

DES<K>IO

edição 17 ————— 2024

arte memória patrimônio

A photograph of a person from behind, wearing a bright pink long-sleeved shirt. The word "FORÇA" is printed in large, bold, green capital letters on the back of the shirt. The person's arms are crossed behind their back. They are standing in a vibrant, festive environment filled with colorful decorations, including large pink and red floral arrangements, green and gold tinsel, and other celebratory elements. The background is slightly blurred, emphasizing the person and the text on their shirt.

FORÇA

DES<IO

Revista Desvio / Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro. V. (9), n.(3) (2024). - Rio de Janeiro: Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro 2024.

Semestral

ISSN: 2526-0405

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

Katia Taucei Perez - Bibliotecária responsável - CRB 4537

CDD : 700

Publicação Semestral de alunos e ex-alunos da Escola de Belas Artes – UFRJ vinculada ao Projeto de Extensão EBA para fora

Ano 9, n. 3 | Dezembro de 2024.

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

ed. 17 Dezembro de 2024.

Expediente

Universidade Federal do Rio de Janeiro - UFRJ

REITORIA E PRÓ-REITORIA

Reitor

Roberto de Andrade Medronho

Vice-Reitora

Cassia Curan Turci

Pró-Reitora de Graduação - PR1

Maria Fernanda S. Quintela da C. Nunes

Pró-Reitor de Pós-graduação e

Pesquisa - PR2

João Torres de Mello Neto

Pró-Reitor de Planejamento e

Desenvolvimento - PR3

Helios Malebranche

Pró-Reitora de Pessoal - PR4

Neuza Pinto

Pró-Reitora de Extensão - PR5

Ivana Bentes Oliveira

Pró-Reitora de Gestão e Governança - PR6

Cláudia Ferreira da Cruz

Pró-Reitor de Políticas Estudantis - PR7

Eduardo Mach

ESCOLA DE BELAS ARTES

Diretora

Madalena Ribeiro Grimaldi

Vice-diretora

Larissa Elias

Equipe

> Coordenadores



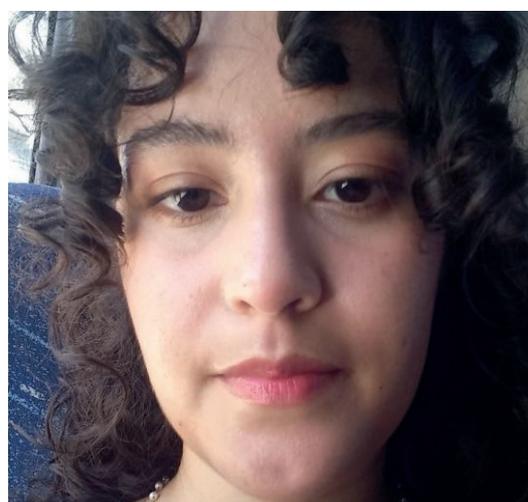
Coordenadora do Projeto de Extensão “EBA para FORA”
Odila Rosa



Editora-Chefe da Revista Desvio
Gabriela Lúcio



Editores-Chefe da Revista Desvio
João Paulo Ovidio



Editores-Chefe da Revista Desvio
Débora Poncio

> Extensionistas EBA-UFRJ



Formatação ABNT

Luiza Venancio Palauro Netto



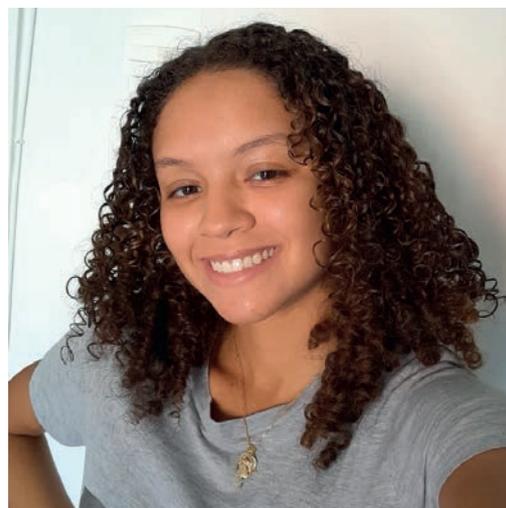
Diagramação/Template

Lavínia Barros de Oliveira



Diagramador e Revisor

Matheus Luiz G. Baptista



Revisão das Regras de Publicação e do Template

Rayssa Gonçalves



Webdesigner

Erika Oliveira



Diagramação

Marcelo Pilling



Diagramação
Thais Oliveira



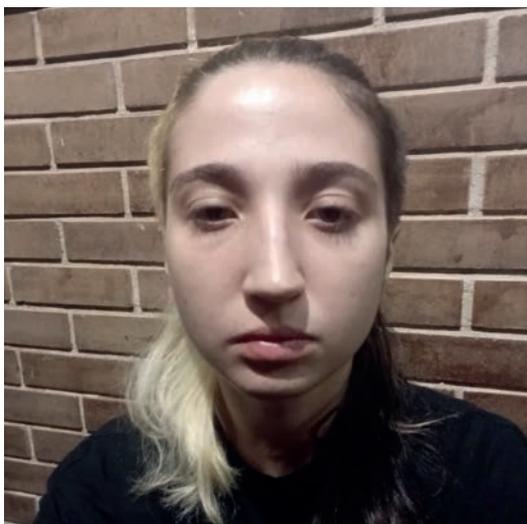
Diagramação
Gabriel Francis



Programadore
Amai Nikaido da Cruz



Avaliadora e Revisora
Julia Cordeiro Bastos Alvim



Avaliador e Revisor
Benjamin Grandó

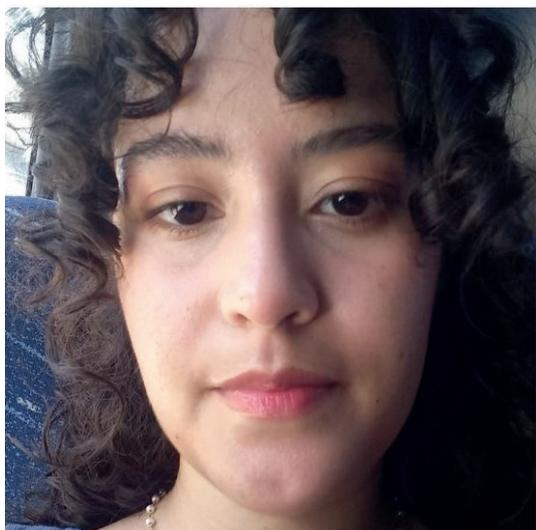
> Extensionistas externos - Membros da equipe da Revista Desvio



Amanda Reis Tavares Pereira



Emmanuele Russel



Débora Poncio



Carolina Kramm Lewandowski



Natalia Candido



Matheus A. Krustx

Editorial

É com grande satisfação que anunciamos a publicação da 17ª edição da revista Desvio. Este marco representa mais um passo em nossa trajetória, que busca **promover o diálogo entre arte, memória e patrimônio**. Este novo número reafirma o compromisso da Desvio em ser um espaço de diálogo interdisciplinar, reunindo pesquisas e reflexões que exploram as múltiplas dimensões da arte e de seu valor cultural. Ao apresentar essas investigações e criações, a revista se consolida como um espaço para a **compreensão e preservação da arte**.

A capa desta edição traz a obra da artista visual e educadora popular Ana Bia Novais, ***Concentração da Mangueira (2024)***. O registro captura o momento anterior ao desfile da Mangueira na Sapucaí, na qual a escola homenageou a trajetória de Alcione. A imagem, feita instantes antes da entrada na avenida, presta tributo aos trabalhadores que, atuando nos bastidores da escola de samba, são a verdadeira força motriz do desfile. Embora desempenhem um papel essencial, sua contribuição é muitas vezes invisível.

A Página Dupla também é composta por duas fotografias: a série ***É preciso inserir preto (2022)***, de Osmar Paulino, e a série ***Ritual (2022 - em andamento)***, de Urucuia. Ambas as obras buscam tensionar questões ligadas a vivências, identidade e memória.

Esta edição é composta por oito artigos, a saber: “O Estagiário-artista: a observação como um percurso artístico em sala de aula” de Fernanda Paradelas Plaisant e Lucas Cavalcante de Barros; “A Escola Desnuda: experiências com práxis educativa ampliada na américa latina” de Sofia Ramos de Almeida

Andrade; “Da Feira à Festa: o Museu Mineiro e as ações para seus públicos” de Álisson Valentim de Freitas e Anna Carolina Oliveira Souza Santos; “A Escrita Impossível” de Rayssa Veríssimo; “Eueuzinhoednv e a relação real-verdadeiro: percepções acerca da edição de si em um fluxo híbrido de existência” de Pedro David; “Arte e Meio Ambiente no Antropoceno: ações contemporaneas pensando natureza e cultura” de Jaqueline de Souza Cunha; “Mapplethorpe Negro?” de Jonathan Machado da Fonseca; “Canibalismo como ato de extrema barbárie e o Massacre da Serra Elétrica (1974): reverberações das imagens de indígenas americanos antropófagos produzidas no século XVI” de Rafael Navarro.

Além dos artigos, esta edição também apresenta sete relatos pessoais e ensaios visuais: “Os 1.500 “não” de Gabriela Perigo e não de outros artistas” de Julia Saldanha; “Processo de criação da visual novel respire: experimentação no uso de I.A. para a criação de um jogo” de Géssica Marques de Paulo; “Há Risco Sobre Tela: o manuscrito de Cláudia Lyrio” de Felipe Braga; “Na Fragilidade das Fabulações” de Bruno Awful; “Espectrais: capturas e transmutações do corpo” de Soso Reis; “Narrativas Visuais do universo caipira: série Café, Fragmentos Caipiras” de Mona Luizon; “Gênero, infância, escrita: uma encruzilhada” de Roberta Malta.

Convidamos todos os leitores a **explorar esta nova edição**, confiantes de que encontrarão contribuições que dialogam tanto com questões urgentes da atualidade quanto com os processos históricos que moldam nossas maneiras de ver e preservar o passado.

Desejamos uma excelente leitura e até a próxima!

Débora Poncio Soares
Editora-Chefe da Revista Desvio.

