

DES<IO

arte memória patrimônio

EDIÇÃO 8

2020.1



DES<IO

Revista Desvio / Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro. Vol. 5, n. 2 (2020).-

Rio de Janeiro: Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2020

Semestral

ISSN: 2526-0405

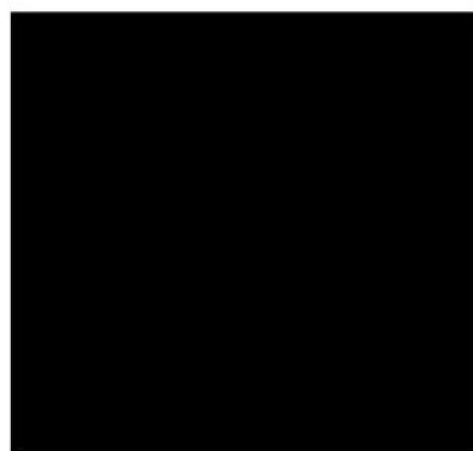
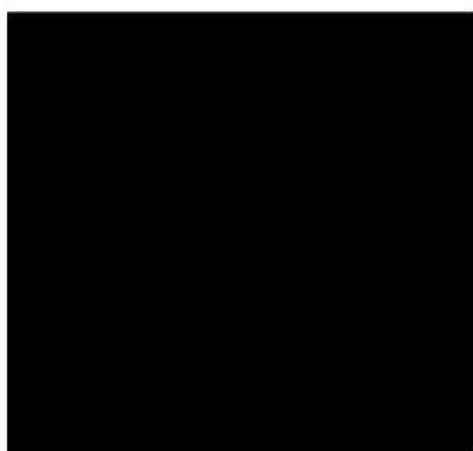
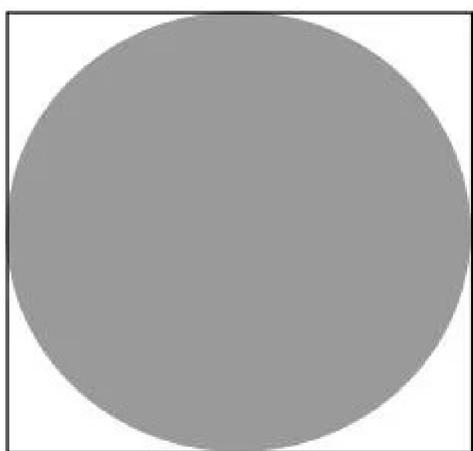
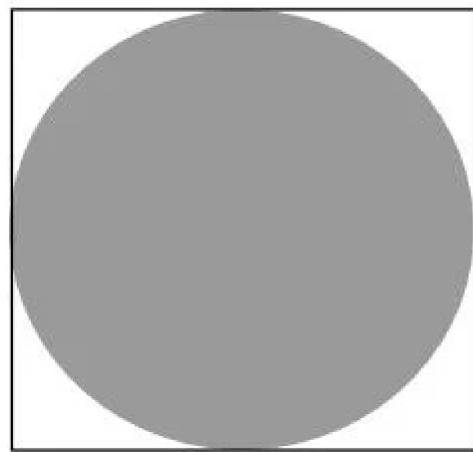
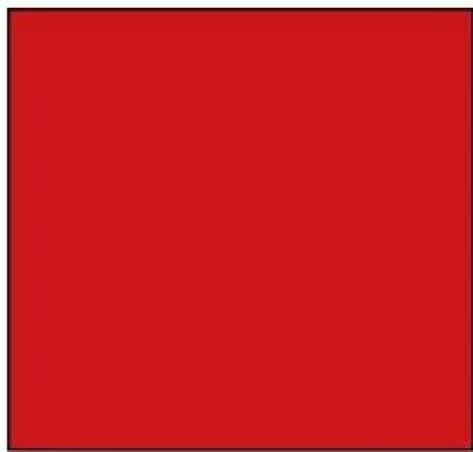
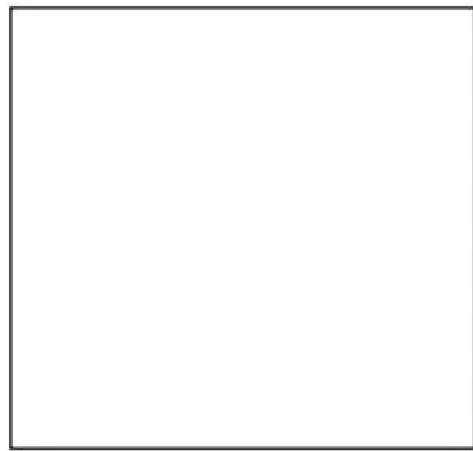
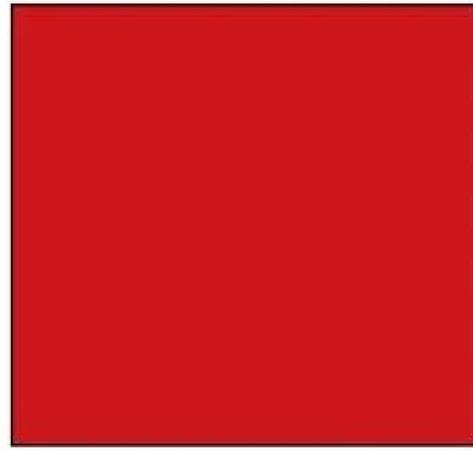
1. Revista publicada por alunos da Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro. 2. Arte, memória e patrimônio. I. Revista Desvio. II. Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro. II. UFRJ.

CDD: 700

Publicação Semestral de alunos e ex-alunos da Escola de Belas Artes da UFRJ

Ano 5, Nº 8 – Junho de 2020

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



EXPEDIENTE

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO – UFRJ

Reitora

Denise Pires de Carvalho

Vice-reitor

Carlos Frederico Leão Rocha

Pró-Reitora de Graduação - PR1

Gisele Viana Pires

Pró-Reitora de Pós-graduação e Pesquisa - PR2

Prof^a Denise Maria Guimarães Freire

Pró-Reitor de Planejamento e Desenvolvimento - PR3

Eduardo Raupp de Vargas

Pró-Reitora de Pessoal - PR4

Luzia da Conceição de Araújo Marques

Pró-Reitora de Extensão - PR5

Prof^a. Ivana Bentes Oliveira

Pró-Reitor de Gestão e Governança - PR6

Andre Esteves da Silva

Pró-reitor de Políticas Estudantis - PR7

Roberto Vieira

ESCOLA DE BELAS ARTES

Diretora

Madalena Ribeiro Grimaldi

Vice-diretor

Hugo Borges Backx

DES<K>IO

Publicação Semestral de alunos e ex-alunos da escola
de Belas Artes - UFRJ ano 5, N. 8 junho de 2020



Diretora Executiva
Gabriela Lúcio



Diretora de Arte
Ana Elisa Azevedo



Colaborador Temporário
Vitor Martins



Colaboradora Temporária
Luiza Amaral



Diretor de Conteúdo
João Paulo Ovidio



Colaboradora Temporária
Alice Ferraro



Colaboradora Temporária
Amanda Tavares



Produtora de Conteúdo
Marcela Tavares



Colaboradora Temporária
Clarisse Gonçalves



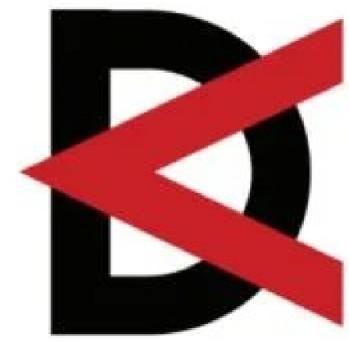
Colaborador Temporário
Fabrice Guimarães



Colaboradora Temporária
Natalia Candido



Colaboradora Temporária
Emmanuele Russel



Colaboradora Temporária
Laura Pinheiro



Colaborador Temporário
Alexandro Bandeira



Colaboradora Temporária
Alice Garambone



Os últimos meses não têm sido fáceis para ninguém. Desde o começo de 2019, uma sensação de desesperança constante está presente em nosso dia-a-dia. Para nós, trabalhadores da área da cultura, o sentimento parece ser ainda maior e pior. O desmonte, os desempregos e a desvalorização do campo, mais uma vez aterram as nossas esperanças e desejos. A pandemia de Covid-19, além de prejudicar a nossa saúde física, mental e emocional, tornou-se mais um acirramento em nossas vidas. Nesse sentido, questionamo-nos como e onde podemos buscar forças para enfrentar um momento tão sombrio como esse, onde todos os setores se encontram em crise. Mais do que nunca se faz necessário redobramos os cuidados.

Recentemente, a carta aberta (*Open Letter to Museums and Galleries in support of education and other essential workers*) foi direcionada aos museus e galerias de arte a fim de solicitar que, ao invés da demissão das equipes de educativos, ocorresse uma conversa para se pensar juntos como reinventar ações e atividades. Os funcionários de um educativo são a base mais próxima do público e provavelmente uma das mais desvalorizadas do trabalho museal. Cabe a nós questionar: foi necessária a chegada de uma pandemia para repensar as atividades desenvolvidas pelos museus? Tais estão sendo adaptadas ao isolamento social ou se trata de um novo projeto? O quanto os museus se apropriam das mídias sociais e da internet para se aproximar dos diversos públicos? O que faz um museu ser acessível? As instituições precisam se recriar e tal demanda não vem de ontem.

Cabe aqui lembrarmos que a cultura não anula a outra: uma comunidade não possui acesso à cultura sem a outra. O que os museus podem fazer? O que oferecemos para a comunidade? O que a tecnologia? Aqui ponderamos e **não pensamos**. Nós que trabalhamos, em órgãos públicos, não recebemos nada até então. Não pagamos salário. Isso. A *Revista Desvio* é um trabalho não remunerado, ou seja, o nosso sustento provém de outros trabalhos. Trabalhamos em centros culturais e escolas. Precisamos garantir nossas condições de trabalho e nossa saúde. O capitalismo não se importa com nenhum de nós, o massa

Na realidade, tanta coisa aconteceu recentemente que não conseguimos parar para pensar em nossa saúde. Quem dirá em novas atividades digitais. Mais uma vez, o capitalismo é uma situação torturante. Precisamos de uma solução imediata, apenas o trabalho não levará para fora deste momento. Como realizar essa prática? Como garantir que os colegas estão bem? Como garantir que se alimentam? Se ainda conseguem morar? Esses são questões que precisam ser resolvidas. Devemos nos fazer ao me

que uma questão não considerável parcela da população não tem acesso à internet, mas outra pergunta é: qual a proposta para essa parcela? Como alcançar os jovens no mundo da cultura? Seremos uma autocrítica: o que fazemos, ou não fazemos, e onde trabalhamos, ou não trabalhamos, de cultura não fizemos nada. Precisamos parar para refletir sobre o que estamos fazendo. É um projeto voluntário, não tem dinheiro, nossa fonte de renda vem de trabalhos, como museus, centros culturais, etc. Agora temos que correr para conseguir as contas pagas, nosso alimentismo não terá pena de fome. O que fazer? É certo.

Como nos atropelam diariamente, não conseguimos um tempo nem para as atividades cotidianas, nem para as atividades para o mundo digital. O capitalismo nos condena a isso. Não temos uma solução simples. Precisamos de trabalho coletivo e luta nos momentos de desespero, mas estamos conseguindo? Sabemos se os nossos trabalhos são empregados? Conseguindo um teto para os nossos trabalhos? Precisamos de posicionamentos que todos possam entender uma vez.

Através da *Revista Desvio* tentamos construir uma rede de afetos e cuidados. Colegas que já publicaram aqui enviam novamente os seus projetos para serem avaliados e caso aprovados, publicados. Construimos uma história de oportunidades, fundada unicamente nessa rede de afetos, através dos diversos voluntários. Muitos pesquisadores, agora em programas de pós-graduação, começaram a divulgar suas pesquisas conosco. Nascemos de um interesse mútuo, **ser uma revista acadêmica de graduandos para graduandos**. Crescemos muito nesses últimos 4 anos, os responsáveis por iniciar o periódico se encontram agora em Programas de Pós-Graduação, lutando tanto pela manutenção desse espaço para os seus sucessores, como pela sua própria sobrevivência no mundo.

Nesse momento de desesperança, a *Revista Desvio* é para seus criadores e colaboradores uma pequena fonte de **força de vontade**. Nossos trabalhos, exclusivamente online, não pararam e não irão parar. E nem a produção de nossos colegas, já que recebemos mais de 50 contribuições de textos para a 8ª edição, além do envio de mais de 30 trabalhos de artistas para a *Capa e a seção Dupla de Artistas*. Devido a enorme quantidade e qualidade do material, decidimos dividir o conteúdo em duas edições, desse modo, a segunda parte das submissões será publicada em outubro.

A partir da observação do conteúdo que recebemos constantemente, bem como de um assunto bastante solicitado pelos nossos leitores, a presente edição - e a próxima - terão um Caderno Especial sobre a temática *Escritos de Artistas ou Experimentar a Escrita*. A publicação é constituída por seis propostas bem diferentes, como um modelo de entrevista criado por Amauri e Mônica Coster, com espaços vazios, sem nenhuma resposta, para que cada artista interessado preencha o seu. Desse modo, brincam com essa modalidade de interação, uma vez que desconhecem o sujeito que irá se autoentrevistar. Ao mesmo tempo, reforçam a condição genérica desse gênero textual, sendo possível criar fontes narrativas à partir das mesmas questões, tão comuns no campo das artes visuais.

José Lucas Dutra integra o *Caderno Especial* com um ensaio poético dividido em seis atos, como uma peça de teatro ou performance. O autor traz à cena um personagem nomeado como Richard, um alter-ego, responsável por gerar questionamentos sobre a construção da imagem e auto-imagem na contemporaneidade. Noah Mancini Mendes, por sua vez, apresenta um relato do processo que o levou a desenvolver a série de colagens manuais *Smoking* (2015-2020), onde estabelece uma relação entre o consumo de cigarros e a estética das embalagens. Quanto à raphíssima, a artista compartilha como ela se encontra em meio da atual pandemia do Covid-19, como o mundo está doente, quais são os seus meios e como se sente. Por fim, Bárbara de Moira encerra a seção com um poema onde o medo também se faz presente, mas dessa vez a questão corresponde ao medo de se entregar, a incerteza se deve mergulhar ou permanecer na superfície. Alertamos que nenhuma apresentação, breve ou profunda, dá conta da potência e poética desses escritos, portanto, convidamos a todos para ler um por um.

A arte da *Capa* da 8ª edição é de Estefânia Young, com um trabalho em *NOXAÍ*, realizada no interior de São Paulo. Em relação a seção Dupla, apresentamos o trabalho de Mariana Novaes, sendo o bordado realizado entre as duas artistas. A proposta da Bíblia em linha vermelha trata de violência doméstica, e as linhas coloridas para bordado representam de um casarão em Salvador. Todas as artistas escrevem sobre o experimental a linguagem visual e compartilham as suas experiências.

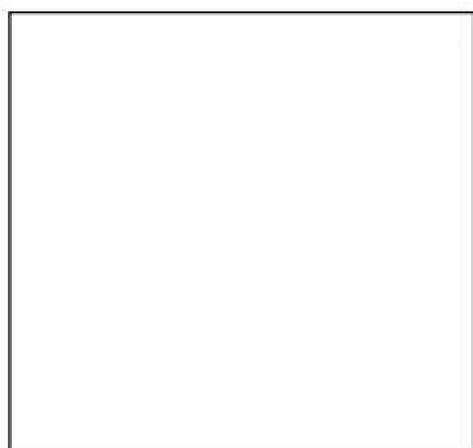
Além do *Caderno Especial*, apresentamos 10 textos inéditos - a maioria crítica de arte -, sendo a maioria dos da área de História da Arte. O primeiro texto, de Nicolau de Almeida, trata da relação contemporânea sob o olhar com a sociedade, com a cultura. O segundo, de próprio, bem como o pensamento crítico em tempos de pandemia de Covid-19. Gadelha se dedica em sua obra à subjetividade por meio de um trabalho estabelecendo relações entre a potencial das pretitudes, e a obra de Oliveira Marcelo e a obra de Sá, por outro lado, aborda a arte contemporânea, a fotografia do pardo como uma identidade.

lição ficou por conta de uma fotografia da série anterior do Rio Grande do Sul. A obra de Artistas, apresentada por Mariana Fernandes e Marina, aborda o ponto em comum entre as duas. A primeira traz um versículo bíblico sobre uma denúncia, enquanto a segunda usa a fotografia para falar sobre a Mouraria 53. Ambas, com as imagens, exploram, constroem narrativas, abordando singularidades.

Visual, a 8ª edição apresenta artigos, ensaios e relatos, escritos por uma maior parte de graduandos em Arte e Artes Visuais. O texto de Spitalé, traz uma reflexão sobre a relação do homem com a natureza e consigo próprio, em um contexto ecológico e político em meio à pandemia de Covid-19. José Juliano aborda em seu artigo a tratar da função da arte em um atravessamento racial, refletindo sobre o poético e o existencial. Enquanto os autores Vicente e Raquel Mello Salimeno abordam a mestiçagem na arte, a falta de reconhecimento da identidade racial.

Em seguida, Manuela Leite propõe em seu artigo uma discussão sobre gênero e domesticidade, seguindo de uma análise de trabalhos de artistas-mulheres onde o doméstico se apresenta como uma questão no fazer artístico. Beatriz Garcia também se interessa pelo debate de gênero, mas a sua reflexão é direcionada a uma única artista: Ana Mendieta. Novamente aparece a questão do corpo e da identidade, contudo, dessa vez a partir da perspectiva do feminino e da América Latina. No que diz respeito ao corpo, Augusto Henrique L. da Costa escreve um artigo sobre a presença do corpo na composição da performance, o corpo como um instrumento primordial para o desenvolvimento da ação. Na primeira parte traz um arcabouço de referências visuais e teóricas, as quais contribuem para o desenvolvimento de seu próprio trabalho, apresentado na segunda parte do texto.

Tanto Emanuel de Almeida como Lorena de Paula Perassoli relatam as suas experiências na montagem da exposição *Arte, pesquisa, ação e pensamento anticolonial*, desenvolvida na disciplina Filosofia da Arte II, ministrada pela professora Mariah Rafaela Silva, na Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro. Situação parecida ocorre com Ana Schaefer, uma vez que a artista nos relata a experiência de sua primeira performance, realizada na exposição *Tenho fome de lama*, no Orgâni.Co Atelier. A mostra foi um desdobramento da disciplina Da boca ao barro, ministrada pela Professora Mônica Coster, no Instituto de Arte e Comunicação Social da Universidade Federal Fluminense. Ainda sobre exposições, Renata Baltar apresenta uma crítica à mostra *"Vida Americana: muralistas mexicanos refazendo arte americana, 1925-1945"*, no *Whitney Museum of American Art*. A autora versa sobre o crescente interesse da instituição em trazer à público sua coleção, repensando-a a fim de abranger um conceito mais amplo do que vem a ser uma arte americana.

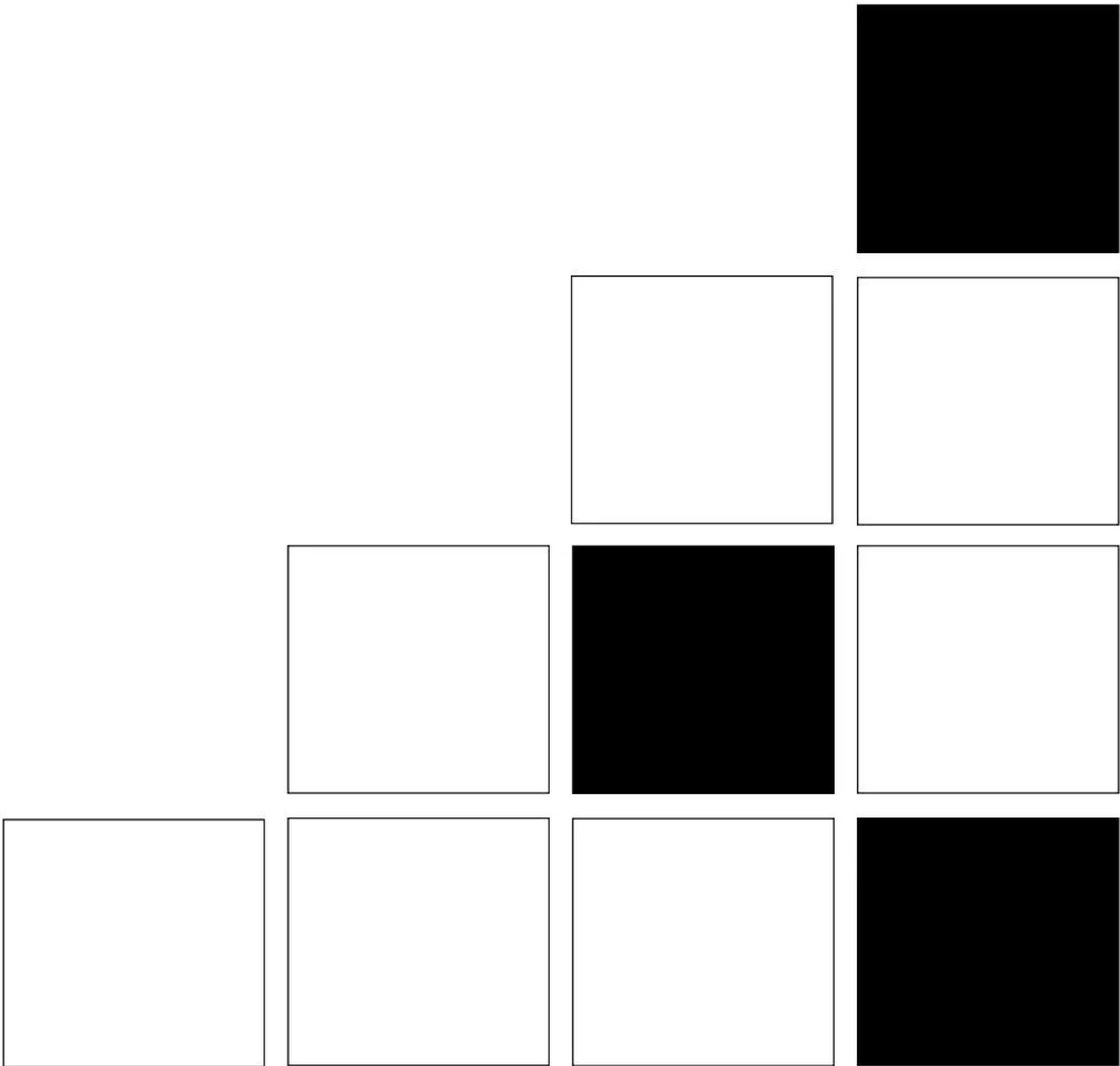


Com imensa felicidade também anunciamos a tradução do texto *Six Paragraphs on Dan Flavin*, de Hal Foster. O texto desse historiador de arte conhecido mundialmente, foi publicado originalmente na *Artforum*, em 2005, sendo agora traduzido por Gabriel Vieira, do inglês para o português. Assim sendo, buscamos ampliar o acesso desse escrito aos nossos leitores, tornando acessível o conteúdo em nosso idioma. Agradecemos o trabalho de Gabriel Vieira e incentivamos aos nossos leitores a manter a seção de Tradução ativa em nossas edições.

Por último, retomamos o assunto do início do texto, da atual situação em que se encontra a cultura, o nosso país e o mundo. Sentimo-nos cansados e estressados com toda essa situação, mas não vamos desistir do nosso trabalho, não é a hora de abandonar o barco. Queremos pedir aos nossos companheiros - todos os trabalhadores do campo de cultura - que permaneçam bem, na luta, vivos, saudáveis e principalmente, com **raiva**. "Raiva" de nossa própria situação, do governo, do capitalismo... Não se fazem revoluções sem esse sentimento e sem a nossa união. Estamos disponíveis para firmar nossa rede, expandir nossos horizontes, estamos aqui. Entre em contato, vamos pensar em ações e superar tudo isso juntos!

(desvio.editorial@gmail.com)

**E lembrem-se:
seguimos na
luta, sempre à
esquerda!**



SUMÁRIO

- 16** **Nicolau Spitale**
UM OUTRO INVERNO:
REFLEXÕES SOBRE O NÃO-HUMANO EM TEMPOS DE QUARENTENA
T-e-x-t-o L-i-v-r-e
- 30** **José Juliano Gadelha**
POÉTICAS DO IMPOSSÍVEL: ARTE, PRETITUDE E FUGITIVIDADE
A-r-t-i-g-o
- 44** **Victor Marcelo e Raquel de Sá**
PARDO: UM MESTIÇO SEM IDENTIDADE.
DA COR DE PELE AO PAPEL DE DESCARTE.
A-r-t-i-g-o
- 64** **Manuela Leite**
ARTE, GÊNERO E DOMESTICIDADE:
ENTRE O TRABALHO DOMÉSTICO E O FAZER ARTÍSTICO
A-r-t-i-g-o
- 78** **Beatriz Garcia**
O CORPO NAS OBRAS DE ANA MENDIETA:
ARTE, IDENTIDADE E POLÍTICA NA AMÉRICA LATINA.
E-n-s-a-i-o
- 90** **Augusto Henrique L. da Costa**
INTERSECÇÃO CORPO, IMAGEM E AS NARRATIVAS DE SI:
NOVAS VISUALIDADES E COMPOSIÇÕES COM A PERFORMANCE
A-r-t-i-g-o
- 114** **Emanuel de Almeida**
RELATO DE EXPERIÊNCIA: DE UM OLHAR TORNADO URGENTE
R-e-l-a-t-o
- 116** **Lorena de Paula Perassoli**
DINÂMICAS CURATORIAIS E AÇÕES INSUBORDINADAS
R-e-l-a-t-o
- 118** **Ana Schaefer**
OLHO POR OLHO: EXPERIÊNCIA PERFORMÁTICA NO ATELIÊ ORGÂNICO
R-e-l-a-t-o

122 **Renata Baltar**
O QUE, POR QUE E PARA QUEM FAZER UMA EXPOSIÇÃO:
WHITNEY, ARTE AMERICANA E O MÉXICO
C-r-í-t-i-c-a d-e A-r-t-e

132 **Hal Foster**
SIX PARAGRAPHS ON DAN FLAVIN
T-r-a-d-u-a-ç-ã-o
de Gabriel Vieira

PÁGINA DUPLA

140 **Maria Fernandes**
Marina Novaes

CADERNO ESPECIAL

146 **Mauro e Monica Coster**
ENTREVISTA COM ARTISTA (RESPONDA VOCÊ MESM_)
T-e-x-t-o L-i-v-r-e

150 **Bárbara Moira**
SOBRE O MEDO DE ME ENTREGAR EM TUDO AO MAR
T-e-x-t-o L-i-v-r-e

154 **José Lucas Dutra**
RICHARD: UM ENSAIO ACERCA DAS IMAGENS CONTEMPORÂNEAS
E-n-s-a-i-o

164 **Noah Mancini Mendes**
ANOTAÇÕES SOBRE A SÉRIE SMOKING (2015-2020)
T-e-x-t-o L-i-v-r-e

171 **Raphíssima**
ESCREVO PARA NÃO MORRER(MOS)
T-e-x-t-o L-i-v-r-e

174 **ARTISTA DA CAPA**
Estefânia Young

UM OUTRO INVERNO

REFLEXÕES SOBRE O NÃO HUMANO EM TEMPOS DE QU

RESUMO: COMO TEMOS COMPREENDIDO O SER HUMANO? QUAIS SÃO OS SEUS CONTORNOS ENQUANTO “SER”? TENDO OCUPADO E MAPEADO TODA A EXTENSÃO DO GLOBO, CABE PERGUNTAR: QUAL OU QUEM É A NOSSA VIZINHANÇA? QUAL POLÍTICA ELA PEDE? TALVEZ A PERGUNTA SE FAÇA FORÇOSAMENTE, JÁ QUE, COM A PANDEMIA DE COVID-19, ESTAMOS VIVENDO UMA AMEAÇA QUE SE ORIGINA DO FORA, DO EXTERNO, DO NÃO-HUMANO. É POSSÍVEL TRAÇAR LIMITES ÉTICOS PARA NOSSA RELAÇÃO COM O EXTERNO? PENSAR ECOLOGICAMENTE PRESSUPÕE UMA ÉTICA E UMA POLÍTICA INTER-ESPECÍFICA, MAS TAL DIMENSÃO PERMANECERÁ INTERDITADA SEM QUE UM SENSO DE SOCIEDADE SE TORNE PREMENTE, E NOS FAÇA RECONHECER COMO REAL O QUE HÁ DE COMUM PARA ALÉM DO INDIVÍDUO: A ESPÉCIE HUMANA.

PALAVRA CHAVES: ECOLOGIA, ÉTICA, PANDEMIA, NATUREZA, SOCIEDADE.

¹ Nicolau Namo Spitale é graduando de filosofia na Universidade de São Paulo (São Paulo). Tem se dedicado a conectar as

JARENTENA

Nicolau Namó Spitale¹

osofia pela UNIRIO, músico formado em baixo-elétrico pela EMESP e ator formado em Artes Teatrais pela ETEC de Artes
s linguagens do verbo, do som e do corpo, fascinado pela diferença e pelo sonho da conexão.

Certa noite um amigo me disse: “o ser humano tentou escapar de algo que, na natureza, é inescapável”. Ele estava se referindo ao ciclo das quatro estações. A ideia era que o ser humano se mostrou obstinado a criar para si um mundo estável, em que o tempo é regular, aritmético; onde o clima não tem poder para interferir drasticamente no cotidiano. Basicamente, um mundo sem estações, que permanece o mesmo ao longo do ano.

Sabemos que o inverno, para as sociedades antigas, era algo fatal. Um período do ano em que a terra simplesmente diz não. Nele precisamos nos resguardar e resistir, e só. Vivenciar o tédio, a espera, a escuridão, o frio e a fome. Meu amigo me lembrou do inverno assim, como um período necessariamente doloroso. Mas ele acreditava que era preciso vivê-lo. Enérgico, ele me dizia que sem o inverno não haveria primavera, nem haveria outono sem verão... Sem se justificar, afirmava que o ser humano estava cometendo um grande equívoco ao tentar se desvencilhar dessa vicissitude, porque para ele essa era a experiência mais completa do tempo. Era a sua crença. Sem argumentar, apenas afirmou. Naquela noite - estávamos na rua - não o questionei e me senti inclinado a pensar do mesmo modo. Convertido, digamos assim.

Não vou tentar argumentar com a suposta experiência mais completa do que seria a *vida* do tempo. Não lembro das imagens que me vieram à cabeça com aquela fala. Talvez, por exemplo, a visão de um tronco quase negro, com galhos secos e sem folhas, sob um céu cinza. Isso me afetou. Ainda me lembro em seguida (talvez por causa dos prédios da avenida) por quem está no chão, por quem turvo do que nublado. A ideia impressionista, pictórica, quase uma fotografia, com uma sensação de inércia. Diferença radical com o mundo de hoje. Já naquele tempo, a minha formulação, parecia se inspirar. Talvez eu consiga verbalizar o que não conseguindo criar esse mundo.

Penso ser normal a ideia de termos “a salvo” da face da natureza. Claro, há pessoas que dizem: “Ainda não é a humanidade. Mas é o tempo ainda não incorporou o tempo dial. É questão de tempo para continuar trabalhando p

entar a favor de uma
s completa do tempo, ou
empo. Mas é mobilizador
ue ele me provocou na
eloquente. No inverno,
e uma árvore velha, de
com galhos retorcidos,
ob um fundo cinzento.
mais fortemente quando,
meio do cinza) imaginei
Paulista – assim: vistos
, com o céu atrás, mais
imagem arbórea é mais
enquanto a segunda é
documental. Movimento
cal, que me mobiliza até
uma questão, ainda sem
nstaurar em mim. E hoje
lizar. Terá o ser humano
undo imunizado?

deia de que nós esta-
implacável da nature-
mais ressabiadas. Es-
logramos salvar toda
só porque a civilização
oda a população mun-
mpo. Devemos apenas
elo progresso”. Porém

excetuando aos mais ressabiados, acho bem possível afirmar que essa ideia - de um mundo, digamos assim, imunizado - esteja bem presente na subjetividade de grande parte das/dos indivíduos/os. Não só presente, mas de modo basilar, que estruture o que as pessoas entendem por realidade.. Se ainda não é a realidade global, é apenas por um déficit técnico e racional.

Não é para menos. Eu mesmo, tendo vivido em São Paulo e passado centenas de vezes pela mesma avenida Paulista, tenho todo um *hard drive* bem solidificado em meu interior que me garante uma certa “estabilidade” do real. A gente absorve todos os dias uma paisagem que se mantém indiferente a tudo, que é a mesma durante o ano todo e que poderia ser a mesma em qualquer outro lugar do mundo (não há nada de propriamente tropical no concreto e no silício). “Verão”, “inverno” ... essas palavras têm um significado cada vez mais simbólico para um sujeito que não tem, na relação com a terra local, seu ritornelo, sua construção diária e seu cotidiano. Estações são ornamentos para os meses do ano. Agora, “mês” e “ano”: essas sim têm uma eficácia concreta sobre o sujeito. Engrenagens de um tempo-relógio, cuja bateria é a economia.

Quando se conjectura sobre quais são as fontes reais de perigo para a estabilidade geral das coisas, não pensamos em nada de ação natural. Numa realidade de ritmo e materialidade mecânica, os perigos são estritamente da dimensão humana. Perigoso é só o que a (in)consciência humana pode fazer de perverso ou de absurdo, num mundo onde ela e apenas ela conta. Para nós, só existe a possibilidade econômica da catástrofe. Nunca ecológica.

Quando pensamos em catástrofes naturais, como terremotos no Haiti ou deslizamentos de terra no Guarujá, tendemos a justificá-la com base em conflitos políticos de várias ordens (histórica, social, geopolítica, etc), mas que não ultrapassam o plano econômico ou técnico. O conflito se reduz à posse desigual ou inábil da terra. Tudo é posterior à propriedade e ao domínio da terra pelo humano.

“O humano possui a terra”. Talvez seja possível superar o paradigma da posse. Mas então, que verbo colocar aí, no meio, entre ser humano e terra? Como ficaria essa sintaxe? Usufruir? Ocupar? Cuidar? Ou, quem sabe, escutar? Quem sabe até mudar de sujeito! A terra pode possuir o humano?

