rosário, que para ele era um símbolo de proteção, e que também representava um certo poder sobre a memória.

Carregar consigo a história sobre os ombros não significava, para Bispo, estabelecer uma analogia entre sua realidade e as tradições da realeza francesa ou inglesa. No caso do manto tecido por ele, trata-se de uma representação de tudo aquilo que perpassa nossa existência, e será cobrado de nós no dia do juízo final, momento esse, onde seremos recebidos sobre o manto divino de Maria. Traz também com ele um pouco das questões Colonialista às quais nossa cultura foi submetida. O manto da submissão, que também é o manto

da adoração e da fé, se transforma no manto da transcendência. Uma amarração de três estados distintos que a genialidade de Bispo foi capaz de transmutar em pura arte.

A representação do Manto iria muito além do que foi dito aqui, pois sua participação em diferentes expressões da religiosidade de muitas sociedades e em inúmeros momentos da história, agrega a essa indumentária uma característica de diversidade social e cultural. Ao contrário do panejamento das obras renascentistas, com suas dobras e ornamentos, o manto pode

ser simples, despido de detalhes, até mesmo um mero farrapo do tempo, que ainda assim o veremos imbuído de uma áurea mágica de proteção, de um instrumento que provê invisibilidade contra os males do mundo, ou poderá ele mesmo ser aquele que esconde e dá poder aos que o mal podem causar. Um herói trapeiro, um rei, um santo ou um louco... São estas simbologias, questões sociais, históricas, antropológicas, políticas, estéticas e culturais em um sentido mais amplo que também mobilizam o universo da arte e seus campos de pesquisa.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BURKE, P. **A fabricação do Rei: A construção da imagem pública de Luís XIV.** Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1994.

CHEVALIER, J. **Dicionário de Símbolos.** Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 2017.

DANTAS, M. **Arthur Bispo do Rosário: a poética do delírio.** São Paulo: UNESP, 2009.

PASTOUREAU, M. **Azul história de uma cor.** Lisboa: Orfeu Negro, 2016.

ROCHE, D. **A cultura das aparências: uma história da indumentária (séculos XVII-XVIII).** São Paulo: Senac, 2007.

SILVA, J. **Arthur Bispo do Rosário: arte e loucura. 2. ed.** São Paulo: Quaisquer, 2003.

IMAGENS

Figura 01 – **Rigaud, H. Portrait of Louis XIV. 1701. Óleo sobre tela, 277 x 194cm. Museum du Louvre, França.** Disponível em: <https://collections.louvre.fr/en/ark:/53355/cl010066115> Acesso em: 20 mar 2024.

Figura 02 – **Jones, V. Reprodução fotográfica da indumentária utilizada na coroação do Rei Charles da Inglaterra. 2023.** Disponível em: <https://www.telegraph.co.uk/world-news/2023/05/01/king-charles-iii-wear-coronation-clothes-of-his-ancestors/> Acesso em: 20 mar 2024.

Figura 03 – **Zurbarán, F. Virgen de las Cuervas. 1644. Óleo sobre tela, 268 x 318cm. Museu de Belas Artes de Sevilha, Espanha.** Disponível em: https://en.m.wikipedia.org/wiki/File:Bellas_Artes_Sevilla.jpg Acesso em: 20 mar 2024.

Figura 04 – **Rosário, B. Manto da Apresentação. (sem data). Costura, bordado e escrita, 118,50 x 141,20cm. Fotografia de Rafael Adorjan. Museu Bispo do Rosário Arte Contemporânea, Rio de Janeiro.** Disponível em: <https://museubispodorosario.com/acer-vo-2/manto/> Acesso em 20 mar 2024

ENTREVISTA COM AORUAURA

*Carolina Felix de Melo*¹

*Hannah Sá Barreto de Lima*²

Palavras-chave: *Arte Contemporânea; Performance; Corpo*

Aoruarua é um convite a pensar o corpo, suas transformações e limites. Levanta questões pessoais de não identificação com sua própria imagem, sendo um exemplo contemporâneo de artista que transforma sua vida na própria obra. Em 2021, foi indicada ao prêmio pipa e na sua descrição explica “AORUAURA é a plataforma e fazer artístico de Ora Aura”.

Aura é técnica em Artes Visuais pelo Instituto Federal de Pernambuco (2019), vive atualmente em Recife, multiartista, tem foco em multimídia, performance e body-art. Em 30 de agosto de 2020, em meio a Pandemia do vírus SARS-CoV-2, causadora da COVID-19, em meio ao seu isolamento social, concedeu uma entrevista online para as pesquisadoras Carolina Felix de Melo e Hannah Sá Barreto de Lima.

1 Professora substituta no curso de Design do Centro Acadêmico do Agreste da Universidade Federal de Pernambuco. Mestra em Design pelo PPGDesign UFPE na linha de investigação em Design, Arte e Cultura. Graduada em Design de Moda pela Faculdade Senac de Pernambuco e bacharel em Design, também pela UFPE. Contato: carolina.fdm@gmail.com

2 Mestra em Design pelo PPGDesign UFPE na linha de investigação em Design, Arte e Cultura. Graduada no bacharelado de Design e na licenciatura de História, também pela Universidade Federal de Pernambuco. Contato: hannahsab1@gmail.com

3 Disponível em: <<https://www.premiopipa.com/aoruaura/>>. Acesso em: 8 de fevereiro de 2024

Carolina e Hannah: Primeiro queria que você contasse para nós sobre a criação do seu nome artístico. Como foi chegar a Aoruaura?

Oura Aura: Meu nome começa a se desdobrar a partir do momento em que me sugere Aura. Eu estava iniciando essas investidas na noite, no campo da arte Drag, conhecendo as Cubber e vivenciando isso. O que mais conseguia assimilar é a semelhança com meu nome de batismo, o meu nome de batismo é Mauro. Tirando o “M”, Aura e Auro são nomes idênticos definidos pela binaridade. E nessa busca de me nomear artisticamente, e nesse período eu nem considerava o que eu fazia como artístico, eu estava realmente me pesquisando na vida. É aonde as coisas vão não se confundindo, mas sempre se misturando. A vida e a arte. Eu tentando nomear a mim mesma ou o meu processo artístico, sendo que as duas coisas são a mesma coisa. Eu chego em Aoruarua dessa forma. Hoje eu consigo entender que eu juntei algumas formas possíveis de combinação das letras de “Auro” e “Aura” e cheguei nesse fragmento desse círculo que eu crio. Aoruaura é só um fragmento de algumas possibilidades de combinações desses nomes. E ele não pretende me intitular ou nomear. É um nome que gera algumas coisas interessantes, como algumas pessoas não conseguem pronunciar ele e eu falo que no final das contas Aoruaura é só uma combinação para gerar um feitiço e esse feitiço se faz quando as pessoas erram. Em algum momento esse feitiço de transmutação se faz a partir da tentativa de pronunciar isso.