Sumário

13

OS 1.500 “NÃO” DE GABRIELA PERIGO E NÃO DE OUTROS ARTISTAS

Julia Saldanha

22

O ESTAGIÁRIO-ARTISTA: A OBSERVAÇÃO COMO UM PERCURSO ARTÍSTICO EM SALA DE AULA

Fernanda Paradelas Plaisant

Lucas Cavalcante de Barros

30

A ESCOLA DESNUDA: EXPERIÊNCIAS COM PRÁXIS EDUCATIVA AMPLIADA NA AMÉRICA LATINA

Sofia Ramos de Almeida Andrade

46

DA FEIRA À FESTA: O MUSEU MINEIRO E AS AÇÕES PARA SEUS PÚBLICOS

Álison Valentim de Freitas

Anna Carolina Oliveira Souza Santos

57

PROCESSO DE CRIAÇÃO DA VISUAL NOVEL RESPIRE: EXPERIMENTAÇÃO NO USO DE I.A. PARA A CRIAÇÃO DE UM JOGO

Géssica Marques de Paulo

67

A ESCRITA IMPOSSÍVEL

Rayssa Veríssimo

78

HÁ RISCO SOBRE TELA: O MANUSCRITO DE CLÁUDIA LYRIO

Felipe Braga

86

NA FRAGILIDADE DAS FABULAÇÕES

Bruno Awful

91

ESPECTRAIS: CAPTURAS E TRANSMUTAÇÕES DO CORPO

Soso Reis

97

EUEUZINHOEUDNV E A edição de si em um fluxo híbrido de existência

Pedro David

113

NARRATIVAS VISUAIS DO UNIVERSO CAIPIRA: SÉRIE CAFÉ, FRAGMENTOS CAIPIRAS

Mona Luizon

120

ARTE E MEIO AMBIENTE NO ANTROPOCENO: AÇÕES CONTEMPORANEAS PENSANDO NATUREZA E CULTURA

Jaqueline de Souza Cunha

132

MAPPLETHORPE NEGRO?

Jonathan Machado da Fonseca

144

GÊNERO, INFÂNCIA, ESCRITA: UMA ENCRUZILHADA

Roberta Malta

156

CANIBALISMO COMO ATO DE EXTREMA BARBÁRIE E O MASSACRE DA SERRA ELÉTRICA (1974): REVERBERAÇÕES DAS IMAGENS DE INDÍGENAS AMERICANOS ANTROPÓFAGOS PRODUZIDAS NO SÉCULO XVI

Rafael Navarro

PÁGINA DUPLA

171

Osmar Paulino -

Série: è preciso inserir preto

172

URUCUIA -

Série: Ritual

174

CAPA

CONCENTRAÇÃO DA MANGUEIRA

Ana Bia Novais

OS 1.500 "NÃO" DE GABRIELA PERIGO E NÃO DE OUTROS ARTISTAS

*Julia Saldanha*¹

Este é um texto relato-narrativo-crítico-trabalho. Escrevo como artista que escreve sobre e com outra artista (com seus trabalhos) que escreve sobre e com outros artistas (e seus trabalhos). É uma conversa antes de mais nada, uma conversa pública sobre escritos de artistas. Me debruço e anoro-me junto ao trabalho "Não" de Gabriela perigo, nos desdobramentos possíveis de tantos não. É um convite a juntas habitar o não, não como recusa, mas como um devir²

¹ Julia Saldanha é artista, também pesquisa e dá aula. Mestre pelo programa de pós-graduação em estudos contemporâneos das artes na UFF (Universidade Federal Fluminense). Desde 2017 é professora no Parquinho Lage na EAV (Escola de artes visuais , RJ). Integra o coletivo Desenhação (RJ | SP) e o G>E grupo maior que eu (SP). Participou de diversas exposições entre Rio de Janeiro e São Paulo. É paulista, viveu no Rio de Janeiro por dez anos e agora reside em Ubatuba.

E-mail: judanha@hotmail.com

² Deleuze, Gilles.

Quantos **não's** é possível se levar em uma vida? (quais vidas)

Qual o maior **não** que você já levou?

Um **não** é uma possibilidade de abertura?

Porque **não** começar um texto com perguntas?

Primeiramente, quero dizer que **não** sei como começar um texto junto/ para / com uma artista que escreve.

Ela que escreve para sobreviver, escreve para elaborar, escreve para ser lida e quer ser lida. Escreve para saciar a fome, escreve para tirar as palavras da boca (da língua), escreve para fazer das palavras um veículo de emoções até então não nomeadas, escreve lindamente como quem sabe manejar as palavras, escreve como quem gosta das palavras na lida diária³.

Mas é ela que também me recorda: Escrever **não** é só.

Ga (Gabriela), te conto, este é um texto que me fez levantar de manhã cedo no dia seguinte para experimentar uma vida nova. Uma vida nova de novo, uma vida escritora, Por que a chegada da escrita é para nós uma força que nos tira da cama, dos silêncios...

A escrita, como você mesma escreve, é: "... mais um gesto radical de aproxima-

ção, de escuta, que um isolamento para me dizer ao mundo. A palavra pode ser a única forma de estar junto de algo, ou de alguém. Não acredito na sua solidão. Pensar é pensar junto, isso é algo de que não escapamos quando não entregamos o fazer à ideia de genialidade. Se no mundo moderno tudo já foi feito, fazer é fazer de novo, e fazer de novo é fazer junto de alguém que já passou. Ainda que a sós. Gosto de pensar que com a minha voz estão muitas outras, minha avó numa Minas Gerais seca, minha mãe no subúrbio do Rio nos anos 80 — imaginando a vida que pode crescer pra lá do balcão da venda –, as vozes do Twitter escrevendo em poucos caracteres suas urgências, o carro do ovo, as ladainhas, as outras línguas, o que não foi dito, você"⁴.

Escrevo daqui de Ubatuba, escrevo com as vozes dos meus daqui. Escrevo também para te contar que perguntei a minha vó porque ela não gosta de comida requentada, ela me respondeu com muita vergonha, no auge dos seus 96 anos e ao poder fazer suas escolhas: - Eu como sim, isso não é verdade.

³ Neste trecho me utilizo mesmo de algumas de suas palavras no texto: "Escrever não é só". Retirado do site: <https://gabriegabriela.medium.com/escrever-n%C3%A3o-s%C3%B3-d52627d0d77d> (acesso em 20/08/2024)

⁴ Trecho retirado do texto "Escrever não é só". site: <https://gabriegabriela.medium.com/escrever-n%C3%A3o-s%C3%B3-d52627d0d77d> visitado em 11/08/2024

Pude perceber quantas mentiras a minha vó sustenta e teve que sustentar uma vida inteira (meu olho lacrimeja). Para alguém que já passou pela fome, sustentar este lugar **não** deve ser meramente fácil. Percebi que talvez ela quisesse tornar esse fato, um segredo.

E assim, eu não deveria dividir essa informação publicamente.

Conheci a Gabriela porque tínhamos muitos amigos em comum, mas na verdade **não** foi isso que nos ajudou a nos conhecer, o encontro mesmo, se deu pois eu escutei parte de seu texto no podcast *Leituras.org*⁵ e depois disso eu precisava comprar o seu livro (A SAGA). Entrei em contato para comprar o livro e combinamos uma cerveja

no bar do Oscar. Em meio a alguns desencontros o encontro finalmente aconteceu e passei a chamar o evento de tinder amizade, pois sabia intuitivamente que dali nasceria uma amizade.

Foi assim, que me aproximei dos 1.500 **não's** da Gabriela (Fig.01). Nesse momento o trabalho estava ainda em construção, o que me foi muito rico poder vê-lo nascer ao mundo, pelo afeto quis logo ver os **não's** no mundo, conhecê-los. Sei que muitos ainda estão por vir, pois até esse momento ela me relatou que existem 435. Quis muito saber por onde esses **não's** estavam, quem o tinha comprado, quem detinha a maior quantidade de **não's**, queria conhecer um a um, mesmo sabendo que eles nem existem ainda..



Fig. 01: Registro do trabalho "Não" de Gabriela Perigo.
Fonte: Instagram da Gabriela Perigo, 2024.

A nossa amizade-trabalho, uso esse termo aqui porque percebo que nossa amizade nasce por conta dos nossos trabalhos, são eles que nos convocam a todo tempo a estar juntas, sinto que juntas estamos sempre trabalhando e pensando esse assunto que nos é tão caro, tão importante. Acredito que na prática estamos inventando nossos modos de

se trabalhar, de tecer e sustentar amizades, criamos juntas na relação (que é onde nossos trabalhos acontecem) possibilidades de se estar em relação. Criar e experimentar novas formas de se estar entre artistas, um meio que assim como tantos outros, nos propõe a competição, os silêncios e os desencontros.

⁵ <https://leituras.org/>.

Nesse mesmo bar, do nosso primeiro encontro, nasceu meu convite a Gabriela de poder adentrar ao meu projeto AUTO_RESIDENCIA_S, sempre penso que ela poderia ter dito **não**, mas ela topou sem muito hesitar. Para minha alegria ali eu teria um sim, e ela me confessava que esse sim era na verdade não para muitas outras coisas e naquele momento ela queria um sim para ela (e para mim) e um **não** para os outros.

Foi dentro desse sim, que pude de novo estar perto da série de **não's**, desta vez aqui na cozinha de casa (Fig.02). Queria escolher os meus **não's** (os que ela havia trazido para Ubatuba, pois não eram todos) e me debruçar sobre eles. Passear sobre cada gesto da escritura a mão de cada **não**, perceber a beleza e a força de cada não, tentar olhar através deles e ver o que cada um carregava, me foi muito difícil a tarefa de escolher os **não's** que eu queria agora carregar comigo, escolhi 5 e preguei 4 na minha parede, pois um seria presente. Presente este que não foi fácil de ser entregue, afinal distribuir **não's não** é uma tarefa fácil e neste trabalho Gabriela executa com maestria.

Enquanto eu escolhia os meus **não's**, conversamos sobre o próprio trabalho e as nossas dificuldades enquanto mulheres artistas vivendo no Brasil (mulheres, brancas, cis, classe média no eixo Rio-SP, ou só artistas mesmo), ao passo que também ríamos de estar ali podendo sim trabalhar, podendo sim ser artistas. Podendo sim dizer **não** a alguns outros trabalhos. Falávamos sobre a dificuldade de **não** se ter verba para realizar alguns trabalhos, falávamos incansavelmente sobre trabalhos e a vontade de querer trabalhar. Um fato muito engraçado ocorreu e acho que vale ser mencionado, enquanto a Ga assinava e enumerava seus **não's** (os que ainda estavam sem número de

série), pensávamos na aleatoriedade dos números, os números dos **não's** que escolhi. Porque além de **não's** eu estava recebendo sua assinatura e números de série de um trabalho. Joguei esses números na mega sena e acertei 03 dentre os 06 do jogo feito. Conto esse feito, pois **não** ganhei na mega sena este mês. Mas me admira muito quem joga na mega, pois há sempre um imaginário de milhões a povoar suas (nossas) cabeças. Conte pra ela: - Ga, não ganhei na mega, vamos ter que continuar trabalhando, risos.

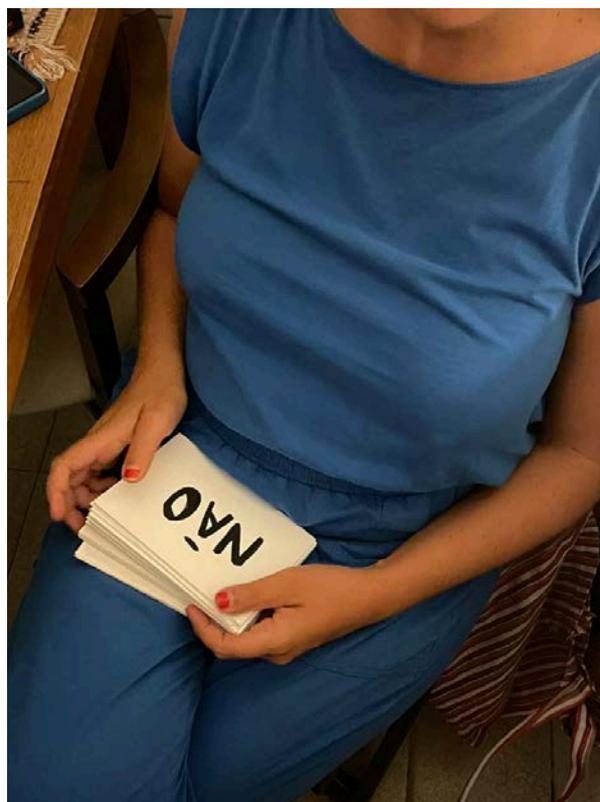


Fig. 02: Registro de venda do trabalho "Não". Fonte: acervo da autora. foto de Gabriela Perigo, 2024.