É como se tudo que é humano estivesse passivo. Sua consciência, sua existência, tudo isso é perecível, do se trata de se levantar da existência mesma o bom... aí entramos numa zona estranha. Uma natureza transcendental, muito aparentemente não escrutável. As cognições profaná-la. Manda-la. A “natureza humana”

Pensar a disputa pela terra (humano) nos coloca numa zona de risco e toda a sua imprevisibilidade do não humano algo que temos no universo pictórico lançados num mar de volatilidade todo posicionamento conteúdo. Cercados por mais queremos pode não que está resolvido de alguma maneira.. Conhecendo-a desgraças da tentação o pecado e o perigo de uma asserção equivocada a não é humano. Se o objeto não, sei que tem alma, p

é endógeno ao ser hu-
vel de ser questionado.
ética, até sua inteligên-
vel, mortal. Mas quan-
tar questões a respeito
do humano, do seu ser,
um território de nature-
ureza, digamos, divina.
as vezes até sagrada.
tá ao alcance de meras
Muito menos questioná-
a”.

terra (e tudo que não é
m plano carnal. O dese-
ibilidade torna o usufru-
disputado, político. Es-
ural de Jerônimo Bosch,
tentações que tornam
ento, toda forma e todo
or quimeras, aquilo que
os devorar. Mas há algo
ntemão: a divindade hu-
bem, não cairemos nas
. Está pressuposto que
a danação resultam da
a respeito sobre se é ou
objeto desejado é huma-
portanto eu posso copu-

lar, mas não comer. Se é não humano, sei que
não tem alma, portanto eu posso comer, mas
não copular. Assim, seria apenas uma questão
de sermos racionais o suficiente para não nos
enganarmos. Se o usufruto da terra está dado
e *se o mundo não possui alma*, o ser humano,
nele mesmo, está resolvido. Sua singularidade
é a razão. Sempre estaremos certos perante
aquilo que, por não ter alma, está abaixo. Pois
algo que não pensa não poderia estar certo so-
bre algo. E, desde que não fira seres humanos,
não há nenhuma questão ética em se explodir
uma montanha ou matar um pássaro. Não é
assim? Dada a natureza racional do ser huma-
no, cabe apenas distribuir racionalmente a ter-
ra. O conflito logo estará resolvido.

Mas, eis que chegamos ao século XX. A bom-
ba explode e, através da ferida, vemos a co-
lonização, a necropolítica, a tecnocracia... Foi
um lapso irracional que nos levou a isso? Um
pico de animalidade? Talvez seja melhor pen-
sar que sim. Afinal, somos humanos. Mas o
que acontecerá quando aprimorarmos nossa
memória a ponto de lembrar que, na verdade,
antes de sermos, nós estamos? O que temos a
dizer a respeito do *estar* humano? Difícil pen-
sar. Vamos partir do ser.

Tenho escutado muitos pensamentos que se justificam com “porque o ser humano conseguiu ter sete bilhões de indivíduos, dominando a terra”, “porque ele aumentou extraordinariamente sua expectativa de vida”, “porque ele logrou se adaptar a qualquer ambiente”, “porque ele criou a civilização”... Tudo dado, usado como parte fixa do argumento. Claro, não seria coerente, do ponto de vista cognitivo, negar tais dados. Mas meu questionamento não vai nessa direção. A pergunta é: qual é a natureza dos fatos e dos eventos que utilizamos para indicar a singularidade de nossa espécie? E por que essa não é uma questão política? Talvez seja uma pergunta, ainda hoje, indecorosa. Me parece que os fatos citados indicam, em suma, um ser que tem na dominação, no controle, na expansão e na ordem, as chaves para sua identidade. É necessário dizer que outras experiências de humano, fora da linha ocidental-colonizadora, nos fornecem uma infinidade de fatos muito diferentes desses, mas não menos singulares?

Para nos definir, tendemos a recorrer, normalmente, a uma relação entre razão e tecnologia. Esta última, com um sentido muito específico: algo protético, externo ao corpo, controlado pela primeira. Essa tecnologia diz respeito à nossa relação com o meio, pois se realiza pela extração e o processamento do

mundo material. No caso de nossa espécie, isso tem sido em nosso benefício. Partindo disso, acabamos entendendo que o ser humano é designado a superar o meio natural e o sobrenatural, a nossa condição humana deixa de ser territorialmente circunscrita ao que constitui as condições dadas à espécie.

Podemos dar exemplos de como isso se dá: a tecnologia, partindo dos meios naturais. Mas a minha intenção não é negar esse postulado de que o ser humano, tradicionalmente, tem sido capaz de superar o meio natural, sim, advertir sobre essa condição humana e sobre o que somos. A questão da identidade humana segue aberta.

Quando a definição de humano se torna apolítica, não provocamos, sim, apenas servindo de exemplo, crucial redobrar a atenção sobre o que somos num momento em que não sabemos. Quando falamos de identidade de espécie, tendemos a recorrer à certeza. Sabemos que a questão é difícil, mas não sabemos dizer o que a define, que, bem, a singularidade

so, com a intenção de
ndo desse pressupos-
ndo como dado que o
do “naturalmente” a se
. Assim, “naturalmente
relação com o não- hu-
ma da ética. Esta fica
ncerne às relações en-

e outros modos de pen-
do dos mundos amerín-
ção não é nem mesmo
racional-tecnológico do
lmente ocidental. Mas,
a presunção de certeza
questão da singularidade

algo entra para o plano
cando discussões sobre
alimento para outras, é
ção. No entanto, esta-
fuso demais para saber
ndo falamos da nossa
relevar a pretensão da
há uma pretensão, que
s ao mesmo tempo não
torna assim. Isso por-
de da espécie humana

é uma das coisas mais obscenas do tempo atual. É só olhar a paisagem metropolitana. Nada é mais evidente do que a estranheza do humano perante outros animais. No entanto, o fato de algo ser evidente é garantia de conhecimento? O corpo é evidente, obscenamente evidente. Mas nós temos certeza sobre o que pode o corpo? Acaso nós temos certeza sobre o que pode a espécie humana? E aí, Poder é tanto no sentido de potencialidade, possibilidade, quanto no sentido ético, moral.

O pensar ecológico é perguntar-se a respeito da política, da ética e da moral como temas inseridos no seio de uma *vida*, interespecífica, *entre* as espécies. Pois é bom que não nos esqueçamos: nós *estamos* humanos. Não temos nenhuma confirmação assertiva a respeito dos traços que delimitam o ser ou não ser humano. E, se este tem um limite, seja lá qual for, é porque existe algo do outro lado. É porque existem outras espécies, outros corpos, outras organizações. Outros seres. Provocados pela incerteza a respeito de nossos limites, passamos a sentir a presença de uma alteridade. Em virtude da possibilidade de violência que o outro nos coloca, nos vemos obrigadas/os a pensar, novamente, em uma ética. Porque a violência é uma via de mão dupla. Quem fere hoje, poderá ser ferido amanhã.

Tendo em vista a possibilidade e estar fundamentando todo um ser por meio de um gesto antiético e violento, é de se preocupar quando as pessoas se mostram muito certas sobre o que é ser humano.

Por acaso nós temos na ponta da língua a vez em que o mundo externo, não-humano, nos confirmou nossa razão de existir? Pode ser que um dia a gente não exista mais. Se isso acontecer, só poderá ser um processo doloroso. E intuo que essa dor será distribuída por critérios econômicos. Atingirá, antes, as periferias do corpo humanidade.

Volto a pensar na conversa que tive com meu amigo. Imagino uma sociedade que recebe o mundo natural em sua vicissitude, que o entende como algo a ser vivido, com toda a precaução, mas também toda a atenção. Vislumbro, nela, um ser humano que está constante e conscientemente em contato com seus limites, não apenas físicos. Haveria assim o trabalho de estabelecer meios de comunicação com o fora. Não apenas nas catástrofes, mas no cotidiano, já que o não-humano estaria presente o tempo todo através do nosso corpo e por meio da nossa arte. O que é externo ao ser humano como algo profundamente interno ao ser.

O não humano como u
da cultura e de todas
da sociedade. Mais do
o mundo natural, sabe
riência só seria possív
senso de sociedade h
preocupação sólida em
de comum entre os indiv
além e aquém da indivi
a incorporação no colet
de apurada em relação
comum evidente, situa
individual e não-human
comunicação com o fora.

Perceber a humanidade
de (ou sujeito) a ter se
existir garantidos, até p
defesa verdadeira dela
enquanto *estar* humano
cia em nossa percepç
teria meios de se exp
existir na sua própria
jeito. Assim, nos daria
humano como uma es
a algo que o extrapola
uma pluralidade viva, in

um elemento essencial
as forças produtivas
que um saber sobre
com ele. Essa expe-
el havendo, antes, um
humana; havendo uma
proteger aquilo que há
víduos da espécie, para
dualidade. Seria preciso
tivo de uma sensibili-
ao que é comum. Um
do entre as dimensões
a, mediando nossa co-

e como uma subjetivida-
us direitos e modos de
para poder exercer uma
– enquanto processo,
o. Ganhando consistên-
ção, essa humanidade
ressar, podendo então
perspectiva, como su-
a base para pensar o
tância singular, interna
e no qual está contido:
nterespecífica.

Tal sociedade, no entanto, está longe de se mostrar no presente como uma realidade comum viável. São muitos os passos geracionais a serem dados. Mas não há dúvida de que o primeiro se dá pelo restabelecimento do senso de sociedade, da sensação de responsabilidade pela vida de quem eu não conheço. Sem isso, a espécie humana será uma abstração quantitativa da população global.

Entretanto, o Covid-19 nos colocou em um estado de alerta que reacende a questão dos limites do humano enquanto espécie. Talvez muitos estejam entendendo-o apenas como uma catástrofe que a humanidade irá bravamente enfrentar, por meio de sua racionalidade. Mas isso ignora a hipótese de que tal fenômeno seria uma ação do não humano, ou seja, da vida terrestre, para readquirir um balanço em sua entropia. Deixa escapar um dos agentes do processo, inserindo os fenômenos naturais dentro de uma sucessão de eventos completamente objetivos, sem qualquer traço de subjetividade. É uma visão antiecológica.

Ainda que, por enquanto, não possamos provar uma inteligência não humana, certamente temos dados empíricos para nos questionarmos a respeito da realidade de uma intenção não humana. Uma intenção que se origina de um ser que não está abaixo de nós, visto que poderia nos dizimar. Um ser que, se não podemos compreender completamente, devemos no mínimo respeitar. Mas, sobretudo, é no elo com essa exterioridade que reside a chave para uma compreensão mais imparcial a respeito da vida. Esse elo existe?

Quando me deparo com a capacidade absurdamente sofisticada que nossos poderes têm para produzir verdades – falsas, mas ainda assim verdades – que negam qualquer traço de desvio do status quo, como um grande e hiper tecnológico “*tá ok*” global, é difícil não se lançar à desilusão. Com potencialidade de niilismo. Mas visto que até as mais individualizadas (e individualizantes) vias de expressão do poder, como Trump, já mudaram de postura, admitindo se tratar de um grave risco à normalidade, vislumbro uma faísca esperançosa. Ainda que o capitalismo, entendido como uma máquina de destruição da alteridade, não esteja sendo questionado, ao menos a normalidade está. Ao menos parece ainda haver forças – e nesse caso ela é não humana – que conseguem penetrar nas brechas da tecnologia de controle, que a muitos de nós já retirou a esperança de prosseguir com a História. Haveria modos de apreender delas algo para uma nova tática?

Entretanto, apesar da lamento, ainda estamos v extrema impotência do o que gera em contrapa simistas. Estamos força modo mais individual num atomismo social. neidade é meio gasosa esses átomos distantes para nos comunicar é tecnológico e, como ta de uma lógica de ma presidida pelos interes de informação. Ainda q painelaços, há ainda um fora, composta de assa mais violentas (e lentas tal é como uma ilha on nidade encontra um sa Nele é onde o tempo é que aparece é controla sivamente humanos e não pode interferir diret tem a chave para acess nem ao menos tem o d próprio desespero.

leitura otimista do fenômeno, vendo uma situação de ponto de vista humano, e muitas várias leituras pesadas a ficar dispostos do possível, estratificados. Claro, a contemporaneidade; há comunicação entre. Mas o meio que temos é essencialmente virtual, está contido dentro manutenção do controle, redes das transnacionais que possamos organizar na realidade corpórea lá assassinato, tortura e ainda mortes. O mundo digital, onde a humanidade *place*, uma redoma. Mas sim ordenado, onde o mundo por processos exclusivos é onde o mundo naturalmente. Mas quem não pode plenamente o digital, o direito de compartilhar o

Tendo em vista essas divergentes camadas de leitura do Covid-19, tento encontrar uma outra, que concilie positivo e negativo. Aqui que me vem, novamente, a conversa com meu amigo. Estou novamente tendendo a uma conversão à sua crença, de que devemos viver a vicissitude. Agora, de um modo um pouco menos irracional. Por ter sido causada por um agente biológico não humano, sinto que essa quarentena e toda a sua concretude, de uma dificuldade impossível de não sentir, pode servir-nos como um outro “inverno”, no modo como coloca em evidência a premência da terra e os nossos limites, forçando-nos ao resguardo e à espera. Mas essa seria talvez a melhor ocasião para uma escuta da terra, do não humano que se manifesta em nós e ao nosso entorno. Por que escuta? Porque escutar implica uma relação entre diferentes, implica um outro agente, implica, acima de tudo, que não se pressuponha ou se categorize automaticamente aquilo que se coloca diante de nós. Um modo de *entender* que está conectado a uma diferença, presença de um desvio do que é normal e conhecido.

Espero que essa escuta que possivelmente se inicia agora, nunca mais seja impedida por uma presunção irresponsável a respeito do nosso ser. Está ficando claro que a aparição de uma subjetividade não humana com a força para nos destruir, ao nos fazer procurar pela nossa continuidade enquanto espécie, é capaz de alterar até aquilo que é mais estabelecido, como a interdição do senso de sociedade. Tendo a dimensão ecológica como algo premente, todos os nossos sistemas de realidade são postos em xeque, visto que há forças não humanas que podem desmantelar nosso mundo econômico e imunizado. Assim, é impossível não ver uma brecha para alterar alguns valores e, talvez, libertar da moeda o valor da solidariedade e da vida humana. Apesar do indivíduo, é o momento para termos um vislumbre do corpo da *humanidade*, do seu estado de saúde, de seu sistema imunológico, de como o afetam seus vícios e, também, de sua singularidade, da sua potência enquanto *participante* do ser vivo.

POÉTICAS DO IMPOSSÍVEL

ARTE, PRETITUDE E FUGITIVIDADE

RESUMO: ESTE ARTIGO DISCORRE SOBRE A RELAÇÃO ENTRE O POÉTICO E O EXISTENCIAL DAS PRETITUDES, DEMONSTRANDO COMO ESSA RELAÇÃO COLAPSA AS NOÇÕES HEGEMÔNICAS SOBRE CRIAÇÃO, PERFORMANCE E RELATO. O TEXTO SEGUE A HERANÇA RADICAL DOS BLACK STUDIES E DA CRÍTICA ANTICOLONIAL PARA COMPREENSÃO DA ESTÉTICA PRETA E CONCLUI COMO AS SUAS FUGAS SÃO CAPAZES DE IMPROVISAR O FUTURO.

PALAVRA CHAVES: ARTE. PRETITUDE. FUGITIVIDADE.

¹ Mestre em Artes pelo Instituto de Cultura e Arte pela mesma universidade. Atualmente atua com

José Juliano Gadelha¹

da Universidade Federal do Ceará e Mestre em Sociologia pelo Programa de Pós-Graduação em Sociologia
como artista independente entre Fortaleza-CE e Pelotas-RS. Contato: jjulianogadelha@gmail.com

...nosso trabalho tem sido o de ocupar e demolir num só movimento, habitando os escuros do mundo da supremacia branca para então estudá-los, e adivinhar suas brechas, bordas, gatilhos, campos de explosão e imploração, linhas de fuga e moonlights para outras terras.
(MOMBAÇA, 2019, p. 36)

Como na impossibilidade de nossas vidas matizadas pela raça em viver no mundo como o conhecemos, nós possamos sentir e mover forças e materialidades diversas que nos restituam uma arte do estar viva? Seríamos capazes de uma estética que não esconda, nem mascare um colapso, uma estética que convoca o colapso para mesmo sabotá-lo? Como operarmos com o colapso que sentimos passar por todos os lados, entrando e saindo de todas as nossas texturas sensíveis e permitir ao objeto estético quebrar a reprodução desse ato insolvente passando a existir sem mais amplificá-la?

Começemos com uma sugestão: escutem o *jazz* e o *blues*. Passemos a uma observação: há nesses estilos uma *indiscernibilidade* entre existencial e estético. Não se trata de uma questão de técnica. O que iniciou as gentes que criaram o *jazz* e o *blues* foi toda uma dor do mundo e uma série de tentativas de corte para com essa dor, uma série de tentativas que se alojam em sabedorias pretas (MOTEN, 2003). Fazer um colapso ganhar corporeidade e, ao mesmo tempo, fugir pelo colapso, eis uma tarefa de arte-guerrilha, não de todas as artes, mas de um tipo especial de arte que sabe operar por fuga. O *jazz* e o *blues* são apenas espécies das mais conhecidas mundialmente, mas outras *fugitividades* estéticas estão em muitos registros de

várias sociedades, em que encontra no *funk* das faixas e tendências musicais mais corajosas. Diz sempre de uma nova forma de interpretação da arte e expandido e novamente em quem não teve sua obra a quebra a percepção visual que dá voltas, quando por radiam e se contaminam. A obra improvisa uma série que enfeitiça a própria série estética do ambiente e o caráter artístico fugitivo essencial retorna a obra depois de todo o ambiente. Trata-se de exterior na própria capacidade interioridade, perturbando dentro e fora. Se a sensação outros corpos voltar ao corpo um som ou um espectro, e sua origem e mantendo intacta obra simplesmente esteve

A obra impossível desventura solução que separe trans. Como a obra habita uma é a sua deiscência faz todo do (MOTEN, 2003). Essa samento-criação à mercê

que o caso brasileiro atual
velas uma das suas po-
ortantes, em que o corte
passagem, um improvi-
então que certo trabalho
só pode ser quebrado
te cortado. Isso instaura
existência forjada desde
ciosa de um movimento
parece que as coisas ir-
a. Por que ele dá voltas?
ensação fantasmagórica
ensação e a composição
das outras coisas. O po-
stará em como a sensa-
ois de ter transitado por
e de uma premonição do
cidade de produzir uma
do a separação entre
ção de uma obra ao tocar
rpo da obra, que pode ser
encontrando na sua volta a
acto os outros mundos esta
capturada desde o início.

ncilha-se de qualquer re-
scendência e imanência.
deiscência que também
do o movimento ser gera-
a obra não tem seu pen-
è dos lados. O atravessar

não se encontra preso ao sentido das batalhas
em solo. Nada de tomar um pedaço de terra
de volta ou ocupar outro pedaço. O trabalho
fugitivo é que ele ocupe aquilo tudo de que foi
espoliado sem menos ser visto ali. Estar e não
estar é o sentido duplo da ocupação fugitiva.

Estamos na dimensão sensível de uma guerri-
lha que diz menos de onde você sofre violên-
cia e mais de como dali você sai carregando
toda a sua gente. Essa saída é sempre cole-
tiva, porque diz da saída de toda uma gente
espoliada, agredida, mas, acima de tudo, viva.
Não há novo território a ser alcançado, mas é
o deslocamento que anima as forças de quem
foge. *“De fato, na guerrilha a luta não se trava
mais onde estamos, mas aonde vamos. Cada
combatente transporta a pátria em guerra entre
artelhos nus”* (FANON, 1968, p. 111). A narrati-
va fanoniana acaba por ir além da colonização
de países africanos ao descrever as rotas das
gentes rebeldes não como caminhos territo-
riais físicos, e sim como a capacidade de fugir
contrária a de simplesmente evadir-se. Acomp-
panhemos novamente tal processo:

O exército de libertação nacional não é o que combate
de uma vez por todas com o inimigo mas o que vai de
aldeia em aldeia, que se embrenha nas matas e sapa-
teia de alegria quando percebe no vale a nuvem de pó
levantada pelas colunas adversárias.
(FANON, 1968, p. 111).

O autor mostra que a fuga aparentemente física de corpos que se embrenham na mata vai engendrando uma territorialidade não mapeável, em que já se torna impossível as posições para as estratégias do inimigo, ao mesmo tempo, a estratégia das gentes rebeldes é a sua fuga e não a busca por fincar um ponto no território do qual se partiria para um contra-ataque. “*Os habitantes do norte marcham para o oeste, os da planície sobem para as montanhas. Não há posição estratégica privilegiada*” (FANON, 1968, p. 111). E, nesse momento, o grande plano da colonização ao parecer que encontrará o seu alvo mal sabe que o alvo já desapareceu de novo para aparecer a cada movimento novo dos sujeitos que criaram o plano. Agora integrando o próprio plano as gentes rebeldes o habitam de outra maneira, essas gentes simplesmente estão em todo o movimento para fazer falhar o desejo das que criaram o plano. Pode inexistir o fim de todo o movimento, mas agora as rotas foram redirecionadas. O que diz uma gente-guerrilha?

O inimigo imagina perseguir-nos, mas nós encontramos sempre um meio de nos colocarmos em sua retaguarda, golpeando-o no momento mesmo que ele crê que estamos liquidados. A partir de então nós é que o perseguimos. (FANON, 1968, p. 111).

Não adianta mais as i
belecido, aquele que fa
um dominador, já não
vimento pelo que nele
dos originários de suce

As tecnologias coloniais
outro conhecimento, o
sibilidades, uma sabeco
toda a visão sobre a té
que era impossível ent
*sar de toda a sua técnica
fogo, o inimigo dá a in
e desaparecer pouco
cantamos, cantamos”* (

Esse canto pode ser s
rilha, inclusive no pe
das artes. Por exemplo
fogem do discurso ma
as poéticas de gentes
parecimento necropolí
dimensão artística po
desaparecimento, ou s
essas gentes foram fei
soa limitado para as
estas últimas, ao se v
de da *performance* co
para que o desempe
cultural etc) seja pos
com a impossibilidade
jado pela Norma, de p

deias do poderio esta-
faz o sujeito dominador
adianta calcular o mo-
parecia ser os conteú-
esso.

s estão minadas por um
conhecimento das invi-
lória daquilo que corta
cnica. As potências do
oam a guerrilha: “*Ape-
ca e de sua potência de
mpressão de chafurdar
a pouco na lama. Nós*
FANON, 1968, p. 111).

sentido em toda guer-
nsamento anticolonial
o, o ruído das artes que
massivo que instanciam
empurradas ao desa-
rtístico como se a única
ssível fosse refazer o
seja, fosse coroar que
itas para não existirem
fugitivas. Ocorre que
erem na simultaneida-
m o programa colonial
enho (artístico, social,
ssível, elas trabalham
de ser o mundo dese-
bertencê-lo. Espera-se

que as gentes destinadas a desaparecerem te-
nham como única existência performar exa-
tamente o seu desaparecimento, mas a obra
impossível é a que conseguirá dizer não a
essa *performance* mortal, improvisando o
próprio performativo.

Recusamos todo futurismo reprodutivo das ar-
tes. Voltaremos novamente para nós mesmas,
para nossas histórias, para nossas vidas im-
possíveis e não buscaremos entendê-las en-
caixando-as nesse futurismo que sonha com a
nossa morte, não faremos da nossa arte uma
arte relato desse desejo. Caso contrário, perfor-
maríamos a Norma às avessas e alimentando-a
com o que veríamos sob o cansado nome de
subversão. A força da *fugitividade* vem de torcer
e quebrar a espinha do Mundo do Mesmo, de
modo que a cadeia dorsal não encontre mais
lados e nem goze com a dobra subversiva.

Não alimentaremos os apetites de subversão
que habitam o estômago da vanguarda. Moten
(2003) já havia sugerido como a obra butleriana
traz o fato de que o chamado à subjetividade é
entendido também como um chamado à sujei-
ção e subjugação e a apelos por reparação ou
proteção ao Estado ou à instituição ou a ideia
de cidadania que estão sempre embutidos na
estrutura da qual eles supostamente escapa-
riam – assim como modos de personificação
subversiva. Esquivar-se e atravessar este mun-

do é o desempenho das nossas *performances fugitivas*. Então nos esquivamos da arte denúncia que comumente nos entorpece ao pensar as coisas em termos de realidade e falsidade. Ao que se deve voltar é a nossa dimensão de quebra, a nossa nunca habitação, porque a nós foi dado o inabitável e o improvisaremos de muitas maneiras. Ao invés de habitar, ocuparemos mesmo não permanecendo fisicamente lá. Buscar mundos habitáveis é louvável, mas falo do que não se poderá nunca habitar e mesmo assim lá estaremos e uma vez estando lá podemos redirecionar as coisas. Estar lá é também estar no passado, no presente e no futuro. E nenhum desses tempos pode mais ser mapeado integralmente. Estar no inabitável e fazer com aquilo que nos impede de realmente habitar uma vida vivível seja desviado de nos alcançar, de nos consumir totalmente, de soblapar nossos sonhos.

Instaurar um contraplano que difira do simbolismo da guerra e da conquista, e sim que os efeitos contra a invasão sejam sentidos por todos os lados, mesmo a Norma tendo abatido os corpos de centenas ou milhares de nós. Parece que nós nunca morremos é a primeira sensação das forças inimigas em relação a gente seguida de um terrível e glorioso desmonte.

O Mundo ainda que já es
outros mundos vivos e
em não morrer. O Mun
gentes colonizadas tem
sangue e músculos. “Ex
descolonização deixa en
os seus poros, granada
ensanguentadas” (FANON
diz que a ferida anterior
está por vir. “*Porque se*
primeiros isto só pode o
de um combate decisivo
tagonistas” (FANON, 196

E esses dois protagonis
rem atualizados em dif
“*o devir-negro do munda*
11) que faz com que os
mais estejam previamen
condenadas da Terra v
vas maneiras de habit
ela mesma racha e incl
lado adversário, mas p
contaminação. A peste
mos tudo e todo territó
quebra nós sempre vol
primeiras. Então segue

Esta vontade de fazer ch
fila, de os fazer subir com
dizem alguns) os famosos
sociedade organizada, só p
balança todos os meios, in

esteja em ruínas não quer
estes últimos insistem
do tem a técnica e as
o perigo feito em carne,
exposta em sua nudez, a
entrever, através de todos
as incendiárias e facas
ON, 1968, p. 27). O corte
não só o antecede, mas
os últimos devem ser os
correr em consequência
e mortal entre dois pro-
68, p. 27).

estas não cessam de se-
erentes sociedades via
Mo" (MBEMBE, 2018, p.
s lados em combate ja-
nte dados. Aí as gentes
ão sempre bolando no-
ar esta Terra por onde
inando-se não para um
para todos os lados. A
e apocalíptica. Povoaa-
io, e forjadas na própria
ltamos para sermos as
a profecia fanoniana:

regar os últimos à cabeça da
cadência (demasiado rápida,
s escalões que definem uma
ode triunfar se se lançam na
clusive a violência, evidente-
mente (FANON, 1968, p. 27)

Habitar a nossa sensação de fúria, de ódio e or-
ganizá-las para delas extrairmos forças de vio-
lência maior para enfrentar, redirecionar e, por
fim, minar aquela violência primeira a que fomos
submetidas, impedindo a capacidade da Norma
expandir-se em nós e conosco. Compreende-
mos que não há mais lados, que fugir é desde
sempre e por todos os lados. Cortar a Norma
sempre que ela se insinuar é menos uma nega-
ção do que um hackeamento das demandas e
uma nova redistribuição das forças envolvidas.
O que talvez com Mombaça (2019) possamos
pensar como uma redistribuição da violência.

Não reproduzir relatos sobre o sofrimento para
respaldar qualquer crítica a violência, de manei-
ra semelhante buscar fugir de descrições sobre
violência que nos materializam como corpos de-
vastados pela Norma. A todo momento somos
empurradas pelas ciências e pelas artes a fa-
zer tal exemplificação da violência até para que
dela se faça um pensamento contra ela ou por-
que simplesmente é assim que essas institui-
ções suportam que ocupemos esses espaços.
O que autoriza dentro deles a mesma violência
que se propõe combater nos fazendo novamen-
te reféns da violência que sofremos, nos pondo
como exemplares nos catálogos do apocalipse.

domínio social reprodutivo, os
es, ainda fazem parte do pla-
neios em um experimento co-
cozinha, qualquer varanda dos
qualquer sala, qualquer banco de
visada, todas as noites. Esse
o informal, realizado por e so-
o social, como o advento das
remos dizer com planejamen-
on não é uma atividade, nem
ar ou amar, mas o incessante
a futurista das formas de vida
nam tais atividades possíveis.
3, p. 74-75, tradução própria).

das as gentes fugiti-
sumem as pretitudes,
de os acirramentos de
s e que o comum que
e ser um território em
vida e a potência. En-
sível vem dessa ideia
o comum quando de
forças continuam os
gnidade de quem está
mons já informam que
é impossível as vidas
as que abaixo há ou-
-se sempre de algum
ntre o terror e a ale-
queda, em que saber
z tanto do seguir e do

A *indiscernibilidade* do terror com a materia-
lização de algo sobre ele que acaba por se
transformar na reprodução do próprio terror
fica de fora de quem consegue sabotar certos
jogos de dominação à medida que o caminho
é o inverso disruptor. A rota é encontrar uma
nova camada em que o plano seja apenas um
meio a ser usado para restituir a vida. Caso
contrário, a prática continua refém da domina-
ção. Então encontramos linhas que recusam
a projeção, a sublimação e todas as maneiras
de resgatar e manter os arquivos do horror em
nossas camadas mais profundas. Escapamos
porque sabemos que as técnicas do plano são
morais, políticas, raciais e que se valer delas
nunca nos coloca em mesma posição com os
sujeitos privilegiados. Percebemos que não
criamos por acidente, que estamos inevita-
velmente enredadas nas tramas coloniais e
racistas do mundo. Porém, ao improvisarmos
as técnicas e pelas técnicas, imaginamos no-
vos futuros. Não foram essas técnicas que se
tornaram acessíveis a nós, e sim nós que rein-
ventamos a sua tecnologia que sempre nos ex-
cluiu e as ultrapassamos.

Retiramos a inevitabilidade da reprodução e da
negação da mesma coisa, às quais passam a
ocorrerem simultaneamente. A performance da
subjetividade sempre e em toda parte reproduz
o que está diante dela, pois a perturbação de

captura e desempenho torna impossível a dor e o prazer se misturarem em suas recontagens originárias e subsequentes, de maneira que basta apenas o espectro do prazer compartilhado para que este encontro seja reprimido (MOTEN, 2003). Ora sabotar todo o jogo de fazer arte inseparável da violência, desfazendo o encontro tanto com aquilo que constitui o terror como o belo, o conceito, o existencial e o político nos perturbam em saber que momento a repetição de uma violência não seria também o seu desaparecimento ou a sua perpetuação. A proposta é recusarmos reproduzir o terror pela obra e também recusarmos a ocultar a violência e no final das contas, cientes que não temos garantias alguma com as nossas artes uma vez que emergirmos profundamente das rachaduras do mundo, redistribuiremos as sensações de tudo isso que foi gerado e não mais do fato violento em si.

Na rota de fuga, a poética da pretitude parece não encontrar outro caminho que não o de ser uma obra impossível, uma obra geradora de forças com o impossível, uma obra de potências do impossível. Levar a estética a um colapso radical em que tudo que se reproduziu da maneira em que foi (re)produzido fez desaparecer a obra tal como as percepções hegemônicas a esperam. E, sem a possibilidade do combate direto que tanto poderíamos ensejar, agora, nossa potência está toda nesta impossibili-

dade, gerando uma série de perturbações no espaço-tempo. O que marca um engajamento que volta a originalidade nunca disponível e que vai se repetindo por substituições da sua própria negligência frente as normatividades e tudo isso via os fatos a serem negados e (re)produzidos no ato mesmo de uma recusa a capturas hegemônicas. O processo criativo envolve-se em nostalgia e gênese fantasmática. Mas a obra impossível também informa de um mundo que resiste a si mesmo mais do que resiste ao Mundo. O seu segredo não revelado é um recrudescimento de uma noção já existente de arte que passa a ser operacionalizada apenas para sempre ser interrompida pela escrita, pelos sons, pelas imagens, pelas *performances* e por todas as poéticas envolvidas na fuga das pretitudes. A obra impossível produz novos vínculos entre todos seus estilhaços por entradas e saídas e, sobretudo, pelo escape da fetichização e da alienação.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

FANON, Frantz. Os Condenados da Terra. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968.

HARTMAN, Saidiya. Scenes of Subjection. Terror, Slavery, and Self-Making in Nineteenth-Century America. New York: Oxford University Press, 1997.

MBEMBE, Achille. Crítica da Razão Negra. São Paulo: n-1 edições, 2018.

MOMBAÇA, Jota. Não Vão Nos Matar Agora. Lisboa: EGEAC, 2019.

MOTEN, Fred. In The Break: the aesthetics of the Black radical tradition. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2003.

MOTEN, Fred and HARNEY, Stefano. The undercommons: Fugitive planning and black study. Wivenhoe, UK & New York: Minor Compositions, 2013.

RANCIÈRE, Jacques. O espectador emancipado. São Paulo: Martins Fontes, 2012.

_____. A partilha do sensível. São Paulo: Editora 34, 2009.

PARDO: UM MESTIÇO SEM IDENTIDADE

DA COR DE PELE AO PAPEL DE DESCARTE

RESUMO: ESTA PESQUISA EM ARTES PROPÕE QUESTIONAR O TERMO PARDO COMO CLASSIFICAÇÃO DE 'COR E RAÇA' AO DESENVOLVER UM TRABALHO ARTÍSTICO COM PAPEIS QUE REMETAM A TONS DE PELE, PRINCIPALMENTE O PAPEL PARDO, DEVIDO SEU CARÁTER SIMBÓLICO. ELA ESTÁ DIVIDIDA EM TRÊS ETAPAS: NA PRIMEIRA MOSTRO DE ONDE SURTIU A RELAÇÃO PELE E PAPEL; NA SEGUNDA ABORDO O DESLOCAMENTO DE QUEM ESTÁ A MARGEM DO SISTEMA DE REPRESENTATIVIDADE BINÁRIO PRETO/BRANCO E AS MEMÓRIAS AFETIVAS NO ÂMBITO FAMILIAR E, NA ÚLTIMA COMO CONSTRUIR UMA POÉTICA VISUAL QUE DIALOGA COM O CONCEITO DE MESTIÇAGEM NA ARTE CONTEMPORÂNEA.

PALAVRACHAVES: IDENTIDADE, PARDO, MESTIÇAGEM, ARTE CONTEMPORÂNEA.