C. e H.: Na sua entrevista para O Tempo de Uma História (O TEMPO DE @AORUAURA, 2018⁴), você fala sobre medos, identidade e sua relação com as redes sociais. O que mudou nesses dois anos?

O.A.: Eu lembro que eu iniciei “O TEMPO DE @AORUAURA” falando a frase “Hoje eu sou tudo o que eu tive medo de ser”. E a Aura de hoje olha para aquele registro daquele tempo e olha quanta coisa mudou. Eu percebo que esse é um mecanismo interessante, que é do que o medo pode te anunciar de bom e não somente te paralisar. O medo precisa movimentar. A gente percebe isso na vida. Quando eu falo isso em “O TEMPO DE @AORUAURA”, eu tinha medo de ser travesti, tinha medo de ser degenerado, tinha medo de ser diversas coisas que hoje sou e que constituem quem eu sou da maneira que eu me orgulho de ser. E as redes sociais mudaram muita coisa nesses dois últimos anos. Eu iniciei o uso do Instagram muito como um diário, como uma forma de relatar a minha passagem pelo tempo e chegou um momento em que Aoruaura tomou uma força que começou a gerar sua própria gravidade. E o que eu criava enquanto Aoruaura exigia de mim mesma uma curadoria do que eu considero que entra ali e o que não entra ali. Chegou um momento que eu percebi que eu não tinha saúde para compartilhar o meu trabalho artístico na frequência do Instagram. Não na frequência que eu fazia antes em Aoruaura. E

⁴ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Kvzt_tsEXV8>. Acesso em: 8 de fevereiro de 2024

aí eu crio um outro Instagram em que eu basicamente entendo qual o funcionamento do Instagram, o que o Instagram pede de mim, o que ele pode me dar e eu faço o que eu gosto de fazer que é relatar as mudanças do meu corpo ali. E @aoruaura começa a funcionar de uma forma bem mais espaçada, porque o meu trabalho tem mudado muito, eu tenho colocado muito mais camadas no meu trabalho antes de conseguir realizá-lo e sequer compartilhá-lo.



Fig. 01: Foto “O Olho Calmo”, 2019. Autorretrato com smartphone. Fonte: Prêmio Pipa.

C. e H: Em muitos dos seus trabalhos, sua expressão de corpo é bastante ampla.

Como você administra o cuidado com seu corpo, sendo ele o suporte de suas obras?

O.A.: Os cuidados com meu corpo eu acho relativo de pensar. Eu tenho algumas métricas diferentes do que eu acho e as pessoas acham no que é saudável para um corpo. Mas eu uso bastante o corpo e houve momentos em que eu cheguei a levar o meu corpo para movimentos até de dança... Se eu não tivesse passado por uma oficina de teatro na minha adolescência, eu não

teria consciência das possibilidades do meu corpo. Eu não faria o meu trabalho. Eu não faria o que eu sou, o que eu faço da vida. Mas eu não tenho a métrica que as pessoas do teatro e da dança tem. Falando desse tipo de cuidado, porque a gente aprende esse cuidado a partir do exercício. Eu tenho percebido que para mim, cuidar do meu corpo é fazer com que eu consiga viver dentro desse corpo de maneira saudável. E é contraditório o que eu vou falar, mas eu acho que a contradição passa por tudo que eu faço, pelo meu trabalho, pela minha vida. Por exemplo, para mim, algo que eu considero que tem cuidado do meu corpo e me fez conseguir viver de maneira saudável nele é a terapia hormonal. Essa operação que eu faço no meu corpo para conseguir equalizar nosso ritmo. É contraditório, porque ela vai colocando o corpo em risco também de certas formas, mas ela me põe num lugar de algum conforto em algum momento. E aí eu considero isso sim uma forma de cuidado com o meu corpo ainda que isso não esteja ligado com os riscos que eu exponho meu corpo com o meu trabalho. Eu tenho limites que eu estabeleço no instante em que eu estou me relacionando, por exemplo, um caramujo vivo andando no meu olho. Eu só permito aquilo, porque eu sei que aquilo não vai me transmitir esquistossomose, eu sei que aquele cresceu naquela arvorezinha lá de casa, eu o vi passando por um processo... e ainda assim me coloco em risco. Mas existem os limites que eu estabeleço e tudo partindo do lugar de intuição que é basicamente o que cria o meu corpo a fazer o que faz na vida e fazer esse trabalho.



Fig. 02: Foto “Temporária Mente Sem Título”, 2019. Assemblagem. Tela branca, Artista viva, Espelho, Iphone, Fios elétricos, Raízes, Cipós, Cobre, Algodão e Live-Vídeo-Arte. Dimensões Variadas. Fonte: Prêmio Pipa

C. e H.: Nas suas obras são produzidas imagens que despertam estranhamento ao serem deparadas com o padrão de normalidade vigente. Como você lida com esse estranhamento do espectador?

O.A.: Isso leva a gente de volta a “Eu sou tudo aquilo que eu tive medo de ser”, porque eu me tornei tudo o que eu estranhei na vida. Tudo o que eu de alguma forma rejeitei em um momento eu internalizei, me curei e me tornei. Ou me tornei e me curei, enfim... e basicamente esse movimento é o que eu faço, eu amo saber que estou causando estranhamento, eu gosto de ver a reação. Esse estranhamento do público eu posso dizer que é a quintessência do babado. É o que, pra mim, dá o gás de fazer, porque é o meu corpo que eu estou explorando a partir do meu desejo, é o que me move a fazer o que eu faço, o meu

desejo de fazer. O meu desejo de me relacionar com aquele bichinho daquela forma e o quão natural isso é pra mim e quando eu compartilho, eu percebo o quão estranho isso é pros outros. Mas isso de alguma forma é espelho da realidade que a gente vive, a realidade que eu vivo é essa. Eu vivo a minha vida da forma que eu entendo como deve ser. E sempre equalizando isso. E eu percebo que o mundo me estranha. E eu estranho o mundo. Então, basicamente eu sou um ser que vivencia o mundo me estranhando e eu estranhando o mundo de volta. Quando eu gero estranhamento em alguém é basicamente porque meu corpo vai gerar isso de qualquer forma e as minhas ações podem vir a gerar isso também.