O **não** da Mega sena veio e passou, assim como a série de não's que passou a me chegar desde ali... O **não** daquele edital, o **não** daquele trabalho num festival, o **não** para um doutorado, o **não** para uma viagem. Os **não's** vieram com tudo e todos na mesma semana, vieram como ondas e a cada onda eu mergulhava. Ouvei de uma parceira colega de trabalho artista que: -Um **não** pode vir carregado de muitos sim's. Ao mergulhar em cada **não** fui entendendo o que eles carregavam consigo. Cama

das, Subjetividades, burocracias, falta de verba, falta de conversa e muitas tantas coisas que nem sei e que neste momento não me interessam saber, pois quero ficar só com a beleza dos **não's**.

Talvez o **não** seja uma das primeiras palavras que a gente escuta, o não traz consigo uma autoridade, autoridade de si e do outro. Convoca as alteridades.

Um **não** para mim pode ser um sim para você.

Porque **não** dizer mais **não's**?

Posso dizer cheia de afetos, que este trabalho veio trazer alguns **não's** que eu precisava para encarar alguns sims que me rondam.

Um **não**, ou mais de um, foram aberturas para conversas, conversas em aberto povoadas de outros e mais sim's e **não's**.

A beleza deste trabalho está na medida que ele convoca, uma força convoca a artista a sentar e escrever com sua letra 1.500 **não's**.

Este trabalho é pura força e só acontece nos encontros, a cada encontro desvela um povoado de outras tantas forças. É pela força que este trabalho caminha. Me arrisco a dizer que esse trabalho caminha pelas brechas, assim como toda a força poética da Gabriela Perigo e seus trabalhos.

Muitos dias se passam e abro um caderno, o caderno diário de bordo do projeto AUTO_RESIDENCIA_S, já citado aqui anteriormente, ali me saltam duas frases que escrevi e as reescrevo abaixo:

"minha dificuldade em dizer **não**"

"O **NÃO** É UM EXERCÍCIO DE PODER"

Num mundo onde se há uma disputa de poder bem definida e bem orques-

trada, produzir, sustentar e carregar 1.500 **nãos** é de um poder tremendo.

A Gabriela sabe e repete isso, ela não está inventando nada num mundo onde tudo já foi feito. O **Não** habita trabalhos de arte, é matéria de composição de obras.

Não vou me prender a outros **nãos**, mas **não** gostaria de **não** citar o título de um trabalho da artista Daniela Avelar⁶:

"ENTRE O SIM E O NÃO, EXISTE UM VÃO" (Fig.03)



Fig. 03: Trabalho "Entre o sim e não existe um vão" de Daniela Avelar. Fonte: site da artista

⁶ <https://danielaavelar.com.br/entre-o-sim-e-o-nao-existe-um-vao>

vão⁷

sinônimos: presunçoso, irritado, inválido, nulo, vazio, oco, inutilmente, pretensioso, insignificante

Antônimos: verdadeiro, necessário

adjetivo

Sem conteúdo; espaço vazio; vazio, oco.

Desprovido de fundamento; que se opõe à realidade: sonho vão.

Que não apresenta resultados; inútil: esperança vã.

Sem relevância; que não tem valor concreto; inútil: promessas vãs.

Que se vangloria de suas próprias ações; presunçoso: político vão.

substantivo masculino

Espaço sem conteúdo; vazio: há um vão entre as estruturas.

[Arquitetura] Fenda na parede que faz com que a claridade e o ar entrem; distância entre as bases que sustentam uma ponte.

expressão

Em vão. Inutilmente; de maneira inútil, sem propósito: seu esforço foi em vão.

Etimologia (origem da palavra **vão**). Do latim vanus.a.um.

Dúvidas de Português

[Gramática] Vão é também forma derivada do verbo ir: eles vão viajar amanhã?

Definição de Vão

Classe gramatical: **adjetivo** e **substantivo** masculino

Flexão do verbo ir na: 3ª pessoa do plural do presente do indicativo, 3ª pessoa do plural do presente do subjuntivo, 3ª pessoa do plural do imperativo afirmativo, 3ª pessoa do plural do imperativo negativo

Separação silábica: **vão**

Plural: **vãos**

Feminino: **vã**

Nada mais prazeroso, do que se fazer um texto inútil, oco, vazio e insignificante. Melhor do que **não** fazê-lo.

Saindo do vão e voltando ao não gostaria de trazer a essa conversa-texto o trabalho do artista Daniel Jablonski "Não deixe o artista virar professor" (Fig.04), um trabalho que carrega no título um não cheio de sim's. Em resumo, o trabalho acontece num período contínuo de quase 20 horas, onde ele deu palestras sobre o conteúdo completo de um curso de seis meses (Fotografia e seus fantasmas) ininterruptamente e gratuito. O trabalho leva o nome do panfleto publicado pelo artista Ivald Granato em 1977, no qual ele proclamava, na esperança de encontrar patrocínio para seu trabalho: "Adote um artista, não o deixe se tornar um professor."

Em suas próprias palavras:

"..ao confundir a imagem do artista com a do professor, busquei enfrentar o estigma do ensino como sendo uma atividade "menor" no mundo da arte, uma solução reservada somente àquele profissional que não conseguia encontrar sucesso em sua produção pessoal. Estigma

⁷ Lexicógrafa responsável: Débora Ribeiro

que também é enfrentado por muitos artistas. Portanto, o gesto artístico aqui não está simplesmente em afirmar que esta "palestra infinita" é uma performance; mas principalmente em usar o contexto de uma exposição de arte estrategicamente, para conceder acesso gratuito a um curso, o que geralmente impõe um custo restritivo. Assim, por meio de um breve intervalo em sua programação, lembrar ao público do Parque Lage a vocação fundamental do lugar onde se encontram: que não é um museu, mas sim uma escola de arte gratuita.

Outdoors anunciavam a programação completa com antecedência, cada palestra, horário, palestras que se estendem da noite para o dia seguinte, com seus temas específicos, painéis e exibições de filmes".

(Jablonki, Daniel, site do artista.)



Fig. 04: Registro do trabalho "Não deixe o artista virar professor" em 2016 de Daniel Jablonki. Fonte: Site do artista. Foto: Pedro Victor Brandão.

Daniel, entre tantos gestos, afirma o **não** para de certa forma afirmar um sim, o sim para o artista (mesmo que sem deixar "de lado" o professor). Me interessa colocar em diálogo junto ao trabalho da Gabriela, pois os dois artistas se utilizam do **não** para afirmar o artista. E de alguma forma, reiteram a necessidade de afirmação que o próprio artista precisa fazer para sim continuar existindo, trabalhando e produzindo.

Na dicotomia entre o sim e o **não** dos trabalhos, mesmo ainda que carregados

por um talvez, me interessa as camadas e sutilezas envoltas e que também carregam os **nãos** aqui colocados.

Por último, me interessa trazer o **não** de Santiago Sierra, que em seu idioma se lê: NO. Santiago, assim como Gabriela, transita, mas faz transitar um único e grande **não**. Um **não** de grande porte, com grande estrutura que circula por e entre cidades (Fig.05). O artista Fabio Morais escreve sobre NO, GLOBAL TOUR de Santiago Sierra:

"A escolha dos lugares que servem de cenário, ou melhor, de frase, para a palavra "no", gera contradições. A itinerância da obra é uma crítica ao mesmo capital que sustenta o mercado de arte que captura, neutraliza, capitaliza e vende o espetáculo dessa crítica. Se, por princípio científico, um texto teórico não comporta contradição ou ambiguidade, um texto de uma só palavra não tem sequer espaço para gerar contradições discursivas, só contextuais. Mas a inscrição de "no" no espaço público transborda o mundo da arte e suas ambiguidades críticas e enseja a pensar também em outros ecos dessa escrita móvel: o que teria pensado o estivador que viu a palavra "no" sendo içada em um porto? Ao transportar a palavra por horas, o caminhoneiro teria sentido que dirigir era escrever? Pedestres leram um "no" político, insubmisso ou subjetivo? Operários teriam pensando o quanto é difícil e trabalhoso produzir um "no"?"

(Morais, Fabio).



Fig. 05: Registro do trabalho "NO, GLOBAL TOUR" . Fonte: Site do artista, 2024.

Gabriela, se inscreve no campo da poesia, mas não deixa de estar em diálogo com o campo da arte e a partir das considerações acima é possível pensar que os **não's** que ela vende (a um valor de 11\$

cada), todos numerados e assinados seja uma crítica aos sistemas codificados dentro dos sistemas das artes. Ali ela diz **não** a sua assinatura e diz **não** como poesia.

REFERÊNCIAS

DELEUZE, Gilles. **Crítica e clínica**. Edição São Paulo: Editora 34, 2019.

Morais, Fábio. **Textos mínimos, leituras máximas**. Bienal de São Paulo. Disponível em: https://bienal.org.br/textos-minimos-leituras-maximas/?utm_campaign=2024_08_06_newsletter_semanal_fabio-morais&utm_medium=email&utm_source=RD+Station. Acesso: 15/08/2024.

Jablonski, Daniel. **Site do artista**. Disponível em: <https://danieljablonski.org/Home-En-1>. Acesso em 16/08/2024.

Avelar, Daniela. **Site da artista**. Disponível em: <https://www.danielaaavelar.com.br/>. Acesso em 19/08/2024.

Perigo, Gabriela. **site da artista**. Disponível em: <https://gabriegabriela.medium.com/escrever-n%C3%A3o-%C3%A9-s%C3%B3-d-52627d0d77d>. Acesso em 08/08/2024.

IMAGENS

PERIGO, Gabriela. Sem título (Fig. 01). **Fotografia colorida, Rio de Janeiro**. Fonte: Acervo da artista Gabriela Perigo, 2024. Disponível em: <https://www.instagram.com/gabrielaperigo/>

PERIGO, Gabriela. Sem título (Fig. 02). **Fotografia colorida, Ubatuba**. Fonte: Acervo do autor, 2024.