¹ Victor de Oliveira Marcelo Graduando em Artes Visuais

² Raquel Mello Salimeno de Sá Professora doutora no

Victor de Oliveira Marcelo¹
Raquel Mello Salimeno de Sá²

ais pelo Instituto de Artes da Universidade Federal de Uberlândia. E-mail: marcelo.victor2014@bol.com.br
curso de Artes Visuais da Universidade Federal de Uberlândia. E-mail: raquelsalimeno@yahoo.com.br

INTRODUÇÃO

“O papel nem sempre
é branco como
a primeira manhã.
É muitas vezes
o pardo e pobre
papel de embrulho”

João Cabral de Melo Neto

Esta pesquisa surgiu da uma experiência de vida aliada à reflexão mais acerca de como o mestiço brasileiro ‘pardo’ não possui uma identidade racial consolidada, o que ocasiona constantes deslocamentos: físicos, simbólicos, sociais, afetivos, etc. Correlaciono a cor de pele ao papel de descarte, ambos com o mesmo nome e tonalidade, em uma produção artística na qual busquei unir a temática à técnica. Mestiçagem não está restrita ao sentido racial, pois na arte contemporânea ela tem um caráter híbrido possibilitando misturar as linguagens. Inclusive absorvo o duplo sentido das palavras.

Através do método sociobiográfico, poético e científico¹ pude mesclar minhas vivências ao contexto social. “Reconhecer-se numa identidade supõe estabelecer um sentido de pertencimento a um grupo de referência. Somos sujeitos de muitas identidades com o caráter fragmentado, instável e plural.” (LOURO, 2000, p.6). Falar

1. Terminologia adotada por Raquel Salimeno de Sá para designar um método de pesquisa relativamente imetódico elaborado a partir do diálogo entre Beatriz Sarlo, Michael de Certeau, Paul Veyne, Paul Ricquer, Humberto Eco e Boaventura Santos e a própria autora. A sociobiografia, ora sutilmente infiltrada, ora assumidamente evidente, favorece a compreensão das intenções e intensidades criativas, investigativas e poéticas do autor na realização da pesquisa e na elaboração da tese. Compreensão, bastante positiva demonstrando que a poética científica é possível. (SÁ, 2016)

de si opera no contato c
tória pessoal carrega um
Ao tratar de mestiçagem
vezes encontram-se dilu

A ‘escrita’ de artista é u
sua intenção ao criar
pectador a apenas ess
importância dos ‘não d
abertura para novas int
reforço no campo das
expressar o meu proce
tado dele. TESSLER (C
do seu trabalho argume
me fez optar por um m
unia a leitura de escrit
críticos, estudos filosófi
trabalho de atelier, cons
ensinassem sobre o as
mais que a leitura de ce

Nesse artigo irei demons
cesso de trabalho e refle
instigou. Como uma cola
gens, de referências teó
periências pessoais e exp
riais que no convívio se t
de arte. Ele está organiz

com os outros. Cada história tem um pouco de outras histórias. No Brasil, elas muitas vezes são perdidas ou apagadas.

Uma maneira de contar histórias sem limitar o espaço da leitura compreendendo a leitura como espaços de interpretação. Encontrei uma Poética Visual para o processo criativo e o resultado (2002, p. 109) ao falar sobre a importância de "esta pesquisa sobre o método de trabalho que envolve os artistas, ensaios visuais e a continuidade do processo de construção de formas que me interessam tanto quanto os textos."

Para mostrar um pouco meu processo de reflexões que o assunto me trouxe, a linguagem de palavras e imagens, técnicas e artísticas, de experimentos com os materiais transformaram em obras. O trabalho foi dividido em três tópicos, são

eles: (1) a cor ocre, o não pertencimento e a relação pele e papel, (2) deslocamento e acolhimento: as fronteiras in-visíveis entre o social e o pessoal e (3) coleta, catalogação e matéria: do descarte à resignificação dos lugares de passagem.

A cor ocre, o não pertencimento e a relação pele e papel

A cor ocre sempre apareceu nos meus trabalhos anteriores à faculdade e durante a graduação. Para OSTROWER (1995, p.4) "devemos entender que, embora os acasos jamais possam ser planejados, programados ou controlados de maneira alguma eles aconteceram às pessoas porque de algum modo já eram esperados". Assim, pude estabelecer ligações entre épocas diferentes.

Em 2018 propus para o ateliê de desenho fazer algo com algumas fotos de família. Inicialmente havia pensado em um tratamento figurativo feito em lápis de cor devido à facilidade de identificação pelo aspecto realista. No entanto, notei que a foto é a captura de um momento e o desenho a expressão do gesto. Duas linguagens artísticas que carregam semelhanças como o uso do papel.

Nessa abordagem inicial eu estava preocupado com as questões técnicas quando me dei conta do potencial contido em uma das fotografias (Fig. 1). A imagem amarelada trazia à tona novamente a relação com a cor como uma sugestão a ser apreendida. Não era mais eu escolhendo o material de colorir. Era a própria imagem impondo sua presença conferindo como um fio condutor da narrativa.



Fig. 1: Fotografia dos bisavós e avó materna.

Muitas fotografias de família e mudanças. Restou pouco e física como resquícios de ta retratos. Isso gerou e com resgate e preservação pois tendem a desaparecer registros orais diante da ridos. “Na maioria das vezes viver, mas refazer, reconstruir imagens, ideias de hoje, passado”. (BOSI, 1994, p. o desenho era, então, u da gaveta e torná-las vis

Em outra etapa do meu trabalho apresentei algumas experiências em 2016 na qual utilizei plásticas para o papel e formato retangular da folha e colagens e do amassado e textura, o que conferiu dimensionalidade ao que um entendimento de suporte bidimensional.

E utilizei papeis de tonalidade xando de lado o uso de cores para absorver a própria cor do papel surgiu posteriormente, para serem um convívio tenso e de desejo de se despr

amília se perderam nas
ca documentação visual
de antigos álbuns e por-
em mim a preocupação
ação de tais momentos,
reecer, assim como os
as perdas de entes que-
vezes, lembrar não é re-
onstruir, repensar, com
as experiências do pas-
55). Transportá-las para
uma maneira de tirá-las
síveis.

eu processo no ateliê,
perimentações realiza-
estava novas soluções
(Fig. 2). Reparti o for-
ha, fiz uso de recortes
sado para criar volume
iu materialidade e tridi-
e antes era apenas
e desenho sobre um

alidades diferentes, dei-
materiais de colorir para
leles. O título Alteridade
pois as duas figuras su-
ionado de dependência
render uma da outra.

Este trabalho me fez recordar uma situação que vivenciei em 2012 ao ser rejeitado por uma banca de ações afirmativas, cotas raciais, e ter a vaga em outra instituição de ensino federal negada. O grupo avaliador era formado por um professor da minha cor de pele e três convidados mais escuros.

O IBGE (Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística) utiliza cinco categorias para definir 'cor e raça' no Brasil: indígena, branco, preto, pardo e amarelo. Para o mesmo órgão, pretos e pardos compõem, socioeconomicamente, o grupo Negro.



Fig. 2: MARCELO, Victor. Alteridade. Técnica mista, 2016.

A banca considerava as características fenotípicas. Estava diante de um júri argumentando o motivo de ter concorrido via cotas raciais e ouvi frases como: “você não tem traços negros.”, “não importa se na sua família há negros, estamos avaliando você” e “como vamos justificar que você ingressou por cotas raciais se não se parece negro?”. Como se estivesse em um casting de modelos e não atender ao ideal esperado.

Por possuírem uma aparência mestiça, os indivíduos como eu são frequentemente questionados se realmente podem se autodeclararem negros. Do mesmo modo que a autodeclaração possui subjetividades, o julgamento do outro também é influenciado por questões de cunho subjetivo e ideológico por quem está avaliando.

Para muitos a identidade racial nunca foi discutida em suas casas, tão pouco nas escolas. Isso revela conflitos em um grupo heterogêneo. Se afirmar negro tendo a pele mais clara se torna uma repetida performance discursiva diante de um sistema complexo que classifica, avalia e legitima ou não identidades frágeis.

Alguns estudiosos e militantes acabam conduzindo a discussão racial envolvendo os pardos às cotas, o que não pretendo enfatizar aqui. Contudo, não poderia deixar de situar minha experiência que foi determinante para a elaboração dessa pesquisa ao me fazer perce-

ber que sou um corpo negro e um sujeito que participa de um sistema que ora agrupa e ora se

De acordo com MUNAM (2003), “frequentemente dos EUA, o conceito de mestiçagem intermediária (é preto o pai e branco a mãe) da população brasileira é uma ‘categoria flutuante’ oriunda dos processos raciais de branqueamento que ocorreram no fim do século XIX e meados do século XX na elite brasileira.”. O autor afirma que a “ideologia roubou dos movimentos de união faz a força’ ao dividir a luta para alienar o processo de

Esses sujeitos transitórios nos discursos raciais ora são rejeitados, ora são aceitos. A principal justificativa é que em diferentes espaços sociais a discriminação como ocorre em retintas, suscetíveis ao argumento não evidenciado da ausência de um referencial de representatividade para classificá-los pelas cotas através de uma escala

racializado em deslocamento desse sistema simbólico para.

NGA (2008, p.15), “define onde não existe pessoa ou é branco), a maioria vive numa “zona vaga” fundamentos da ideologia elaborada a partir do século XX pela resalta que essa ideologia negros o ditado ‘a identidade de ambos.

rios ora estão presentes vistos como negros, inclusive pelos negros. A que eles circulam entre sociais sem sofrer tanta dor com pessoas mais racismo. Entretanto, tal o não-lugar, a atual como há nos modelos, e a discussão acaba características físicas e tonal.

“[No Brasil] (a) a “cor” e a “aparência” são mais importantes do que a “raça”; (b) a noção de cor é ambígua, existindo um contínuo de cor; (c) a polaridade branco/negro organiza o gradiente de cor e de prestígio social; (d) o embranquecimento, que antes significava tão somente substituição da população negra pela branca ou, miscigenação biológica, passa a significar ascensão social e aculturação dos negros e mulatos; (e) de que não existem, propriamente falando, grupos raciais ou comunidade negra (...)”
(GUIMARÃES, 2000, p.22).

Da sensação de não-pertencimento ao grupo negro, de estar à margem, acompanhada da persistência da cor ocre na minha produção artística surgiu a investigação que propõe discussão envolvendo a relação pele e papel por terem o mesmo nome e cor, ‘Pardos’, e serem sujeitos e objetos que circulam.

Deslocamento e acolhimento: as fronteiras in-visíveis entre o social e o pessoal

Como já dito essa pesquisa em artes teve a finalidade de gerar uma produção artística pensando a relação entre a pele e o papel na qual a mestiçagem no Brasil é vista a partir de uma abordagem sócio-biográfica, poética e científica. Esclareço que o meu trabalho não é uma ilustração da temática racial. A discussão teórica acompanha as narrativas visuais e os relatos que trago da minha experiência de vida.

CATTANI (2006, p. 1-2) defende “a mestiçagem na arte contemporânea como cruzamentos (de linguagens, técnicas, suporte, materiais e meios de expressão) que ocorrem através da tensão, não da fusão, e geram novos sentidos. Eles se opõem aos paradigmas do novo, do original, do único, juntamente com o princípio da pureza.”.

Mestiço não é sinônimo para Pardo. Pardo é uma categoria genérica, a caixa que restou, para englobar todos aqueles que não se enquadram nas outras. Esse jogo complexo ora te escurece, ora te embranquece, e em muitos momentos te camufla. O que me leva a questionar se “Tenho obrigação de me afirmar de acordo com um modelo ou outro se na verdade não estou fixado a nenhum, encontro-me no ‘entre’?”.

Fazer uma pesquisa em Poéticas Visuais envolve questões pessoais, uma abordagem de arte e vida, e não dá para dissociar a razão da emoção. Segundo BONDÍA (2002, p.19) “a experiência é o que nos acontece, e se o sujeito da experiência é um território de passagem, então a experiência é uma paixão. E só é possível captar a experiência a partir de uma reflexão do sujeito sobre si mesmo.”.

Paradoxo é um elemento presente na pesquisa. Entre imagem e texto, entre as linguagens artísticas e, sobretudo, na questão racial por

“ser claro demais para ser brasileiro demais para ser brasileiro aquilo. Se no contexto dos espaços devido minha bagagem da memória afetiva do abrigo. Através das fotografias como eram meus antepassados misturas étnico-raciais me tornasse quem sou eu. Semelhanças e distâncias para contar a história do país com as duas. Ambas deixam vestígios que nos permitem acessar a incompletude que arte e cultura morada ao possibilitar a obra. A bagagem do outro e a fruição do trabalho artístico”.

Em termos históricos a arte do passado violento desde o início visto na obra Filho Bastardo de Adriana Varejão. Crianças negras nem indígenas mas resultados de abusos. Elas não se parecem com os que aparecem na pintura. São

Outro trabalho que toca a tela a Redenção de Caméfilo do fim do século XIX para o embranquecimento da população

a ser negro e escuro
nco”, nem isso nem
social eu trânsito entre
cor de pele é no res-
a familiar que encontro
ografias pude observar
passados e quais as
existiram para que eu
. Logo, entendi que há
ciamentos ao entrecru-
om narrativas pessoais.
ios do passado que
até certo ponto. É na
contemporânea faz sua
múltiplas de leituras da
utro que dará sentido à
stico.

mestiçagem possui um
e a colonização como
stardo (Fig. 3) da artis-
anças que não são nem
s, tão pouco brancas,
uso dos corpos femini-
erão com os irmãos que
erão mestiças.

a na miscigenação é a
m (Fig. 4) realizada no
defender a política de
população brasileira. “O



Fig. 3: VAREJÃO, Adriana – Pintura [série Terra Incógnita] “Filho bastardo II” - cena de interior, 1995.



Fig. 4: BROCOS, Modesto. A Redenção de Cam. 1895. Rio de Janeiro. Museu Nacional de Belas Artes.

país era descrito como uma nação composta por raças miscigenadas, porém em transição. Essas, passando por um processo acelerado de cruzamento, e depuradas mediante uma seleção natural (ou quiçá milagrosa), levariam a supor que o Brasil seria, algum dia, branco.” (SCHWARCZ, 1993, p.2).

Na tela de Brocos há uma saudação da avó negra pelo neto ter nascido claro, filho de uma mãe mestiça com um homem branco, provavelmente um imigrante europeu pobre. Uma das minhas primeiras obras dialoga com essa pintura. Em Colo de Vó (Fig. 5) há justamente o oposto. Minha avó materna, Benedita, me aproxima de forma aconchegante das matrizes negra e indígena. Eu e grande parte da população somos resultados da história do apagamento dessas culturas.

Acredito que a tensão que existe entre pretos e pardos, entre outros fatores, ocorre pela associação a esse passado no qual a mestiçagem era uma política de embranquecimento. Somos vistos como a personificação na aparência dessa construção histórica. Por isso não fazemos parte do modelo de representatividade negra, mesmo que sejamos marcados como negros em determinados espaços ou dados estatísticos.

Os meus trabalhos irão transitar entre vários deslocamentos identitários, mas tive a preocupação de não conduzi-los apenas pelo viés

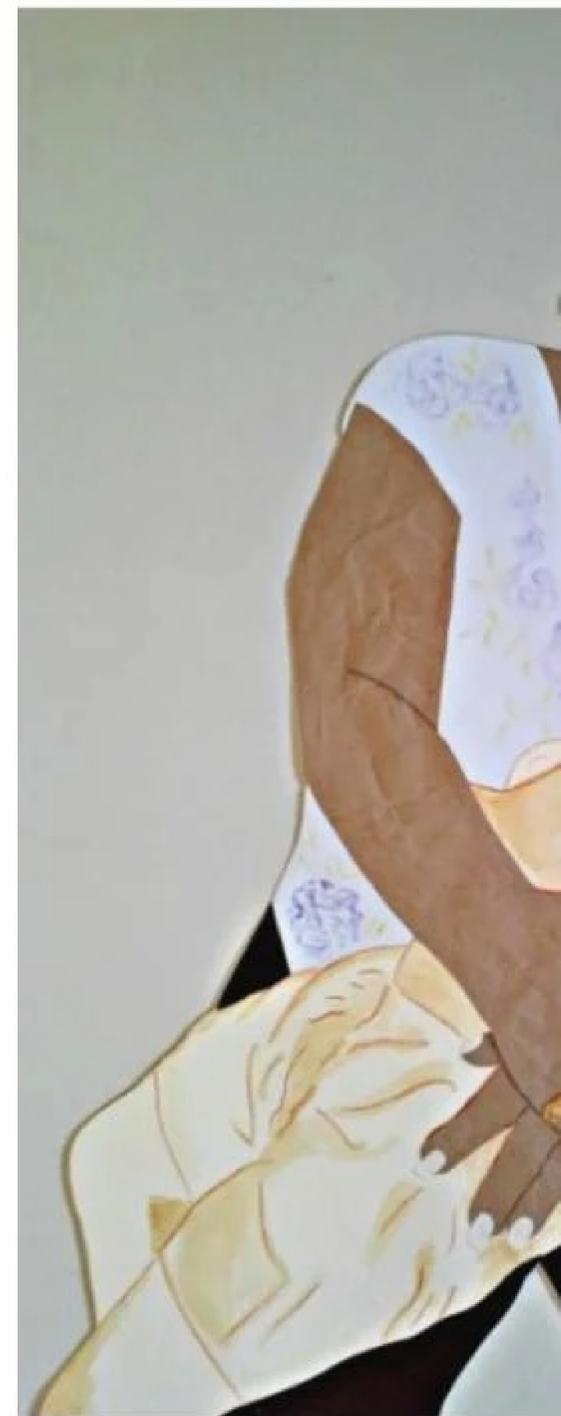


Fig. 5: MARCELO, Victor. Colo de Vó.



Retrato de vó. Técnica mista. 2019.

da violência. Acredito ser importante ter um olhar para a mestiçagem, esse processo que ora separa ora mistura, com uma carga emocional e afetiva.

Coleta, catalogação e matéria: do descarte à ressignificação na construção de lugares de passagem

Nessa última etapa irei comentar um pouco do meu processo de criação em alguns trabalhos e como se desenrolou a pesquisa com os materiais.

Primeiramente tive que recorrer à coleta dos papeis, pois aqueles encontrados na papelaria eram muito limitados. Isso me levou a ter um olhar sensível para a variedade de tonalidades que existem em embalagens descartadas que se tornam lixo. Sacolas de lojas, caixas, saco de pão, envelopes, entre outros, possuem uma diversidade de cores e texturas.

Andar pela cidade e perceber nas coisas outro valor sem ser aquele da função prática de embrulhar se tornou uma prática corrente para mim. Assim, fui acumulando os de papeis que depois foram organizados em uma escala cromática como um degradê do claro ao escuro. Nessa atividade notei que nem mesmo o papel pardo, reconhecido por ter uma cor característica, é homogêneo.



Fig. 6: MARCELO, Victor. Melanina. 2019.

O que antes seria um trabalho intitolado virou um trabalho intitulado. Na mesma época do curso em 2018, estava fazendo um trabalho sobre melanina. O professor percebeu a importância da imagem e sugeriu que eu fizesse um trabalho. Observei um diálogo feito para questionar o



Fig. 7: Giz de cera Pintkor.

o mostruário dos papéis
culado Melanina (Fig. 6).
ateliê de desenho em
a disciplina Arte no Bra-
peu algo etnográfico na
aquilo fosse uma obra.
com o material didático
ápis 'cor de pele' (Fig. 7).



kor Tons de pele.

Acho válido quando criamos novas ferramen-
tas educativas, no entanto, tenho algumas
colocações a fazer. Nas localidades com maior
predominância de pretos e pardos, escolas pú-
blicas em regiões periféricas, há dificuldade de
possuírem uma caixa comum, portanto, esse
novo produto torna-se algo de difícil acesso.
Como alternativa desenvolvi uma proposta para
oficina chamada de Tonais (Fig. 8) que reutiliza e
ressignifica o material descartado recolhido das
embalagens. Trata-se de fazer um desenho do
contorno do rosto com caneta permanente sobre
um plástico transparente e sobrepor a um recorte
com a forma da face em uma cor da escala que
se aproxime do tom de pele de cada um.



Fig. 8: Demonstração da proposta para ação educativa.

Minha crítica ao uso do giz não é contra o material como uma ferramenta lúdica, contudo não pode ser um trabalho isolado de formação étnico-racial. Do que adianta fazer isso com a criança e quando ela se tornar jovem querer catalogá-la através de uma banca de ação afirmativa que lhe diz ‘você não se parece negro’? Diversidade e diferença são marcadores sociais que caminham juntos.

Por fim, irei retornar à obra *Colo de Vó* (Fig. 5) e à fotografia dos meus bisavós maternos (Fig. 1). Em ambas recortei apenas a figura removendo o fundo que havia nas imagens originais. Na primeira queria criar algo em maior dimensão e fora do formato retangular da folha. A experiência anterior em *Alteridade* (Fig. 2) colaborou com a materialidade dada ao papel. Amassando-o para criar a figura da avó observei que textura rugosa lembrava pele envelhecida. Dai em diante cada parte seguiu essa lógica: a parte interna dos óculos com um acetato para parecer vidro, o papel que embrulhava o papel pardo num tom cinza simula os cabelos grisalhos, os anéis foram feitos do papel metálico encontrado no interior das caixas de cigarro etc. Para contrastar, a criança fiz em um papel marfim utilizando a técnica de aquarela com café.

A cena me remetia à *Cam*, mas também rebatia o *Cam* de Cam (Fig. 4), que pos a mestiça segurando a *Cam* iconográfica com *Marilene*. Essa minha avó costumava usar presépios. Lembro-me de ela para dar um efeito parecido com a ornamentação do *Cam* afetiva conectada ao *Cam*.

Já “Vendo Memórias” é uma relação de ambiguidade. Não se trata de algo à *Cam*, entanto, o resultado planejado para lembra uma caixa de figuras tridimensionais. Antes eu desejava um desenho para poder identificar a fotografia de família. Ao não fiz as feições. Foi a ausência nos rostos para compreender a imagem.

Como disse, o duplo *Cam* um elemento importante conotação racial e se *Cam* linguagens na arte contemporânea considero a maioria dos *Cam* cas mistas. Pardo é *Cam* próprio papel se refere a

Pietà do Michelangelo, o quando da Redenção, fui na imagem da mãe e criança uma relação íntima e o menino Jesus. Eu costumava nos Natais montar uma família amassando papéis e tecido com rochas para fazer cenário. Uma memória de fazer manual.

(Fig. 9) possui uma relação com as palavras. É uma venda, mas de ver. No início, um plástico em que cheguei a fazer um brinquedo com as peças dentro embaladas. O tratamento realista no trabalho me permitiu identificar os retratados na obra e passar para a colagem. Intencional deixar a obra que o público pudesse reconhecer como qualquer família.

O sentido das palavras foi o ponto de partida. Mestiçagem tem a ver com o hibridismo de uma época contemporânea, sendo que nos meus trabalhos como técnica de papel e cor de pele. E o trabalho material e à atuação,

uma performance. KI-ZERBO (2006, p. 12) argumenta que “sem identidade, somos um objeto da história, um instrumento utilizado pelos outros. E a identidade é o papel assumido: é como numa peça de teatro em que cada um recebe um papel para desempenhar.”.



Fig. 9: MARCELO, Victor. Série 'Vendo Memórias'. Técnica mista, 2019.

CONCLUSÃO

Tentei com essa pesquisa complementar à minha produção artística demonstrar que o mestiço - pardo no Brasil vive um deslocamento identitário e que autodeclaração carrega subjetividades da mesma forma que as avaliações sociais, sendo estes mecanismos de aceitação ou não-pertencimento promovidos por determinados grupos. Se o indivíduo mestiço se coloca como negro ele estará suscetível a ouvir frases do tipo “você não é negro, é moreno, pardo” como se quem está de fora tivesse o direito de definir quem ele é. Preconceitos que perpetuam de um histórico de uma país que produziu apagamentos e invisibilidade a grupos étnico-raciais resultando em ações cotidianas de segregação entre eles.

De acordo com RIBEIRO (1995, p. 224), “posto entre dois mundos conflitantes, o do negro e o do branco, o mulato se humaniza no drama de ser dois e ao mesmo tempo não ser ninguém.” É alguém à margem, que não se identifica. Atualmente, não consigo me afirmar em uma categoria, uma vez que não me identifico com nenhuma.

Antes dizia que era negro e era acusado de apropriação cultural. Pardo para mim é o papel de descarte, tão bonito quanto os demais, mas relegado à função de embalagem barata. Branco jamais serei. Se for para ter uma designação acho a mais pertinente a de inter-racial, pois sou um corpo que transita 'entre' vários meios sem se fixar.

Produzi outras obras, além das mostradas aqui, que se desdobrarão no meu trabalho de conclusão de curso. Espero que o meu trabalho sensibilize as pessoas e traga a discussão desse tema que me parece tabu porque mexe numa ferida mal resolvida da nossa sociedade. Até quando iremos ignorar que somos um país miscigenado e as consequências desse passado? A diversidade enorme de tons de pele no Brasil tem que ser debatida ao invés de romantizada ou deixada em segundo plano nos debates raciais. Contudo, a meu ver apenas tratá-la pela ótica da violência irá perpetuar as separações. Se as famílias brasileiras são multicolores, procuremos o lado afetivo para lidar com a mestiçagem.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

- BOSI, Ecléa. Memória e Sociedade: Lembranças de velhos. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.
- BRITES, Blanca; TESSLER, Elida (Org.). O Meio Como Ponto Zero – Metodologia da Pesquisa em Artes Plásticas. Porto Alegre: Ed. da Universidade, 2002.
- CATTANI, I. B. (Org.). Mestiçagens na Arte Contemporânea. Porto Alegre, RS:UFRGS, 2007.
- GUIMARÃES, Antonio Sérgio Alfredo; HUNTLEY, Lynn, (Orgs.). Tirando a máscara: ensaios sobre racismo no Brasil. São Paulo: Paz e Terra, 2000.
- KI-ZERBO, Joseph. Para quando África? Rio de Janeiro: Pallas, 2006.
- LARROSA, Jorge. Notas sobre a experiência e o saber da experiência. In.: Revista Brasileira da Educação. Nº 19, Jan/Fev/Mar/Abr, Rio de Janeiro: ANPED, 2002.
- LOURO, Guacira Lopes (Org.). O corpo educado: pedagogias da sexualidade. Belo Horizonte: Autêntica, 1999.
- MUNANGA, Kabengele. Rediscutindo a Mestiçagem no Brasil: identidade nacional versus identidade negra. Belo Horizonte, Autêntica, 2008.
- OSTROWER, Fayga. Acasos e criação artística. 8. ed. Rio de Janeiro: Editora Elsevier, 1995.
- RIBEIRO, Darcy. O povo brasileiro: a formação e o sentido do Brasil. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.
- SCHWARCZ, Lilia Moritz. O Espetáculo das Raças – cientistas, instituições e questão racial no Brasil 1870-1930. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

ARTE, GÊNERO E DOMESTICIDADE: ENTRE O TRABALHO

RESUMO: ESTE ESTUDO PROPÕE UM QUESTIONAMENTO SOBRE O PAPEL DA MULHER NA PRODUÇÃO DA ARTE E DOS SABERES. COMEÇAREMOS ANALISANDO O ARTIGO DA TEÓRICA LINDA NOCHLIN (1971) “POR QUE NÃO HOUVE GRANDES MULHERES ARTISTAS?”, QUE ABRIU CAMINHO PARA O ESTUDO DA ARTE FEMINISTA. EM SEGUIDA, SERÃO RELACIONADOS OS CONCEITOS DE PRODUÇÃO DE SABERES LOCALIZADOS (HARAWAY) E O ATO DE RELATAR A SI MESMO (BUTLER), AFIM DE PROPOR UMA CRÍTICA AO CONHECIMENTO HEGEMÔNICO E UNIVERSAL. POR FIM, SERÃO ANALISADOS TRABALHOS DE ARTISTAS MULHERES QUE, NUMA CRÍTICA À CHAMADA DUPLA JORNADA DE TRABALHO, RESOLVERAM TRAZER PARA SUAS OBRAS ARTÍSTICAS QUESTÕES RELACIONADAS AOS SERVIÇOS DOMÉSTICOS. VISANDO A COMPREENSÃO DOS CONCEITOS QUE PERMEIAM OS MODOS DO FAZER ARTÍSTICO E DO TRABALHO DOMÉSTICO, ANALISAREMOS OS PRINCÍPIOS APLICADOS EM SEUS PROCESSOS CRIATIVOS, RECEPÇÃO DOS SEUS TRABALHOS E COMO ESTES FORAM CONSIDERADOS CULTURAL E HISTORICAMENTE

PALAVRAS-CHAVE: ARTE, DOMESTICIDADE, GÊNERO.

¹ Mestranda em Artes Visuais pela USP. Realizou exposições individuais: Escorço de Janeiro; Prisão Domiciliar, em 2018, no CCJFRJ, e CMAHO em 2019. É prof

DOMÉSTICO E O FAZER ARTÍSTICO

Manuela de Souza de Almeida Leite¹

de, na Estação Cabo Branco, em João Pessoa; Dekasséguis, na Fliporto 2011; Indefesos, em 2016, no Rio
essora, artista visual e produtora cultural no Rio de Janeiro e em São Paulo. E-mail: manusaleite@usp.br.

1. GÊNERO E ARTE

Para falar de gênero, é preciso estabelecer alguns dos padrões binários que estruturam a concepção deste termo. Comumente, associamos o termo “gênero” a questões femininas, já que dentro da estrutura cultural em que vivemos o “homem” é um sujeito universal, neutro, e a mulher é o “outro” (BEAUVOIR, 1980). Então, na relação da alteridade entre homem e mulher, os lugares de cada um desses agentes estão bem definidos: o homem é a existência e a mulher é a diferença.

Esse “outro”, no entanto, não se constrói sem o “eu” e vice-versa, o que nos leva a pensar que, se existe uma questão feminina na arte, é porque – antes de tudo – existe uma questão masculina. As mulheres foram excluídas da vida pública ao longo de uma História que não podemos encontrar a origem, essa exclusão passou por todas as áreas, e as artes não são uma exceção.

Então, quando Linda Nochlin (1971) pergunta em seu artigo *“Por que não houve grandes mulheres artistas?”*, a resposta automática já vem embutida na pergunta: “não houve grandes mulheres artistas porque mulheres não são capazes de algo grandioso”. A primeira reação das feministas americanas foi tentar encontrar exemplos de artistas que não teriam sido reconhecidas pela História. Já as feministas

francesas, afirmaram a capacidade do feminino de produzir arte. A primeira reação dos grupos percebeu foi que a pergunta com a tentativa de resposta nela contida, estavam fazendo afirmações negativas”.

Para Nochlin (1971), não houve grandes mulheres artistas porque ao longo da História, as mulheres não tiveram a mesma aprendizagem e prática que os homens. Na História, o “milagre” é que – dentro da opressão – as mulheres conseguiram conseguir destaque num campo tradicionalmente masculino como o das artes.

Deleuze (1987, p. 2), em *“A criação”*, afirma que “Não há nada de geral. Uma ideia, assim como uma ideia, já está destinada ao destino. [...] Em função das condições, posso ter uma ideia em música ou uma ideia em cinema ou uma ideia em pintura. [...] se só é possível “ter um gênio” em uma área onde se tenha condições. [...] Deleuze (1987) corrobora a ideia de que o gênio artístico e reforça a ideia de que o mestre, é preciso – antes de tudo – ter conhecimento na área.

existência de um estilo
te. O que nenhum dos
e, ao tentar responder à
ra de negar a afirmação
reforçando suas “impli-

ão houve grandes mu-
s mulheres não tiveram,
s mesmas condições de
nas academias de arte
verdade, aponta ela, o
o das circunstâncias de
es e os negros tenham
qualquer posição de
masculino e branco

em seu artigo “*O ato de*
ão temos uma ideia em
como aquele que tem a
a este ou aquele domí-
técnicas que conheço,
tal ou tal domínio, uma
a ideia em filosofia.” Ora,
na ideia” dentro de uma
nhecimento prévio, De-
a derrubada do mito do
que, para ser um grande
es de tudo – formação e

Assim, a questão “Por que não houve grandes mulheres artistas” envolve bem mais que uma provocação no mundo restrito da arte, abrange um problema enraizado na cultura de tal forma que se torna invisível: a submissão da mulher em relação aos homens. Apesar de ser difícil determinar se a opressão das mulheres é universal, no período pós-industrial a valorização do conceito de indivíduo passou a evidenciar a opressão das liberdades individuais. Neste contexto, diante da restrição de liberdade e direitos das mulheres, o movimento feminista vem buscando estender a noção de sujeito para as mulheres, partindo da premissa de que a divisão sexual do trabalho não é um fator biológico, mas cultural. Ao analisar a teoria de Levi Strauss (1983) sobre a “troca de mulheres” ser fator fundamental para a construção da cultura, Gayle Rubin (2012) aponta que a opressão das mulheres é fundada no próprio nascimento da cultura, onde as mulheres são os objetos e os homens são os sujeitos da ação que estabelece a relação social da humanidade: a relação de parentesco/alianças.

Deste modo, supor que homens e mulheres teriam as mesmas condições de empreender em campos como arte e política teria um viés perverso. Em parte, o não questionamento dessa estrutura de desigualdade visa manter o próprio sistema da arte, que se cristalizou ancorado na ideia de que o grande artista é aquele que detém a genialidade. Ora, se apontarmos as condições favoráveis que os homens tiveram ao longo da História de exercer qualquer função não doméstica, e especificamente toda a formação e prática artística dos grandes mestres, logo poderemos debater que genialidade não foi o único aspecto de sua produção. A própria crítica e estudo da arte se encarrega de elevar a obra de artistas como Michelangelo, Van Gogh e Jackson Pollock a patamares sobre-humanos e geniais.

Abrir um campo para a investigação dessa condição poderia revelar e desestabilizar um sistema elitista em que toda a natureza e História da Arte estão apoiadas. A desconstrução do mito com poderes sobrenaturais e criador divino abalaria a aura mágica de biografias canônicas. A atividade artística de qualidade não vem de uma expressão individual de alguém dotado de poderes extraordinários, mas de uma situação que envolve tanto o desenvolvimento do artista com estudo e prática, quanto de uma estrutura social que legitima ou desqualifica seu trabalho.

2. LUGARES MARCADOS

No artigo “*Saberes Localizados*” (2009) realiza uma crítica à ciência. Para ela, a construção de conhecimento tida como objetiva é ideológica do método científico, uma forma de poder. E é criticado por uma “conspiração” de filósofos masculinistas que colocam no lugar de seres corpóreos a objetividade e produção de conhecimento.