C. e H.: Como está sendo seu processo de trabalho nesse momento de isolamento?

O.A.: É um pouquinho diferente o que eu vou responder, essa pergunta chega pra mim como uma oportunidade para falar que o isolamento já existe na minha vida muito anterior a pandemia. E a mudança no meu trabalho, como isso afeta no meu trabalho, vem sendo gestado muito anteriormente a pandemia. Meu trabalho mudou, mas não por conta da pandemia. Lógico que minha vida mudou, minha rotina mudou, mas isso no meu trabalho não tem refletido muito o isolamento social da pandemia porque ele já refletia a realidade de uma vida que passava pelo isolamento de alguma forma. Então, eu tenho voltado a algumas atividades, tenho que sair pra rua para algumas atividades, e eu tenho percebido que a minha vontade, a vontade que tinha sido alimentada durante o isolamento “real” de que eu queria ir pro mundo, que eu queria

me relacionar ela foi muito mais uma projeção de quando eu estava presa. Porque agora nas relações de novo eu vejo que talvez seja bom se isolar, é bom se relacionar, a troca é bastante positiva, mas esse tipo de troca que a gente está tendo aqui pra mim está sendo bastante positiva. Encontrar pessoas virtualmente. Meu trabalho vem mudando, mas não por conta somente da pandemia, eu não entrei em nenhum processo de pensar criativamente a partir do isolamento.



Fig. 03: Foto da Capa “Tentativas de Retorno”, 2020
Video-performance, 16:56 min. Fonte: Prêmio Pipa.

C. e .H.: Como você vê o papel da arte no cenário atual brasileiro?

O.A.: Eu acho que a gente precisa pensar qual arte, né? A arte pode estar tanto contribuindo para esse delírio quanto não, ela pode estar agindo pelas vias de resistência, pelas revelações de algumas verdades e não alimentando essa verdade “criada” que está sendo imposta pra gente. Essa verdade que está sendo imposta se revela fake o tempo todo. Eu acho que enquanto, pensando num tempo anterior, nas coisas que ainda que estivessem erradas elas tivessem uma perspectiva de mudança. Se a gente tivesse em um outro tempo em que as coisas eram mais possíveis... a arte já era importante enquanto produção

de vida e eu acho que no tempo de hoje, essa arte que pensa produção de vida, é essencial para a existência. Para a existência de subjetividades, para a existência de uma cultura que não seja a cultura de massa. Que a cultura de massa é genocida. Eu acho que existem diversas importâncias e eu não consigo listar elas, mas se não fosse a arte nesse momento e se ela não tivesse essa importância na minha própria vida eu não sei o que seria de mim.

No encerramento da entrevista perguntamos indicações de alguns artistas contemporâneos e Aoruaura nos fala de “Criaturas que estão criando realidades impossíveis e tornando elas legíveis para outros.” e falou de Castiel Vitorino, Brasileiro⁵, Jota Mombaça⁶ e Aun Helden⁷.

⁵ Disponível em: <castielvitorinobrasileiro.com/> Acesso em: 8 de fevereiro de 2024

⁶ Disponível em: <jotamombaca.com/> Acesso em: 8 de fevereiro de 2024

⁷ Disponível em: <instagram.com/aunhelden> Acesso em: 8 de fevereiro de 2024

ENTREVISTA COM AMI CLARKE

*Carolina Felix de Melo*¹

*Hannah Sá Barreto de Lima*²

Ami Clarke é professora do Central Saint Martins Masters of Fine Art and Chelsea College of Art (UAL) e por todo Reino Unido, com foco em estratégias pós-digitais na cultura de redes. Em seu trabalho artístico desenvolve pesquisas com os comportamentos emergentes dos protocolos complexos do capitalismo de plataforma e vigilância, com foco nas interdependências entre código e linguagem na cultura de super-conexão.

A entrevista foi realizada no dia 1 de agosto de 2020 de maneira remota, durando aproximadamente 1 hora e quarenta minutos. A entrevistada falava de Londres, Reino Unido, e das pesquisadoras das cidades do Recife e Olinda, Brasil. Aqui apresentamos parte da entrevista em sua tradução e no original, em inglês.

1 Professora substituta no curso de Design do Centro Acadêmico do Agreste da Universidade Federal de Pernambuco. Mestre em Design pelo PPGDesign UFPE na linha de investigação em Design, Arte e Cultura. Graduada em Design de Moda pela Faculdade Senac de Pernambuco e bacharel em Design, também pela UFPE. Contato: carolina.fdm@gmail.com

2 Mestre em Design pelo PPGDesign UFPE na linha de investigação em Design, Arte e Cultura. Graduada no bacharelado de Design e na licenciatura de História, também pela Universidade Federal de Pernambuco. Contato: hannahsab1@gmail.com

Carolina e Hannah: Tendo em vista sua participação no projeto Real Time, como está sendo seu processo de trabalho nesse mundo pandêmico? E quais suas prospecções para o futuro?

Ami Clarke: É, essas são perguntas interessantes, não é? O que é possível dentro dessas condições... eu acho. E o último trabalho que fiz, o grupo de trabalho que fiz, chamado The Underlying (o subjacente) meio que antecipou muitas das condições que vieram a se instalar durante a recente pandemia. Porque estava olhando para uma situação, eu estava focando nas BPAs, moléculas chamadas Bisfenol A, que são subproduto da produção de plásticos desde os anos 1930. E se chama The Underlying, porque está falando sobre essas ideias de recursos, pensa sobre mercado e está pensando sobre desse tipo de relação extrativista que são postas em movimento pelo capitalismo. Mas, pensando sobre isso historicamente, no sentido que no Reino Unido nós temos um império construído pelo colonialismo e claro que essas relações extrativistas são coisas que concretizaram a riqueza desse país.

Você então começa a perceber que o subjacente não tem a ver com material, com a materialidade desse recurso, e sim com preço. Então está seguindo o desempenho desse subjacente e o desempenho é de fato relacionado com o preço, então esse puxa e empurra desses preços, “faz o que faz”. E é claro que vocês tem essa multiplicidade de formas de capitalismo atualmente, existe o capitalismo de vigilância, capitalismo de desastre com a Naomi Klein (o livro A Doutrina do Choque), temos também

o capitalismo das plataformas, um modo específico de extrativismo através de um neoliberalismo digital. A forma como tudo isso se converge para o momento presente (agosto de 2020) é incrivelmente interessante. Agora, quando você começa a pensar sobre, por exemplo, o que está acontecendo durante a pandemia e as tentativas de controlá-la, novamente, o que vemos é específico, situações locais e exemplificações dessas coisas (formas diversas de extrativismo capitalista), elas são todas levemente diferentes. Mesmo que tenhamos maníacos liderando o país, todas dão, cada versão é levemente inflexionada pela configuração socioeconômica e política em cada um desses casos. Com isso, também existe uma abrangente, quase que universal necessidade de saber como lidar com esse cenário, o que nos leva a uma situação com múltiplas abordagens, que inclui os aplicativos de seguir e rastrear. O que é muito interessante, porque existe uma real necessidade para o uso deles, é vital que cheguemos a solucionar esse problema que é a locomoção de pessoas (durante a pandemia). O que é que nos possibilita sair de casa? Mas ao mesmo tempo, obviamente é um aplicativo de seguir e rastrear é o mais transordinário modo de vigilância que podemos sonhar, isso é entregar nas mãos de pessoas que, certamente nesse país, não se deve confiar com o tipo de informação dada através dos apps. Então, é extremamente difícil, mas como se pode pensar sobre isso em termos de arte? É realmente interessante, porque é uma situação realmente horrível, não há nada bom ocorrendo nesse momento, exceto, talvez, por