PEREIRA, Fernando. Sem título (Fig. 03). **Fotografia colorida, São Paulo**. Fonte: Acervo da artista Daniela Avelar, 2024. Disponível em: <https://www.danielaavelar.com.br/entre-o-sim-e-o-nao-existe-um-vaio>

BRANDÃO, Pedro Victor. Sem título (Fig. 04). **Fotografia colorida, Rio de Janeiro**. Fonte: Acervo do artista Daniel Jablonski, 2016. Disponível em: <https://danieljablonski.org/Don-t-Let-an-Artist-Become-a-Teacher>

Sem Autoria registrada. Sem título (Fig. 05). **Fotografia colorida, Toronto**. Fonte: Acervo do artista: Santiago Sierra, 2016. Disponível em: <https://www.noglobaltour.com/imtorontonewyork.php>

O ESTAGIÁRIO-ARTISTA

A OBSERVAÇÃO COMO UM PERCURSO ARTÍSTICO EM SALA DE AULA

*Fernanda Paradelas Plaisant*¹

*Lucas Cavalcante de Barros*²

Este artigo se dá a partir de experiências vividas durante o período de estágio ao longo da graduação no curso de Artes Visuais da Universidade do Estado do Rio de Janeiro, e de reflexões amadurecidas após a formação e prática como arte-educador. O objetivo principal é defender uma participação ativa do estagiário em sala de aula como um ser intermediário entre professor e aluno, capaz de ser uma ponte entre as duas realidades, contextualizando esta relação e período de aprendizado como um processo artístico em si. A metodologia e as reflexões deste artigo surgiram de relatos de experiência dos autores enquanto estagiários do Instituto de Aplicação Fernando Rodrigues da Silveira – CAp UERJ.

Palavras-chave: Estágio, Artes Visuais, Educação, Observação.

1 Graduada em Licenciatura pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro (IART/UERJ). Mestranda em Ensino pelo Instituto de Aplicação Fernando Rodrigues da Silveira – CAp-UERJ. Professora substituta de Artes Visuais do Colégio de Aplicação da UFRJ.

Contato: plaisant.fernanda@gmail.com

2 Graduado em Artes Visuais em Bacharelado e Licenciatura pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro (IART/UERJ). Mestrando em História da Arte, Patrimônio e Cultura pela Faculdade de Letras da Universidade do Porto. Contato: msslucasb@gmail.com

INTRODUÇÃO

Este artigo é direcionado aos estagiários, principalmente os de Artes Virtuais e História da Arte, que buscam a construção de um método de ensino que valorize uma relação humanizada entre educador e alunos como forma de pesquisa antropológica. A partir dessa relação, existe a possibilidade de construir uma base de convivência em sala que proporcione uma experiência mais abrangente e emancipatória no ensino de arte.

Essa experiência se apoia no modelo triangular de Ana Mae Barbosa, que consiste no pensar, criar e fazer arte. Porém, o que será utilizado como força motriz para construção do conhecimento artístico e teórico que o estagiário-artista visa em sua caminhada transitória para professor-reflexivo são os conhecimentos adquiridos a partir da relação entre indivíduos que constituem a sala de aula e sua dinâmica.

É, portanto, um método que abraça a fluidez que um ambiente como o colégio proporciona ao agregar tantos indivíduos com as mais variadas vivências. Em seu artigo intitulado “Estrutura e Mágica no Ensino da Arte”, Elliot Eisner – especialista em estudos de currículo e ensino de Arte – afirmou:

A arte é entendida como um terreno permissivo ante um currículo repleto de números e de palavras. É a arte que encoraja a criança a colocar sua visão pessoal e sua assinatura em seus trabalhos

(Eisner, 1988, p. 82)

O ensino da arte não “é”. Ele “está”. Está em constante movimento. É baseado na experimentação e dificilmente toma uma

única forma de ser aplicado. A previsibilidade de uma aula de artes jamais será a mesma em que se aprende a realizar uma equação matemática, pois as variáveis da criatividade não podem ser medidas.

Entende-se o estágio supervisionado como o processo complexo no qual licenciandos recebem a oportunidade de observar e atuar no ambiente escolar toda a prática que contempla a teoria que é vista em sala, considerando as particularidades do contexto no qual uma ou mais escolas estão inseridas. No entanto, esse processo precisa ser aproveitado do ponto de vista da pesquisa:

Assim como os artistas contemporâneos propõem em suas intervenções artísticas interferências/modificações de espaços, por vezes comuns, cabe ao aluno(a) de licenciatura encarar seu estágio como momento de intervenção, de intervenção no espaço escolar, e o próprio estágio como intervenção no seu eu, pois ao refletir e provocar reflexões criam-se marcas de sua passagem no espaço escolar, marcas que vão constituindo a identidade docente
(Freisleben, Valle, 2022, p. 89)

O estágio supervisionado em Artes pode ser explorado de forma a criar um estagiário-artista, que busca participar da dinâmica escolar como forma de experimentação, aprendendo e sendo ensinado o tempo inteiro pelas suas observações permeadas pelas trocas simbólicas do espaço da escola.

Semelhante a uma experiência antropológica, o estagiário pode caminhar no meio dos alunos e anotar as caracterís

ticas daquele ambiente. As escolhas, as gírias, as conversas, tudo se transforma em material para compreensão daquele “povo estranho” a ser observado. É nas interações com os alunos que é possível entender o fazer artístico que permeia a disciplina de Artes, fazendo com que o licenciando tenha repertório o suficiente para compreender os processos que um dia pretende aplicar em sala.

É essa poética apoiada e forjada na prática que forma a identidade do estagiário-artista, que entende seu lugar no mundo e por entre as carteiras enfileiradas de uma sala de aula.

É importante ao estudante de licenciatura encarar seu estágio, conforme dito anteriormente, como momento de intervenção, de intervenção no espaço escolar, e o próprio estágio como intervenção no seu eu, pois ao refletir e provocar reflexões criam-se marcas de sua passagem no espaço escolar, marcas que vão constituindo a identidade docente. Assim, o papel do estágio curricular nos cursos de licenciatura se amplia, pois, também, visa contribuir na construção da identidade docente, na formação de pesquisadores e professores-artistas, pois entende o estágio supervisionado como lugar de prática docente, pesquisa e poética artística (Freisleben, Valle, 2022, p. 94)

EXPERIÊNCIA DE ESTÁGIO

Ser um estagiário é estar em uma posição privilegiada, pois permite observar a sala de aula em diferentes ângulos e prestar atenção não apenas no método dos professores, mas também nas reações dos alunos. Igualmente importante a estes também é poder observar quais assuntos atravessam os diferentes grupos quando se distraem ou simplesmente não prestam atenção na aula.

Além disso, o estagiário acaba sendo considerado uma figura de autoridade, mas ao mesmo tempo não. Talvez eles sejam vistos como indivíduos que, por não ditar notas ou normas, eram mais acessíveis para interagir. Ser o “adulto” da sala, mas estar mais próximo da idade deles do que os professores também pode ter seu impacto para isto.

Deste modo, quando um professor iniciar os exercícios e o estagiário, depois de alguns dias já presente em sala, puder andar pela sala de aula acompanhando a produção deles, conseguiria interagir de maneira tranquila. Dessa forma, é possível buscar aproveitar alguma informação ouvida anteriormente, ou mesmo descoberta no momento; por exemplo uma música que ouviam nos fones, um livro em cima da mesa, etc.

Através desse processo, não somente a construção da identidade docente perante a turma se constrói, mas também o conhecimento deste sobre a classe e aprendizado com e sobre ela. Ao reconhecer a dinâmica estagiário-artista devido às pesquisas e intervenções que envolvem sua

convivência em sala de aula, deve-se considerar seu papel na elevação do pensamento crítico em sala e criação de uma dinâmica unida entre educador, aluno e espaço de aprendizado.

Assim, o licenciando pode se deslocar lentamente do espaço de estagiário-artista para um de professor-refle-

xivo, que molda sua prática docente a partir do confronto de ideias preconcebidas e o choque de realidade que a prática o faz vivenciar. Tudo isso, além de se apoiar na teoria para fundamentar as propostas a serem desenvolvidas ao longo dos anos em diversas turmas com suas peculiaridades.

O QUE É ESTAGIÁRIO-ARTISTA

O estagiário-artista é aquele que complementa a dinâmica entre o método de ensino do professor regente e o aprendizado dos alunos, analisando através dela uma forma de dar luz a dinâmicas de interação novas e personalizadas para cada turma. É na sala de aula que ele pratica um processo parecido com o aprendizado de um ateliê. Os alunos são peças vivas com as quais o estagiário lida no dia a dia, no desenvolvimento da sua própria identidade educadora.

O estagiário-artista seria este agente observador, um antropólogo

capaz de navegar pela sala de aula em uma condição única e criando um olhar inovador que muitas vezes o professor regente pode ter dificuldade de acessar por ter que ministrar a aula para uma turma inteira e monitorar os alunos, enquanto o estagiário pode focar em grupos menores, ou alunos específicos, criar uma relação mais aprofundada e de aprendizado com eles e sobre eles, e a partir disso criar uma dinâmica nova de ensino.

PROCESSO ARTÍSTICO COMO PROCESSO EDUCATIVO DE PRÁTICA EM SALA

Assim, tal qual o processo de criação de uma obra de arte, o estagiário vai criando aquele que será seu modo individual de produção de atividades educativas. Como um artista, carrega as técnicas consigo, usando de referências e observações atuais para criar.

Para isso, é essencial a não estagnação do professor em relação aos seus alunos, afinal “não há docência sem discência, as duas se explicam e seus sujeitos, apesar das diferenças que os conotam, não se reduzem à condição de objeto um do outro. Quem ensina

aprende ao ensinar e quem aprende ensina ao aprender” (Freire, 2004, p. 25). Esquecer que há nos estudantes toda uma gama cultural, pautas e pensamentos que permeiam a juventude em prol tratá-los apenas como receptores do conhecimento validado por instituições de ensino e pela posição de professor traz o risco do próprio acabar se tornando uma figura “ultrapassada”, que não se conecta com os próprios alunos, estagnado nos próprios conhecimentos e preceitos.

A necessidade do educador de se ligar aos alunos pensando em uma aula motivadora para os mesmos, só será possível se o aprendizado dele não se encerrar nas universidades, mas sim continuar em sala de aula. Como ressalta Dutra (1994, p. 79) sobre a figura do educador, ela “tem que ser uma pessoa flexível e criadora que, sem medo mas com confiança, pode vir a enfrentar o futuro, esse grande desconhecido, possibilitando ao aluno ser também o responsável pelas transformações”.

A observação deve ser entendida como um procedimento sistemático e constante. E isso diz respeito a todos os que se dedicam ao trabalho em cursos de Arte com crianças e jovens. É observando as atitudes e procedimentos da criança e do jovem, enquanto seres em inter-relação com as pessoas e com o mundo, seus interesses, suas necessidades, suas capacidades expressivas, que conseguiremos melhor compreendê-los e orientar nossas ações para uma formação estética e artística competente (Ferraz; Fusari, 2018, p. 170)

É preciso atentar à realidade dos estudantes para uma aula realmente proveitosa e desenvolvedora de indivíduos. Isto capacita a experiência em sala de um potencial como linguagem artística que vai de encontro à Schroeder, que destaca o caráter dialógico da arte como um de seus principais fundamentos, e o papel da escola em “ampliar (em alguns casos construir) o acervo de referências nas várias linguagens artísticas da criança” (Schroeder, 2011, p. 82).