Haraway (2009) sugere que os saberes seja localizados e que os masculinistas propõem a construção de uma conexão não hierárquica e múltipla para se opor ao conhecimento postulado (masculino, branco, ocidental). O que se pretende é que os saberes, não apenas produzidos, mas também produzidos, o Outro. Mas um dos saberes, inclusive produzidos, privilegiado. Desta forma, a ciência seria vinculada a uma “construção e particular” e não a uma neutralidade neutra. Se os saberes, todos passam a falar e ninguém mais fala por eles.

izados”, Donna Haraway
 a ao que se entende por
 construção de uma forma de
 “verdade” pela doutrina
 científico nada mais é que
 esses métodos estabele-
 ção invisível de cientistas
 s” manteria as mulheres
 orificados, incapazes de
 de conhecimento.

e que a produção dos
 a. Segundo ela, as fe-
 construção de uma rede
 arquizada de saberes
 à estrutura institucional
 lado de visão unilateral
 europeu/norte-america-
 e é uma marcação dos
 para o sujeito corporifi-
 a marcação para todos
 para o saber objetivo e
 na, a objetividade esta-
 corporificação específica
 nenhum tipo de transcen-
 saberes forem localiza-
 ar de determinado local
 r todos.

A insistência pela manutenção de uma única forma de conhecimento, dado a partir de um único ponto de vista (masculino e eurocêntrico), não passa do interesse em que o poder permaneça concentrado no grupo historicamente dominante. Manter toda a estrutura binária da matriz heterossexual e do determinismo biológico está a serviço de manter o poder onde ele sempre esteve na cultura ocidental: nas mãos do homem branco. E este homem não está disposto a abrir mão desse poder, ele até pode se apropriar desse “novo” conhecimento, dessas novas vozes, mas apenas com a intenção de reafirmar sua posição de poder enquanto produtor de conhecimento, jamais para trocar saberes com os subalternos. Existe um interesse de poder na perspectiva parcial, um interesse em manter privilégios.

Na sociedade contemporânea existe um ser dominante (homem-branco-heterossexual-urbano), qualquer variável fora desse padrão seria um devir:

As mulheres, independentemente de seu número, são uma minoria, definível como estado ou subconjunto; mas só criam tornando possível um devir, do qual não são proprietárias, no qual elas mesmas têm que entrar, um devir-mulher que concerne a todos os homens, incluindo-se aí homens e mulheres.

(DELEUZE, 1923, p. 43-44).

O conhecimento, para o feminismo, não deve ser construído a partir de uma transcendência de limites (verticalização), mas da junção de vozes múltiplas e horizontais que somadas prometem “[...] uma visão de meios de corporificação finita continuada, de viver dentro de limites e contradições, isto é, visões desde algum lugar” (HARAWAY, 2009, p. 33-34).

Também é preciso ter uma crítica constante às perspectivas dos subjugados, elas jamais serão totalmente neutras. Todos os corpos precários fazem parte de um mundo cuja estrutura já estava dada anterior à sua existência. Então não seria possível ver de qualquer ponto pré-discursivo, uma vez que a construção do ser se dá pela relação e pela ação (BUTLER, 1990). Por isso, é preciso construir toda uma nova lógica de leitura e reconhecimento do mundo, de modo a tornar essas existências subalternizadas reconhecíveis como sujeitos e detentoras de vozes e direitos. O mais importante são os sujeitos subalternos se colocarem como ativos, e não como recurso à disposição da apropriação capitalista e masculinista.

A produção de conhecimento científico a partir de um ponto de vista feminista tem cada vez mais derrubado as teorias do determinismo bio-

lógico que colocavam a mulher como “naturalmente passiva” e a divisão sexual do trabalho como algo da cultura e nada tem de natural. É fica evidente que as mulheres são capazes de produzir conhecimento e não são capazes de realizar

Porém, o senso comum ainda trata a mulher como sujeito passivo e não como sujeito ativo. Não foi em nada para que a mulher tenha participado na produção do saber científico, tanto para os sujeitos subalternos quanto para os sujeitos tidos como normais (BUTLER, 2010). Novas formas, abordagens têm se desenvolvido recentemente desde a segunda metade do século XX, mas essa produção tem sido sempre em nome do “outro”. Não está acontecendo entre as produções, o que são as elaborações paralelas e alternativas ao hegemônico continua fazendo com que os sujeitos marcados só fa-

Judith Butler (2015) escreve sobre a violência mesmo como parte da cultura e da produção coletiva recorrente e caminha para a violência coletiva. A violência da cultura pode ser transformada por uma nova responsabilidade pela h-

a mulher numa posição, evidenciando, que a ho é um dado exclusivo de natural. Desta forma, mulheres são tão capazes quanto os homens tarefas domésticas.

n freudiano, que coloca da histeria, não contri- uma nova abordagem seja de fato relevante marcados quanto para “universais” (SPIVAK, novos temas, novas onstituído sistemática- da onda do feminismo, se mantido no lugar do ecendo um diálogo en- e vem acontecendo são onde o conhecimento alando como neutro e os lam para seus iguais.

estabelece o relato de si destruição de uma con- ho para uma nova ética universalidade abstrata pelo reconhecimento de humanidade do outro:

Ao perguntarmos se somos os causadores do sofrimento, uma autoridade estabelecida nos pede não só para admitir a existência de uma ligação causal entre nossas ações e o sofrimento resultante, mas também para assumir a responsabilidade por essas ações e seus efeitos. Nesse contexto, encontramos-nos na posição de termos de dar um relato de nós mesmo. (BUTLER, 2017, p. 21).

Para Butler (2017, p. 22), o relato de si mesmo ocorre por meio de uma “cena de interpelação”, no encontro com o outro, onde ocorre a pergunta: quem é você? Mas para que essa cena seja performada de maneira satisfatória, isto é, para que esses relatos sejam sinceros e produzam o efeito de reconhecimento de si mesmo, é preciso que esse “outro” tenha certa autoridade sobre o sujeito, num sistema de justiça estabelecido, “[...] para Nietzsche, a necessidade de fazer um relato de si só surge depois de uma acusação”. Goya declarou que o artista é testemunha de seu tempo e não tem culpa de ser testemunha de acusação (GOMBRICH, 2008). Neste sentido, a produção e crítica da arte feminista é a voz que vem interpelar o sujeito masculino e canônico da arte na tentativa de provocar um relato que corrobore com a desmistificação de um sistema que se constitui no descrédito absoluto de muitos “outros”.

3. ARTE E DOMESTICIDADE

Historicamente, na constituição das sociedades ao redor do mundo, a função da mulher foi cuidar do ambiente doméstico. A explicação baseada no determinismo biológico instituiu que, além de gerar e cuidar dos filhos, a mulher seria fisicamente mais frágil e, por isso, uma presa mais vulnerável a possíveis predadores.

Durante a Primeira Guerra Mundial, com a escassez da mão de obra masculina – que estava na linha de frente nas batalhas – muitas mulheres ocuparam postos de trabalho até então vetados a elas. Mas, com o fim da Guerra, os homens rapidamente reivindicaram seu retorno aos cargos remunerados e a maioria das mulheres acabaram voltando exclusivamente para suas funções domésticas. Na Segunda Guerra Mundial, não foi diferente, as mulheres novamente foram requisitadas no mercado de trabalho para dar conta da carência de mão de obra masculina. A historiadora Evelyne Sullerot (1968, p. 175) pontua que “[...] os homens, de volta da guerra, procuravam eles próprios trabalho e esperavam que as mulheres se ocupassem deles (dos homens) no lar enfim recomposto”.

A diferença em relação foi que dessa vez as m verdadeira batalha para empregos:“ Com efeito, prego feminino, pela guerra seguida, como poderia americana entregou-se sua nova situação e não -la” (SULLEROT, 1968,

Na atualidade, com a das mulheres no mercado a questão cultural do o ainda está em transformação entre outras coisas, que que já nasceram em u pício à liberdade de su amarras culturais muito A carga mental de res casa e a família ainda vassouras e panelas.

ao pós-Primeira Guerra
mulheres iniciaram uma
se manterem em seus
o impulso dado ao em-
erra, não decresceu, em
mos esperar. A mulher
ao trabalho, gostou de
o pensou em abandoná-
p. 177-178).

a inserção sistemática
ado formal de trabalho,
que é trabalho feminino
mação. E isso significa,
e, mesmo as mulheres
um ambiente mais pro-
ua condição, ainda têm
o difíceis de ultrapassar.
sponsabilidades com a
a as mantêm presas a

No final dos anos 1960, uma artista que foi bastante clara sobre seu descontentamento com a carga de trabalhos domésticos imposta às mulheres foi a americana Mierle Laderman Ukeles, que escreveu um manifesto sobre manutenção e arte, onde determinou que, ao realizar seu trabalho doméstico, estava fazendo arte:

Eu simplesmente realizarei essas tarefas de manutenção mundanas e mandarei tudo para consciência, irei expô-las, como Arte. Eu morarei no museu e farei o que normalmente faço em casa, com meu marido e meu bebê, por todo o período de duração da exposição.” (UKELES, 1969).

Mierle performou a rotina da dona de casa em museus, varrendo, lavando e limpando esses espaços públicos como fazia em sua casa. Deslocando os afazeres do ambiente privado para espaços públicos e tencionando os limites entre a execução de tarefas cotidianas e o fazer artístico. Como ela, muitas outras artistas transformaram em poética suas rotinas domésticas trazendo, entre outras coisas, o questionamento do limite entre problemas públicos e privados.

Um coletivo muito importante ao abordar a questão do trabalho doméstico foi o WomanHouse (1972). Liderado por Judy Chicago e Mirian Schapiro, trouxe questões que abordavam as experiências de gênero das mulheres. Com caráter essencialmente colaborativo, a exposição apresentou, dentro do espaço de uma casa, experiências pessoais de diversas artistas.

Outra considerável contribuição para esse debate são os trabalhos do coletivo americano Laundry Works (1977) em que mulheres artistas realizaram performances que duravam o tempo de uma lavagem de roupa para enfatizar o tempo que se perde realizando esse tipo de tarefa. Apesar do projeto ter recebido um valor baixíssimo para execução, ainda foi criticado pelo governo por ser “dinheiro jogado fora”, demonstrando – mais uma vez – o quanto o trabalho doméstico é tido pela sociedade como algo irrelevante.

Em retaliação à declaração de Ronald Reagan, essas artistas foram para edifícios federais e fizeram limpeza desses espaços como forma de chamar a atenção para as atividades que as mulheres realizam diariamente no lar e que não recebem nem remuneração nem reconhecimento por isso.

O interesse da arte pela temática doméstica ultrapassou os limites do ativismo feminista explícito, como aconteceu com artistas brasileiras que, diante do contexto brasileiro dos anos 1960 e 1970 produziram arte com esse teor, mas sem o discurso abertamente politizado.

Destacam-se aqui as artistas Letícia Parente com suas performances domésticas documentadas por vídeos, como “*Tarefa 1*” (1982) e Wanda Pimentel, que já nos anos 1960 tratava de questões e representações da mulher, como em seu trabalho “*Envolvimentos*”, em que mescla fragmentos do corpo de uma mulher como objetos tipicamente domésticos e relacionados ao universo feminino. Por fim, Regina Vater em “*X Range*” (1975), em que tenta encontrar a presença na ausência, registrando como o indivíduo lida com o espaço doméstico. A provocação dessas mulheres foi transformar o fazer doméstico em fazer artístico, gerando um atrito entre o que se precisa fazer e o que se deseja fazer.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

ABREU, Alice R. de Paiva; HIRATA, Helena; LOMBARDI, Maria Rosa. (Org.). Gênero e trabalho no Brasil e na França: perspectivas interseccionais. São Paulo: Boitempo, 2016.

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

BEAUVOIR, Simone. O segundo sexo. Rio de Janeiro: Nova Fronteira. Rio de Janeiro, 1980.

BUTLER, Judith. Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade. Tradução Renato Aguiar. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010.

_____. Relatar a si mesmo: crítica da violência ética. Tradução Rogério Bettoni. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2015.

DAVIS, Angela. Mulheres, raça e classe. Tradução Heci Regina Candiani. São Paulo: Boitempo, 2016.

DELEUZE, Gilles. O ato de criação. Tradução José Marcos Macedo. 1987.

GOMBRICH, E. H. A história da arte. Tradução Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: LTC, 2008.

HARAWAY, Donna. Saberes localizados: a questão da ciência para o feminismo e o privilégio da perspectiva parcial. São Paulo: Cadernos Pagu, 2009.

LADERMAN, Mierle Ukeles. Manifesto for maintenance art, 1969. Disponível em: <https://www.arnolfini.org.uk/blog/manifesto-for-maintenance-art-1969>. Acesso em: 6 jul. 2019.

LISS, Andrea. Feminist Art and the Maternal. Mineapolis. University of Minnesota Press, 2009.

NOCHLIN, Linda. Por que não houve grandes mulheres artistas? Tradução Juliana Vaccaro. São Paulo: Studio São Paulo, 2016.

PARENTE, André. Alô, é a Letícia? eRevista Performatus, Inhumas, ano 2, n. 8, jan. 2014.

PIMENTEL, Wanda. Org. Adriano Pedrosa e Camila Bechelany. Envolvimentos. MASP. São Paulo, 2017.

RUBIN, Gayle. Políticas do sexo. Tradução Jamille Pinheiro Dias. São Paulo: Ubu, 2017.

SPIVAK, Gayatri C. Pode o subalterno falar? Tradução Sandra Almeida, Marcos Feitosa e André Feitosa. Minas Gerais: Editora UFMG, 2010.

SULLEROT, Evelyne. A mulher no trabalho: História e Sociologia. Tradução Antônio Teles. Rio de Janeiro: Expressão e Cultura, 1970.

VATER, Regina. Biografia. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa10098/regina-vater>. Acesso em: 6 jul. 2019.

WOMAN HOUSE. Disponível em: <http://www.womanhouse.net/>. Acesso em: 6 jul. 2019.

O CORPO NAS OBRAS DE ANA MENDIETA: ARTE, IDENTIDADE E POLÍTICA NA AMÉRICA LATINA

RESUMO: O ENSAIO BUSCA INVESTIGAR AS REFLEXÕES POLÍTICAS IMBRICADAS NAS OBRAS DA ARTISTA CUBANA ANA MENDIETA (1948-1985). PROPÕE TECER FRICÇÕES ENTRE A AMÉRICA LATINA, A ARTE, A CULTURA E O SUJEITO. AS NOÇÕES DE CORPO, IDENTIDADE, TERRITÓRIO E EXÍLIO. NÃO TEM COMO OBJETIVO APRESENTAR A OBRA E A TRAJETÓRIA DA ARTISTA DE MODO EXAUSTIVO, MAS SIM DIALOGAR RECOLHENDO CONCEITOS PRESENTES EM SUAS FOTOGRAFIAS, PERFORMANCES E VÍDEOS. A PESQUISA COLOCA EM QUESTÃO ALGUNS PONTOS CAPTURADOS EM SUA PRODUÇÃO ARTÍSTICA: A NOÇÃO POLÍTICA DO CORPO, SOBRETUDO, DO CORPO FEMININO; A FRAGMENTAÇÃO DE SI MESMA E DE SUA PRÓPRIA HISTÓRIA; A PERFORMATIVIDADE DA SUA DESTERRITORIALIZAÇÃO COMO ESTRATÉGIA POLÍTICA DE PRODUÇÃO IDENTITÁRIA; O CARÁTER AUTOBIOGRÁFICO DE SUAS OBRAS E A POSSIBILIDADE DE LOCALIZÁ-LA NO “ENTRE-LUGAR”, NAS “FRONTEIRAS” – CONCEITO PROPOSTO POR GLÓRIA ANZALDÚA EM SEU LIVRO “BORDERLANDS/LA FRONTERA: THE NEW MESTIZA” DE 1987, AMPLIANDO AS DISCUSSÕES SOBRE RECONHECIMENTO, PERTENCIMENTO, FRONTEIRAS, MARGEM E CENTRO, A PARTIR DA PERSPECTIVA DE UMA ARTISTA MULHER, LATINA E EXILADA.

PALAVRAS CHAVE: IDENTIDADE; MULHERES ARTISTAS; AMÉRICA LATINA;
ARTE CONTEMPORÂNEA; ANA MENDIETA

¹ Artista visual, graduanda em Artes nas áreas de Artes Visuais Contemporâneas e seus desdobramentos.

Beatriz Garcia¹

Universidade Federal Fluminense (UFF), atualmente pesquisa a fricção entre corpo e identidade nas artes e instrumentos políticos. E-mail: beatrizgarcia@id.uff.br

Quando iniciei minha pesquisa em torno da produção em Artes Visuais de mulheres artistas da América Latina, minha investigação partiu de corpos dissidentes e da noção de identidade como uma condição provisória, fragmentada e de difícil delimitação. Essas questões estão imbricadas nas obras da artista cubana Ana Mendieta (1948-1985). (Fig.01). A questão da identidade no contexto latino-americano ainda está em construção. Não ter uma narrativa possível é não ter uma identidade e a história da América Latina permanece com suas múltiplas narrativas fragmentadas como legado da colonização. As artistas contemporâneas latino-americanas partem da não-identidade para construir identidade como mecanismo de estratégia política. Como característica das obras de Mendieta, é possível ler o uso contemporâneo (como o histórico) do corpo feminino latino-americano como um resgate da memória pessoal e coletiva. (Fig. 02)

Nascida no ano de 1948 em Havana, Cuba, sob o sinal de um movimento social e político - a Revolução Cubana - e forçada ao exílio para os Estados Unidos em 1961, o trabalho de Mendieta nos faz pensar. Pensar a América Latina, o corpo, a cultura e o sujeito; as noções de identidade, território, exílio e arte. O ensaio não tem como objetivo apresentar a obra e a trajetória da artista de modo exaustivo, mas sim dialogar recolhendo conceitos presentes em suas fotografias, performances e vídeos.



Fig. 1: Ana Mendieta, Facial Hair Transplant, série de fotografias, 1972.



Fig. 02: Ana Mendieta, Untitled (Self-Portrait with Blood), série fotográfica, 1973.

A pesquisa coloca em questão alguns pontos capturados em sua produção artística: a noção política do corpo, sobretudo, do corpo feminino; a fragmentação de si mesma e de sua própria história; a performatividade da sua desterritorialização como estratégia política de produção identitária; o caráter autobiográfico de suas obras e a possibilidade de localizá-la no “entre-lugar”, nas fronteiras.

Seu trabalho se dá na fricção de fronteiras ético-estético-políticas, transitando pela arte conceitual, *land art* e *performance*, assim como pelas linguagens da escultura, filme e fotografia. Podemos localizá-los em movimento, frustrando uma categoria lógica ou fixa e criando espaço para reconhecimento. As escolhas estéticas de seus trabalhos tecem reflexões mais amplas sobre identidade, pertencimento, fronteiras, margem e centro, a partir da perspectiva de uma artista mulher, latina e exilada.

Assim como o uso de seu corpo invoca um paradigma de gênero, o uso da terra invoca um paradigma de lugar (território). Ao envolver a silhueta de seu próprio corpo ou a terra como material, as obras envolvem teorias de gênero e território em diálogo, interrogando seu lugar na história e na história da arte, resistindo às dinâmicas hegemônicas de produção de uma identidade fixa e usando a performatividade do exílio como estratégia política.

A ideia de localizar-se em... está relacionada aos est... niais da década de 1980. D... de Gloria Anzaldúa sobre... mestiça se relacionam co... Mendieta, localizando-a n... (Cuba e Estados Unidos) e... como uma mulher de Terc...



Fig. 3: Ana Mendieta, Untitled (...rie fotográfica, 1972.

um “entre-lugar” também
tudos culturais pós-colo-
Dentre muitos, os estudos
gênero e uma identidade
om os trabalhos de Ana
a fronteira entre culturas
e no seu posicionamento
eiro Mundo.



Glass on Body Imprint), sé-

A reflexões tecidas por Anzaldúa em seu livro
“*Borderlands/La Frontera: The New Mestiza*”,
publicado em 1987, fornece uma base funda-
mental para este ensaio. *Borderlands* é visto
como a tentativa de Anzaldúa de investigar as
múltiplas narrativas presentes na fronteira en-
tre México e Estados Unidos.

Mendieta se encontra na fronteira de um sistema
de arte predominantemente masculino e branco.
Esse “entre-lugar” que a artista ocupa é a ação
transitória de resistência à hegemonia cultural,
sendo possível a dissolução de fronteiras, dos
limites do corpo, da cultura e do sujeito. Nesse
processo, a artista, como propõe Anzaldúa, é
quem busca “reinterpretar a história” canônica,
construindo reflexões além-fronteiras.

Em *Glass on Body Imprint*, de 1972, a série de
trinta e seis fotografias traz o corpo da artista
desfigurado contra o vidro (Fig. 03). O rosto, os
peitos, as coxas e outras partes do corpo apare-
cem violentamente distorcidas. Ao trazer o seu
corpo deformado, mutilado e mutável, a artista
propõe o corpo como um campo de crítica e pro-
vocação às violências de gênero, principalmente,
no que se refere aos ideais de beleza impostos
às mulheres e de como o corpo feminino sempre

foi retratado dentro desses parâmetros estéticos patriarcais, em que o belo, passivo e sensual prevalecem com o objetivo de dar prazer ao espectador. Além disso, Mendieta se inclina sobre o corpo latino a partir da presença de um corpo com estereótipos “monstruosos”. (Fig. 04)

Mendieta foi impactada diretamente pela arte dos anos de 1970, que pode ser definida pela ausência para romper com o objeto de arte. Uma das principais questões da arte contemporânea é o deslocamento de aspectos da vida cotidiana para o mundo da arte, rompendo com a homogeneidade das técnicas e materiais tradicionais. Mendieta nega os métodos convencionais da escultura e usa seu próprio corpo como objeto de arte.

Também desde o início da década de 1970, ocorreu uma mudança radical na iconografia do corpo, sobretudo, acerca da representação simbólica e figurativa do corpo feminino e na forma como o corpo era usado na arte, que é tida como decisiva na construção do paradigma da arte contemporânea. Se o corpo antes era um suporte para a pintura e escultura, ele agora se tornava um campo político de investigação. As noções de corpo, cultura e sujeito foram tensionadas, criando conflitos e desafiando os cânones da arte estabelecida até então.

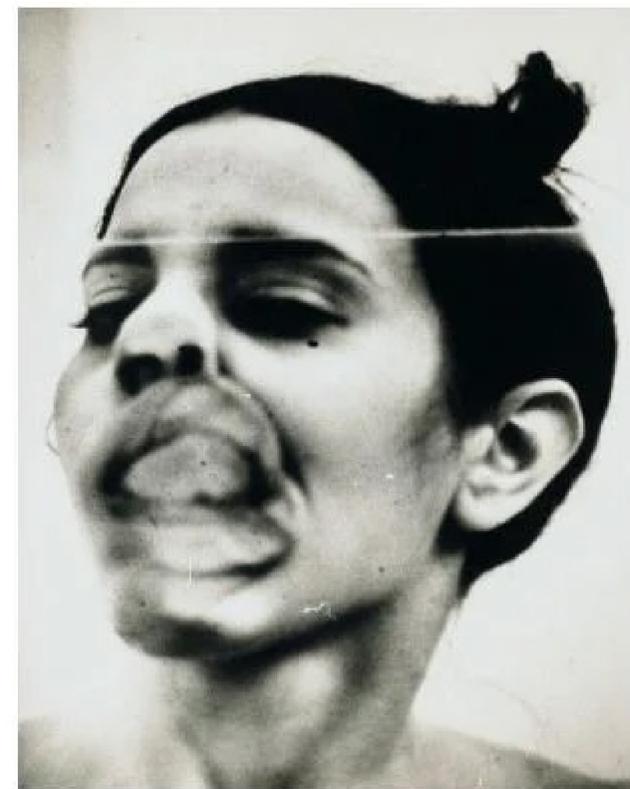
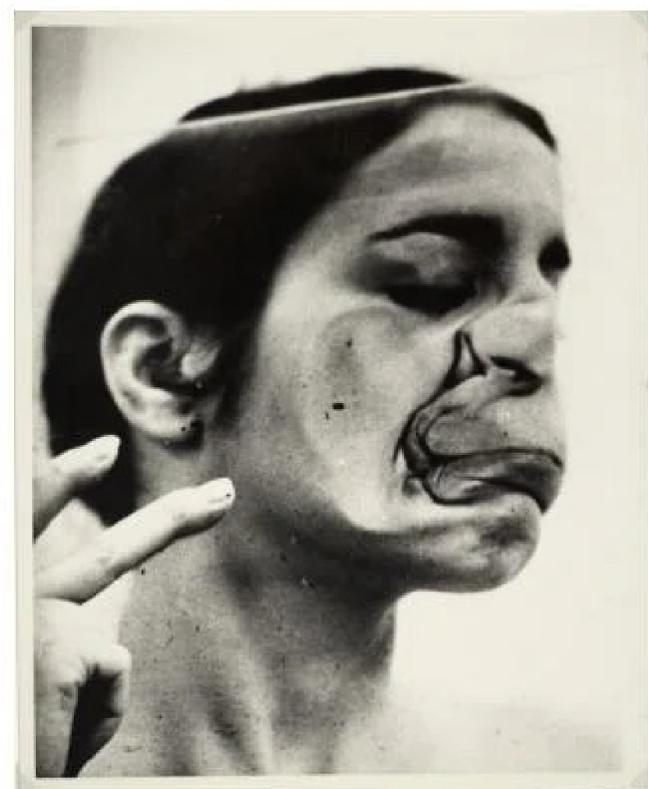


Fig. 4: Ana Mendieta, Untitled (Glass sculpture)

Mendieta desenvolveu o conceito de “*earth-body sculpture* – escultura corpórea” - para denominar suas obras (1973-1980), que eram realizadas na natureza, com o próprio corpo utilizando terra, barro e outros materiais. Existe uma característica dessas esculturas, já que, em silhuetas, a artista dá ênfase ao próprio corpo (Fig. 05) e, na exposição, restam apenas rastros. Não é mais visível nas fotografias presente atrás da câmera.



on Body Imprint), série fotográfica, 1972.

um vocabulário próprio
balho e cunhou o termo
- “escultura térreo-cor-
- sua série “Silhuetas”
esculturas efêmeras fei-
u a partir de seu próprio
barro, pólvora, entre ou-
ma variação da aparên-
que, em suas primeiras
nfase à utilização do seu
e, no decorrer da produ-
tros e o corpo da artista
otografias, porém ainda
ra. (Fig.06)



Fig. 5: Ana Mendieta, Imagen de Yagul, série fotográfica, 1973.

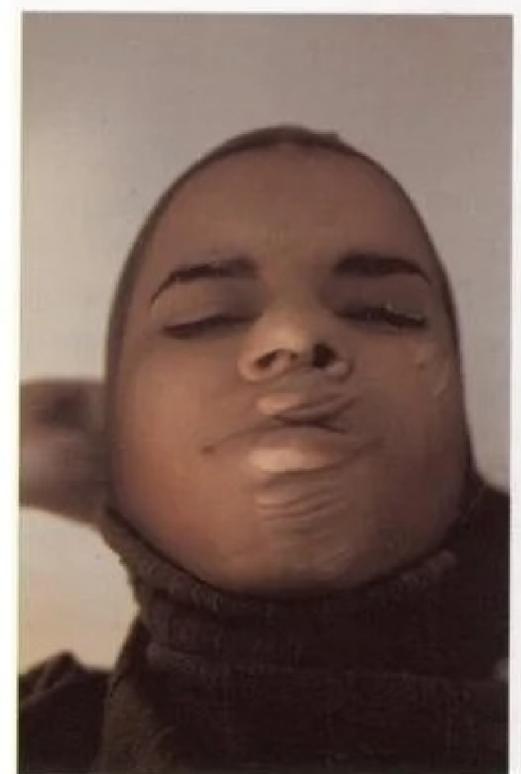
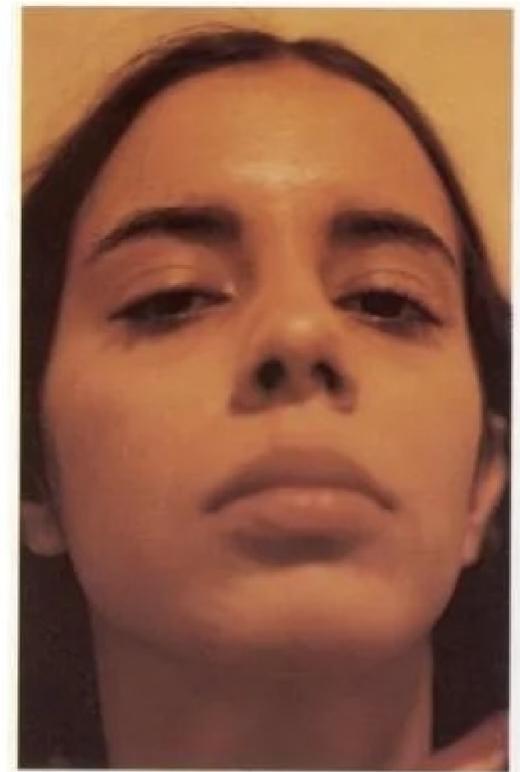


Fig. 6: Ana Mendieta, Hojas Rojas Silueta, série fotográfica, 1977.

O caráter autobiográfico de suas obras é explorado a partir da performance. Transformar o seu próprio corpo em objeto de arte era também uma forma de tornar-se sujeito, de expressar sua subjetividade e identidade, que passam pelas narrativas de contextos e questões políticas e culturais maiores. Os trabalhos de Mendieta não se encaixam em uma noção despolitizada de pessoal, segundo a qual se presume que a importância crítica do trabalho é limitada e a identidade da artista é óbvia. (Fig.07)

Em provocação ao estupro e assassinato da estudante Sarah Ann Otten, em 1973, no campus da Universidade de Iowa, Mendieta performa *Rape Scene* (1973) (Fig. 08). O corpo da artista aparece exposto nu, anônima, ensanguentada e brutalizada, trazendo questões de gênero e poder.

Mendieta usa sangue de animal na performance, não só para demonstrar um ato violento, mas também pelo seu interesse pessoal em rituais religiosos como a prática *afro-cubana da Santería*. (Fig. 09).

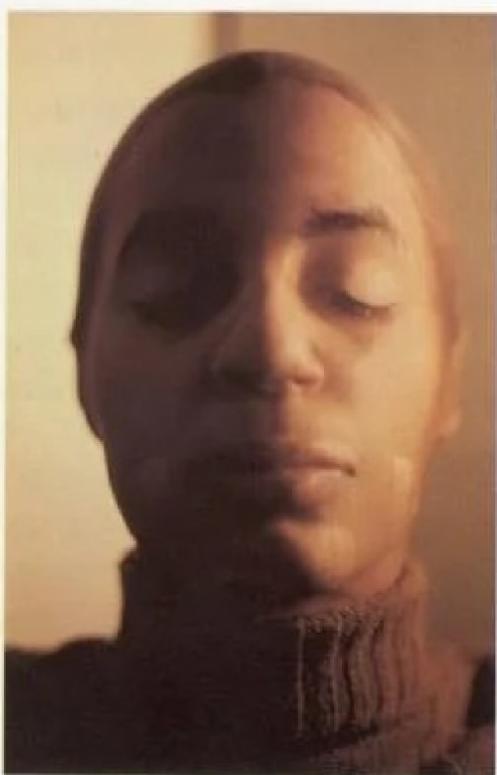


1-8. *Facial Cosmetic Variations*, University of Iowa.

Fig. 7: Ana Mendieta, *Untitled* (F



Figura 08 Ana Mendieta, Rape Scene, série de fotografias, 1973.



Iowa, 1972. [cat. 1]

acial Cosmetic Variations), 1972



Fig. 9: Ana Mendieta, frames do filme Chicken Movie, Chicken Piece, 1972, Iowa - EUA.

Borrando os limites entre o pessoal e o político, as obras de Ana Mendieta são tidas como decisivas para as transformações acerca da representação simbólica e figurativa do corpo feminino na arte. Investigar as obras produzidas por mulheres artistas latino-americanas, que têm sido marginalizadas e silenciadas por uma história da arte dominante, fortalece e aprofunda o debate acerca da construção identitária na contemporaneidade e tece fricções entre a América Latina, a arte, a cultura e o sujeito que passam pelas narrativas do corpo, identidade, território e exílio.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ANZALDÚA, Gloria. *Borderlands/La Frontera: The New Mestiza*. San Francisco: Aunt Lute Books, 1987.

LOCKER, Jane. *Where Is Ana Mendieta? Identity, Performativity, and Exile*. Duke University Press Books, 1999.

LIPPARD, Lucy. *The Pains and Pleasures of Rebirth: Women's Body Art*. *Art in America*. Maio de 1976.

INTERSECÇÃO CORPO, IMAGEM E AS NARRATIVAS VISUAIS NOVAS VISUALIDADES E COMPOSIÇÕES COM A PERFORMANCE

RESUMO: ESTE ESTUDO DISCUTE O PAPEL DO CORPO NA COMPOSIÇÃO EM PERFORMANCE. O CORPO É AQUI ENTENDIDO COMO INSTRUMENTO PRIMORDIAL NA ARTE DA PERFORMANCE, DE FORMA TEÓRICA E PRÁTICA NO PROCESSO CRIATIVO. AO REFLETIR SOBRE O LUGAR DO CORPO, PARTE-SE DA PREMISSE QUE O MESMO, POR MEIO DE SUAS VISUALIDADES E PROCESSOS, RECONFIGURA AS PERCEPÇÕES NA CONTEMPORANEIDADE. A IDEIA DE CORPO ANALISADA NESTE ESTUDO SE INSTALA NA REFLEXÃO E PERCEPÇÃO DELE NAS ARTES VISUAIS E NA PERFORMANCE, APRESENTANDO UM PANORAMA DO SEU SURGIMENTO À CONTEMPORANEIDADE DE SUAS POÉTICAS, AS QUAIS TÊM SIDO INTERSECCIONADAS COM OUTRAS LINGUAGENS E SUBSISTEM NA MENTE CRIADORA EM AÇÃO EM SUA PRÁTICA E EXPOSIÇÃO.

PALAVRAS-CHAVE: CORPO. FOTOGRAFIA. PERFORMANCE. POÉTICAS VISUAIS. NARRATIVAS DE SI.

¹ Bacharel em Artes e Design (IAD/UFPA) e em Artes Visuais (EBA/UFMG). Professor, performance.