um poço de nova apreciação pelas coisas se afluíram no momento, por exemplo, pelo nosso sistema nacional de saúde, pelo trabalho coletivo em um perfil mais socialista, o que de certa forma é estranho, ter se tornado quase que uma necessidade. É tão complexo que é esmagador em vários aspectos. Como você lida com isso como artista é de fato interessante, eu acho, porque o que é que você pode dizer ou fazer? Como você está? E como você pensa sobre si em relação a tudo isso? E eu penso fortemente por uma espécie

de senso de... Eu não estou muito interessada em qual desses é, mas eu gosto bastante dessa ênfase em uma espécie de pós-humano ou desumano, ou inumano, ou ahumano, tipo de abordagem que é sobre questionar o que isso significa, esse tipo de ênfase numa abordagem humana ou humanitária, sabe? Porque tem faltado bastante, até agora é sempre alguns privilegiados sobre outras pessoas, então existe desigualdade inserida nisso.



Fig. 01: Foto de parte da instalação The Underlying, encomendado pela arebyte gallery em 2019 e exibido na galeria de setembro a novembro de 2019. Fonte: Site da Artista³.

C. e H.: Ao longo dos seus trabalhos, fica claro seu interesse em torno da dualidade e relação de poder presente no mundo conectado, a vigilância mútua entre consumidores e empresas, governos e cidadãos. Como você vê o artista contemporâneo inserido nessa disputa de poder?

A.C.: Eu o vejo como qualquer outro cidadão, como qualquer outra pessoa. Apenas tem um “fazer visível” que eu acho muito importante. Eu também acho

que cada vez mais temos narrativas sendo contadas que são contrárias ao que estão sendo divulgadas pela nossa mídia. Nossa mídia é tendenciosamente de direita, é impressionante o quanto é tendencioso a um tipo de “agenda”. Existe a prevalência de um pensamento de direita sendo impulsionado por impulsos políticos também e narrativas muito perigosas a meu ver. De como

³ Disponível em: <<https://www.amiclarke.com/>> Acesso em: 8 de fevereiro de 2024

um constrói narrativas alternativas é o que realmente importa.

Facebook é um site de enormes problemas. Vamos olhar para trás para esta era e nos perguntar “O que raio estávamos pensando?”. Como você dá a essas pessoas que claramente sabem (muito bem) o que estão fazendo. Basicamente, não existe outro investimento que não este modelo de lucro. Então, esta ideia de como este pode ser uma construção comunitária real é limitada realmente pelo bem de um modelo de negócio que nos leva a um cenário de clickbait.

Como isso coloca propósito falando em um sentido político eu acho que é muito necessário. E todos somos parte disso. Se você tem um desses [Ami Clarke pega um smartphone e apresenta para a câmera]. Nós todos estamos envolvidos com essas coisas. Rose fala uma coisa interessante que é: Você não acha que está envolvido com essas coisas. Limpe a mesa do seu computador, jogue seu telefone fora. Largue tudo imediatamente se você pensa que não faz parte disso, está feliz por não ser de alguma forma cúmplice disso e aceita que sua cumplicidade está levando a isso. É vital que você aceite que faz parte disso e enrolado, emerge como uma síntese que você está envolto com essas configurações e sendo sujeito a algoritmos de reconhecimento facial discriminatórios, por exemplo. Como nesse mundo é possível que você possa fazer um software de reconhecimento facial racista e colocá-lo sobre a população e que a polícia aja com base nela? Isso é um ultraje! É uma situação terrível, mas ela fala de pessoas como Simone Browne e Foucault que concebem isso. Hoje “o olho que vê” é branco e isso dimensiona tudo. Então, essa noção de uma tecnologia neutra, de

uma neutralidade na tecnologia, é absurda. Porque humanos não são neutros, entende? Projetado por humanos inseridos em culturas que são politicamente motivadas.

C.eH.: Por que escolher a localização da Banner Repeater na estação ferroviária de Hackney Downs em Londres?

A.C.: Por ser muito movimentado. Tem 11.000 pessoas passando por dia e é o que torna bastante interessante agora. A razão do porquê eu comecei lá é justamente as 11.000 pessoas passando por dia que é uma quantidade ridícula de pessoas.

Eu não tinha me tocado do quão movimentada era a estação quando eu comecei nela. Eu estava mais interessada no fluxo das pessoas e estava interessada na forma em que poderia colocar arte no meio da vida diária de todo mundo. Tinha toda uma questão, sabe... que você vai ao trabalho, está entediado... e você não tem nada para fazer do que ver publicações de arte. Imagina que fantástico! Ninguém nunca ouviu falar disso.

As pessoas realmente pegam as publicações de arte e sentam para esperar os trens e saltam nos vagões e podem deixar lá nos vagões e assim outra pessoa pode pegar e é uma coisa fabulosa pra mim.

Eu fiquei apaixonada pela ideia e que eu estava observando um dia no meu caminho para Londres (eu moro na esquina), então é minha rota para Londres, eu só preciso subir a rua e entrar no metrô e eu apenas estava olhando para esta sala e então veio esta ideia “Que incrível! Como podemos fazer isso? É muito legal!” E daí começou a ideia para os arquivos.



Fig. 02: Foto da entrada da Banner Repeater, em uma plataforma a estação ferroviária de Hackney Downs em Londres. Fonte: Site da Banner Repeater⁴.

VERSÃO ORIGINAL

Carolina and Hannah: Having in mind your participation in the Real Time project, how is your work process going in this pandemic world? And what are the prospects for your future artwork?

Ami Clarke: Hum, yeah, those are interesting questions, aren't they? They're sort of, what is it that is possible within these sorts of conditions, I guess. And I've sort of had an, I've had a. The last work that I did, a body of work called *The Underlying*, was sort of preempted a lot of the conditions that have come to the fore during the recent pandemic. Because it was looking at a situation and I focused on BPAs, which is a molecule called Bisphenol A, which comes of, it's a byproduct of plastic production since the 30s. I was

looking at it, it's called the underlying because it was talking about this idea of assets. It's thinking about the market, and it's thinking about this sort of extractive relations that are set in play by capitalism. But thinking about that historically, and certainly in a sense of in Britain, we have obviously an empire that was built upon colonialism. And of course, those extractive relations are the things that set up the wealth of this country. You then start to realize that the underlying isn't no longer to do with the materiality of these assets at all, it's to do with price. So it's following the performance of the underlying, and the performance is actually price