DINÂMICA E IMPORTÂNCIA EM SALA

Uma atmosfera gerada por uma interação positiva com a turma, vinda de perguntar por suas vidas e abordar assuntos que gostem, as conversas e eventual confiança que isso gera entre o estagiário e os alunos permite conhecê-los melhor e, portanto, abordar temas que via que eram importantes para jovens que estejam na idade onde descobrem e desenvolvem suas individualidades se como pessoas além das figuras paternas e familiares.

O estagiário-artista, com sua posição privilegiada em sala é o pesquisador do cotidiano dos alunos, é aquele que pode tomar seu tempo focando em grupos de alunos e a partir disso construir algo. Podendo oferecer auxílio nos exercícios passados pelos professores,

O professor e a educação não podem ser neutros, pois não há a separação entre a mente e o corpo no ambiente escolar. Tentar manter essa falsa

noção é reforçar uma falsa simetria de conhecimentos e realidades multiculturais, como se existissem sem conflito.

A neutralidade é anti-aprendizado. É necessário a conexão, identificação e a interculturalidade (Barbosa, 1998) que reconheça e aborde através da arte as características e condições do educando na sociedade em que vivem. Isso deve se dar além da forma de discursos vazios que não tratem tais temas com a devida importância. Tais aspectos da vida cotidiana devem ser abordados criticamente e passados à turma através de atividades práticas e teóricas que busquem expandir sua visão crítica sobre o contexto e iconografia (no caso das artes) ao seu redor.

Alguém cuja ação atravessa de tal forma os alunos deve ter também a responsabilidade de conhecer melhor essas vidas atravessadas. O professor tem que estar em constante atualização sobre a mesma, uma tarefa árdua, mas caso contrário, seria injusto cobrar dos alunos o constante aprendizado da realidade e conhecimento que você como professor traz para eles, mas não estar disposto a fazer o mesmo com o que parte deles. Isto faz parte da construção de uma pedagogia engajada, como afirma bell hooks, ao dissertar sobre o engajamento dos alunos de se abrirem ao professor sobre questões de vida e interesses.

A pedagogia engajada não busca somente fortalecer e capacitar alunos. Toda sala de aula em que for aplicado o modelo holístico de aprendizado será também um local de crescimento para o professor, que será fortalecido e capacitado por esse processo. Esse fortalecimento não ocorrerá se nos recusarmos a nos abrir ao mesmo tempo em que encorajarmos os alunos a correr riscos. Os professores que esperam que os alunos partilhem narrativas confessionais mas não estão eles mesmos dispostos a partilhar as suas exercem o poder de maneira potencialmente coercitiva (hooks, 2017, p. 35)

É esse engajamento e reconhecimento da necessidade de uma relação humana, sem uma suposta neutralidade, entre os integrantes de uma sala de aula que permite ao estagiário-artista a pesquisa e intervenção necessária em sala para montar planos de aula e métodos de ensino que carregará em sua vivência como professor. Tal experiência permite não apenas o desenvolvimento de um estagiário-artista para um professor-artista, como também um crescimento mútuo com os alunos e suas formas de se relacionar com as artes, e as formas de ensino e interação que os cercam.

CONCLUSÃO

Portanto, o processo de estágio não deve ser apenas a observação de como um professor ministra suas aulas, seus métodos de ensino, ou controle de turma. Deve fugir de um lugar de passi-

vidade e se aproximar de uma postura de pesquisa, assumindo uma identidade libertadora, na qual a figura do professor não é o centro do conhecimento que somente ele possui,

enquanto alunos se mantêm passivos, considerados seres sem iluminação.

O foco deve estar na sala de aula como um todo, professor e alunos, suas relações e de que forma elas podem se desenvolver em prol de uma educação engajada, na qual ambas as partes aprendem entre si.

A observação é um defrontar-se com a realidade de maneira sensível e crítica. Existe um percurso indicativo inicial, que envolve a busca do que vai ser observado - e, no sentido inverso, os estímulos e novas leituras que as questões da realidade do ensino e aprendizagem nos proporcionam. Observar é perceber, aprender a ver, detalhar, fazendo relações com as experiências pessoais, os conceitos etc., de maneira ordenada e sistemática, o que permite conclusões e posicionamentos críticos

(Ferraz; Fusari, 2018, p. 169).

Em meio a essa dinâmica, o estagiário deve estar disposto a interagir, aprender e auxiliar ambas as figuras de sala. Não pode nunca se esquecer que é já foi e ainda é aluno, logo estimulando o exercício da empatia e de se colocar no lugar do educando.

Por fim, é de extrema importância ressaltar a poética e a importância de enxergar o estágio supervisionado como um processo artístico. O processo de observação e interação com professores e alunos funciona tal qual a pesquisa de um artista em busca de moldar a própria obra, neste caso a construção de uma maneira própria de ensinar.

REFERÊNCIAS

BARBOSA, A. M. 1936- **Tópicos Utópicos/Ana Mae Barbosa.**- Belo Horizonte: C/Arte, 1998.

----- **Arte-educação no Brasil.** Perspectiva, 7º edição; 2019.

CHAGASTELLES, G. M. M; ARCURI, C. de F. P. Currículo, **Arte-educação e Cultura Visual: Articulações e Desdobramentos na Contemporaneidade.** E-mosaicos - Revista Multidisciplinar de Ensino, Pesquisa, Extensão e Cultura do Instituto de Aplicação Fernando Rodrigues da Silveira (CAp-UERJ) V.4 - N.8 - Dezembro 2015.

EISNER, E. **Estrutura e mágica no ensino da arte.** In: BARBOSA, Ana Mae (org.). Arte-Educação: leitura no subsolo. São Paulo: Cortez, 1999. pp. 79-94.

FERRAZ, M. H. C. de T; FUSARI, Maria F. de Rezende e. **Metodologia do Ensino de Arte: fundamentos e proposições**. São Paulo: Cortez, 2018.

FREIRE, P. **Pedagogia da autonomia: saberes necessários à prática educativa**. São Paulo: Paz e Terra, 2004.

----- **Pedagogia do oprimido**. São Paulo: Paz e Terra, 1974.

FREISLEBEN, J. M; VALLE, L. D. . **O estágio supervisionado em artes visuais como campo de pesquisa na formação docente**. Revista Apotheke, Florianópolis, v. 8, n. 1, p. 086-095, 2022. DOI: 10.5965/24471267812022086. Disponível em: <https://periodicos.udesc.br/index.php/apotheke/article/view/21733>. Acesso em: 22 dez. 2023.

HOOKS, B. **Ensinando a transgredir: a educação como prática da liberdade**. São Paulo: Editora Martins Fontes. 2017.

OSTROWER, F. **Criatividade e processos de criação**. Petrópolis RJ: Vozes 2008.

PIMENTEL, L. G; MAGALHÃES, A. D. T. V. **Docência em Arte no contexto da BNCC: É preciso reinventar o ensino/aprendizagem em Arte?**. Revista GEARTE, [S. l.], v. 5, n. 2, 2018. DOI: 10.22456/2357-9854.83234. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/index.php/gearte/article/view/83234>. Acesso em: 17 dez. 2023.

SCHROEDER, S. C. N. **A arte como linguagem: um olhar sobre as práticas na educação infantil**. LTP, Campinas , v. 30, n. 58, p. 77-85, jan. 2012 . Disponível em <http://educa.fcc.org.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S2317-09722012000100010&lng=pt&nrm=iso>. acessos em 16 jan. 2024.

A ESCOLA DESNUDA: EXPERIÊNCIAS COM PRÁXIS EDUCATIVA AMPLIADA NA AMÉRICA LATINA

*Sofia Ramos de Almeida Andrade*¹

Nesta pesquisa encontra-se uma análise documental das maneiras como se dão as atuações que partem dos campos da arte e da pedagogia, de colaboradores da plataforma virtual la escuela. Este estudo visa compreender, por meio de leituras e investigações de artigos, imagens, conversações e documentos, como ocorrem essas ações e de que formas se mostram relevantes para os campos de estudo da arte, da pedagogia e para o território latino-americano. Dessa forma, entendendo essas produções, busco relacioná-las a termos e significações das escolas desnudas e das práxis educativas ampliadas. Por fim, esta investigação culmina em uma leitura crítica sobre a precarização de territórios periféricos e como tais produções artísticas levam a circunstâncias criativas que buscam subverter esse cenário, criando espaços para negociações de micropolíticas com diretrizes contrárias às do sistema capitalista.

Palavras-chave: *Escola desnuda; Práxis educativa ampliada; La Escuela.*

¹ Bacharela e Licenciada em Artes Visuais na Universidade de Brasília.
Contato: ramossofia0204@gmail.com.

LA ESCUELA DEFENDE A DISSOLUÇÃO DE HIERARQUIAS – INTRODUÇÃO

Flutuo por meio destas páginas acerca da indagação de como professores ativistas sul-americanos, que ocupam a plataforma virtual la escuela, estão atuando em suas práticas educativas na perspectiva de uma educação ampliada. A partir do contato com tais ações, procuro identificar algumas das maneiras de atuação ativista de professores-artistas dentro do contexto da plataforma virtual mencionada, analisando-as a partir de critérios e palavras-chaves elencadas pelas respectivas pesquisas. Busco assim, por meio de outras realidades possíveis, relacionar tais práticas com possibilidades de pedagogia crítica como das escolas desnudas e da práxis educativa ampliada, e, por fim, difundir para a sociedade brasileira tais reflexões.

Faço uso de metodologias qualitativas, coletando dados com o objetivo de desenvolver um tema com base em perspectivas construtivistas, e com significados múltiplos relaciona-

dos a experiências diversas. Para isso, utilizarei como abordagem a análise documental, debruçando-me sobre a compreensão e exame de documentos, entendidos como materiais diversos e informacionais de experiências humanas, dentro do recorte da biblioteca da plataforma virtual la escuela.

Dessa forma, uso métodos e técnicas de captação sobre bases teóricas, visuais e textuais, como artigos, conversações e ensaios, com força política que intersectam arte e educação e que são produzidos a partir do espaço da plataforma. Para isso, mantém-se o olhar atento e crítico ao contexto sociocultural, aos autores, seus interesses, a natureza do texto e os conceitos que ele levanta. Com isso, pretendo ampliar conhecimentos acerca de novas formas de entender e perceber ações e fenômenos dentro do recorte escolhido, possibilitando conhecer a maneira com que estes se colocam no espaço.

LA ESCUELA: UM CAMPO DE LIBERDADE ILIMITADO

O conceito de Pedagogias Culturais se define ao longo de um percurso histórico e geográfico cujas transformações culturais e sociais influenciaram na sua formação, partindo de uma construção coletiva para definir o que é, agora, seu sentido. Vindo do campo de Estudos Culturais, composto por formas inter-

disciplinares de pesquisa sobre as práticas culturais em contextos sócio históricos, vemos o termo pedagogias culturais circular veemente na academia brasileira durante o século XX.