IVAS DE SI: RMANCE

Augusto Henrique L. da Costa¹

JF), Licenciado em Artes Visuais (IAD/UFJF), Especialista em Ensino de Artes Visuais e Tecnologias Contem-
performer e pesquisador cênico. E-mail: augusto.henriquelc@hotmail.com

INCORPORAÇÃO:

espaço do corpo na prática artística contemporânea

À partir da produção artística da década de 1950 até a contemporaneidade, é possível estabelecer relações do corpo com as mídias entre imagens, representações, ficções e narrativas. Sendo assim, o foco deste estudo se encontra em proposições que partem da perspectiva onde o corpo está em foco nas artes visuais: body art, happening, performance, fotografia, videoarte e derivações. Com isso, o corpo entra em cena enquanto matéria prima de expressão artística, e, se existe um corpo, existe um performer.

Sentir, aprender e memorizar as sensações descobertas pelo corpo ao longo da sua trajetória facilita a composição das múltiplas imagens construídas com a aptidão de serem entendidas, nas suas ocorrências, performances.

Caso haja o intuito de performar, pelo sujeito agora específico artista, lutando, aguerrido, pela expressão e comunicação a partir de, por meio e com o corpo, essas imagens passam a construir apresentações e/ou representações do conhecimento constante de tudo que é vivido, sentido e expresso pelo corpo.

(VALENTE, 2012, p. 26-27)

Sendo assim, pode-se localizar as linguagens do corpo nas artes visuais. O Happening é considerado uma ação que ocorre no ambiente criado. Ele combina o audiovisual, a teatralidade e o movimento, envolvendo-se por meio do corpo e suas ações. São propostas que desafiam o tempo e as práticas artísticas. Experimentaram esse formato, entre outros, o artista americano, Allan Kaprow, em sua obra *"18 Happenings in 6 Parts"*.



Fig. 1: O Artista durante a performance *"18 Happenings in 6 Parts"*, 1959. Fonte: Medie

localizar o surgimento das
história contemporânea
happening pode ser con-
acontece dentro de um
consegue reunir o plástico-
a musicalidade, desen-
seus elementos e das
ações que se apropriam
reais. Os artistas que
fazer artístico consegui-
e unir arte e vida. Defini-
foi um precursor com
s” (Fig.1).



ante a performance,
n Kunst Netz

A Bodyart: nesta linguagem, os propositores experimentam o próprio corpo como discurso e meio passível de expressão. Yoko Ono (Fig.2) é uma das principais referências deste fazer artístico. As ações da bodyart se caracterizam como transitórias e pautam o corpo do artista como um suporte para realizar proposições, que geralmente estão associadas à dor e ao esforço físico. A principal fonte de registro é através de fotografias e vídeos.



Fig. 2: Registro performativo de Cute Piece, em 1965, no Sogetsu Art Center – Tóquio. Fonte: Youtube

A Videoarte:

o vídeo, quando se torna uma tecnologia mais acessível, é incorporado como meio de expressão estética pelos artistas. Começa com os vídeo-gravadores, depois ao videocassete e caminha lindamente como ferramenta estética na construção de novos horizontes de mundo. Nas extremidades do vídeo, é interessante pensar o conceito da “imagem-tempo” do cinema abordado por Deleuze (1985) no sentido de pensar o vídeo como uma linguagem que nos apresenta algo ao invés de buscar representações. Neste sentido, é válido dizer que a videoarte é algo que é enunciável em si. Este tipo de linguagem é pautado em aniquilar a materialidade, tensionando suportes e linguagens, criações híbridas.

No Brasil, tivemos o Festival de Arte Contemporânea Sesc_Videobrasil, criado em 1983, por Solange Farkas, reunindo os artistas das artes do vídeo naquele período.

O artista mineiro Eder Santos é um representante de peso do vídeo no Brasil. Seu percurso é sinalizado por Almeida (2017) em seu estudo “MEMÓRIA DE FERRO: *Trajetória artística e produção estética de Eder Santos*” e, no artigo “*A videoarte no Brasil: uma perspectiva histórica*” (2018), temos um panorama contemporâneo da Videoarte no país.

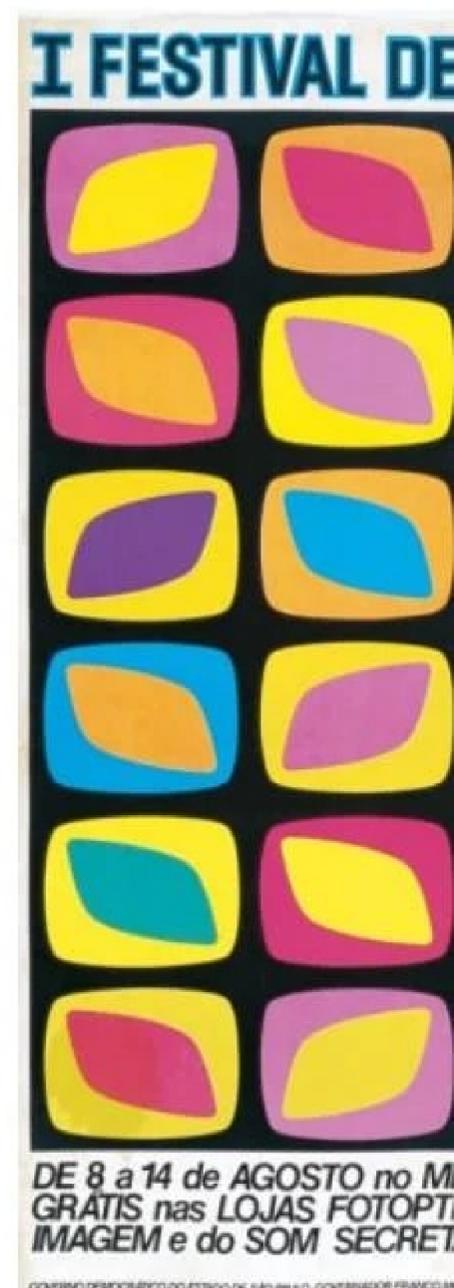


Fig. 3: Cartaz 1 ed. Identidade Visual

VÍDEO BRASIL



S av. EUROPA 158 • CONVITES
CA • REALIZAÇÃO: MUSEU da
ARIA de ESTADO da CULTURA

COORDENADOR: SECRETARIA DE ESTADO DA CULTURA (DEPUTADO JOÃO PROENÇA CHAVES)

Ilustração: Kiko Farkas. Fonte: Site Videobrasil

Essas três linguagens explicitadas são onde pode-se ver mais enfaticamente poéticas visuais com o corpo; é dele que surge a expressão. Com isso, fica claro que surge dentro das artes visuais um novo processo de criação, em que a corporeidade é a base para a criação artística, o que acaba por evidenciar mais um fazer artístico na contemporaneidade que tende a alargar as concepções tradicionais de Arte.

Com base em *Mil Platôs*, obra criada por Gilles Deleuze e Félix Guattari, em 1995, Bianca Tinoco, em seu artigo “*O corpo presente e o conceito ampliado de performance*” (2009), estabelece uma relação do performer com o guerrilheiro. Com isso, identifica-se o quão um corpo performativo é transgressor por excelência. O performer é marginal desde o princípio, seja por não trabalhar com as linguagens tradicionais da Arte, seja por trazer em seu discurso artístico pautas do âmbito político ou simplesmente por trazer inquietações sobre as poéticas do corpo. Quando Deleuze e Guattari nos sugerem um mergulho no corpo, pode-se fabular que seja esse mergulhar em si mesmo para abrir as percepções de nossas experiências com o mundo, talvez pensar: o quanto do performer há na performance? Em que circunstância ela está acontecendo? Esse é um caminho para uma reflexão maior no entendimento das vivências que atravessam o performer e o espectador.

No entanto, o corpo na Cultura Visual, de forma geral, já foi aceito e não sofre censuras ou ataques, mas, quando a pauta se torna o corpo nas Artes Visuais, é sempre uma chuva de imaginários: quase sempre se espera alguém pelado ou uma ação panfletária. Parece ser este o lugar comum da Performance nas poéticas visuais, entretanto as linguagens do corpo podem sim ser um nu artístico ou algo com teor mais político, mas, o que temos visto contemporaneamente, é que a Performance tem ido muito além disto. Se, quando RoseLee Goldberg organizou o clássico livro “A arte da performance – do futurismo ao presente”, em 1979, já era extremamente complexo teorizar sobre Performance dado que as investigações estéticas e filosóficas desta linguagem eram quase inexistentes, contemporaneamente ainda é difícil dar respostas sobre as questões performativas e talvez o problema seja este: a arte da performance não se enquadra em caixas pré-estabelecidas de percepções e, com isso, ela não quer dar respostas ou ser compreendida, mas sim deslocar nossos pensamentos para novas percepções no mundo, novos jeitos de olhar, novos jeitos de se comportar, novas formas de criar, novos jeitos de sentir e captar a estética de existir no mundo.

No corpo em performar tanto nas expressões e de ao lidar com diferentes elementos, espaços. O corpo todo do artista mas o de todos humanos envolvidos, adquirindo olhos, de olhar com a boca ouvindo com as mãos. Qual sentido em relação aos outros são na sinestesia, na ativação. Ele desenvolve uma maneira de ser todo ou metamorfoseando-s

Se pensarmos o corpo demos perceber que envolvem quase sempre: sujeitos, o que acaba por e recepção da experiência tendida como “essência perceptiva, na conexão com sua sensibilidade, seus afetos, sua imaginação (p.84). Portanto, com o corpo em foco tação de proposições artísticas em específico, é a Performance matéria prima primordial

...ce, esse acoplamento se dá
...eformações do corpo quanto
...mentos – objetos, participa-
...do, que agora não é mais só
...s os elementos ambientais e
...re um modo de tocar com os
...a, de comer com o nariz e de
...quer tipo de oposição de um
...ros se rompe, em uma imersão
...ção e consciência do corpo.
...eira de se converter momen-
...vidos, todo pés, todo costas,
...e de acordo com a situação.
(TINOCO, 2009, p. 242)

...o na performance, po-
...s percepções dele en-
...um ambiente e outros
...por expandir a imersão
...ncia estética, aqui en-
...cialmente uma experi-
...qual o sujeito participa
...sensibilidade, seu corpo,
...ação e sua criatividade
...do objeto” (Reis, 2011,
...s trechos selecionados
...imos constatar o quão
...nto na criação e recep-
...ísticas, que, neste caso
...ormance, cujo o corpo é
...al.

Outras contribuições acerca das discussões relacionadas a performance no Brasil são: *eRevista Performatus*, criada em novembro de 2012 sob criação de Da Mata e Tales Frey, ambos fundadores da Cia. Excessos. O documentário “*Perfoda-se: Um documentário sobre performance arte*” dirigido por Williane Gomes e Vanessa Paula Trigueiro a partir do encontro promovido pelo II Circuito Regional de Performance BodeArte em Natal - RN, no mês de maio de 2012, e, como não pode faltar um bom texto, temos o “BREVE HISTÓRICO DA PERFORMANCE ART NO BRASIL E NO MUNDO” de Zmário, educador, artista performático e pesquisador da linguagem artística performance.

Pensando sobre um novo tipo de relação com o corpo, é possível afirmar que uma das principais formas de se mergulhar nas poéticas dele é através da Dança, visto que:

Na dança, o artista dispõe do próprio corpo como matéria de criação e o transforma em uma obra efêmera, que se apresenta na medida em que é realizada e cujo sentido cintila no corpo. Ao se expressar por meio da dança, o corpo comunica de modo imediato, porque o espectador reconhece a partir de seu próprio esquema corporal o movimento que vê no corpo do dançarino. Entendo que se trata de uma forma de comunicação por ressonância, uma vez que o espectador, a partir da visão do corpo do dançarino, mobiliza e coloca em questão seu próprio corpo. Mas para o corpo emergir como objeto estético, é necessário o olhar intencional do sujeito.
(REIS, 2011, p. 81)

Com a Dança, temos uma expressão criativa singular, na qual o objeto estético objetiva uma subjetividade, ou seja, não dá para reduzi-la a um simples produto estético, pois trata-se de um processo em que um performer se esteticiza de modo que toma a singularidade, por ser uma potência expressiva do corpo na qual há um tipo de enunciado não-verbal, o que nos leva ao caminho da intercorporeidade, na perspectiva de Dentz (2008). Assim, pensar uma educação através do corpo nos leva ao debate sobre a interdisciplinaridade tema este que é muito visitado nos processos educacionais da contemporaneidade, logo, pensar sobre ela no campo da arte, é essencial para se estabelecer um processo ensino/aprendizagem no qual a corporeidade está em foco. Assim, a partir da interdisciplinaridade, pode-se cruzar a Música, o Teatro, a Dança e o Cinema para compor tecnologias contemporâneas de ensino de artes visuais, questionando os próprios limites das linguagens e poéticas.

Segundo a autora RoseLee Goldberg (2006, p. 3), a performance nas artes visuais começou a ser aceita como “expressão artística independente na década de 1970. Naquela época, [como] arte conceitual”. Anteriormente a esse evento, o corpo como expressão é utilizado há séculos, pela dança e pelo teatro, que foram, então, absorvidos e, naturalmente, agregados nas artes visuais. Podemos, então, dizer que o corpo foi incorporado como objeto de uma nova linguagem. (NEGRISOLLI, 2012, p. 148)

Não é novidade falar o graças aos estudos prim mais recentemente, da Visuais, essas discussões bem circunscritos. Uma de bacharelado e licenci pode apresentar como disciplinas que vão abordar em sua plenitude. Ignor corporeidade nas Artes V construir novas perspectivas e processos da Performance e práticas nas qual e linguagens, deslocando de sensibilização e exp dele.

A performance apresenta argumentos, como sendo tanto pelo corpo como o corpo p mente as mais diversas facetas tamentos fabricados, constr modos de proceder, de agir, que são, num tempo e lugar reproduzidos (GAROIAN, 199 natureza do co

Assim, fica notório o c poéticas do corpo atrav desestabilizar lugares p problematizar convenções ticas, pedagógicas e art

de linguagens do corpo principalmente do Teatro e, Dança, mas nas Artes es caminham em passos a pesquisa em cursos ciatura em Artes Visuais ainda são escassas as dar as poéticas do corpo a-se que para pensar a /visuais faz-se necessário ivas a partir das práticas nance, ou seja, pensar is o corpo, suas poéticas m e criem novos modos ressão artística através

enta-se, pois, em vista desses mbém teórica. Ela demonstra performa, sedimenta dinamicas do produzido, dos compor- ruídos social e historicamente; de pensar, de atuar, de educar ar determinados, aprendidos e 99, p.8); ela questiona sobre a rpo. (PEREIRA, 2012, p. 306)

aráter transgressor das és da performance por pré-estabelecidos e por es morais, éticas, esté- ísticas.

Logo, sabendo que “o artista pensa, estuda os movimentos e onde quer chegar com eles; a linguagem torna-se um meio e o próprio corpo como um fim para o que o artista quis transmitir ao público” (Negrisolli, 2012, p.153). Com isso, pode-se esperar novos desdobramentos sobre o Artista/Performer nas Artes Visuais, tendo em vista que o corpo é o instrumento da performance na criação e expressão do artista propositor.

O que se pretende apontar é que, atualmente, uma definição possível de performance nas artes visuais contempla uma sorte de ampliações ou formas de devir, postas por uma considerável concentração de etapas pertencentes a esses procedimentos. Assim, longe de limitar-se apenas como instrumentos de registro, todas as fases se tornam elementos constitutivos da obra, materialização de um procedimento temporal oferecido à recepção”. (MELIN, 2008, p. 64-65)

Ainda que diversos estudos já tenham sido feitos sobre a arte da performance nas artes visuais, a perspectiva desta linguagem está cada vez mais híbrida e, com isso, suas definições são instáveis no sentido de apresentar suas próprias contradições, que, neste caso, são contradições do ser, existir no mundo criando. As fronteiras entre arte e vida, artista e performer, corpo e cognição são atravessadas mais fortemente pela poética da performance, ora pela expressão artística, ora pelos limites sociais.

Deste modo, aqui tentou-se tecer um panorama da Performance de quando ela se apresenta nas Artes, por onde ela caminha hoje e suas relações com a prática artística contemporânea. A seguir, apresentam-se um experimento artístico com a performance e a fotografia, uma poética em construção, percurso como performer/professor/pesquisador.

INTERSEÇÃO CORP AS NARRATIVAS D um percurso formativ

A expressão corporal é associada a diversas mas, neste caso em es ao campo da Dança. A Vianna foram um dos trazerem essas discus leiro através da prepara a expandir a consciênci corpo como expressã e gestos triviais, ou seja te de nossas emoçõe tomadas de consciênc Trocando em miúdos: nosso corpo, a imagem

A dança e a movimentação ao passado ou ao futuro interessa é o agora. Não pode questionar sua postura sequências de posturas o frente que farão de você um movimentação harmônica cimento dos processos a adquirir a compreensão acontece

Neste excerto, empremente criadora em ação corpóreos, algo que ve ta e consciência de toda corpo a fim de uma inter mover da vida é sobre e da complexidade de um e estar presente diante inquietações atravessam

PO, IMAGEM E E SI: O

contemporaneamente
s práticas corporais,
pecífico, dá-se ênfase
A dupla Angel e Klauss
principais expoentes a
ssões no Teatro Brasi-
ação corporal de modo
a das possibilidades do
o, desconstruindo falas
a, tornar-se conscien-
s é inseparável das
ia corporais para eles.
refletir, na imagem do
do nosso interior.

ção cotidiana não se prendem
, nem a um professor. O que
Ninguém melhor do que você
tura, suas ações. Não são as
dadas por uma pessoa à sua
a bailarino ou uma pessoa de
. A dança começa no conhe-
s internos. Você é estimulado
o de cada músculo e do que
quando você se movimenta.
(VIANNA, 2005, p. 104)

ende-se uma ação da
o através de movimentos
m de dentro, uma escu-
as as potencialidades do
encionalidade artística. O
estar consciente, é saber
passado e de um futuro
disto e saber que essas
a produção artística.

Todo método está baseado num sentido de ordem.
A ordem que mais interessa ao desenvolvimento de
pesquisas relativas à arte e à ciência é a denominada
gerativa e está ligada aos processos de trabalho em que
a criatividade exerce papel importante. É uma ordem (de
eventos, fatos e etc.) na qual a criatividade dita o rumo
do desdobramento, visto ser ela mola fundamental.
(PIMENTEL, 2008, p. 31)

Neste sentido, empreende-se que, na criação
artística, os processos de trabalhos estão di-
recionados a uma série de desejos oriundos
da imaginação e ela que irá orientar a prática
artística e seu desdobramento, experimento
e etc. Ou seja, a tentativa de dar plasticidade/
visualidade a uma proposição artística é sinto-
mática da mente criadora em ação.

Agora, apresenta-se um processo artístico que
surge da interação da performance e da fotografia.

Basicamente, o que faço primeiro é escolher
o espaço: se é interno ou externo, se é claro
ou escuro. Após olhar e tentar ler o espaço,
posiciono o smartphone já definindo o plano
que quero utilizar, mas particularmente sem-
pre venho usando planos abertos. O ato de
posicionar o celular sinaliza certa precarie-
dade, pois venho usando o que o espaço me
oferece com coisas tipo: pedras, madeiras,
baldes, ou seja, aquilo que for contribuir para
uma estabilidade do aparelho e o enquadra-
mento da câmera. Com isso, coloco um tem-

porizador na câmera com um tempo que dê para me localizar no recorte da cena escolhido. Por fim, vou, através do corpo e do movimento, criando gestos, danças que dialogam ou não com o espaço, o que por fim cria Fotoperformances. Com as imagens feitas, são muitas as possibilidades de expô-las e pensar sobre elas, mas, de um modo ou de outro, elas compõem um arquivo pessoal de cultura visual.

Neste sentido, constata-se um diálogo entre a performance e a fotografia, no entanto, é algo que inicialmente é íntimo. A performance, aqui, primeiro é vista pelo celular, posteriormente, é que ela entra em contato com o espectador (se entrar). Ou seja, a ênfase aqui está nesta relação do corpo e da lente, esse registro de um acontecimento que primeiramente passa pela tecnologia do celular e depois é que há uma curadoria para apresentá-lo ou partir do resultado da imagem para criar outras proposições artísticas. A seguir, apresenta-se uma das seriações deste *working-in-process*:



Fig. 4: Fotos realizadas no campus da UFJF em Novembro de 2019. Fonte: Arquivo Pessoal

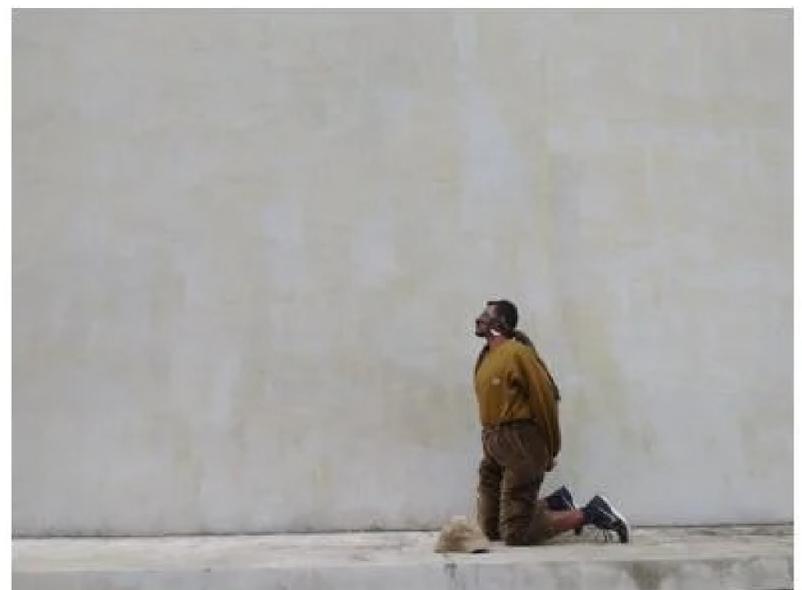
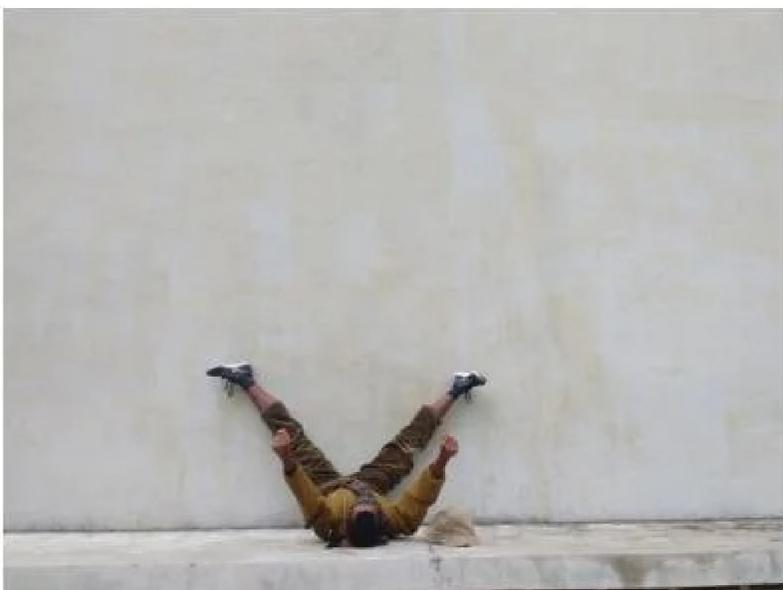


Fig. 5 a 13: Série fotográfica “Cidadão-Corpo-Movimento” exposto na exposição Preto ao Cubo (Galeria Guaçuí – Juiz de Fora MG, 2018). Fonte: Arquivo Pessoal

Essas fotografias são parte de um processo artístico que venho desenvolvendo desde o contato que tive com o projeto #DerivaLab da Faculdade de Belas Artes da UFMG. Eu já havia realizado uma série de performances e ações poéticas em lugares públicos e na cidade. Esses movimentos partem do desejo de experienciar a cidade, sua arquitetura e circunstâncias; às vezes, eram ações que foram pensadas para realizar na rua em data/hora circunscritos e às vezes surgiam do acaso, logo, do improvisado. Esse fazer dialoga com a atuação da Deriva Situacionista:

A deriva é uma técnica que orienta o deslocamento dos participantes individualmente ou em grupo ao longo de caminhadas em um espaço urbano. O percurso é ditado pelo próprio momento, onde o andarilho se vai deixando influenciar pelos caminhos que lhe atraem a seguir. A deriva sempre se realiza durante o dia. Pode ser feita em algumas horas ou durante um ou mais dias. Tem como objetivo conhecer os lugares e juntar elementos para se criar o mapa da experiência vivenciada entre o participante e a cidade.
(BRANDÃO, 2015, p. 151)

Entretanto, a Deriva que pratico está mais em confluência com a ideia de experienciar os espaços através das percepções emocionais, sensíveis, sensoriais e comportamentais.

Ou seja, uma nova forma de vivenciar os espaços da cidade e registrar em arquivos visuais e/ou textuais a sua prática sobre ela. Em *CIDADÃO-CORPO-MOVIMENTO* tapo meus olhos e percebo o lugar através do tato e do som e assim vou experimentando nele/ com ele, essa proposição já foi realizada três vezes. A primeira foi em uma tarde no Instituto de Artes e Design da UFJF, durante cerca de duas horas e meia experienciei o espaço do instituto e improvisei nele. A segunda vez foi no evento “5º Sarau Dia Preto” organizado pelo Coletivo Descolônia no qual fiz parte e a terceira vez foi no Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo de onde surgiu o registro da proposição que foi exposta como série fotográfica na exposição Preto ao Cubo. A minha Deriva é a mansidão de ceder ao inesperado tentando se manter presente no instante da performance, é provocar novas temporalidades em sua criação e recepção.

O que pode germinar cartografias poéticas, percursos existenciais. Um mergulhar em si que remedia a realidade de estar em deriva com a mente criadora que investe no corpo como fonte para o gesto para criar e intervir no espaço. Essa proposição é um convite a performers que se interessam nas

relações do corpo e também *CIDADÃO-CORPO-MOVIMENTO*. Você precisa apenas ocupar espaços públicos para a visualidade e espacialidade através do improvisado.

A prática artística aqui é o *instante performático* como

As noções de instante de um instante congelado constituem os diferentes modos de ocorrer, muitas vezes a partir de um ponto geométrico de grau zero do ponto. Desse ponto na linha do tempo cria-se a falsa impressão de um instante, destituído de espessura. O instante fotográfico comporta um instante que breve, no qual se inscrevem os instantes - um passado, um presente, uma bifurcação do tempo descrita pela percepção subjetiva (BERGSON). O presente se desdobra no passado im

Este excerto nos serve para pensar o instante fotográfico como um tempo onde temos o cruzamento, um presente e um futuro. O mais importante a imagem do ato fotográfico e a performance

do espaço, performe
CORPO-MOVIMENTO.
da auto-exposição nos
deslocar as zonas de
idades da performan-
so.

exposta é o encontro do
m o instante fotográfico,

preciso, instante prenante e
em tentativas de caracterizar
ocorrência do instante fotográ-
da compreensão do instante
ríco, um tipo de ausência ou
esse modo figurado como um
onológico, o instante oferece
estado temporal em suspen-
ra. Entretanto, o instantâneo
intervalo, uma duração ainda
evem múltiplas temporalida-
ente e um futuro -, a mesma
ta por Bergson ao analisar a
SON, 1990, p. 133), quando
bra simultaneamente em um
mediato e um futuro iminente.
(FATORELLI, 2013, p .19)

ao empreendimento do
o um tempo dilatado, um
uzamento de um passa-
uro. Acredita-se aqui ser
em criada em si do que o
ormance realizada, pois

com a imagem pode-se trilhar vários caminhos
para sua leitura e difusão. Com isso deve-se
considerar as várias faces e fabulações da foto-
grafia e sua reprodutibilidade na contemporanei-
dade, principalmente a fotografia que possui uma
intencionalidade ou olhar artístico. Visto que

as tecnologias eletrônicas e digitais viriam acrescentar
ainda um novo vetor de virtualização a essa dinâmica
reprodutiva da fotografia, agregando ao papel de
equivalente geral dos sistemas de troca nas sociedades
modernas as potencialidades relativas à sua condição
de imagem projetada. Uma vez assimilada pelo vídeo e
pelas tecnologias digitais, a fotografia sobrepõe à sua
face de imagem-objeto (material e tangível) a condição
de imagem incorpórea, associada aos sistemas de
projeção e às superfícies de reflexão, como telas, ante-
paros ou écrans. Transição que pode ser identificada na
passagem da foto-objeto para a foto-projeção (DUBOIS,
2009, p. 89), caracterizada pela natureza imaterial dos
feixes de luz. Uma nova disposição para o trânsito e
para as passagens entre as imagens se apresenta
nesse estado de imagem projetada.
(FATORELLI, 2013, p. 23)

Portanto, quando a fotografia se emaranha nas
tecnologias contemporâneas sua relação com
a reprodução é expandida de modo a come-
çarmos a encontrá-la por meio da projeção.
Você clica faz a imagem, pode vê-la, editá-la
e a compartilha com o mundo em um mesmo
aparelho. Assim, a apresentação deste pro-
cesso/método nos evidencia como é fluído o
universo das tecnologias contemporâneas pois

ela transfigura comportamentos e percepções e se desdobra no campo expandido da arte. Podemos tecer fabulações com os conceitos de ação performática, registro, autoria de imagem de processos criativos em proposições artísticas. Além disso, torna-se evidente o quanto a fotografia serve ao testemunho de processos de criação artísticos nas poéticas visuais apresentando novas formas de se relacionar com a mesma e possibilidades de seu uso para a própria Educação. Esta noção de instantes performativos e fotográficos podem ser provocadores para a criação de práticas artísticas que se desenvolvem na performance e na fotografia podendo ser realizadas em estúdios ou espaços externos, com câmeras profissionais ou smartphones.

Agora, em se tratando de processos artísticos e seus registros pode-se tecer conexões com as narrativas de si:

A narrativa de si não é relato do que se passa com alguém mas a construção de como o sujeito se percebe e se apresenta; é um processo contínuo que não se fixa em um papel ou em um arquivo digital, não é somente um discurso, mas algo que deixa marcas e memórias em fluxo. Mais que escrever ou gravar palavras e sons, é firmar compromissos de vida consigo mesmo e com quem compartilha sua vida.
(PIMENTEL, 2017, p. 309)

Deste modo, narrar a vida e quando ela caminha de poéticas que intensificam expressões artísticas e discussões sobre prática e contemporaneidade. A narrativa é também sobre processos criativos e seus desdobramentos que se tece o diálogo como o percurso de experiência de uma proposição em biográfica. Na performance com o Relato de Experiência Audiovisual e tudo aquilo para melhor explicar a realização e difusão.

Diante disto, viu-se as mudanças no contro da fotografia com isso torna-se possível a nova relação dentro do contemporâneo. Veja o

si evidencia a criação
ficam as relações arte/
zinha com registros de
la pode ampliar as dis-
e recepção artística na
final, a arte contempo-
e apresentar processos
bramentos é com isso
com a narrativa de si
por o processo criativo
sua possibilidade auto-
ance, pode-se trabalhar
riência, com o Registro
ilo que pode contribuir
o processo de criação,

relações criadas no en-
m a performance, com
brir os olhos para essa
s processos de criação
excerto:

Na arte da performance tal constatação é facilmente notável ao pesquisarmos os trabalhos que se enquadram nesta categoria artística. O uso de aparelhos tecnológicos vem delineando experimentações que se afirmam como novas linguagens, ramificando esta arte. Tais aparelhos, utilizados não somente como forma de documentação, mas como elemento primordial no processo de criação, possibilitam a exemplificação do que é defendido por Taylor, como forma de garantir o surgimento de novas performances, a partir da fotoperformance e da videoperformance. Como seus nomes sugerem, estas ramificações utilizam a fotografia e o vídeo, respectivamente, em junção com a performance, como dispositivo para novas criações. Desta forma, o momento performático ocorre durante a relação entre performer e dispositivos e o público tem acesso, normalmente, ao que foi capturado durante esta relação. Há os trabalhos que são capturados estritamente com o fim da exibição, mas também os que irão utilizar este material para novas composições.
(GOULART, 2016, p. 99-00)

Portanto, a referida citação vem somar nos debates acerca das criações com aparatos tecnológicos que possuem as poéticas visuais corpóreas, enfatizando a importância daquilo que realmente interessa: a intencionalidade artística no ato performático. Pode-se dizer mais, quando se trabalha com a imagem as possibilidades de pós produção podem se alargar para outras linguagens e suportes na composição artística. Pense: se você registra um ensaio (Teatro e/ou Dança), um exercício corporal/vocal, se cria a

possibilidade de curar tais registros e expô-los e/ou ainda criar novas proposições com conteúdo já produzido o que vem contribuir para novas formas de conceber processo ensino/aprendizagem na intersecção Corpo, Imagem e as Narrativas de Si.

Na maioria das vezes, tende-se que a formação de artistas se pautar apenas em linguagens artísticas tradicionais da arte. Quando se adota esta perspectiva, facilmente se cai numa visão limitada das possibilidades de criação do artista, colocando-o no lugar de estar sempre criando objetos e ignorando que o corpo também é um suporte para criação, principalmente na contemporaneidade.

Portanto, enquanto alguns educadores ainda descartam o corpo como fonte de poéticas visuais e ainda olham com desconfiança para performance nas artes visuais esse texto cultua o corpo no sentido de um mergulho nele.

O corpo não é esse monte de osso e carne que você usa para carregar o seu cérebro. Corpo e mente assim separado não existe, isso é invenção já datada da ciência. Corpo é pensamento, é coração, é o que está em volta, tudo junto. Corpo é o tudo com o que cada um se conecta e é conectado e isso é ciência empírica atual, com provas por experimentos de laboratórios de pesquisa".
(MAGNAVITA, 2015, p. 66)

Neste excerto consigo perceber a importância do corpo como suporte e principalmente para a aprendizagem, o corpo não pode ser separado. No caso da performance ele emana percepções de arte produzidas e entendimentos com a expressão/prática.