⁴ Disponível em: <<https://www.bannerrepeater.org/>> Acesso em: 8 de fevereiro de 2024

related. So it's the pull and throw of the price as it does what it does. And you've got, of course, these sort of strange multiplicity of capitalistic sort of modes at the moment, where you've got surveillance, you've got disaster capitalism, you've got Naomi Klein, you've got Shoshana Zuboff, you've got platform capitalism, you've got a sort of specific mode of extraction that is looking at digital neocolonialisms as well. How these converge in the present moment is incredibly interesting. Now, when you start to think about, say, for example, if we come up sort of, to what's happening and happening during the pandemic and the attempts to try and control this, again, what we see is very specific local situations and instantiations of these things. They're all slightly different. Even though we may have maniacs leading the country, every version of it is just slightly is inflected by the socioeconomic and political configurations in each of those places. Within that, there is also an overarching sort of universal need, if you like, for how to deal with the situation, the certainty. And of course, then you end up in a situation with a multiples sort of approach, which is necessary, which includes the track and trace apps. It's very interesting because there's a real need for it. It's vital that it gets solved as a problem, as in, how do we move around? What is it that makes us able to leave the house? But at the same time, obviously, a track and trace app is the most extraordinary surveillance model that you can possibly dream of. This is handing to people who, certainly in this country, are not to be trusted with the kinds of information that you'd be giving them. So it's extremely difficult. But how to sort of think of this in terms of art? Think is actually really interesting because it's really awful. There's nothing good really going on

at the moment, except for perhaps a well of new appreciation for the things that such as, for example, our national health service and working collectively. And a more socialist approach, actually, which has sort of strangely become more of a necessity, if you like, is so complex that it's overwhelming in many respects. How you sort of cope with this as an artist is actually really interesting, I think, because what is it that you can say or do, and how do you think of yourself, I guess, in relation to all of this? And I sort of think of it quite strongly through a sort of sense of this. I'm not so much interested in which one of these it is, but I quite like this emphasis on a sort of post human or unhuman or inhuman or ahuman kind of approach, which is about questioning what that means, what this sort of emphasis on the humane approach or this humanity sort of approach, because it's been sorely lacking insofar as it's always privileged some folks over others. So there is inequality within this.

C. and H.: Throughout your work, it is clear that you are interested in the duality and power relations present in the connected world, in the bilateral surveillance between consumers and businesses, governments and citizens. How would you see the contemporary artist placed in this power struggle?

A.C.: I see them as any other citizen really, or any other sort of person. And there is a making visible. I think that's really important. But I think also increasingly there's a telling narratives that are contrary to what's being pumped out. Certainly in so far as our media, our media has a right wing bias, massive right wing bias to it. It's extraordinary how stacked it is in terms of a right wing sort of agenda. There is a prevalence of a right wing sort that is

being fed by this populist political drive as well. And these are very dangerous narratives in my mind. How one constructs alternative narratives to that is really important. So Facebook being a site of immense problems, we're going to look back on this era and just go, my God, what are we thinking? How could you possibly give people, these people who clearly have, well, if they do have an idea, they do have an idea. I think they completely know what they're doing, but they're basically, there is no investment other than this profit model. So the idea how this could be building community, really building community, is abandoned actually for the sake of the business model. That drives a clickbait sort of scenario. Yeah. How that is put to purpose in a political sense, I think needs scrutiny and everybody's a part of that. If you've got one of these, which is a phone, actually see them very well. But we all engage with these things. Rosie Brodotti is very interesting with this. She just says, you don't think you engage with this, then just clear your desk of your computer, throw your phone away, chuck all of that out immediately. If you think you're not a part of this and you're happy to not be somehow complicit and accept that your complicity is driving this, it's vital that you sort of accept that you're a part of it and enmeshed. This is this emerging in synthesis idea. You're enmeshed within these configurations. You are being subjected to discriminatory facial recognition algorithms, for example. My God, this is like how on earth it's possible that you can make a racialized facial recognition software and put it out into the population and the police act on it. I mean, this is outrageous. It's an appalling situation. But it speaks of somebody like Simone Brown says, what Foucault and Allwell missed was that today's seeing eye is white and

this inflects everything. So this notion that technology is a sort of tabularasa there's a sort of neutrality to technology is nonsense because humans aren't neutral. You know, they're. They're designed by humans, within cultures that are politically motivated.

C. and H.: Why choose Banner Repeater's location at Hackney Downs station?

A.C.: Ah, because it's really, really busy. It's got 11,000 people passing a day. And so that makes it just a really. Well, very interestingly now, the reason why I started it there was because of these 11,000 people passing a day, which is just ridiculous amount of people. I didn't realize quite how busy the station was when I started it, but I was interested in that flow of people, and I was also interested in the way in which it basically cited art right in the middle of everybody's everyday lives. There was a real sort of, you're going to work, basically. You're standing on a platform, you're a bit bored, you've got nothing better to do than look at artist publishing. I mean, how amazing can you get? This is unheard of. People actually picking up artist publishing and reading it and sitting down on trains and then going off and jumping on the tube and perhaps putting down their artist publication on the tube and somebody else picking it up and so on and so forth. It's just a fabulous thing for me. I just loved it. And I was just peering into the brooms one day on my way into London, because I live around the corner, but it's my route into London, and I go down to Liverpool street and then into the tubes, and I'm just peering into this room, just going, oh, my God, it's amazing. What can we do in there? That's so cool. And then this idea for the archives that started up.

FOFOCA: FALAR ENTRE PARES

*Janayna Victória Araujo dos Santos Silva*¹

*Bárbara Pineda Serafim Cardoso Gomes*²

O texto aborda a influência histórica da racionalidade patriarcal no estigma social imposto às comunicações femininas. Com esse objetivo, o projeto #BatePapoARLA emerge como uma iniciativa que propõe o resgate das trocas entre mulheres, concebida no verdadeiro significado da fofoca, reconhecendo-a como compartilhamento de experiências. Trata-se, pois, de um experimento que propõe uma oposição local às estruturas de poder masculinas, promovendo visibilidade às vozes femininas trans, cis, não brancas e LGBTQIAPN+. Ao criar diálogos inclusivos, contribui para um ambiente artístico mais diversificado e igualitário, desafiando normas históricas que rotulam as conversas femininas como fofocas quando, na verdade, estas operam uma resistência à hegemonia patriarcal.

Palavras-chave: *Arte Latino-americana; Fofoca; Hegemonia patriarcal.*

1 Bacharel Interdisciplinar em Humanidades, com Área de Concentração em Estudo das Cidades, pela Universidade Federal da Bahia (IHAC/UFBA), graduanda em Arquitetura e Urbanismo pela mesma instituição. Fundadora da ARLA. Contato: curadoria.jva@gmail.com.

2 Graduada em Arquitetura e Urbanismo pela Universidade Guarulhos (UNG). Contato: bpserafim@gmail.com.

INTRODUÇÃO

A racionalidade patriarcal desempenha historicamente a operacionalidade de uma dinâmica social e econômica que beneficia os homens, em especial aqueles arbitrariamente determinados como sujeitos universais. A hierarquização produzida por essa lógica expõe o controle social sobre os corpos destituídos do privilégio, podendo na materialidade qualquer anomalia do corpo social que afete o hegemônico, nas instâncias individual e coletiva. No contexto da sociabilidade feminina, tendo em perspectiva as interações no ambiente privado, a reação da tecnologia patriarcal atua na tentativa de desqualificar as comunicações desse grupo e, por extensão, minar a validade das experiências compartilhadas.