As pedagogias culturais implicam no exame de relatos sociais mediados por práticas culturais que criam

individualidades, discursos e desejos a partir de determinadas noções de mundo, entendendo a cultura como uma "força pedagógica" (Giroux, 2001, p. 18) que reforça certos lugares de fala e narrações. Esse campo de estudo expande a educação no sentido de que a percebem como terreno fértil para construção de identidades e conhecimento acerca de nós e do mundo, entendendo a vida repleta de múltiplas e constantes formas de ensino aprendizagem que transcen-

dem os locais institucionalizados da educação (Martins e Tourinho, 2020).

Percebe-se que o campo da pedagogia se alonga para alcançar a cultura e a atuação política, ampliando a Educação em Artes. Dessa forma, empodera-se a ação individual e social a partir do olhar crítico e histórico sobre as relações de poder, formações sociais, institucionais e práticas de significação pela cultura (Dias, 2011; Martins e Tourinho, 2020).

LA ESCUELA: EXPLORAR O POTENCIAL EMANCIPATÓRIO DA IMAGINAÇÃO

Como efeito dessas transformações históricas recentes, as artes visuais na América Latina têm sido um solo fértil para processos comunitários e educativos que se colocam no campo da arte educação. Muitos artistas, educadores em arte e professores-artistas desenvolvem pesquisas que se estabelecem no entre-lugar da arte e da pedagogia em diálogo com seu contexto local.

Nesses espaços, a aprendizagem e a experiência artística compartilham um mesmo lugar como intervenções radicais de processos sociais emancipatórios (Suazo, 2022). Dessa forma, se aproximam de micropolíticas que buscam mudança social por meio de uma experiência estética significativa em que o ensino se torna um meio artístico e a arte se coloca como uma metodologia para construção de conhecimentos.

LA ESCUELA

La escuela surge nesse contexto, como uma plataforma online de educação gratuita fundada pelo artista e arquiteto Miguel Braceli em conjunto com a Fundação Internacional Siemens Stiftung, e movida por diversos artistas e educadores latino-americanos. Braceli possui um extenso corpo de pesquisa ligado às práticas sociais

a partir de obras formativas, incentivando o “desnudamento” do ensino:

As escolas devem ser despidas, derrubar todas as suas paredes para manter sua estrutura com o que é essencial. Elas seriam depois edifícios sem fachadas totalmente expostos à realidade. Ficariam molhados, sujos e impregnados de seus contextos; Elas tremariam

sem desabar, habitariam experiências que redefiniriam seu significado. O desafio dos espaços educativos é aproximar a realidade sem reproduzi-la. Isso requer a transformação das estruturas dentro do mundo acadêmico para depois romper com as estruturas do mundo exterior. As escolas não devem emular o sistema de arte e replicar sua dinâmica para o exercício da profissão. A educação deve fornecer as ferramentas para criar modelos alternativos de prática artística; criar novas formas de legitimação, novos espaços de ação e novas estruturas de emancipação

(Braceli, 2020, s/p.)

A la escuela associa-se a universidades, instituições e comunidades para criar projetos de formação transdisciplinar em arte e educação no território da América Latina que atuem sobre os contextos que se colocam. Além

disso, é um campus em que ocorrem hibridamente laboratórios digitais e aulas públicas, fazendo dele um portal que transcende espaços institucionais. A obra de arte torna-se um meio de ensino radical para construir coletivamente novas trocas e conhecimentos, a partir da reunião de um vasto público composto por artistas, educadores, escolas e pela comunidade local.

O espaço tem por premissa levar à educação as realidades sociais de seus respectivos contextos para atuar mais assertivamente sobre os mesmos, criando espaços de ação social por entender a arte como um campo múltiplo de conhecimentos e a educação como prática artística em si mesma (La Escuela, 2018). Dessa forma, é um site com acesso gratuito a uma gama transdisciplinar de conhecimentos e práticas de ações sociais relacionadas a arte e a educação no contexto latino americano.

ESCOLA DESNUDA

Esta pesquisa compartilha alguns dos termos cunhados por artistas em artigos presentes na biblioteca da la escuela para fazer uma investigação poética acerca das ações elencadas. O primeiro termo é escola desnuda de Miguel Braceli (2022), que expande os espaços de educação para além dos limites físicos das instituições pedagógicas. Dessa forma, a pedagogia, por meio da arte, se insere dentro do cotidiano em seus mais diversos contextos, atuando sobre as políticas e estéticas contemporâneas.

A Escola Desnuda expande os limites das galerias, museus e escolas: por um lado produz formas incomensuráveis de arte e, por outro, leva a educação para o tempo e espaço do comum. Tomando a arte como um lugar propício para “reconfigurar material e simbolicamente o território comum” (Ranciere, 2009, p. 5), a pessoa que interage com essas pesquisas pode atuar sobre noções de experiência e corpo, entendendo-as como construções coletivas relacionadas a espaços de aprendizagem.

Desnudar a escola é expandir as fronteiras de experiências sócio estéticas para encontrar na investigação artística formas criativas capazes de imaginar utopias para outros sistemas sociais. Na América Latina, essas práticas e ações visam o pensamento criativo acerca de outras possibilidades para uma realidade econômica, política e social (Braceli, 2022).

Escola Desnuda é uma proposta de criar indagações acerca da maneira

que aprendemos e ensinamos como forma de mapear novas propostas e modelos de aprendizagem. Também é metáfora para um espaço vazio, amplo, cujas fronteiras estão em constante expansão; um espaço que se sustenta pela experimentação da aprendizagem como possibilidade de transmutar-se no intercâmbio constante com o que está em volta. Neste lugar, a arte e a educação passam a habitar a existência do mundo.

PRÁXIS EDUCATIVA AMPLIADA

Segundo Susana Tambutti (2022) a Práxis Educativa Ampliada se coloca como uma "desobediência intelectual" ao passo que se opõe à sujeição ideológica e cultural imposta pela privatização de conhecimento que ocorre atualmente a nível global (Darat e Tello, 2016). Dito isso, a transformação do espaço acadêmico na Práxis Ampliada se dá pela presença da arte ou do professor artista na criação de investigações educativas participativas.

Dentro dessa prática, os artistas não se atêm a conceitualizações como produtor de obras de arte ou se colocam dentro das relações de

poder do sistema da arte. Esses profissionais, ao contrário, possuem uma postura crítica dentro de suas práticas que abre possibilidades diversas, distante de noções tecnoburocráticas (Readings, 1996). Os atravessamentos entre arte e educação, em processos que se afastam da disciplinaridade ou de ideais progressistas, aproximam-se de espaços críticos que mobilizam fronteiras e pensamentos padronizados. Estes lugares de resistência compõem e criam corpos deslocados, partículas dinâmicas que vão de uma identidade à outra em constante fluxo (Tambutti, 2022).

TERRONAUTAS E CULTURA: DENTRO E FORA DO MUSEU

Lea Lublin é uma artista e educadora que nasce na Polônia em 1929 e migra para a Argentina ainda pequena. Em 1949 se formou na Academia de Bel-

las Artes de Buenos Aires e em 1969 produziu a instalação "Terronautas" no Instituto di Tela y Fluvio Subtunal, em Santa Fé. No geral, suas instalações

questionavam a formação da identidade por condicionamentos culturais, procurando despertar a ação e pensamento do espectador. Em “Terro-nautas”, as pessoas caminham descalças e vendadas por um labirinto com placas luminosas onde liam-se as frases: “arte será vida”, “reflita e atue”, “pense”, “marcha livre”, “desnude-se e pense” (Cervetto, 2022)

Pierre Restany (2015) analisa essas instalações como “arquiteturas da informação”, em um “trabalho sistemático sobre as estruturas psico-sensoriais da comunicação”. Como contribuição a essa ótica, Stephanie Weber (2015) percebe que Lublin mantém em suas obras um vínculo sócio-político ligado ao contexto em que se encontra, criando um canal de diálogo entre arte e trabalho.

Mais tarde, em 1971, Lublin realizou a obra “Cultura: dentro e fora do museu”, no Museu Nacional de Belas Artes de Santiago, no Chile. Em uma caminhada na parte externa do local, os visitantes se encontram com projeções de imagens de notícias atuais do país. Dentro do museu, painéis foram expostos com as principais mudanças históricas na sociologia, economia, química, filosofia e psicanálise. Por fim, cortinas de plástico projetavam renomadas obras de arte da História da Arte concomitantes a esses períodos (Cervetto, 2022).

Na obra, a artista relaciona os processos históricos que ocorriam dentro da realidade político-econômica com os processos culturais, incitando reflexões sobre a relação das produções artísticas com as questões contemporâneas de cada época. Para Isabel

Plante (2015), nesta ação, Lublin destaca as políticas de inclusão e exclusão dentro de museus de arte pela especialização e distanciamento de um tipo de conhecimento teórico-visual específico em relação a outros.

Em sua produção, a artista compartilha da arte e da educação como áreas colaborativas, criando instalações fora de ambientes tradicionais de ensino e que propiciam reflexões sobre conhecimentos interdisciplinares. É possível perceber que essas ações tentam dar conta de outras formas de ver, viver e transver o mundo, por meio de uma experiência que busca gerar conhecimentos próprios (Cervetto, 2022).

Percebe-se, na pesquisa de Lublin, diversas consonâncias com o conceito de Práxis Educativa Ampliada e Escola Desnuda. Os espaços criados pela artista colaboram para a amplificação das noções acerca da educação tradicional e da produção em arte. A obra de arte e a prática educativa se tornam uma experiência sensível que incita os visitantes a reflexões acerca da imaginação e da realidade.

São práticas que geram conhecimentos não formais em um ambiente diferente ao da educação tradicional, relacionando o ensino aos acontecimentos da vida. Além disso, as instalações questionam o papel de museus, galerias e espaços de arte, ao diluir o objeto de arte e transformá-lo na própria vivência do visitante por meio de trabalhos colaborativos e poéticos que questionam noções cotidianas (Cervetto, 2022).

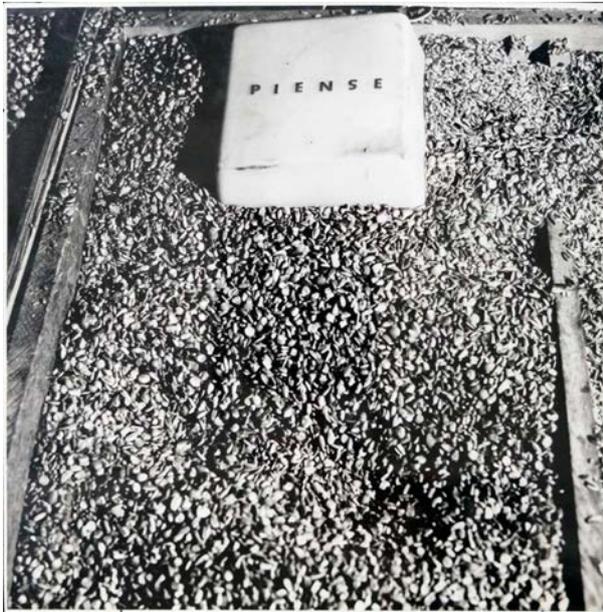


Fig. 01: Lea Lublin, Terronautas (1969) Cortesia: Nicolas Lublin e Galeria 1 Mina Madrid.