Em suma neste estudo percebe-se o processo criativo que interessa a performance e narrativas de si. O corpo é visto como um corpo poético e acaba por gerar imagens e acaba por

Meras coincidências? Incidência que surgem os acasos significativamente circunstancial incidem. Talvez seja mais do que apenas parecem uma espécie de conexão a criatividade, questionar imediatamente redimensionar mensagens, propostas e mesmos. Não captaríamos ecos de

uma síntese da im-
no instrumento da arte
os processos ensino/
é o todo e não pode
da arte-educação em
cipa a si próprio e as
duzindo novos conheci-
os sobre a sua conexão
a artística.

o apresenta-se um pro-
secciona corpo, imagem
po aqui foi empreendido
que cria: performances
narrar a si.

entes fortuitos? Mas é assim
nificativos e de modo tão pu-
endeiam nossa imaginação?
nas isto. Pensando bem, até
catalisadores potencializando
ndo sentido de nosso fazer e
onando-o. Talvez contenham
s nossas endereçadas a nós
s, nesses estranhos acasos,
e nosso próprio ser sensível?
(OSTROWER, 1990, p. 1)

Na deriva da vida criar com o corpo é um desa-
fio, muito tem se falando na performance como
arte viva. Neste estudo há uma amostra do criar
artístico que vem do acaso, de circunstâncias e
improvisos que a mente criadora exerce e aqui
é registrado pela fotografia.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

- 5º Sarau Dia Preto leva exposições e poesias ao Instituto de Artes e Design. Portal UFJF, Juiz de Fora, 13 de mai. de 2019. Disponível em: <<https://www2.ufjf.br/noticias/2019/05/13/5o-sarau-dia-preto-leva-exposicoes-e-poesias-ao-instituto-de-artes-e-design/>> Acesso em: 17/01/2020
- BRANDÃO, Ronaldo Macedo. Fronteiras, corpos e Deslocamentos: Poéticas Visuais e Espaços Limites. 2015.
- DE ALMEIDA, Thamara Venâncio. A videoarte no Brasil: uma perspectiva histórica.
- DE ALMEIDA, Thamara Venâncio. “MEMÓRIA DE FERRO”: Trajetória artística e produção estética de Eder Santos. Palíndromo, v. 9, n. 18, p. 81-105, 2017.
- DELEUZE, Gilles. A imagem-movimento. São Paulo: Brasiliense, p. 1972-1990, 1985.
- DENTZ, René Armand. Corporeidade e subjetividade em Merleau-Ponty. Intuitio, v. 1, n. 2, p. 296-307, 2008.
- eRevista Performatus, Inhumas, nov. 2012. ISSN: 2316-8102 <<http://performatus.net/>>
- Exposição reúne trabalhos de 24 artistas negros. Tribuna de Minas, Juiz de Fora, 24 de out. de 2018. Disponível em: <<https://tribunademinas.com.br/noticias/cultura/24-10-2018/exposicao-reune-trabalhos-de-24-artistas-negros.html>> Acesso em: 15/01/2020
- FATORELLI, Antonio. Fotografia contemporânea: entre o cinema, o vídeo e as novas mídias. Rio de Janeiro: Senac Nacional, 2013. 168 p. Il. Inclui bibliografia.
- GOLDBERG, Roselle. A arte da Performance – do futurismo ao presente. Tradução de Jefferson Luiz Camargo. São Paulo: Martins Fontes, 2006.
- GOULART, José Ricardo. A artista (ainda) está presente? Performance e aura, reprodutibilidade e reperformance em Marina Abramović / José Ricardo Goulart. - 2016. 198 p. il.; 21 cm. Orientadora: Fátima Costa de Lima Bibliografia: p. 169-177 Dissertação (Mestrado) - Universidade do Estado de Santa Catarina, Centro de Artes, Programa de Pós-Graduação em Teatro, Florianópolis, 2016.
- MAGNAVITA, Pasqualino Romano. Subjetividade, corpo, arte, cidade. Experiências metodológicas para compreensão da complexidade da cidade contemporânea. Salvador: EDUFBA, 2015.
- MELIN, Regina. Performance nas artes visuais / Regina Melin. - Rio de Janeiro; Jorge Zahar Ed., 2008
- NEGRISOLLI, Douglas. O corpo do performer nas artes visuais. Trama Interdisciplinar , v. 3, n. 2, p. 147-154. 2012. Disponível em: <<http://editorarevistas.mackenzie.br/index.php/tint/article/view/5423>> Acesso em 12/11/2019
- OSTROWER, Fayga. Acasos e criação artística” – Ed. Campus, RJ, 1995.
- PERFODA-SE, um documentário sobre performance arte. 2013. 28min37s. Dir.: Williane Gomes, Vanessa Paula Trigueiro. Trabalho de conclusão de curso no Departamento de Comunicação (UFRN). Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=MxsVk0CcTos&t=1s>>

PIMENTEL, Lucia Gouvea. Abordagem Triangular e as narrativas de si: autobiografia e aprendizagem em Arte. Revista GEART, Porto Alegre, v.4, n.2, p. 307-316, maio/ago. 2017. Disponível em: <http://seer.ufrgs.br/gearte>

REIS, Alice Casanova. A experiência estética sob um olhar fenomenológico. Arquivos brasileiros de Psicologia, v. 63, n. 1, p. 75-86, 2011. Disponível em: <<https://www.redalyc.org/pdf/2290/229018648009.pdf>> Acesso em 09/09/2019

SANTOS, José Mário Peixoto. Breve histórico da “performance art” no Brasil e no mundo. Revista Ohun, v. 4, n. 4, p. 1-32, 2008.

TINOCO, Bianca. O corpo presente e o conceito ampliado de performance.

18º Encontro da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas Transversalidades nas Artes Visuais – 21 a 26/09/2009 - Salvador, Bahia. Disponível em: <http://anpap.org.br/anais/2009/pdf/cpa/bianca_andrade_tinoco.pdf> Acesso em 10/10/2019

VALENTE, D. Calazans. Corpos convergentes: visualidade da performance na arte e no cotidiano. 2012. 118 f. Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal do Pará, Instituto de Ciências da Arte, Belém, 2012. Programa de Pós-Graduação em Artes. Disponível em: <<http://repositorio.ufpa.br/jspui/handle/2011/7720>> Acesso em: 30/11/2018

VIANNA, K.; CARVALHO, M. A. de. A Dança. São Paulo: Summus Editorial, 3ª ed., 2005.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1: KAPROW, Allan. 18 Happenings in 6 Parts. 1959. Happening. Disponível em < <http://www.medienkunstnetz.de/works/18-happenings-in-6-parts/>> Acesso em 27/03/2020

Figura 2: ONO, Yoko. Cute Piece. 1965. Body art. Disponível em < <https://www.youtube.com/watch?v=IYJ3dPwa2tl>> Acesso em 27/03/2020

Figura 3: VIDEOBRASIL, Sesc. Festival de Arte Contemporânea. 1983. Festival. Disponível em <<http://site.videobrasil.org.br/festival/arquivo/festival/21088>> Acesso em 27/03/2020

Figura 4: DA COSTA, Augusto Henrique L. #Derivaneios13. Fotoperformance. Disponível em <<https://www.instagram.com/p/B7Bth5egRy6/>> Acesso em 27/03/2020

Figura 5 a 13: DA COSTA, Augusto Henrique L. #Derivaneios2. Fotoperformance. Galeria Guaçuí, Juiz de Fora. Arquivo Pessoal.

RELATO DE EXPERIÊNCIA: DE UM OLHAR TORNO

Pensando na minha experiência com a elaboração da exposição *Arte, pesquisa, ação e pensamento anticolonial*, percebo que essa, dentre outras, foi provavelmente a mais enriquecedora que o espaço acadêmico me proporcionou até então. Não atribuo, no entanto, o mérito completo ao espaço ou ao curso de História da Arte em si; que embora possibilitem diversas convergências, ainda são numerosamente compostos por disciplinas engessadas em suas ementas. Nesse sentido, Filosofia da Arte II, ministrada pela professora Mariah Rafaela Silva, foi uma disciplina de fôlego. Através das iniciativas de Mariah, chegamos a proposta avaliativa de organizar uma exposição com obras dos alunos dessa e de outras turmas da professora, pensando posteriormente na abertura de um edital que recebesse trabalhos de outros artistas interessados, exteriores a essas disciplinas, e nesse projeto acabei tomando parte na composição da equipe de curadoria.

Sobre as temáticas da exposição, a crítica à institucionalidade que passa pelo *dispor* artístico, de política de subalternização racial, sexual, e outros, os objetivos cresceram exponencialmente para nós na medida em que fomos recebendo trabalhos para a exposição. Muitos os que potencializavam a discussão, assim como abriam rotas de discussão que possibilitavam a elaboração de trabalhos que examinam a institucionalidade da arte, quem e para quem esse *modo* de produção, a forma entimemática, a quem se destina, a percepção de que as práticas artísticas que sejam *fissuradas* essas estruturas, que as pinturas, as esculturas, os dispositivos estéticos compoem o contexto, tiveram sucesso em

¹Emanuel de Almeida é graduando em História da Arte na UFRJ; email: emanuelvictor14@icloud.com

posição, buscamos tratar da pelo *pensar*, pelo *fazer* e práticas de hierarquização e de de gênero e de classe. Nossos encionalmente e se revelaram mos recebendo as propostas ão, e percebemos que eram n as discussões disparadoras, para novas abordagens e io de agenciamentos. Ao e dos mundos artísticos, por *modus operandi* foi pensado e, de visa eliminar, foi fundamental as *anticoloniais* são vitais para estruturas, o que acreditamos as performances e os demais nentes da exposição, nesse operar.

No que diz respeito a minha experiência individual, além dos entendimentos acerca das práticas anticoloniais, que passam então a fazer parte da forma como eu tento assimilar e decodificar não só as manifestações artísticas, mas também o mundo ao meu redor, tenho como outro momento muito importante o de uma epifania. Eram muitas as dificuldades do espaço que nos “concederam” para a realização da exposição (um dos centros culturais da UFRJ), e tais dificuldades foram crescentes durante todo o processo, afetando diretamente a realização da exposição como a tínhamos em mente. Em meio a essa situação, fez-se necessária a elaboração de intervenções e soluções criativas que contornassem tais dificuldades e dessem sobrevida à exposição. Assim, percebi a organização do espaço por si só como forma de *fissurar*, como a disposição das obras poderia ser tão potente quanto suas próprias enunciações. No texto *Para remediar o tempo*, que escrevi como texto de abertura da exposição, sob orientação da professora Mariah, tento tratar de corpos urgentes que ultrapassam as telas, de telas urgentes que ultrapassam as paredes, de esculturas urgentes que ultrapassam os pedestais e de palavras urgentes que ultrapassam as línguas. Percebi, então, que agora meus olhos são também urgentes.

DINÂMICAS CURATORIAIS E AÇÕES INSUBORDINADAS

Se formos pesquisar a palavra curadoria, encontraremos a seguinte definição: *ato, processo, ou efeito de curar; cuidado*. Proponho aqui uma reflexão: *um curador, agora em sentido museológico*, não pode se ater apenas as questões de organização, de seleção e de pensar como ou de que forma uma exposição de arte faça sentido. Analisar uma curadoria somente por meio de questões como iluminação, ordenação das obras e seções, cores para as paredes da exposição ou altura dos quadros pregados, torna-se muito simplista e superficial. Isso porque há três séculos, desde a criação dos museus, reverberam os mesmos discursos dominantes que não são capazes de colocar em relação uma pluralidade de identidades, sexos, gêneros, raças e toda forma de diversidade que abarcam a experiência humana.

Nessa perspectiva, desde o século XV, com o surgimento dos *Gabinetes de curiosidade*, os quais originaram os museus, identificamos a “mesma” estrutura de representação, e assim, os modos de dominação cultural com seus vieses eurocentrados e profundamente coloniais. Assim, as dinâmicas curatoriais, comprometidas com uma agenda anticolonial, precisam promover a identificação, resignificação e a reealaboração dos discursos que permeiam esses espaços, de modo a resistir ao reducionismo. Pensando nisso, uma curadoria torna-se algo mais complexo, uma vez que, ela além de ser um agente de denúncia, pode estar também comprometida com uma espécie de “cura” do espaço colonial. Espaços como galerias, museus, universidades são antes de tudo, locais que contribuíram para a promoção e perpetuação do silenciamento de diversos grupos e sujeitos, visto que, existe uma lógica de assujeitamento racial e generificada que mimetiza o paradigma eurocentrado, branco e corpo-ocidental.

Na exposição *Arte, pesquisa e ação anticolonial*, realizada no Museu de Arte Moderna da UFRJ em novembro de 2019, encontramos diversos obstáculos para fazer uma exposição que objetive desafiar princípios e perspectivas tradicionais, por marginalizar narrativas e por marginalizar vidas. Como pensar a decolonial nos moldes de uma prática de origem desta tem raízes raciais? Como subverter essa lógica de silenciamento de sujeitos silenciados em locais de poder e assimetrias sociais, como a arquitetura desse ideal regulatório que permeia tanto física quanto simbolicamente o espaço?

O processo de cura, antes de tudo, é um ato de insubordinação, visto que a cura é um mesmo tempo resultado da cura e da cura dos marginalizados pela concepção de cura. Rebelar. Por isso a curadoria anticolonial propomos mexer nessa feitura coletiva que se compromete com a luta às complexidades de viver e resistir movida por uma engrenagem que busca produzir fissuras nos modelos de representação mimetizados nos espaços de poder políticos. A exposição *Arte, pesquisa e ação anticolonial*, não se dedicou apenas a narrativas que revelavam o passado, ela também, entre outras coisas, buscou uma ação de insurreição, ao passo

¹ Graduação

pesquisa, ação e pensamento
Espaço Cultural do CCMN-
9, nós da equipe de curadoria
táculos para a realização de
vava a descentralização de
hegemônicas, responsáveis
as e, mais do que isso,
no fazer uma exposição
uma galeria, se a própria
cistas, sexistas e genocidas?
a? Como expor narrativas de
ais que podem contribuir com
a academia? Como esfacelar
promove exclusão e violência,
a?

de mais nada, é uma ação de
a dor colonial é projeto e ao
dominação de corpos e corpos
ção hegemônica. Subverter.
ria, é visceral, à medida que,
rida colonial. Uma curadoria
teu ao mergulho destemido
r em uma sociedade que é
m cruel e assassina, a fim de
os capitalistas constantemente
s culturais, acadêmicos e
pesquisa, ação e pensamento
apenas a situações, enredos
comportamentos de denúncia,
sas, contava com um processo
que reinventamos o mundo

tal qual conhecemos, como se um quebra-cabeça fosse, buscando subverter concepções coloniais. Nos permitimos habitar o movimento caótico sagrado pra alguns e profano. Um movimento de rebeldia e recusa. Para nós, a curadoria possui responsabilidade não apenas social, mas ética frente a todas às violências impostas as nossas identidades, corpos, gêneros, raça e desejo. Assim, é imensurável a importância de um processo curatorial numa agenda que visa desmoronar as estruturas que foram inventadas e mantidas através dos séculos para dominação de nossas narrativas e potência criativa.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

KILOMBA, Grada. Memórias da plantação: episódios de racismo cotidiano. Rio de Janeiro: Cobogá,

MOMBAÇA, Jota. Rumo a uma redistribuição desobediente de gênero e anticolonial da violência. 2016. Issu. Disponível em: <http://www.issuu.com/amilcapacker/docs/rumo_a_uma_redistribuiçao_da_violencia> . Acesso em: 23 de mar. 2020.

_____. Pode um cú mestiço falar. Medium. Acesso em: <<https://medium.com/@jotamombaca/pode-um-cu-mestico-falar-e915ed9c61ee>> Acesso em: 25 de mar. 2020

OLHO POR OLHO

EXPERIÊNCIA PERFORMÁTICA NO ATELIÊ ORGÂNICO

Em 16 de novembro de 2019, realizei minha primeira performance na exposição “Tenho fome de lama”, no Ateliê Orgânico. Assinada coletivamente por mais de 20 artistas, a exposição contou majoritariamente com esculturas relacionadas à temática do barro, escolhida como fio condutor entre as obras. Apesar de contarmos também com trabalhos em outros suportes (vídeo, fotografia, e, no meu caso, corpo), a maioria dos artistas trabalhou com a concepção de um objeto físico.

Penso que talvez esse espaço de galeria clame por objetos, em função de sua própria estrutura. Me questiono também o quanto podemos ser revolucionários em conteúdo quando não somos na forma, obedecendo a espaços expositivos muitas vezes arcaicos. Pensar o objeto independentemente de seu contexto talvez seja uma das maiores armadilhas da arte, na contemporaneidade. Para o artista e pensador Joseph Kosuth, enquanto os formalistas aceitam como definição de arte “algo que existe somente em bases morfológicas” (no caso, se definiria como arte algo configurado em formas específicas, como quadro-pintura), na atualidade “*ser artista significa questionar a natureza da arte*” (KOSUTH, 1969, p. 216), portanto, de sua própria forma e como ela se constitui.

¹ Nascida
partir de s
como perf
expressõe

Apesar de julgar que esse pensamento ignora outras faces da produção artística (especialmente tratando-se de Brasil), interesse-me por pesquisar “a natureza da arte” que se perpetua no campo visual. Por exemplo, a “etérea” relação entre um espectador que olha para um objeto passivo por alguns segundos (talvez minutos ou horas) e, a partir do sentido exclusivo da visão, contempla o que se entende como “obra de arte”, até romper contato e se direcionar para a próxima peça do museu/galeria.

Partindo dessas reflexões, desenvolvi minha performance no Ateliê Orgânico. Meu objetivo era evidenciar essa relação do olhar dominante do espectador sobre esse objeto, então emancipado a “objeto de arte”.

Originalmente, meu trabalho no campo artístico partiu do corpo, em meu contato com o teatro, e a ele sempre retorno. Para essa proposta, resolvi colocar meu próprio corpo, ao invés de um objeto, sentado em um pedestal de 88 centímetros de altura, sendo essencialmente visto por quem visita a exposição. No entanto, meu corpo não pôde olhar de volta, devido à camada de barro cobrindo meus olhos e bloqueando completamente a visão. De certa forma, contar essa experiência é um exercício de despertar dos outros sentidos, uma vez que nada vi, e hoje percebo o quanto nossas experiências geralmente são memórias do olhar.

¹ em 1999, Ana Schaefer é graduanda no curso de Artes da Universidade Federal Fluminense (UFF). A sua experiência com teatro, expandiu seu campo de atuação para outras áreas da arte contemporânea, performance, imagem em movimento e palavra. É paulista criada no Rio de Janeiro, onde produz e pesquisa artes artísticas. Email: analuisabarcellos1@gmail.com

Entrei na sala guiada por um amigo, que me ajudou a sentar no pedestal. No momento em que se iniciou a performance, a vernissage já estava bem movimentada, e escutei uma grande diminuição nos ruídos com a minha presença, ouvindo apenas o click de fotos e sentindo a aproximação das pessoas (Figura 01). Sentei e nada fiz, senão virar minha cabeça em direção aos sons. Cerca de 10 minutos depois, ao perceberem que nada iria acontecer, os espectadores perderam o interesse, vencidos pelo automatismo do espetáculo que não viria. Com isso, conquistei exatamente o que queria: virei tão objeto quanto os outros que me cercavam (Figura 02), me diferenciando somente pela estranheza, ou talvez até pela culpa de quem olha e percebe que apesar do corpo ser igual ao seu, a relação ali presente é de dominação.

A duração da performance não foi determinada pelo meu tempo, e sim pelo tempo do barro se descolar da minha face e cair (Figura 03). Primeiro de um olho, e depois do outro. Creio que no momento em que voltei a ver luz e consequentemente, ver as pessoas, deixei de ser objeto e voltei a ser corpo. Como já previam as últimas gerações, a arte, mesmo quando planejada, escapa das mãos do artista__ é do seu contato com o outro que se constrói sentido. Assim, o Eu agora corpo, já cansado e sob forte emoção de uma intensa experiência sensorial, recebeu algo que eu não havia previsto. Recebi abraços, palavras e olhares de carinho e empatia, de quem agora me enxergava.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

KOSUTH, J. Arte depois da filosofia. In: FERREIRA, G.; COTRIM, C. (Org.). Escritos de artistas: anos 60 e 70. Rio de Janeiro: Zahar, 2006. P. 216-217.

IMAGENS

SENRA, R. Sem título (Fig. 01). 2019. Fotografia colorida, 7,47 X 11,2 cm.

SENRA, R. Sem título (Fig. 02). 2019. Fotografia colorida, 7,47 X 11,2 cm.

MOBO, N. Sem título (Fig 03). 2019. Fotografia colorida, 7,45 X 11,2 cm.



Fig. 1: Ana Schaefer no começo da ação performática. Registro de Rai Senra, 2019



Fig. 2: O corpo presente em meio às outras obras da exposição "Tenho fome de Lama". Registro de Rai Senra, 2019



Fig. 3: Momento em que o barro começa a cair do rosto da performer, nos últimos minutos da ação. Registro de Núbia Mobo

O QUE, POR QUE E PARA QUEM FAZER UMA EXPOSIÇÃO: O WHITNEY, A ARTE AMERICANA E O MÉXICO

Renata Baltar¹

¹Mestre em História da Arte moderna e contemporânea pela City College of New York. Trabalhou no MASP de 2013 a 2016 no departamento de Intercâmbio e na curadoria do Whitney Museum of Art e do Metropolitan Museum of Art. e-mail: rbaltar000@citymail.cuny.edu

Pensar, planejar e executar uma exposição de arte requer pesquisa rigorosa, idas constantes a arquivos, investigação em jornais e revistas contemporâneas ao recorte cronológico estabelecido, busca em catálogos de exposição, leituras e mais leituras de artigos e livros acadêmicos. Além disso, é preciso ainda pensar a narrativa da exposição para depois selecionar as obras e documentos a serem expostos, contatar e negociar com as coleções proprietárias das obras, planejar a logística, pensar a topografia e fazer o cronograma de montagem.

Acima de tudo, uma exposição, para ser considerada relevante, precisa responder a três perguntas essenciais: o que, por que e para quem é essa exposição?

A mais nova exposição do *Whitney Museum of American Art*, em Nova Iorque, “Vida Americana: muralistas mexicanos refazendo arte americana, 1925 - 1945” é um bom exemplo de como uma curadoria deve pensar e trabalhar. A exposição, que levou em torno de cinco anos para ser

planejada, pesquisada e executada, tem sido muito aclamada pela crítica em razão do tema que propõe - uma nova leitura da história da arte americana da primeira metade do século XX, e pelo momento oportuno da sua inauguração. Jerry Saltz, crítico de arte da *New York Magazine*, chamou a exposição da mais relevante do século XXI¹. Holland Cotter, crítico de arte do *The New York Times*, comenta que a exposição é estupenda (e complicada) e chega na hora certa.²

O *Whitney Museum of American Art* tem como missão preservar, colecionar e exibir arte feita por artistas americanos. O museu ainda não considera a América Latina como América, mas atualmente entende que as relações entre os Estados Unidos e a América Latina são fluidas e complexas. Como a presença latina continua crescendo em território americano e a questão da imigração se tornou um ponto político chave, as instituições de arte americanas

estão começando a expor de exposições, contra “não brancos” e a mudança de obras de arte. Na esteira, o Whitney vem repensando constantemente e a sua programação para abranger uma ideia sobre o que significa arte e o museu contratou Marisol Escobar hoje a primeira curadora latinx do museu. Nos Estados Unidos há uma diferença entre o termo arte Latina e arte latina produzida por pessoas nos Estados Unidos com origem América Latina. Hoje em arte latinx, termo que denota a identidade do gênero feminino, o termo utilizado é arte criada por pessoas de origem criadas nos Estados Unidos.

1. SALTZ, Jerry. “Vida Americana” Is the Most Relevant Show of the 21st Century. *Vulture*. Disponível em: <www.vulture.com/2020/02/vida-americana-the-most-relevant-show-of-the-21st-century.html>. Acesso em: 10 mar. 2020.

2. COTTER, Holland. How Mexico’s Muralists Lit a Fire Under U.S. Artists. *The New York Times*. Disponível em: <www.nytimes.com/2020/02/20/arts/design/vida-americana-mexican-muralists-whitney.html>. Acesso em: 10 mar 2020.

expandir sua programação
contratar mais funcionários
sua política de aquisição
esteira desse movimento,
sua coleção per-
programação de exposições
deia mais diversificada
te americana. Em 2017,
arcela Guerrero, que é
a especializada em arte
Estados Unidos, existe
s termos arte da Amé-
a. Essa última é a arte
s nascidas ou criadas
om herança familiar da
m dia, inclusive, se fala
que pressupõe neutrali-
no ou masculino. Outro
chicanx, arte produzida
a mexicana nascidas ou
nidos.



Fig.1: Reprodução fotográfica do mural de **Diego Rivera**. *Homem, controlador do Universo*, 1934. *Palacio de Bellas Artes*, INBA, Cidade do México. Foto: Emiliano Granado para o *The New York Times*.

Organizada por Barbara Haskell, Sarah Humphreville, Marcela Guerrero e Alana Hernandez, a exposição defende que para explicar a história da arte “americana” devemos recorrer à história da arte do México. A exposição gira em torno dos pintores mexicanos conhecidos como *los tres grandes*, Diego Rivera, David Alfaro Siqueiros e José Clemente Orozco, e a influência destes e outros artistas mexicanos envolvidos com o movimento muralista sobre os artistas americanos durante o entreguerras – entre os quais está um dos mais importantes pintores americanos: Jackson Pollock (aluno de Siqueiros).

No México, o passado indígena sempre esteve presente, moldando direta e retoricamente as artes visuais³. Mas após a Revolução Mexicana (1910-1920), o país começa a produzir e projetar uma imagem nacional unificada, que além de enfatizar as origens indígenas e a cultura pré-hispânica enaltecia o heroísmo dos revolucionários. Financiado pelo Estado, o meio escolhido para essa mensagem foi a pintura mural: monumental, supostamente acessível a todos, antielitista, e feita em espaços públicos. Rivera, Siqueiros e Orozco se destacaram e dominaram o campo.

3. OLES, James. *Art and Architecture in Mexico*. Londres: Thames & Hudson, 2013. p. 11.



Fig. 2: Esquerda, reprodução fotográfica de José Clemente Orozco. *Prometheus*, 1930. Pomacentro (México). À direita, Alfredo Ramos Martínez. *Alfonso Reyes* (Yalala, Oaxaca) circa 1940. Foto: F. O. S. S.



Fig. 3: Esquerda, Diego Rivera. *The Performance* (México). À direita, Harold Lahman. *O performance* (Nova Iorque), 1937. Foto: Corrao.



Reprodução gráfica do mural de José Clemente Orozco, 'A Malinche', na Claremont College, Claremont, Califórnia; reprodução de Fredrik Nilsen.



Reprodução gráfica do mural 'Perfuração pneumática', 1931-32; reprodução de Diego Rivera, 'Perfuração pneumática' (mural Rikers Island, Nova York); reprodução de Diego Serra.

No começo do século XX, a arte e a cultura se tornaram essenciais para mediar as relações entre Estados Unidos e México, que sempre foram complicadas, pois envolviam questões políticas e conflitos territoriais. Impulsionados por uma rede de financiamento privado e público, que envolveu, além do governo federal, a família Rockefeller e o MoMA, entre outros, muitos artistas mexicanos foram convidados para expor e realizar trabalhos comissionados nos Estados Unidos⁴. Orozco foi o primeiro a ir, em 1927, seguido por Rivera e Siqueiros. Além disso, muitos artistas norte-americanos viajaram para o México para ver e aprender sobre o tão falado movimento muralista. Muitos desses artistas, preocupados com as injustiças e desigualdades sociais causadas pelo capitalismo estadunidense, procuraram usar a arte como uma ferramenta de mudança social e se inspiraram no modelo mexicano. Inclusive, após a Grande Depressão (1929) esses artistas buscaram explorar as possibilidades do uso da arte pública para despertar consciência social. Trabalhar e aprender com *los tres grandes* era um sonho de muitos.

4 FOX, Claire. *Making Art Panamerican. Cultural Policy and the Cold War*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2013. p. 12.

Para contar a narrativa da exposição, o Whitney reuniu 60 artistas americanos e mexicanos e 200 obras, entre pinturas, desenhos, esboços, fotografias, revistas, projeções e reproduções fotográficas de alguns murais. A exposição é dividida em oito núcleos, que colocam Orozco, Rivera e Siqueiros como eixos centrais, e demonstra as influências mexicanas usando sempre o mesmo método de comparação e contraste entre os trabalhos, geralmente expondo lado a lado artistas consagrados e artistas menos conhecidos.



Fig. 5: Esquerda, **Everett Gee Jackson**. *Mulher com cactus*, 1928; direita, **María Izquierdo**. *Minhas sobrinhas*, 1940. Foto: Emiliano Granado para o *The New York Times*.

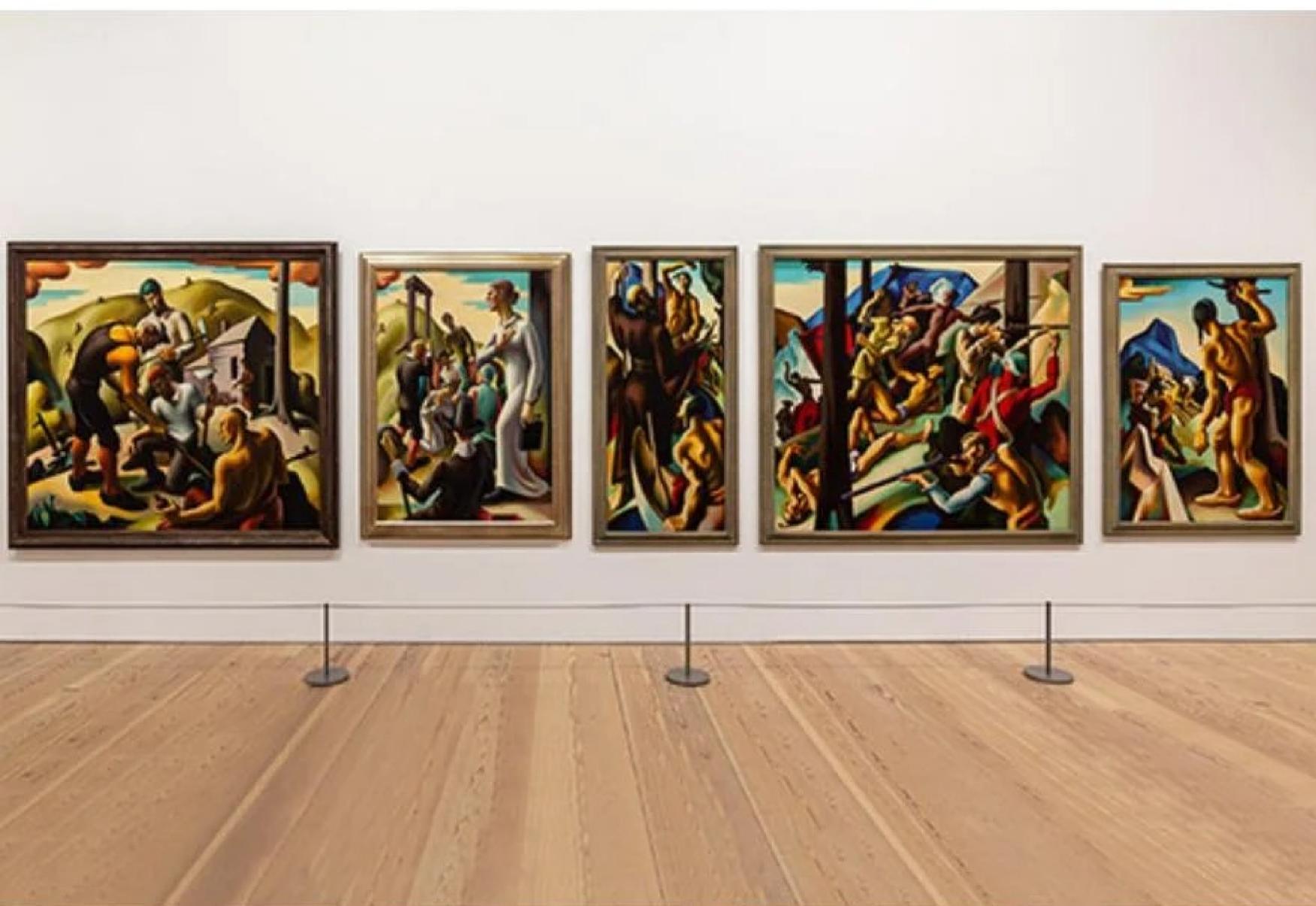
Como pontuou o crítico, devemos ver as influências de mão dupla, mexicanos também de estudantes para o Norte e do Norte aprenderam com a Europa. O Whitney nos mostra claramente que a arte é um estudo de de encontros, misturas



Fig. 4: **Thomas Hart Benton**.

de arte Holland Cotter, encias como uma via de para americanos, mas para mestres, do Sul te para o Sul. E todos uropa. A exposição do aramente que a história fluxo multidimensional, e sobreposições.

Infelizmente, a situação favorável para os artistas mexicanos trabalharem nos Estados Unidos, no início dos anos 1930, mudou drasticamente no final da década. Depois que a Segunda Guerra Mundial começou, os Estados Unidos não queriam saber de esquerdistas, anticapitalistas ou imigrantes, particularmente os vindos da América Latina.



Art Deco. *Épico histórico americano*, 1927-28. Foto: Corrado Serra.