Ao levantar tais premissas, o ensaio, ora constituído, expõe o #Bate-PapoARLA, um exercício de resgate das potencialidades das trocas entre mulheres, atualmente denominado gossip - ou fofoca, no bom e velho português. O bate papo é fruto da ARLA, projeto soteropolitano de pesquisa e difusão da produção de artistas não-brancas, mulheres cis, trans e pessoas não binárias da América Latina, com o objetivo especial de questionar suas

ausências e presenças na história e no mercado institucional da arte.

Esta obra, portanto, se estrutura com base em pesquisa bibliográfica de natureza qualitativa, cuja face exploratória se consubstancia na reflexão sobre as estruturas patriarcais que se manifestam através da “maldição” da palavra fofoca no século XXI.

Em última análise, trata-se de um experimento de reflexão e pesquisa sobre as condutas que, na socialização de informações relevantes ao questionamento da ordem instituída, operam o contraponto à sistemática deslegitimação das narrativas femininas pela estrutura patriarcal.

Saindo da abstração, a pesquisa propõe que a agência dos corpos estigmatizados produza conscientemente os espaços e as oportunidades em que se formará a própria hegemonia. Diferente do refúgio que se denota das conversas privadas convencionadas como algo depreciativo, no caso desta pesquisa, o objetivo é a busca ou a criação deste lugar para extrair também do estigma a materialidade que reforça a oposição.

O PROJETO

O bate papo se baseia numa conversa informal, realizada em meio a um ambiente virtual, através de uma plataforma de videoconferências, composta por uma convidada (artista, pesquisadora, curadora ou crítica de arte), pelo público e pela mediação da

ARLA. O objetivo principal é a criação de um espaço para discutir sobre a carreira da convidada, suas referências e inquietações.

A ARLA, enquanto coletivo de artistas, se propôs a construir desde

seu princípio, em 2020, redes que permitissem a troca de experiências e saberes, sendo que, com o passar do tempo, estas se tornaram mais fortes e ramificadas. O coletivo viu isso como uma oportunidade de explorar as riquezas de trocar entre pares, de estabelecer conexões e de obter novas reflexões sobre determinados temas, levando isso inicialmente para um grupo de estudos, chegando até o desenho final do #BatePapoARLA.

O #BatePapoARLA emerge então como resposta a essa necessidade coletiva e, não obstante, como uma reflexão acerca da visão negativa tida sobre as conversas onde o homem cisgênero não é participante, ou não é o personagem principal, no qual o

estigma posiciona essa discussão como fofoca, ou seja, algo inferior, infrutífero ou digno de escárnio (Federici, 2019).

Este projeto surge na contramão desse pensamento e coloca a confluência de ideias de artistas não-brancas, mulheres cis, trans e pessoas não binárias da América Latina em favor de uma materialidade local que precipuamente se mostraria mais benéfica no universal. A naturalização da autonomia feminina consciente, seja no mercado da arte, seja nas diversas outras dimensões do trabalho ou da sociabilidade, perpassa necessariamente pela desconstrução da hegemonia que demanda uma hierarquia social.

POR QUE FALAR ENTRE PARES?

O #BatePapoARLA encontra suas raízes nas sociedades onde as mulheres compartilhavam experiências, conhecimento e apoio mútuo sob a denominação de gossip. Segundo a filósofa contemporânea Silvia Federici:

Derivada dos termos ingleses arcaicos *God* [Deus] e *sibb* [aparentado], “gossip” significava, originalmente, “god parent” [padrinho ou madrinha], pessoa que mantém uma relação espiritual com a criança a ser batizada. Com o tempo, entretanto, o termo passou a ser usado em sentido mais amplo. Na Inglaterra do início da era moderna, “gossip” se referia às companhias no momento do parto, não se limitando à parteira. Também se tornou um termo para amigas mulheres, sem conotação necessariamente derogatória.

(Federici, 2019, p. 3-4)

Gossip perdeu seu caráter de nomear pessoas e relações, passando a nomear atitudes e comportamentos. A fofoca carrega hoje um significado pejorativo, geralmente associado a futilidade, nada mais que um comentário entre duas ou mais mulheres sobre a vida dos outros e algo estritamente realizado nas rodas de conversa deste gênero:

São as mulheres que “gossip”, supostamente por não terem nada melhor a fazer e por terem menos acesso ao conhecimento real, à informação, e por uma inabilidade estrutural de construir discursos racionais, de base factual. Dessa forma, a fofoca é parte integrante da desvalorização da personalidade e do trabalho das mulheres, em especial do trabalho doméstico, supostamente terreno ideal para que essa prática prospere.

(Federici, 2019, p.12)

Por outro lado, tem-se de forma institucionalizada, desde o séc. XVII em Londres, Inglaterra, sob o nome de Clubes de Cavalheiros, grupos de confraternização, encontros e reuniões de homens (Percy, 1951). Espaços públicos como cafeterias, casas de chás, tavernas e afins destinavam-se a abrigar estas figuras da sociedade, onde seria possível conversar desde trivialidades até coisas que impactam diretamente na política local:

[...] As velhas casas de chocolate e café do séc. XVII em Londres resumiam a esfera pública democrática e a sociedade onde homens com variadas bagagens sociais compartilhavam suas ideias; como clubes envolvidos neste espaço, a cultura oral continuava, porém o impulso democrático foi reduzido. Pelo fim do séc. XIX, os Clubes de Cavalheiros em Londres se transformaram em centros de socialização para alguns dos mais ricos e poderosos homens da Grã-Bretanha e alcançando o pico da sua popularidade.

(Milne-Smith, 2009, tradução livre)

Por muito tempo, até muito recentemente na verdade, o espaço público e cidadão era de domínio masculino, sendo relegado às mulheres o espaço privado e doméstico (Rodrigues, 2017), podendo cair em desgraça social caso esta fosse flagrada frequentando os espaços dominados pelo homem.

O #BatePapoARLA, ao suscitar a legitimidade da autonomia feminina conforme naturalizado historicamente na realidade masculina, se concentra em promover conversas entre mulheres artistas latino-americanas, oferecendo um espaço para compartilharem suas perspectivas, experiências e criações, retomando o real significado da palavra gossip e explorando as potencializações que essa mudança de paradigma pode causar no séc. XXI.