Fig. 02: Lea Lublin, Terronautas (1969) Cortesia: Nicolas Lublin e Galeria 1 Mina Madrid.

AMEREIDA OU CIDADE ABERTA

Outro exemplo de Prática Educativa Ampliada e Escola Desnuda é a “Cidade Aberta” conhecida como “Amereida”. Em 1975, um grupo de artistas e intelectuais argentinos, chilenos e uruguaios tentou atravessar a América em busca do sentido poético desse território. Durante esse percurso, em Valparaíso, no Chile, artistas, poetas e educadores criaram uma cidade chamada “Amereida” ou “Cidade Aberta”. Em um terreno de 300 hectares adquirido por uma cooperativa de estudantes e professores da Faculdade de Arquitetura Pontifícia Católica de Valparaíso, aconteciam reuniões criativas que tinham potencial eruptivo de transformar a educação; nesses encontros fazia-se ateliê, escola, trabalho e vida.

Era uma escola desnuda e sem paredes, uma cidade sem muros, onde criou-se um espaço escolar transdisciplinar e aberto a qualquer um, em que todos participavam da educação em

artes e ofícios. Formou-se uma modernidade dentro da periferia, em uma utopia sobre a completa dissolução do que antes separava as dimensões de arte e vida. Era ali a comprovação de um sistema a partir de um modelo em que os espaços de aprendizagem dinamizavam sensivelmente as relações sociais em uma práxis educativa ampliada.

Envolver o cotidiano social com a educação e a educação à vida tinha como base uma estrutura pedagógica experimental cercada de explorações plásticas e processos lúdicos que envolviam a arte, arquitetura e poesia. Dessa forma, essa escola desnuda expandia o espaço da educação para além das instituições formais de ensino, envolvendo-a com os processos da vida. Atualmente esse modelo tem sido inspiração para outras práticas educativas dentro do território do Chile e outros da América do Sul, além de ser objeto de estudo para pesquisas na área.

Em “Amereida”, Manuel Casanueva, professor do curso de Cultura do Corpo (CCC), em conjunto com os estudantes, realizava práticas artístico-pedagógicas relacionadas à arquitetura e à visualidade geométrica dos objetos em interação com o espaço e o corpo. Esses eventos, denominados como “Torneios”, aconteceram dentro do campo da escola, onde os alunos usavam pernas de pau para se deslocar no espaço. Diante dessa prática lúdica, os materiais só existem enquanto experiências pedagógicas e os artistas investigam a arquitetura da paisagem relacionada com o corpo.

Na plataforma la escuela, Nelson Garrido (2022) discursa sobre práticas libertárias de pedagogia, entendendo que, para se atingir uma educação voltada à liberdade, o principal objetivo deve ser a formação de cidadãos críticos. Para isso, os participantes tornam-se agentes de transformação com autonomia para desenvolver suas

expressões e linguagens, estimuladas por um ensino-aprendizagem baseado na experimentação. Com isso, Garrido (2022) coloca o direito ao erro e à lentidão como essenciais para uma prática educativa libertária, por entender que a crise mundial da educação progressista se inicia pela proibição de falhas e pela negação da diversidade social.

Neste lugar, o papel do docente é o de criador de práticas libertárias dentro de um espaço coletivo que colabora para a formação de escolas desnudas e práxis educativas ampliadas. Essas ações e contaminações presentes no encontro da arte com a pedagogia, são vistas por Garrido (2022) como focos de agitação mais que proposições com capacidade de transformações sociais urgentes. Dessa forma, as Escolas Desnudas atuam como uma espécie de conta gotas, somando-se à lentidão do tempo e atuando como “serviço de conhecimento” (Garrido, 2022, p. 11).



Fig. 03: Atos poéticos para a abertura dos terrenos da Cidade Aberta (1971). Arquivo Histórico José Vial Armstrong.



Fig. 04: Ato Inaugural da Cidade Aberta em Valparaíso, Chile (1971). Arquivo José Vial Armstrong, Escola de Arquitetura e Desenho, Pontifícia Universidade Católica de Valparaíso.



Fig. 05: Torneio Cristalizações (1976). Acervo Histórico José Vial Armstrong.



Fig. 06: Manuel Casanueva, Torneio Cristalizações (1976) Acervo Histórico José Vial Armstrong.

PSICOMAGNÉTICOS E ALFABETO POLISENSORIAL

O artista Asdrúbal Colmenárez, nascido na Venezuela em 1936, tem uma pesquisa que se estabelece nas margens da arte e da educação. Como um artista estabelecido em território

latino americano, Colmenárez era constantemente influenciado por seu contexto e é inquietado por processos de pós-guerra, questões críticas acerca da sociedade pós-industrial, pelos dile

mas socioambientais, emergências de espaços libertários, a revolução cultural, as novas tecnologias da comunicação, os regimes repressivos e ditatoriais.

Dessa forma, Gerardo Zavarce (2022) analisa o trabalho do artista venezuelado Asdrúbal Colmenárez como uma pesquisa voltada a criticar as assimetrias das relações de poder e seus encadeamentos sociais. Para isso, o artista procura estabelecer diálogos que diluam o individual no coletivo em proposições participativas que geram experiências estéticas e práticas criativas. Essas ações transformam os processos de aprendizagem tradicionais por meio de aspectos relacionados a Escola Desnuda, ou seja, um espaço educativo sem paredes deslocado da educação formal e que promove a expansão individual em uma construção coletiva.

O jogo, dentro da pesquisa de Colmenárez, é uma plataforma usada como experiência de prazer e diversão. Com natureza flexível, os participantes podem romper as fronteiras das poucas regras que o jogo sugere e criar em liberdade, onde não há quem ganhe ou perca. Por meio do suporte lúdico do jogo, o artista busca maneiras de experimentar práxis educativas ampliadas, buscando o inesperado do que está por vir ao se colocar na vulnerabilidade de mudar um estado inicial de ser. Esse estado de mudança é incitado pela criatividade dos estados poéticos e pedagógicos que nos requisitam à comunhão com realidades plurais.

Frank Popper descreve a pesquisa de Asdrúbal como:

(...) a participação total do espectador, uma participação em que os sentidos e a consciência, não são obstaculizados pelas limitações que os impõe códigos e tradições no sentido geral dos termos. O que elas propõem ao espectador é o desenlace do seu próprio compromisso existencial e, nesta medida, incorporam à sua proposta artística elementos da vida real

(Popper, 1989, p. 181)

“Psycho Magnétiques” é uma instalação interativa em que se dispõem sobre um grande quadro branco, fileiras de imãs que mudam a disposição espacial da obra. Quando Asdrúbal desenvolve essa proposta, escreve um manifesto que expõe seu horizonte crítico:

Quando eu falo da arte de hoje, estou pensando em um objetivo artístico que contém em si mesmo sua própria realidade, esta arte viva não pode utilizar palavras como composição, formas, relação, estruturas. No que se refere aos meus psico magnéticos, eu prefiro falar de acontecimento, de modificação, de transicionalidade, eu proponho experiências sensoriais que devem motivar uma situação diferente a isso que já tem sido a arte de ontem, a qual persiste todavia apoiada por alguns governantes que preferem submergir o povo ao letárgico coletivo

(Colmenárez, 1976, s/p.)

Essas pesquisas têm como propósito despertar faculdades e percepções amortecidas por causa do automatismo de corpos condicionado pelo ensino tradicional e o trabalho. Por isso, são espaços de educação que usam metodologias de ensino relacionadas às Escolas Desnudas e a própria Práxis Educativa Ampliada. A obra de arte, nessas ações, é uma experiência que ocorre pelo estímulo de todas as capacidades sensoriais; tensionando as sensações, percepções e significados. O empoderamento que essas investigações dão à percepção é guiado pela espontaneidade da experiência, sendo capaz de libertar a potencialidade humana ao diluir as fronteiras entre o individual e o coletivo.

Então, assim como o filósofo Descartes assinalou: “penso portanto existo”, eu como sou um primitivo diria: “existo porque percebo”, em poucas palavras: antes de pensar, percebemos. Eu gosto de colocar os sentidos como processo prévio ao pensamento. Tudo o que sentimos vai ao cérebro. Nossa mente conceitualiza se algo está longe ou perto, se está quente ou frio, se é doce ou amargo, agudo ou grave, agradável ou doentio, graças a percepção, então, o cérebro nos envia estes significados em função da informação que os sentidos percebem. Por isso sustento que a beleza não é o importante ao conceber uma obra de arte, o importante é que a obra nos conduza a reflexão: filosófica, psicológica, social, política, antropológica ou ecológica
(Zavarce, 2022, s/p.)



Fig. 07: Asdrúbal Colmenárez: Alfabeto Polisensorial, Galeria de Arte Nacional, Caracas (1980). Fotografia: Carlos Germán Rojas.

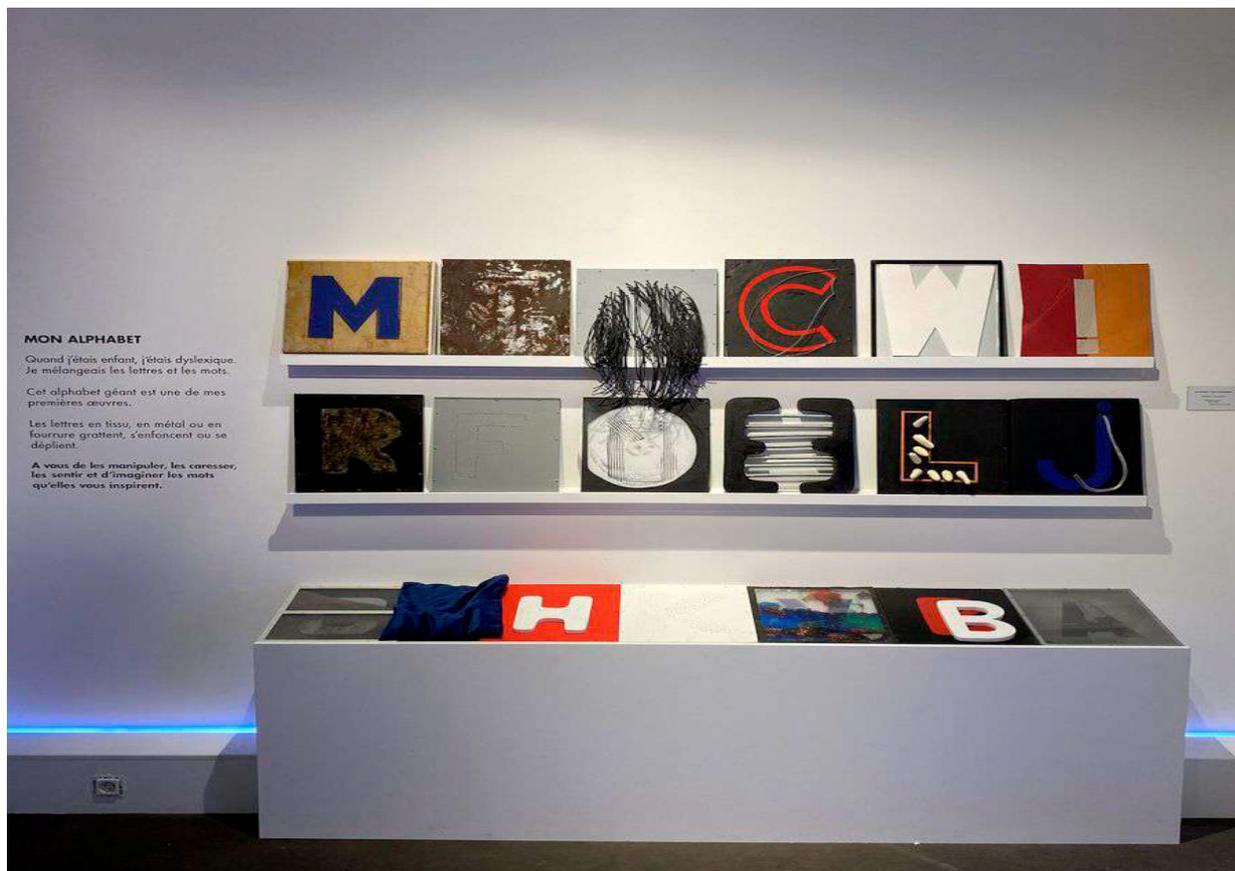


Fig. 08: Alfabeto Polissensorial, de Asdrúbal Colmenárez na exposição Forever Play, Musée en Herbe, Paris, 2021. Foto: Yasefan Prod.