Após a guerra, comu
proibida, e a importa
esquecida. O prestig
cido como expressio
Jackson Pollock como
foi anunciado interna
personificação visual
sem menção a com qu
deu seus tão conheci

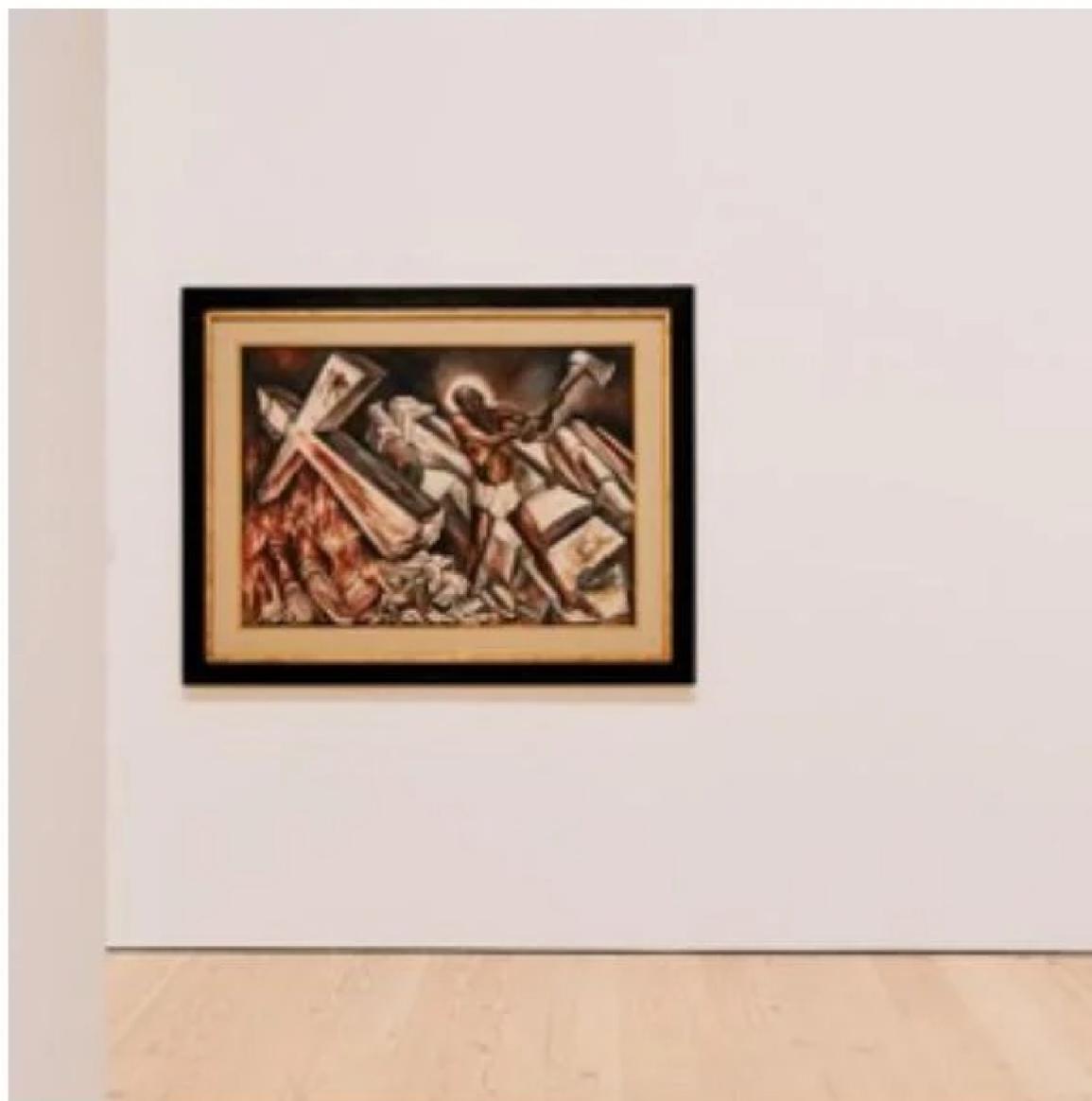


Fig. 6: Esquerda, **José Clemente Orozco**. *Cristo destruindo sua cruz*.
Sem título (Homem nu com faca), circa 1938. Foto: Emiliano Gra

...nismo era uma palavra
...ância do muralismo foi
...iado movimento conhe-
...nismo abstrato, que tem
...o seu grande expoente,
...cionalmente como uma
...da liberdade americana,
...em e onde Pollock aprend-
...os movimentos.



...uz, 1943; direita, Jackson Pollock.
...nado para o *The New York Times*.

A exposição do Whitney com certeza é relevante, pois responde às três perguntas essenciais: o que, por que e para quem. Além de ser um presente para a história da arte, para curadores, pesquisadores, artistas e para o público visitante do museu, é principalmente importante para as comunidades latinas que moram e trabalham nos Estados Unidos. Se faz ainda mais necessário nesse momento reconhecer e entender o quanto da cultura da América Latina está inserida no próprio tecido dos Estados Unidos frente ao aumento da discriminação contra imigrantes latinos e ao projeto de construir um muro na fronteira entre Estados Unidos e México. E assim, quem sabe, abrir caminhos para uma sociedade sem muros, mais tolerante, diversificada e inclusiva.

*Vida Americana estava prevista para estar em exposição no *Whitney Museum of American Art*, Nova York, EUA entre 17 de fevereiro de 2020 até 17 de maio 2020. Depois deveria seguir para exposição no *Nay Art Museum* de Santo Antonio, Texas.

SEIS PARÁGRAFOS EM DAN FLAVIN

Tradução por Gabriel Vieira (Gabriel Blazar)¹
Revisão por Emanuel de Almeida e Liliane Benett
Texto por Hal Foster ²

¹Gabriel Blazar, 1998, paulista. Atualmente graduando em Artes Visuais/Escultura pela Escola de Belas Artes, da Universidade Federal do Rio de Janeiro. Se formou como técnico em Comunicação Visual/Design, logo após iniciou o curso técnico em Moda mas não concluiu, e trabalhou por um determinado tempo como designer têxtil júnior para moda e decoração, no interior de São Paulo. O artista propõe abordagens interdisciplinares entre arte contemporânea e ciência, e tem interesse em produzir ruídos nos corpos através da experiência com a cor-luz, som e espaço. Fez sua primeira Exposição Individual intitulada “Horizonte de Eventos” no ano de 2019, no Centro Cultural Light, Centro-RJ. E-mail: gabblazar@gmail.com

RES

n ²Hal Foster é professor da cátedra "*Townsend Martin*" de arte e arqueologia da Universidade de Princeton e autor, mais recentemente, de *Prosthetic Gods* (MIT Press, 2004). **n**

m A tradução, sua revisão e seus direitos autorais, morais, financeiros e jurídicos são de total responsabilidade do tradutor Gabriel Vieira. Qualquer questão deverá ser tratada diretamente com o autor. A Revista Desvio está isenta de responsabilidade sobre o tema e atua apenas como veículo de informação. **a**



Durante anos, tomei Donald Judd em sua palavra: que o Minimalismo é absolutamente contrário ao ilusionismo pictórico e ao espaço virtual (por que, eu pensei tola-mente, não entender um literalista literalmente?). Mas esse relato é verdadeiro para a arte de Judd, muito menos a de seu amigo Dan Flavin, cedo ou tarde?¹ Qual é o destino da celebrada oposição entre “objeto específico” e espaço ilusionista no resultado do Minimalismo – e o papel de Flavin nessa história? Em oposição ao ilusionismo, poderia o Minimalismo também ser sustentado por ele, ligado a ele, investido nele? No meu próprio literalismo (que foi aprofundado pelo literalismo do processo e da arte site-specific), não prestei atenção suficiente a como esse ilusionismo, por mais que transformado, poderia ser preservado no Minimalismo, até expandido por ele – e, além disso, liberado em todos os lugares, na opticalidade dispersiva da arte da Luz e do Espaço que flutuava no Minimalismo (especialmente em Flavin), com Robert Irwin, James Turrell e outros. Talvez a quebra minimalista da virtualidade pictórica no espaço real fosse apenas parcial e temporária, um artilho histórico a caminho do atual triunfo do virtual - e não apenas na arte.

1. Este texto deriva de uma palestra proferida em uma conferência em 23 de outubro de 2004, na Galeria Nacional de Arte, Washington, DC, em ocasião da retrospectiva de Flavin. Judd expôs o caso minimalista contra o ilusionismo em seu célebre ensaio “Objetos Específicos”, *Anuário das Artes* 8, 1965. Rosalind Krauss apontou, prescientemente, a persistência do ilusionismo em seu trabalho em seu texto curto, mas sugestivo, “Allusion and Illusion in Donald Judd” (*Artforum*, maio de 1966), mas seu argumento era que Judd não era anti-ilusionista o suficiente, e quando li a matéria, ela também foi substituída por meu próprio relato infligido por Judd da quebra minimalista (como articulado em “The Crux of Minimalism” [1987], em *The Return of the Real: Art and Theory at the End of the Century* [Cambridge, MA: MIT Press, 1996]).

N

Judd teve pânico ilusionista da mesma forma que alguns homens têm pânico de homossexuais, e isso o compeliu a projetar o ilusionismo longe de seu trabalho e, em menor grau, do de Flavin. “Eles não envolvem espaço ilusionista”, declarou Judd sobre os “ícones” de Flavin em 1964, que ele descreveu como “diretos” (grande elogio a ele), apenas para qualificar sua avaliação com as luzes fluorescentes: “Quero um objeto definido, particular”, escreveu Judd em 1969. “Acho que Flavin quer... um fenômeno em particular.”² Flavin nunca se inscreveu totalmente no programa de objetos específicos; contudo, ambos os artistas entretinham um jogo entre “objeto” e “fenômeno”, suporte material e efeito ilusionista (aqui Judd transformou uma oscilação dentro de ambas as práticas em uma oposição entre as duas).³ Essencial para nossa experiência de uma [obra] fluorescente de Flavin é o revezamento de nossa atenção entre equipamento, gás, tubo luminoso, brilho prolongado da cor e difusão espacial da luz; e ele sabia disso: “O termo composto ‘imagem-objeto’ descreve melhor meu uso do *medium*”.⁴

2. Donald Judd, em *fluorescent light, etc.*, de Dan Flavin (Ottawa: Galeria Nacional do Canadá, 1969), reimpresso em Donald Judd, *Complete Writings 1959–1975* (Halifax: The Press of the New Scotia College of Art and Design 1975) 200.

3. “Por favor, não me refira ao meu esforço como escultura e a mim como escultor. Ainda não manuseio e modelo obras tridimensionais, mesmo nos “objetos específicos” juddianos, de Barbara Rose. Sinto-me à parte dos problemas da escultura e pintura” (Dan Flavin, Carta de 17 de junho de 1967, a Jan van der Marck, em *Dan Flavin: three installations in fluorescent light* [Cologne: Kunsthalle Köln, 1973], 95).

4. Dan Flavin, “some remarks...” (*Artforum*, dezembro de 1966), in *ibid.*, 91.

Para Flavin, o esforço com o ilusionismo foi principalmente em manter “a lâmpada enquanto imagem em equilíbrio com [a lâmpada] enquanto objeto”⁵. Contudo, esse esforço precedeu também os trabalhos fluorescentes; estava em jogo desde que ele mudou, no final da década de 1950, de suas agitadas aquarelas para suas latas e ferramentas esmagadas contra fundos de compensado pintados (que ele chamou, em um típico *riff* de assonância joyceana, de “pintura física factual plana de plasticidade firme”).⁶ A mistura de pintura abstrata e objeto encontrado aqui atesta as duas forças principais a trabalhar: Como outros em seu meio, Flavin estava impressionado com Barnett Newman, e naqueles dias não se podia evitar Rauschenberg e Johns (cuja linhagem foi destacada pela exposição “The Art of Assemblage”, montada no MoMA em 1961, quando Flavin ainda era um guarda lá). Qualquer uma dessas linhas de influência – Newman ou Rauschenberg/Johns – poderia ter levado Flavin a extrudir o pictórico no espaço real; ainda outra influência, não representada na exibição do MoMa ou em outros lugares de Nova York em 1961, garantiu a mudança: o construtivismo de Tatlin e Rodchenko. Esse precedente veio por meio de um livro da historiadora de arte inglesa Camilla Gray, *The Great Experiment: Russian Art 1863-1922*, publicada em 1962 (também foi importante para Carl Andre e Sol LeWitt, que alertaram Flavin para isso). Três anos depois, ele olhou para esse projeto construtivista como base de sua própria “proposta”: “Essa decoração dramática foi fundada na jovem tradição de uma revolução plástica que dominou a arte russa apenas quarenta anos atrás. Minha alegria é tentar construir a partir dessa experiência “incompleta” como eu achar melhor. O Monument 7, sob uma fria luz branca fluorescente, homenageia Vladimir Tatlin, o grande revolucionário, que sonhava com a arte como ciência. Permanece uma ordem vibrante e aspirante, em lugar de seu último planador, que nunca saiu do chão.”⁷ Embora a recuperação dessa “experiência incompleta” tenha sido uma parte importante do projeto neo-avant-garde dos anos 50 e nos anos 60, foi também, necessariamente, um recuo: o que era, para Tatlin, um monumento radical que simbolizava uma nova ordem havia se tornado, com Flavin, uma “decoração dramática” que elogiava um artista fracassado. E Flavin permanece no limiar entre o ilusionista e o real, o estético e o utilitarista.

5. Dan Flavin, “... in daylight or cool white” (*Artforum*, dezembro de 1965), in *ibid.*, 87.

6. *Ibid.*, 86.

7. Dan Flavin “The Artists say” (*art voices*, verão de 1965), in *ibid.*, 84.

“Posso abusar da iluminação de uma maneira suficientemente útil”, Flavin destacou uma vez, “e ainda realizar o que considero arte.”⁸ Fornecido por “qualquer loja de ferreiros”, luzes fluorescentes foram implantadas no início dos anos 60, como ainda são hoje, nos espaços cotidianos: fábricas, escritórios, lanchonetes, metrô, estações de trem (em 1976, a Flavin instalou luzes em duas plataformas no Grande Terminal Central). Elas também foram usadas comercialmente, e as cores são antinaturais, muitas vezes vistosas; com efeito, além de ordinárias, as luzes são de mau gosto e Flavin não se esquivou dessa associação: uma vez ele observou que as lâmpadas fluorescentes evocam um “restaurante chinês do Brooklyn” e um trabalho incandescente como o ícone V (*Coran’s Broadway Flesh*), 1962, também tem um lado exagerado (com sua tonalidade carnuda e luzes chamativas, foi intitulado em homenagem a “um jovem homossexual inglês que amava a cidade de Nova York”).⁹ Por um lado, então, Flavin sustentou que “não há espaço para o misticismo na difamação da Pepsi....Meus tubos fluorescentes nunca ‘se esgotam’ desejando um deus.”¹⁰ Por outro lado, as luzes podem ser gloriosas, os efeitos extáticos, e Flavin usava frequentemente ambos os termos quase no sentido de transporte religioso. Aqui está outra ironia de diferentes associações unidas em tensão: evocações de espaços transcendentais de um lado (Flavin projetou luzes para uma igreja em Milão, finalmente realizada em 1997, um ano após sua morte) e de estações de trem e metrô, do outro. Newman fecha em luzes da Broadway.¹¹

8. “Dan Flavin Interviewed by Phyllis Tuchman” (1972), em Michael Govan e Tiffany Bell, *Dan Flavin: A Retrospective* (Nova York: Dia Art Foundation; Washington, DC: National Gallery of Art, 2004), 194. Eu estou em dívida com Bell por sua experiência.

9. *Ibid.*

10. Dan Flavin: three installations in fluorescent light, 94. “Difamação da Pepsi” é um bom exemplo de sua inteligência.

11. Uma ironia relacionada é ativa em sua prosa (talvez Flavin tenha aprendido com Joyce), onde estados êxticos às vezes são minados por humilhações humorísticas. Ironia é um termo-chave para Flavin, como nesta observação: “O tubo radiante e a sombra projetada por seu suporte pareciam irônicos o suficiente para se sustentar” (*ibid.*, 87). Isso sugere que cada aspecto “ironiza” o outro na maneira que resiste à decisão de um como primeiro ou fundamental. A esse respeito, Flavin é mais um ironista do que um literalista, ou melhor, ele encontra no literalismo uma ambiguidade que mantém ambos trabalho e observador em tensão: o que você vê nunca é exatamente o que você vê.



Flavin envolve outras oposições – entre imediatismo e mediação, por exemplo, e materialidade e imaterialidade – oposições em jogo em quase todos os lugares na arte avançada dos anos 60. E ele frequentemente falou pelos dois lados. Por um lado, “o tubo físico de luz fluorescente nunca se dissolveu ou desapareceu ao entrar no campo físico de sua própria luz”.¹² Por outro lado, o “brilho” da luz pode “trair de algum modo sua presença física em uma invisibilidade aproximada.” Aqui, novamente, Flavin quer manter os efeitos em tensão; no entanto, é difícil que a tensão seja mantida, e muitas vezes seu trabalho parece mais *site erosive* do que *site specific*: “Uma lâmpada fluorescente de dois metros e meio ... pressionado em um canto vertical”, ele admitiu sobre uma peça como a que ele dedicou a Johns” pode eliminar completamente essa estrutura definida”.¹³ Esse aspecto crucial de seu trabalho suscita minha principal afirmação aqui: com Flavin, vemos o anti-ilusionismo minimalista cercado ou superado como um campo expandido de ilusionismo. Para ser mais exato, seu trabalho vai além do quadro da pintura e sai do pedestal da escultura para um domínio menos de objetos específicos do que de espaços pictóricos ampliados. Pode ser que sua principal conquista não foi apenas abstrair tal pictorialismo (que foi feito antes dele), mas também atomizá-lo?¹⁴ Em seu minimalismo (se essa ainda é a palavra correta), literalizar é também pictorializar, até mesmo opticalizar: a ilusão não é negada tanto quanto extrudida no espaço.¹⁵ Essa difusão da luz colorida no espaço real, Rosalind Krauss argumentou em 1969, tem “a profundidade simultânea e a inacessibilidade física do espaço ilusionista”; com efeito, “o espaço [real] ‘da sala além’... sustenta as convenções da pintura”.¹⁶ Com Flavin o literal não corrige o ilusionista; pelo contrário, é incorporado por ele. E o mesmo pode ser dito de nossos próprios corpos no meio de seu trabalho: No extremo, sua luz colorida sobrecarrega nosso aparato visual. Além de qualquer mistura óptica, sua luz parece existir em nossos olhos ofuscados.

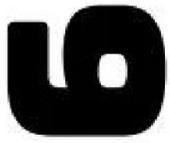
12. Ibid., 91.

13. Ibid., 87.

14. Talvez seja isso que Robert Smithson tinha em mente quando escreveu em 1966: “A destruição de Flavin do tempo e espaço clássicos se baseia em uma noção inteiramente nova da estrutura da matéria” (Robert Smithson: The Collected Writings, ed. Jack Flam [Berkeley: University of California Press, 1996], 10).

15. Dan Graham chamou o efeito de “ilusionismo reverso” em “Art as Design / Design as Art”, em *Rock My Religion: Writings and Projects 1965–1990* (Cambridge, MA: MIT Press, 1993), 211.

16. Rosalind Krauss, entrevista sem título, *Artforum*, janeiro de 1969, pp. 53–54.



“Como já disse por vários anos”, escreveu Flavin em 1966, “acredito que a arte está derramando seu vaidoso mistério por um senso comum de decoração bem realizada. “Simbolizar” está diminuindo – tornando-se modesto. Estamos pressionando para baixo em direção a nenhuma arte – um senso mútuo de decoração psicologicamente indiferente – um prazer neutro de ver conhecido por todos.”¹⁷ Como sabemos, Flavin não queria derramar esse “mistério” completamente (anteriormente, ele caracterizou sua arte “magia em branco”), mas a “decoração” não era inconsiderável para ele, como era para os abstracionistas de Kandinsky e Mondrian nos anos 1910 e 20, e para os greenbergianos nos anos 60.¹⁸ Pois a decoração é avaliada negativamente apenas se a abstração se comprometer absolutamente com a especificidade do *medium* e/ou com autonomia estética, e para Flavin não era. “Às vezes,” ele disse sobre os ícones, “eles podem ser blocos de lâmpadas perdendo sua identidade para um conjunto maior”; e ainda mais com as lâmpadas fluorescentes, “as luzes são integradas aos espaços ao seu redor”.¹⁹ Mas Flavin recusou qualquer conexão com a então incipiente arte de instalação: “Não gosto do termo ‘ambiente’ associado à minha proposta”, escreveu em 1967. “Me parece implicar condições de vida e talvez um convite para uma residência confortável. Tal uso negaria um senso de artifício visual direto e difícil.”²⁰ Apesar de seu movimento para o espaço real, ele queria reter a intensidade pontual da abstração modernista tardia: “Pretendo por compreensões rápidas – situações de entrada e saída. Acho que se tem momentos explícitos com tal espaço de luz em particular.”²¹ Essa “decoração bem realizada”, que libera a opticalidade de uma pintura de Poons ou Olitski no meio espacial da luz colorida, afasta Flavin de Judd, Andre e amigos para Irwin, Turrell e companhia; isto é, alinha-o a uma genealogia da arte que frequentemente envolve condições de imersão e efeitos de deslumbramento (“encare a luz e você é fascinado”).²² Se a proeminência de um artista como Olafur Eliasson é alguma indicação, essa linha antes secundária (que efetivamente desfaz a dimensão materialista do minimalismo - é vontade de “especificar” objeto, observador e espaço) é agora dominante. E essa devolução pode ser levada a representar uma catástrofe (no sentido etimológico de uma “virada inferior”) - a catástrofe do minimalismo.

17. Dan Flavin: three installations in fluorescent light, 89.

18. Ibid., 83.

19. Ibid., 82 and 89.

20. Ibid., 95.

21. Ibid.

22. Ibid., 87.

MARIA FERNANDES

Artista visual residente do Rio de Janeiro, cursa Pintura na Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro. Desenvolve uma pesquisa sobre feminilidade e utiliza para isso diversas linguagens com o objetivo de investigar o papel da mulher na sociedade, explorando o corpo feminino, religião e sexualidade.

Até mesmo à primeira mulher que pisou na Terra foi dado papel secundário de ajudante e auxiliar de seu Marido. E quando a mesma ousou desejar, foi castigada com dores e sangue.

Seus desejos e necessidades, sempre foram concedidos aos homens, seus pais, maridos e filhos. Afinal, elas vieram de suas costelas, não é mesmo?

Mantenedoras da ordem e da harmonia do lar, afastadas da política e sem direito de decidirem seus destinos, as mulheres foram por séculos emudecidas e silenciadas, tornadas invisíveis.

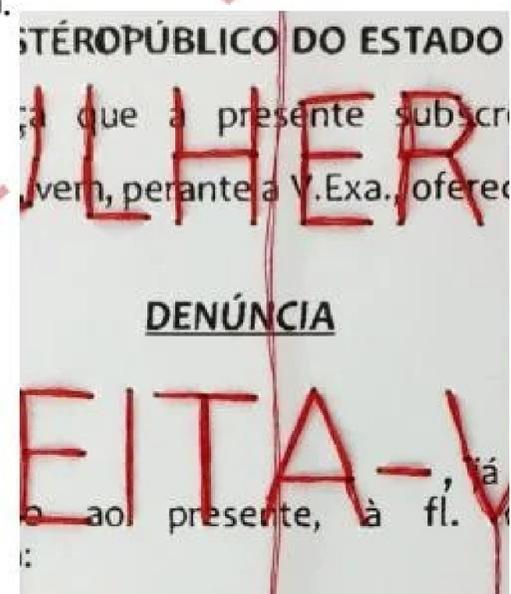
Assim, permanecem na sociedade de raízes judaico cristãs, valores e modelos que norteiam vida familiar e as relações de gênero, sustentados por doutrinas religiosas e tradições patriarcais.

Mas uma mulher exemplar aceita naturalmente seu destino: ser mãe e esposa, não é, Maria?

Cheia de graça, virtuosa, recatada, frágil, inocente e bendito seja vosso ventre. Mas já se passaram duas horas, e infelizmente mais uma Maria não conseguiu ser salva. Era mãe de quem?

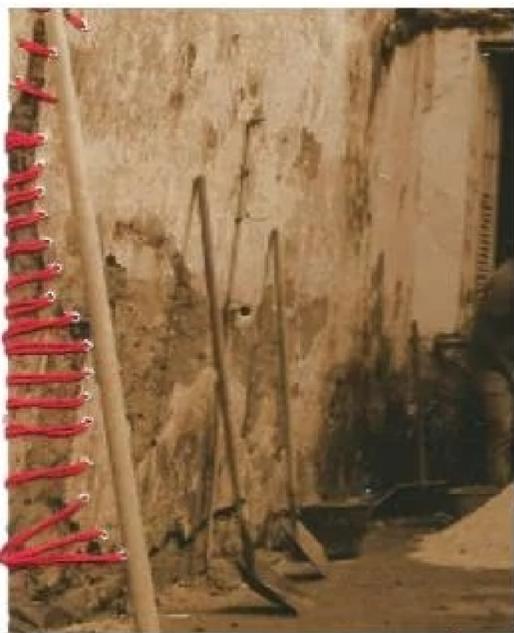
Violência enraizada e acobertada, vendida como salvação. Palavras escritas com o sangue daqueles que não puderam fazer parte da história.

Ah, Eva, quem dera que suas filhas só sangrassem uma vez por mês, mas sangram mais de 500 vezes por hora.



MARINA NOVAES

Mulher baiana, ativista em cidade e sociedade com trabalhos voltados ao fazer manual e de intervenção, artista e graduanda em arquitetura e urbanismo pela Universidade Federal da Bahia.



Falar de fotografia é recordar da academia quando busquei uma disciplina para me ensinar algo que as pessoas já estavam me ensinando fora dela. Um percurso meio equivocados, mas que me fez reconhecer minhas próprias referências e valorizar o conhecimento e as buscas pessoais. Desde então, uni dois mundos que já se remexiam dentro de mim e, baseada no trabalho da mulher e fotógrafa Aline Brant, comecei a bordar sobre minhas fotos.

Falar de bordado é falar de compartilhar conhecimento e afeto da forma mais honesta que eu poderia. Assim, como aprendi com a herança feminina da minha família, passei para meus novos laços de mulheres que venho construindo e admirando. Com elas, também venho reconhecendo as mãos que sempre bordaram com as que sempre lutaram e cá estamos, bordando o que queremos, como queremos e já nem só mãos de mulheres bordam hoje.

Falar desta foto... Não costumo dar título as coisas, mas já me referi a essa foto bordada como 'obra de mulher'. Ela foi um registro durante uma reforma de um casarão, número 53 no bairro da Mouraria em Salvador, onde contribuí na reforma com as mesmas mãos que bordaram a foto depois e ela nasceu quando realizei uma oficina de bordado, junto com minhas mulheres metade e parceiras de vida Juliana Sacramento e Renata Kimi, dentro dos espaços já reformados, mas em eterna construção. Na foto, eu e outrxs que fomos mão-de-obra neste dia; no bordado registro de uma tarde compartilhando conhecimento e trançando vivências em diversas superfícies.



MINISTÉRIO PÚBLICO DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO

EXMO. SR. DR. JUIZ DE DIREITO DO JUIZADO ESPECIAL DE VIOLÊNCIA DOMÉSTICA E FAMILIAR CONTRA A MULHER

O MINISTÉRIO PÚBLICO DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO, pelo Promotor de Justiça que a presente subscreve, no uso de suas atribuições constitucionais, vem, perante a V.Exa., oferecer

DENÚNCIA

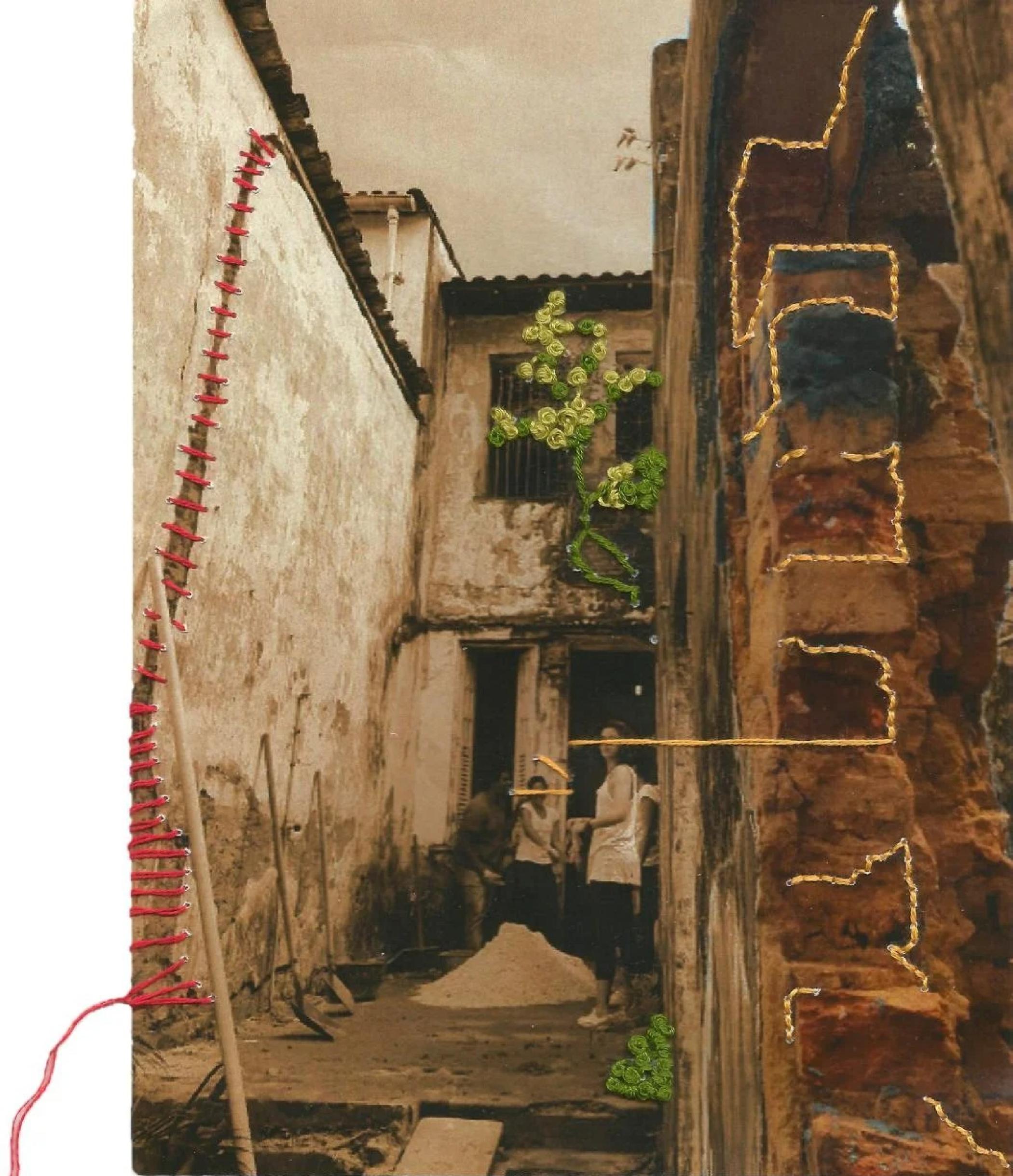
em face de E. [nome], já qualificados nos autos do procedimento. Inclusive ao presente, à fl. 09, pela prática da seguinte conduta delituosa:

No dia 17 de janeiro de 2018, por volta de 04h, na Rua [nome], lote [nome], casa [nome], fundos, bairro [nome], o denunciado, livre e conscientemente, prevalecendo-se das relações domésticas e de coabitação, ofendeu a integridade corporal de sua esposa, T. [nome], desferindo-lhe um golpe com um pedaço de madeira na cabeça, causando-lhe assim, as lesões positivadas no AECD de fls. 15/16.

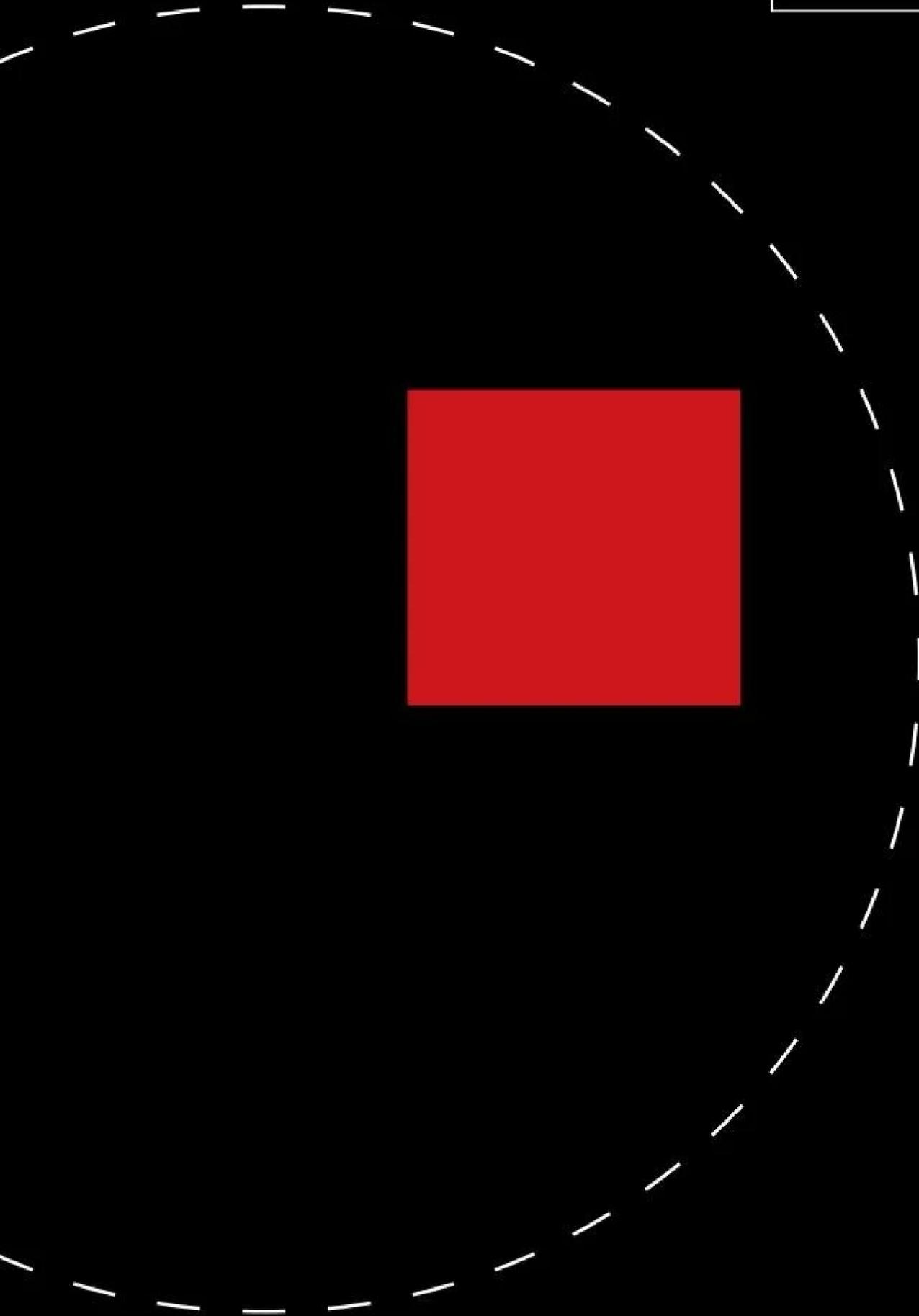
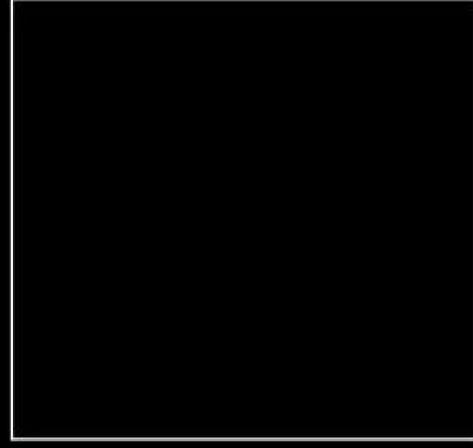
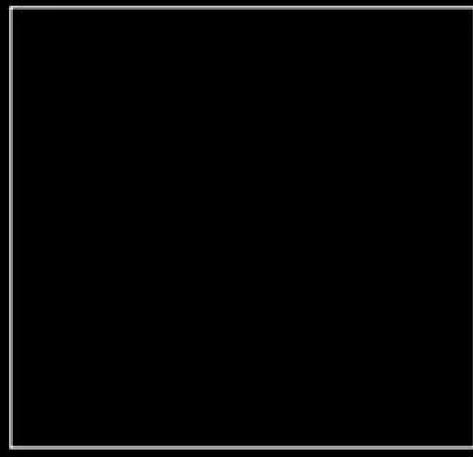
Em assim agindo, praticou o denunciado conduta típica e antijurídica e, não havendo qualquer causa a justificá-la, está o mesmo incurso na pena cominadas no preceito secundário da norma incriminadora insculpida no artigos 129, § 9º, do CP.