FOFOCAS QUE EDIFICAM

O Ciclo I do #BatePapoARLA, em 2023, teve a honra de receber como convidadas as artistas Dariane Martiol, Francela Carrera, Fayola Caucaia, Lia Petrelli e, encerrando o ano com chave de ouro, Medusa. Cada uma das convidadas atuava no Brasil e, apesar das mudanças geográficas que poderiam ocorrer ao longo das vidas e trajetórias profissionais, eram corpos marcados pelo seu território de origem.

A primeira convidada foi a artista visual paranaense Dariane Martiol, doutoranda e mestra em processos

artísticos contemporâneos no PPGAV/ UDESC, bacharel em Pintura pela Escola de Música e Belas Artes do Paraná (2021) e licenciada em Filosofia (UNICENTRO 2012), segundo a própria artista “[...] Em suas produções artísticas transita por diferentes linguagens, tematizando o erotismo e seus desdobramentos entre corpos, gêneros e sexualidades.” (Martiól, 2021)

O bate papo com Martiol teve como ponto central a leitura do seu portfólio e os desdobramentos que surgiram com base nas imagens e

perguntas do público. “[...] eu tenho um tema e não sigo nenhuma linguagem ou técnica específica, mas em cada projeto que começo busco uma materialidade [...] que acho adequada”, foi a fala da artista nesse primeiro encontro. (ARLA, 2022)

No mês seguinte, em agosto, a ARLA trouxe Francela Carrera, artista visual e curadora guatemalteca, mestre em Processos Artísticos Contemporâneos pela Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC). Desenvolve uma pesquisa sobre conceitos políticos e históricos na produção de mulheres artistas da América Central.

Este bate-papo seguiu uma conversa orgânica e sem o uso de materiais prontos, apenas uma conversa entre a convidada e o público, partindo das suas inspirações e seguindo para o modo como uma artista e curadora ativista pode existir e produzir montagens relevantes no mundo atual.

A ARLA também recebeu no seu palco virtual a artista visual soteropolitana e bacharelada em Arquitetura e Urbanismo pela Universidade Federal da Bahia (UFBA), Fayola Caucaia. Sua prática abrange fotografia, colagens digitais, intervenções urbanas e audiovisual. Sua obra foi influenciada por sua vivência enquanto travesti e as questões sociais de frequente marginalização e hipersexualização devido à transfobia.

Caucaia utiliza sua arte para reivindicar direitos humanos e das comunidades LGBTQIAPN+, além de dignidade e espaço na cidade, notavelmente marcando sua presença com a tag “SALVE as TRAVA”. Assim como foi o trabalho de Martiol junto com a ARLA,

Caucaia optou por trazer seu portfólio e levantar com o público questões pertinentes à mudança social.

Lia Petrelli, artista visual, psicanalista e poeta paulistana foi a penúltima convidada do ano de 2023, sua jornada atravessa escrita, poesia, música e audiovisual. Explora a Escrita Assêmica e mantém a pesquisa sobre a linguagem desde 2015. Como escritora, lançou livros de poesia e fluxo de consciência. O bate papo com ela foi, assim como o de Carrera, uma conversa orgânica e dinâmica, apresentando ao público fotos e vídeos pertinentes ao rumo que a conversa foi tomando.

A convidada escolhida para encerrar o ano de 2023 foi a carioca Medusa, artista visual e autodidata que começou sua pesquisa e desenvolvimento em 2017, vendendo suas criações em ônibus urbanos, onde seu trabalho ganhou vida. A sua obra clama pelo reconhecimento da sabedoria das ruas, desafia os códigos de violência e repressão do Estado e elabora técnicas subversivas contra a maquinaria genocida. Ela não apenas busca sobreviver, mas também promover o bem-estar, utilizando sua sapiência como uma ferramenta para prosperar no caos urbano. Neste bate papo a artista optou por trazer ao público a leitura do seu portfólio, apresentando novas interpretações para sua obra dando pistas sobre sua próxima jornada.

Como supracitado, segundo Federici (2019), a palavra gossip foi criada com o fim de designar uma relação ou um indivíduo, e é a partir do Séc XVI que a palavra perdeu esse significado e passou a ser sinônimo de falar mal da vida alheia. Apenas. O que

cada um desses encontros provou, e seguirá provando, é que a união de pessoas que não se reconhecem como “sujeito universal” é também frutífera, capaz de levantar questões importantes e que mesmo fora dos muros da universidade não deixam de ser combustível e material para acadêmicos e artistas.

Nunca foi do interesse da ARLA trazer para o Brasil, ou melhor, para esta organização, a lógica dos Clubes

de Cavalheiros. Este último foi trazido somente como um contraponto às organizações artesanais do afeto feminino. O bate papo busca, portanto, resgatar o significado do que foi o gossip.

O valor primaz do projeto se expressa no efeito multiplicador da socialização de conhecimentos e experiências, considerando que a reapropriação da fofoca, aqui, tem a instrumentalidade de propor laços de apoio e resistência.

CONCLUSÃO

Por se tratar de um experimento de resgate dos adormecidos significados da palavra fofoca, o projeto cria um espaço onde artistas latino-americanas podem se unir, ampliar redes e construir uma comunidade sólida, fomentando a solidariedade e possibilitando o apoio mútuo em um mundo dominado por estruturas de poder masculinas. O bate papo permite que as artistas compartilhem suas experiências e perspectivas únicas, oferecendo um contraponto importante à narrativa dominante, ajudando a aumentar a visibilidade das vozes de mulheres trans e cisgêneras, não brancas e LGBTQIAPN+.

Ao criar um espaço de diálogo entre as artistas e o público, facilitando ou criando pontes, objetiva-se contribuir para um mundo artístico diversificado e igualitário, opondo-se à lógica que conferiu legitimidade aos integrantes dos Clubes de Cavalheiros, atravessou os anos e segue operando seus efeitos de hegemonia na atualidade. Deste modo, quando as reflexões supramencionadas saem da boca de quem não se enquadra como a regra, transforma-se em uma fofoca, e esta passa a ser concebida como algo que simplesmente não edifica o espírito.

REFERÊNCIAS

ARLA. **Bate papo ARLA**. Salvador, 2022. Disponível em: <https://arla.46graus.com/bate-papo-arla/>. Acesso em: 10 jan. 2024.