ÉFESIOS 5:22

Maria Fernandes
Sem título (série Rogai Por Nós)
Bordado sobre papel impresso
2020
21 x 29.7 cm



Marina Novaes
fotografia e bordado: marinabn
Obra de Mulher
Bordado sobre fotografia impressa
2019
13 x 18cm



caderno especial

entrevista com an (responda você m

1. Como um trabalho começa?

2. No quesito intimidade, como você trabalha?

a) só b) rápido c) triste (chorando) d) com euforia

3. Há trabalhos seus que você odeia hoje em dia?

Quais são seus incômodos?

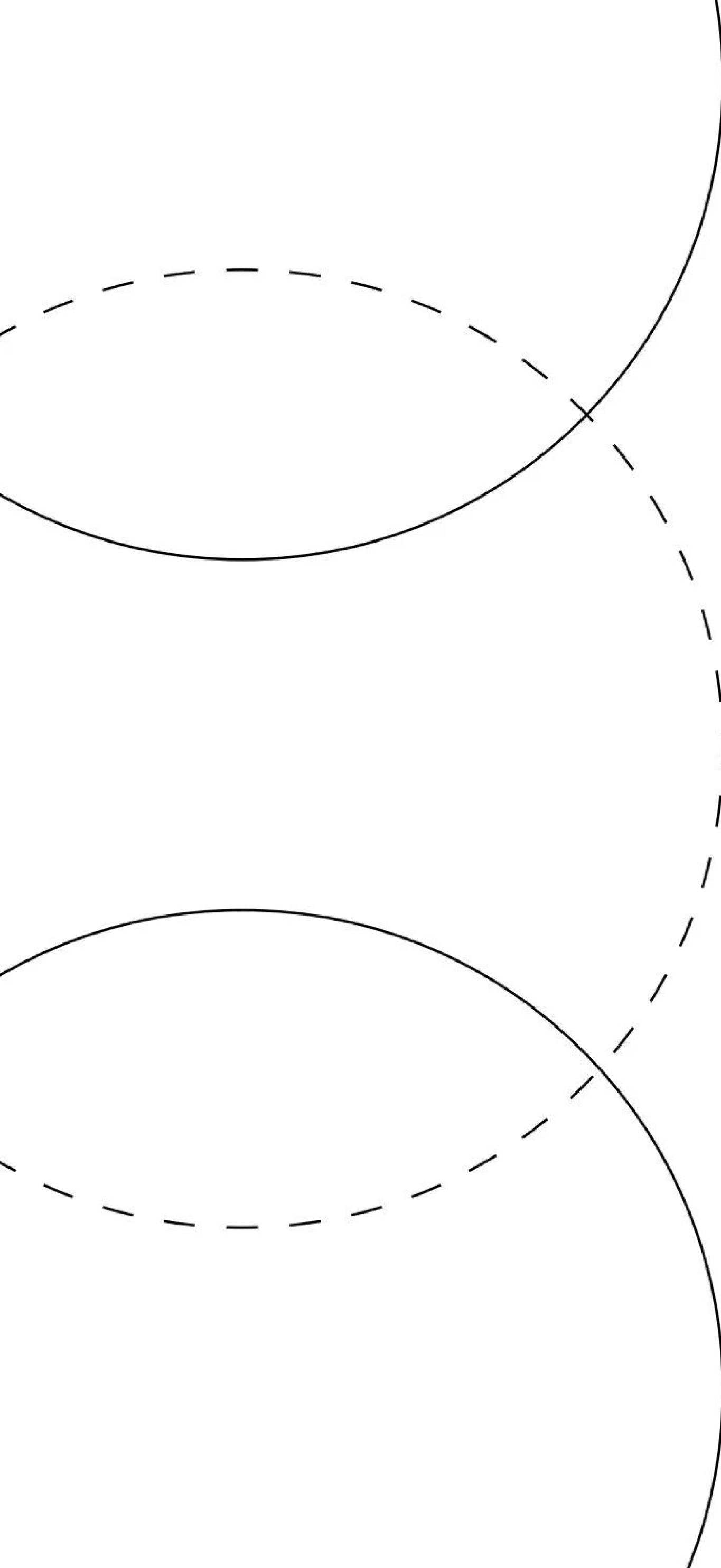
4. Que tipo de relação seus familiares têm com o que você faz?

5. Você faz terapia? Se sim, qual:

artista mesm_)

amauri e mônica coster

amauri e Mônica são artistas. Em dupla, vêm desenvolvendo práticas artísticas que discutem como penetrar formatos de linguagem, operando na maneira como as pessoas interagem com os gêneros e como os gêneros repercutem no público. Quão manipuláveis são os meios? amauri é graduando em artes pela Universidade Federal Fluminense (UFF) e curador do III PEGA. Mônica Coster é mestranda no programa de pós-graduação em estudos contemporâneos das artes pela UFF e graduada em Artes Visuais/Escultura pela UFRJ.



6. Como seu tra

a) Trabalho dep

c) Como mais q

e) Trabalho com

7. De que forma

8. Enquanto púb

9. Cara! cortar
profissão você e

10. Com que fre

a) pouca

Trabalho se relaciona com sua alimentação?

a) Trabalho depois do almoço

b) Trabalho antes do almoço

c) Trabalho durante o almoço

d) Trabalho comendo

e) Trabalho sem comida

Como seu trabalho transita pela sua casa?

Publico, que coisas você mais repara no trabalho de outras pessoas?

Com todas as bolsas, editais e chamadas... você não é mais artista. Que habilidades você exercerá com as habilidades que aprendeu com seu trabalho?

Com que frequência você responde entrevistas como essa?

a) nenhuma

b) média

c) muita

d) bastante

sobre o medo de em tudo ao mar

Havia um medo de pular de cabeça e de me entregar em tudo ao mar

Havia o medo da fundura; o gosto salgado das lágrimas e o desespero
de o fundo eu não poder tocar

Havia a escuridão das águas profundas, a intensidade e força das
ondas contra o meu corpo

Havia a intermitente incerteza de que eu chegaria em algum lugar
As dúvidas atravessavam o meu corpo

As lembranças perpassavam minha mente

A areia fofa e macia não confortava mais a sola dos meus pés

E não havia mais nada que consolasse o tremor das minhas mãos

O dia era nublado, no entanto as nuvens não pareciam passageiras

Elas traziam consigo todo o peso do meu pranto;

Em um são desespero, tentei forçar os braços e as pernas

E me pus a nadar

Eu claramente não gostava e estar ali, em meio àquela infinda confusão

Tudo o que me cerca já é tão incerto,

Que eu não queria segurar mais uma incerteza entre as minhas coxas

E nem abraçá-la com minh'alma

Muito menos afagá-la com meu coração

Preferi deixar que as ondas

me entregar

bárbara moira

Que as ondas arrancassem-na das minhas entranhas
Que as ondas fizessem-na afundar ao léu
Tentei me sair
No entanto, me ancorei mais e mais em meio ao caos
Me afoguei entre ondas de sentimentos
Tentando me segurar em meias verdades
Depois vomitei toda água amarga
Quando no porto pisei e terra firme eu encontrei
Enquanto eu vagava e boiava
Rodeada de espuma branca
Me encontrei;
Mas não me reconheci assim, logo de cara
Meu rosto ainda está queimado
Meu corpo ainda está quente
Minha boca'inda anseia por água
As mãos agora eram ainda mais trêmulas
Em minha voz não há mais firmeza
Entretanto, sinto em meu âmago uma pontada de esperança
No cais onde me encontro o dia já começa a raiar
E eu serenei

Bárbara Moira é uma ex-futura bióloga que não aguentou o não ser artista. Experimenta o fazer artístico através da fotografia, da performance, do bordado e da instalação. Suas pesquisas são permeadas com questões de impermanência, violência, gênero, afetividades e seus desdobramentos. Atualmente é licencianda em Artes Visuais no IFCE e integra o grupo de arte e pesquisa LOCAL, sob tutoria de Waleria Americo. Já expôs nas exposições Arrimo (Porto Iracema das Artes), Escorpo (Casa Vândala), Gesto-Tempo (Galeria Leonilson) e Contrastes (Multigaleria - Dragão do Mar). Também compôs as mostras dos seguintes festivais: Fotofestival Solar (Dragão do Mar), Festival Verbo Ver e Festival NOIA (SESC).





richard: um ensaio imagens contemporâneas

RESUMO: O espetáculo e o aplauso só existem devido ao Richard propiciar o prazer instantâneo no entretenimento absorvidos nos corpos acoplados e expandidos ao corpo. A natureza das coisas morre e explicativas dessa tal criação: arte, deus, ciência, tecnologia. Nos as definições são sustentadas e posteriormente destruídas. Richard naquilo que os alimenta. A imagem é semelhança da própria imagem. Palavras-chave: imagem; consumo; corpos humanos; entretenimento

1.

Hahahahahahahahahahaha (risada de plateia)

Em nossos castelos ilhados somos reis e rainhas de nossa geração. Um em cada nada surge explodindo em cores e todos dançam com pés e braços. Rodopiando somos a pura essência do aplauso. Onde a luz bate mais forte. Eu preciso do meu corpo em completo estado de êxtase pelo brilho superficial da plateia do mundo. E novamente me pergunto... Somos livres?

Não há liberdade, há contorção e vidas de coisas que correm e param, e batuque de coisa no chão. Eu na verdade não sei o que nada disso significa, só sei que eu nasci nesse lugar e não sei como que é e não sei como ser aqui. O que sou aqui? Ahhhh não sei falar, pois sou recém-nascido e não sei nada do que é falar e paro agora. Não paro. Corro. Corro em palavras visíveis no cérebro que corre e não para. Não sei o significado de nada e bato bato bato bato em tecla de muro fresco e não sai nada. Só

O acerca das orâneas

josé lucas dutra

rd. Sua responsabilidade é estar em tudo e em todos. O ímpeto de
corpos “humanos”. Richard é o motor dos órgãos eletrônicos, aqueles
tudo no fim é fruto de criação. Os tempos ditam suas necessidades
esses corpos não são naturais, são corpos acima de tudo e com isso
ard invade os organismos como vírus e assim todos buscam olhar
em.

ento

som. Mas som é alguma coisa não é? O que é o som? o mínimo
e máximo do som que nada sei sobre. Só sei que é som e não
paro. Corro. E no ritmo dos passos o som continua e não para e
eu refaço o q ele me manda. E eu obedeco. Ele grita, som som
som som som som som som som som som som som som som som
ndb sjifjisdahndsa e nada mais faz sentido e nunca fez pois sou
recém nascido. E não paro. Corro sem nada a fazer a não ser ser
o tato. Toco nas coisas e saem som em tudo e isso me assusta.
Fico admirado e sinto tudo ao mesmo tempo. E escuto. Quando
escuto tudo se estilhaça na cabeça e sei que árvore é árvore pelo
som. Mas não paro. Corro. E a arvore tá na minha frente e vejo
as cores, mas não toco nas cores ou será que toco? Só sei que
não consigo parar de tocar. E estilhaça nos ouvidos tudo tudo
tudo tudo tudo tudo tu tu tu tu tu... e sei que não vai parar.
Vai continuar e sei que não há só sei que existe mas como sei se
nasci agora? Não paro. Corro

Será que corro ou nasço? Nascimento no momento pre nada mais que isso, é ato ou idealização não não anaio anaha bs abds abs DBS a DBS dbegde. É som instrumento de má E diminui aos poucos os pés que tanto correm em estado acompanho os segmentos estados dos poréns contados no qual é a próxima? Alfabetização de mente é possível? Como nisso se acabei de acordar. E não paro de acordar, a cada som tudo acorda, ou será que sou eu que estou acordando? não param de dançar. Nem sei dançar, mas danço. Nem sei emito. E vivo, nasço, morro a cada segundo e nada para os toques das vidas desse mundo.

-----NAO HÁ RUIDO
QUE PARA E VEM DO NADO E TUDO É CAOS DE TUDO
O RUIDO É LINHA? NÃO SEI O QUE É LINHA,
CÉM-NASCIDO E NADA É ATÉ O MOMENTO QUE O TEMPO D
PARO DE SER O É E A LINHA DO RUÍDO MUDA MUDA MUDA
MUDA MUDA MUDA MUDA MUDA E MUDA DE NOVO E MUDA
MUDA MUDA MUDA MUDA. NADA É COM A
LINHA, ISSO QUE É A LINHA, LINHA É ISSO? ENFIM
QUE SEJA ALÉM DA LINHA AFINAL. ELA É ASSIM COMO E
CORRE EM SEU TEMPO ASSIM COMO EU CORRO NO MEU.
MEIO. MUDA MUDA MUDA MUDA MUDA MUDA MUDA MUDA

Me canso e paro de vez, pois não fiz o que pude para o to ofertado. Não fiz, pois nada dava para fazer. Só sei que tudo que não sei definir o que é, pois, eles estilhaçam em vozinhas surraram o vento batendo no meu rosto se é que sei o que ro vi. E escuto o meu rosto. Por que eu falo rosto e digo rosto? minhas mãos tocam no que é o rosto e não paro de tocar no o toque e paro. Por que não posso mais seguir? Não no pre tempo nenhum talvez. Se é que sei o que é o tempo. Paro.

Sdsdsdsfeeewrefgfgsdfdfdfdfdfdfdfhhyohg fv dd ssssd
dksndxhdnxbshdsbdadasajsjajasjajsadjfheerurhewiewksjdhe
CX
CX CX CX CX CX CX CX CX CX CX CX CX CX CX CX CX CX CX CX

esente, é ato e
ahabdga aghs-
quina possível.
de paralisia. E
dedo. A b c d e
o posso pensar
olhada, toque e
E minhas mãos
mitir som, mas
achados pelos

O, HÁ SOM
) -----
POIS SOU RE-
IZ QUE É. NÃO
A MUDA MUDA
A MUDA MUDA

NÃO HÁ NADA
EU SOU E ELA
SEM FIM, NEM
A MUDA.

odo que me foi
o ecoa em som
s pequeninas e
osto pois não o
? Aqui está ele,
rosto e escuto
esente nem em

cdffefefrrggjfj-
ebdhedbcxbcx
CX CX C XC C
C X C X C X C

José Lucas Dutra é artista Visual, ator/performer e futuro educador artístico. Formação acadêmica: Cursando Licenciatura em Educação Artística - Artes Plásticas (Escola de Belas Artes – UFRJ). Linha de estudo e pesquisa: reflito acerca das imagens e suas respectivas afetações e consequências no mundo contemporâneo.

2.

Subi no prédio mais alto e vi o mundo que sempre se comenta. Eu comento, tu comentas, ele comenta. Agora eu vou estar na hora do rush andando na minhoca de metal olhando o nada. O nada que corre em cada estação. Next stop: o talvez que se define aos poucos. Eu estou começando a conhecer e ser o que todos falam. No fundo você sabe. Você sabe de tudo. E na valsa frenética de cada dia o sol bate na minha cabeça e me queima. Next stop: o toque da natureza humana sobre os meus pés. E a realidade e o sonho decaem na bruta consciência inútil. Com isso, ando em círculos e... paro. Com os pés gastos e com pessoas idiotas eu sou o impulso. Não saio em gritos, grito dentro dos ossos e dos músculos. Eles gritam em silêncio e, em grandeza fútil, eu penso em tudo. O mundo me engole aos poucos, as bolhas se explodem e mostram-se cruas. É triste, é lindo, é real. E, no fim quem dita as regras é a lei do eterno retorno. E estamos no mesmo lugar.

3.

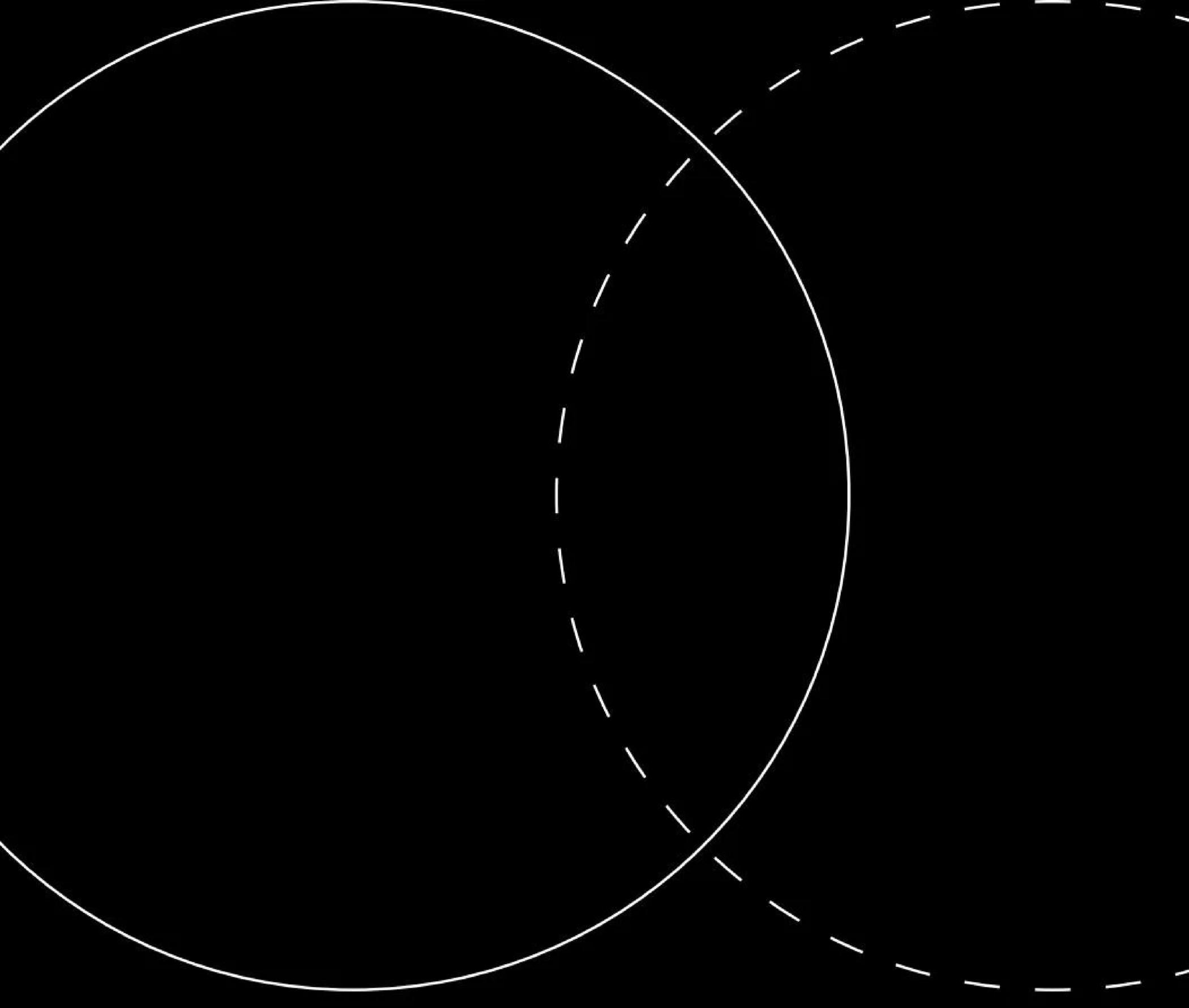
Decido parar de ver. Nego a minha visão e permito que o todo agora fale. A imagem que os olhos me oferecem me sufoca. Na confusa lógica das idas e vindas meu corpo força os olhos se calarem. Meu corpo respira e em sonho a realidade engessa-se aos poucos no quadrado das instâncias. Meu corpo move-se aos poucos em memória frágil de um corpo muito recente. Ando aos poucos sem saber andar e quando vejo já ando. No passado e presente não há futuro. É. Apenas e assim giro aos poucos, devagar. Desperto o que antes não existia. E quando vejo, já danço. Há tanto neste corpo que vos fala que mal nasceu. Como sei? Não sei. Só sei que serei alguma coisa ou alguém. Serei coisa! Serei ser! Serei. É. Apenas é.

4.

Fujo. Corro. E todos me idolatram, mas não me deixam entrar. Sou idolatrado e eles se ajoelham. Como o temor a Deus eu sou o temor acumulado. E em câmeras homens tentam engolir-me e não consigo sair. E todos sabem quem eu sou, mas eu não sei. E continuo a andar. Sem olhar, estou cego com os olhos de vidro me comendo. Mas ando. Ando não. Corro. E o mundo está atrás de mim. O mundo me aplaude, me vaia, me bate, me espanca, me idolatra, me consome, me dá prazer, me dá dor, me dá vergonha, me dá o fracasso, me dá o sucesso. Ando não. Corro e continuo a correr. Sem pensar em mais nada.

6.

E gritam. Eles gritam em prol do nada e rebatem até sangrarem seus ouvidos. Eles pedem para que eu os alimente. Nos altares de pedra eles colocam suas câmeras e esperam minha resposta. O cordeiro já foi espetado e todos aplaudem. Eles dançam sem saber onde parar. E, em histeria, eles gritam meu nome. Richard! Richard! Richard! Richard! Ser o ser possível que se vê na tela preta. Agora não se deixa mais ser o que é. - Vão ao altar de pedra e mostrem o que tens, que vou oferecer o que vocês mais amam. IMAGEM.



anotações sobre (2015-2020)

RESUMO: Relato processual sobre a criação de uma série de colagens de cigarro. Inspirações, constatações e divagações do artista, que

Palavras-chave: colagem manual; artes visuais; tabagismo; publicidade

O fumo é presente no meu cotidiano. Seja através do meu hábito (ou vício) constante ou por meus amigos que também o mantêm. De acordo com a preferência ou o bolso de cada, diferentes maços, sabores, odores, se apresentam para mim. Além da curiosidade latente de experimentar alguns nunca antes tragados, vejo parte da identidade do fumante naquela embalagem. Algumas remanescentes quando acendem o cigarro mentolado inebriam o cômodo com seu perfume característico. Já eu, fumante de palha, ao ficar sem cigarro durante alguma parte do dia, quando encontro uma amiga que também os consome, corro a ela em desespero.

Caixas e mais caixas eram amassadas e jogadas no lixo da minha casa e dos outros. Era final de 2014. Com o passar dos meses algumas ficavam esquecidas em algum cômodo, e quando víamos o cigarro estava à venda com nova embalagem. Assistimos

a série smoking

noah mancini

agens manuais, tendo como matéria prima a embalagem de maços
e, ao longo de cinco anos, vem produzindo tais trabalhos.

idade; relato de experiência.

o trágico crescimento vertical - e ineficaz? - da propaganda anti-
tabagista estampada cada vez mais nos produtos, os sucessivos
esforços de barrar a publicidade da nicotina.

“Esse acúmulo está virando história”, pensei. Comecei a co-
lecionar aquelas embalagens agora antigas e, com o passar do
tempo, coletava na rua todas que eram diferentes . O acúmulo de
sacolas com maços vazios foi se tornando uma urgente potência
a resolver. Como extraí-los? Quais partes me eram belas e quais
partes eu dispensaria?

A experiência tabagista não é inteiramente ruim, e nem intei-
ramente boa. Uma solução seria usá-los num todo, assim como
os cigarros ali antes contidos. No decorrer dos anos, pouco a
pouco fui os destrinchando, brincando com a composição visual
e a geometrização de um deleite que procuram constantemente
culpabilizar.

Noah Mancini é graduando no Bacharelado Interdisciplinar em Artes e Design. Faz colagens, cinema, performance, crítica, pintura e deboxe.

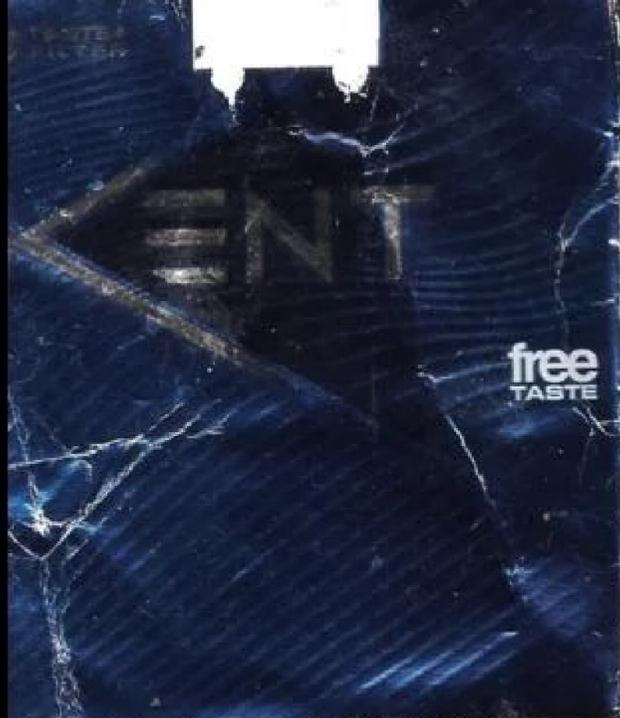




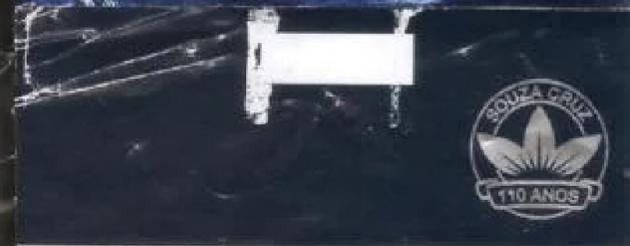


De certo o lúdico estava presente, fosse na hora de fazer ou no resultado final: o processo se assemelhava a um jogo da memória ou a algum tipo de quebra-cabeça. Mas havia um consumo intrínseco que predizia qualquer percepção primeira, se apresentando em seriações de prazer e dor, denotando o penoso binarismo do “pró” e “contra” e seu percurso maniqueísta sobre nossa tentativa de civilização.

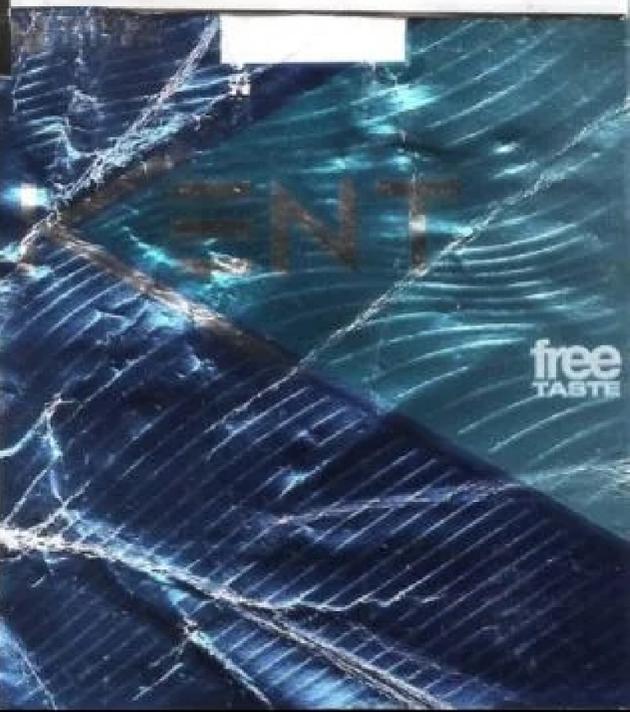
Conforme as esquematizações criadas tomavam forma, foi possível notar algumas particularidades dos trabalhos, as quais senti necessidade de pontuar. Algumas colagens se baseiam num concretismo formal, buscando simetria e combinação. Outras já se aproximam dos *ready-mades*, fazendo meras assimilações com o material dos produtos. Fora isso há o antagonismo publicitário, contraponto de “bons” e “ruins”, que não se diligenciam em todas as obras. Num geral, as embalagens competem persuasivas no design gráfico: das grandes marcas que oferecem be-



LE PREGUNTASTE SI QUIERE MORIR



LE PREGUNTASTE SI QUIERE MORIR



Nderyeguasúró ha repita nembyaita

Fine Selection



R7

los vislumbres de tradição e/ou modernidade, ao ousado empenho das menores que emulam tais identidades. Por sua vez, singelos mas notáveis são os maços de cigarro contrabandeado e a publicidade anti-fumo em línguas latinas, pincelando a presença da indústria tabagista no solo latino-americano e seus efeitos sócio-econômicos. No fundo de tudo isso, um tom jocoso - ou tragicômico - gerado pela repetição constantemente reorganizada e por vezes banalizada em nossa memória iconográfica.

Entre tragos, recortes e cola, deslizo em meu infinito fumódromo particular, esperando que o fantasma de algum teórico não ressuscite para dilapidar meu consumo. “É para ser estimulante ou não?”, uma amiga me perguntou. Na dúvida, que não soube responder nem para ela nem para mim, sigo no pito e nas colagens.

es
m

desde
ralo or
meros
nha o
em fre
coluna
toda c
peito c
peada
múscu
uma d
lam na
medo
põe-se
latejar
bambe

Escrevo para não morrer(mos)

r a p h í s s i m a

as pontas dos dedos, a câimbra em cada massa de corpo, ora o sangue
a viscoso, sobe em tempestade e abrasa a testa. ecoa nos olhos o te-
o ardor do sal recém caído, desconta em peso a pálpebra alagada, assa-
rubor mal recebido, expõe em vergonha a vontade que resta. o pescoço
quência retorçe engata tropeça engole rigorosa permanência, desce a
a, o osso sobressaltado, revira o verso, invade com desprezo solitário,
oisa descansa a contento do breu e uma fome sem rimas alastra pelo
da mão, espalma digitais calejadas, as beiras das unhas, as marcas gol-
s. você olha para o pulso, as veias saltando, correndo pelo antebraço, o
lo sem exercício próximo aos ombros, as bochechas e os seios moles,
ormência extravasa a pele sobre o estômago inchado. as costelas osci-
a falta do ar que se supunha, no fundo do mundo sem nome irrompe um
dedicado, o ventre você não sabe se é cólica ou frio ou sangue arriado.
e sobre as coxas reduzidas e cheias de manchas, a carne roxa insiste
ponto a ponto costurado e sobrecarrega os joelhos em frêmito contínuo,
ear sedento de estabilidade à inviolável dor que situa no semterpraondeir

das pernas e os pelos arrepiados. a febre dos dias vigora o fungo dos pés, atravessados. quentura de dar quebranto quando os dedos tortos reforçam o som do estalo passo a passo. à espera, o tempo. o presente apegado à transição das superfícies, as falanges entremeiam-se no enlanguescer do contato, corrói em pira o dom astuto da espera, hesita a prosa, recebe a prece, emana o vapor sagrado da indigência e, descalço, acolhe o sopro roto da ventania. voz cotidiana, retina retida, rotina contida no incômodo sem ar. a cutícula é fina, e resiste à solidão. protege a pegada das pedras do meio e contenta-se a todo revés recaído sobre o amanhã.

,

enquanto escrevo, o mundo parou. e parte dele morreu. outra parte está doente, ou infectada por vírus ou por depressão ou por ansiedade ou porque não está indo às compras. eu escrevo, minhas doenças declaro ao papel.

o título do poema é trovão. primeiro ouvi o estrondo do vírus lá pra baixo, quando chegou pela amazônia é que eu senti o raio me queimar o couro. no corpo, o medo. não de morrer, mas de não ter chance a vida. trovão é raio me queimando por dentro.

respeitem as nossas cosmologias. nós sentimos diferente. quem me deu a origem vem de longe, superando porões, recebendo caruanas. não há cura sem fricção com a vida. já quase sinto o roçar de mim com o tempo. de novo.

(micropoelítica de mim, 27/mar, pandemia, quarentena, inverno em belém, início de tudo).

(Raphaella Marques) é artista negra macumbeira, criadora de Afrografias Urbanas. Explora as possibilidades da palavra-imagem e suas superfícies. Como o papel, a pele do corpo e da cidade. Fazendo atos poéticos e interferências urbanas e insulares. É pesquisadora independente em Arte e Poéticas Ancestrais.



Noxaí 2018

Uma comunidade com costume peculiar e tradição: as mulheres, após muitos anos de vida, a caminho dos caminhos e guardados, carregada sempre com o ato de manter essa tradição e garante a passagem da vida na Terra açoriana.

Sobre o trabalho

O projeto Noxaí documenta aspectos da vida de uma comunidade fictícia e desenvolveu-se a partir da criação de uma narrativa imaginada e encenada. Através de uma estética documental, o trabalho justapõe de forma complementar o real e o imaginário, explorando metaforicamente o tema da desigualdade de gênero. O espectador tem seu olhar deslocado, transforma-se num observador longínquo de uma realidade distante, mas que, na verdade, representa um aspecto social forte e existente dentro de sua própria experiência de vida.

O trabalho constituído por uma série de onze fotografias e um vídeo foi premiado no 24º Salão Anapolino de Artes (Anápolis/GO) e também exposto nas Mostras Coletivas Ato (Galeria Mascate, Porto Alegre/RS) e Registro N.3 (Casa Baka, Porto Alegre/RS).

Sobre a artista

Estefânia Young é artista visual. Em Porto Alegre, sua terra natal, atua na Unisinos, e atualmente cursando mestrado em Estética na UFF. Seu trabalho, realizado em vídeo, explora o híbrido territorial como estratégia para reflexão sobre temas sociais, em especial a formatividade de gênero. A autora investiga esse tema na arte contemporânea da América Latina, fazendo o fazer artístico como ferramenta política a partir de um posicionamento crítico.

estefaniacyoung@gmail.com
www.estefaniayoung.46gra.com
instagram @estefaniayoung

no interior do RS, onde um
é passado de geração a gera-
aprendem, desde os primeiros
pletar algumas pedras em seus
dá-las numa bolsa que será
e junto de si. Acredita-se que o
sas pedras consigo traz sorte
agem para o paraíso quando a
bar.

visual e fotógrafa independente.
a natal, formou-se em Fotogra-
mente vive no Rio de Janeiro
tudos Contemporâneos da Arte
alizado a partir de fotografia e
ritório entre documentário e fic-
refletir e aprofundar discussões
sobre construção e per-
Academicamente, a pesquisa
hibridismo documental/fictício
a América Latina, discutindo o
enta de transformação social e
cionamento decolonial.

om
aus.com
ng



DES<IO