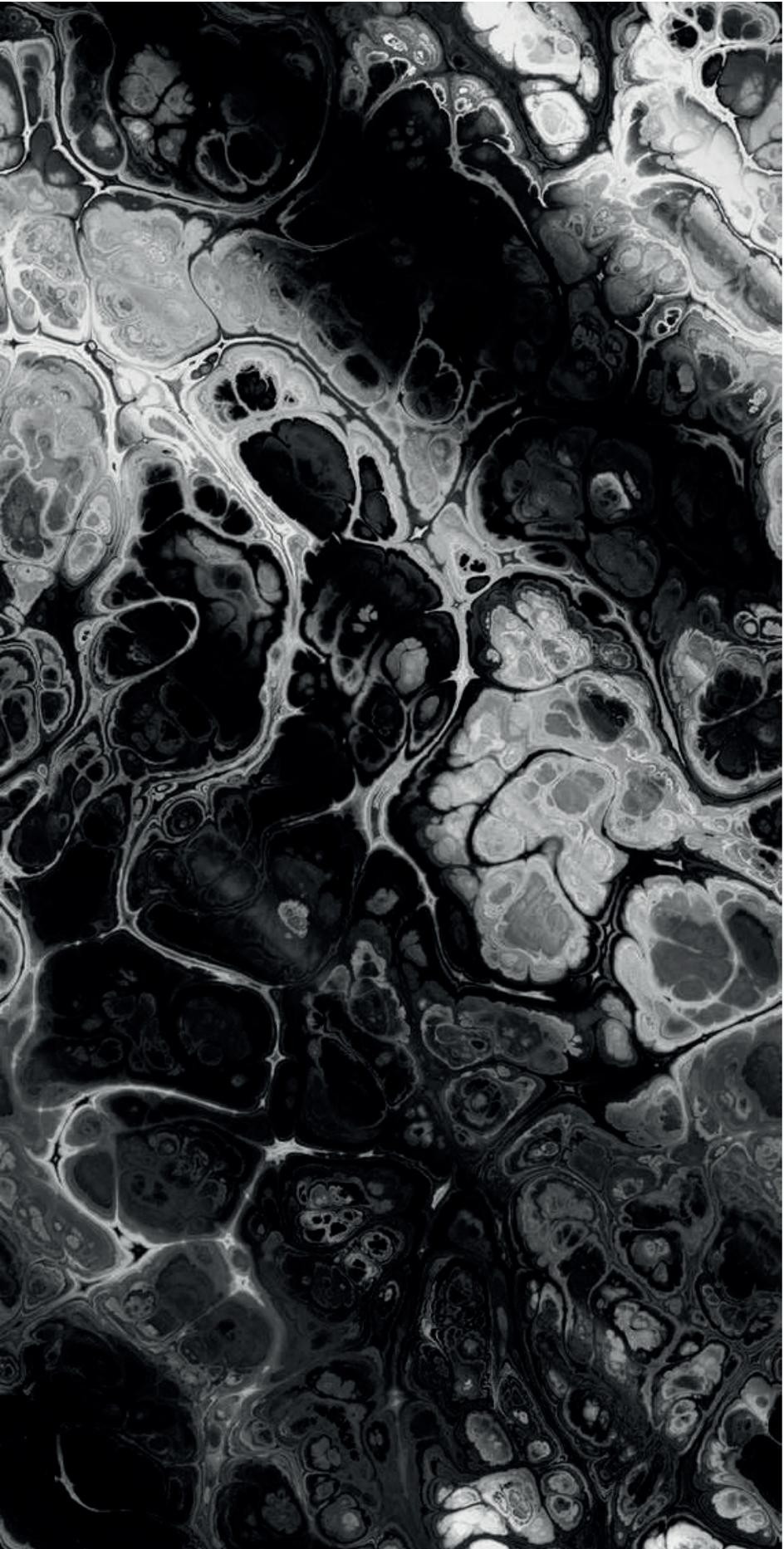
FEDERICI, S. A **história oculta da fofoca**: mulheres, caça às bruxas e resistência ao patriarcado. São Paulo: Boitempo, 2019

MARTIÓL, D. **Minibio**. 2021. Disponível em: <https://www.dariane-martiol.com/sobre>. Acesso em: 13 jan. 2024.

MILNY-SMITH, A. **Club Talk**: Gossip, Masculinity and Oral Communities in Late Nineteenth-Century London. *Gender & History*, Vol.21 No.1 April 2009, pp. 86–106. DOI: 10.1111/j.1468-0424.2009.01536.x

PERCY, C. **White's, 1693-1950**. Londres: Heinemann, 1951

RODRIGUES, C. F. **A mulher no espaço público** – uma reflexão acerca do processo de urbanização contemporâneo e da (não) participação das mulheres na produção do espaço. In: SEMINÁRIO INTERNACIONAL FAZENDO GÊNERO 11 & 13TH WOMEN'S WORLDS CONGRESS. 2017, Florianópolis. Anais Eletrônicos. Universidade Federal de Santa Catarina, 2017. ISSN 2179-510X. Disponível em: < https://www.en.wwc2017.eventos.dype.com.br/resources/anais/1503025557_ARQUIVO_Amulhernoespacopublico_ClariceFR.pdf >. Acesso em 16 jan. 2024



PÁGINA

DUPLA

Bruno Awful

Vive e trabalha no Rio de Janeiro, é mestrando em Arte e Cultura Contemporâneas, pelo Programa de Pós-Graduação na Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Sua produção visual formaliza as relações de fissuras entre cidade, humanidade, corpo e poder nas linguagens da gravura e ilustração.

Suas produções em gravura, utilizando a técnica da serigrafia, da transferência e água-forte têm como base sua residência e crescimento no subúrbio do Rio de Janeiro. Através de um olhar mais depurado, contextualizado pelas demandas de um processo menos apressado, percebe que a fenomenologia do lugar (enquanto característica inerente) oferece uma combinação imagética como uma espécie de linguagem, da sua precariedade e do abandono, assim como em relação as marcas afetivas. Desenvolve, neste sentido, produções diversas com crítica sociológica.



Crédito da Foto: George Magaraia.

Paisagens Urbanas #10 é parte de uma série de impressões serigráficas produzidas entre 2017 e 2018, que explora os complexos atravessamentos presentes no espaço urbano. Através de impressões imbricadas e, por vezes, sobrepostas, utilizando figuras e imagens cidadinas capturadas fotograficamente, a obra revela o ritmo intenso e dinâmico que a cidade impõe à nossa percepção.

Esta obra investiga as concorrências das trajetórias urbanas, bem como os rompimentos, tensões e conexões que caracterizam os fluxos diários da cidade. A criação se fundamenta em elementos que evocam o ambiente citadino: colunas e linhas paralelas que refletem a fisicalidade dos edifícios, os ritmos variados das sinalizações, o homem que se equilibra nos percursos emaranhados e aquele que navega pela fragilidade das estruturas caóticas.

Cada impressão da série busca capturar a essência do movimento urbano, destacando como os elementos estruturais e humanos se entrelaçam formando a paisagem urbana contemporânea.

Camila Braga

Artista Visual, trabalha a partir de suas vivências na cidade. Reposicionando símbolos cotidianos, propõe um diálogo entre o trabalho funcional e o circuito de arte contemporânea.

Seus trabalhos se apropriam de construções sociais de maneira irônica, ativando pontos de reflexão em situações adormecidas pela rotina. A artista busca afetar estruturas de relações, trabalhando temas como o sucesso como fetiche e o mito da capacitação profissional a partir de um esforço puramente pessoal, que desconsidera demandas socioeconômicas externas ao sujeito.



Foto: Gabi Carrera