Fig. 09: Asdrúbal Colmenárez: Psychomagnétiques. Galeria de Arte Nacional, Caracas (1980). Fotografia: Carlos Germán Rojas.

LA ESCUELA: ORIENTA A EDUCAÇÃO EM VOLTA DO DESCONHECIDO – CONSIDERAÇÕES FINAIS

Neste estudo, constata-se que o campo de investigação da arte e da pedagogia tem passado por mudanças muito pertinentes em que a experiência de ensino e aprendizagem em artes tem ganhado relevância nas instituições e âmbitos culturais. Dessa maneira, se faz cada vez mais necessário a compreensão do impacto dessas ações na formação social da América Latina.

A urgência dessas práticas dentro de seus respectivos territórios incitou o recorte dessa pesquisa, tendo em conta que a educação e a cultura são direitos cada vez mais escassos e perseguidos na América Latina. Para isso, faz-se necessária a superação criativa da precarização estratégica desse território diante dos conglomerados privativos dos governos liberais. A partir de ações pedagógicas e artísticas, há a possibilidade de agenciar outros pensamentos críticos que sugerem novas possibilidades aos problemas atuais (Nino, 2022).

Dessa maneira, as Escolas Desnudas e as práxis educativas ampliadas, apontam para a expansão das fronteiras da função trivial da escola de arte, museu e universidade, formando espaços de reflexão onde a educação e a arte se tornam “um lugar para se imaginar novas formas de pensar” (Rogoff, 2008, s/p.). É possível observar que essas ações são abertas e públicas, com amplo campo de participação por meio de escolas abertas, sem limites ou fronteiras, que se opõem às relações criadas pelo ensino tradicional.

São projetos que estimulam a inteligência crítica dos visitantes, onde o estético se coloca no centro das questões contemporâneas de seus respectivos contextos.

Essas ações tensionam campos como os da “arte e sociedade, arte e educação, arte e cultura, arte e ciência, arte e política e arte e vida” (Fernandez, 2015, p. 142). Isso se dá pela acessibilidade de conteúdos transdisciplinares em contextos diversos para uma ampla gama de agentes sociais.

São acontecimentos e ações que pesquisam sobre a contingência dos contextos e sobre seus atravessamentos sócio-políticos, colaborando para a formação da aprendizagem crítica dos cidadãos. A abertura dessas brechas dinâmicas, que fogem da tradicional rigidez cotidiana, causam estranhezas e afetam a vulnerabilidade dos corpos que ali se encontram. A partir disso pode-se criar novos conhecimentos e possibilidades de realidades, sendo um catalisador para outros processos de ensino-aprendizagem relacionados às Escolas Desnudas, práxis educativa ampliada e para formação cidadã.

Por fim, percebemos a necessidade de ampliar e compartilhar cada vez mais as ações de artistas, pesquisadores e educadores da América Latina para outros espaços. Além de serem incipientes as pesquisas que percorrem as atuações independentes desses artistas sobre a base da arte e da pedagogia, vemos a relevância gritante de expandir esse campo de investigação como forma de se pensar outras possibilidades de colaboração e relação entre os sujeitos sociais. Por isso, pensar a América Latina como um território diverso que enfrenta cenários de precarização por uma periferização econômica, é imprescindível para entender a efetividade e importância dessas ações que buscam uma reflexão crítica acerca dos sistemas sociais e econômicos.

REFERÊNCIAS

Acervo Histórico José Vial Armstrong. **Manuel Casanueva, Torneo Cristalizações**. 1976. Disponível em: <<https://laescuela.art/es/campus/library/essays/la-escuela-desnuda-miguel-braceli>>. Acesso em: 9 jun. 2024.

Acervo Histórico José Vial Armstrong. **Torneo Cristalizações**. 1976. Disponível em: <<https://laescuela.art/es/campus/library/mappings/arte-y-educacion-en-las-americas>>. Acesso em: 9 jun. 2024.

Arquivo Histórico José Vial Armstrong. **Atos poéticos para a abertura dos terrenos da Cidade Aberta** 1971. Disponível em: <<https://laescuela.art/es/campus/library/essays/la-escuela-desnuda-miguel-braceli>>. Acesso em: 9 jun. 2024.

Arquivo José Vial Armstrong, Escola de Arquitetura e Desenho, Pontifícia Universidade Católica de Valparaíso. **Ato Inaugural da Cidade Aberta em Valparaíso, Chile**. 1971. Disponível em: <<https://laescuela.art/es/campus/library/mappings/arte-y-educacion-en-las-americas>>. Acesso em: 9 jun. 2024.

BRACELI, Miguel. **La Escuela Desnuda**. 2022. Disponível em: <<https://laescuela.art/es/campus/library/essays/la-escuela-desnuda-miguel-braceli>>. Acesso em: 9 jun. 2024.

CERVETTO, Renata. **El arte como forma de conocimiento: procesos de participación y reflexión activa en las obras de Lea Lublin y Cecilia Vicuña**. 2022. Disponível em: <<https://laescuela.art/es/campus/library/mappings/el-arte-como-forma-de-conocimiento-renata-cervetto>>. Acesso em: 9 jun. 2024

COLMENÁREZ, Asdrubal. **Algunas teorías sobre los psichomagnéticos**. En: Psichomagnétiques, Museo de Bellas Artes, catálogo n. 12, 1976.

DARAT, Nicole y Maximiliano TELLO. (2016) **Desobediencia intelectual: resistencias a la privatización del conocimiento**. Polis, Revista Latinoamericana, v. 15, n. 43. pp. 313-329. Alegre, RS: Bookman, 2004.

GARRIDO, Nelson. Carlos Cruz Diez: **a educação como sistema de liberdade**. 2022. Disponível em: <<https://laescuela.art/en/campus/library/conversations/education-as-a-system-of-freedom>> Acesso em: 9 jun. 2024.

GERMÁN, Carlos. Asdrúbal Colmenárez: **Alfabeto Polisensorial, Galeria de Arte Nacional, Caracas**. 1980. Disponível em: <<https://laescuela.art/es/campus/library/essays/el-aprendizaje-del-afuera>>. Acesso em: 9 jun. 2024.

----- Asdrúbal Colmenárez: **Psychomagnétiques. Galeria de Arte Nacional, Caracas**. 1980. Disponível em: <<https://artishockrevista.com/2021/04/12/asdrubal-colmenarez-forever-play/>>. Acesso em: 9 jun. 2024.

GIROUX, H. **Cultura, política y práctica educativa**. Barcelona: Graó, 2001

LUBLIN, Niculas. **Terronauta**. 1969. Fotografia. Disponível em: <<https://laescuela.art/es/campus/library/mappings/el-arte-como-forma-de-conocimiento-renata-cervetto>>. Acesso em: 05 agosto.

MARTINS, Raimundo e TOURINHO, Irene. **Pedagogias Culturais**. Santa Maria, Universidade Federal de Santa Maria, 2014.

NINO, Aldones. **La educación como desvío de formas coloniales de habitar el mundo**. 2022. Disponível em: <<https://laescuela.art/es/campus/library/mappings/la-educacion-como-desvio-de-formas-coloniales-de-habitar-el-mundo-aldones-nino>> Acesso em: 17 jun. 2024.

PLANTE, Isabel. **Between Paris and the Third World: Lea Lublin's Long** 1960s. En: Lea Lublin. Retrospective, Stephanie Weber & Matthias Mühling (eds.), Lenbachhaus München, 2015.

PROD. Yasefan. **Alfabeto Polissensorial, de Asdrúbal Colmenárez na exposição Forever Play**, Musée en Herbe, Paris, 2021. Disponível em: <https://laescuela.art/es/campus/library/essays/el-aprendizaje-del-afuera>. Acesso em: 9 jun. 2024.

READINGS, Bill. (1996). **The University in Ruins**. Cambridge MA: Harvard University Press.

RESTANY, Pierre. **An Architecture of Information**. En Lea Lublin. Retrospective, Stephanie Weber & Matthias Mühling (eds.), Lenbachhaus München, 2015. Disponível em: <<https://laescuela.art/en/campus/library/mappings/art-as-a-form-of-knowledge-processes-of-participation-and-active-reflection-in-the-works-of-lea-lublin-and-cecilia-vicuna>> Acesso em: 17 jun. 2024

SUAZO, Félix. **Arte y educación en las Américas**. 2022. Disponível em: <<https://laescuela.art/es/campus/library/mappings/arte-y-educacion-en-las-americas>>. Acesso em: 9 jun. 2024.

TAMBUTTI, Susana. **Práxis educativa ampliada**. La escuela, 2022. Disponível em: <[https://laescuela.art/es/campus/library/mappings/praxis-educativa-ampliada susana-tambutti](https://laescuela.art/es/campus/library/mappings/praxis-educativa-ampliada-susana-tambutti)>. Acesso em: 9 jun. 2024.

WEBER, Stephanie. Lea Lublin. **Retrospekulum**. En: LUBLIN, Lea. Retrospective, WEBER, Stephanie Weber & Matthias Mühling (eds.), Lenbachhaus München, 2015. p. 43.

ZAVARCE, Geraldo. Asdrúbal Colmenárez: **El aprendizaje del afuera**. 2022. Disponível em: <<https://laescuela.art/es/campus/library/essays/el-aprendizaje-del-afuera>>. Acesso em: 9 jun. 2024.

DA FEIRA À FESTA: O MUSEU MINEIRO E AS AÇÕES PARA SEUS PÚBLICOS.

*Álisson Valentim de Freitas*¹

*Anna Carolina Oliveira Souza Santos*²

Este artigo apresenta uma experiência de gestão e formação de público desenvolvida no Museu Mineiro, localizado em Belo Horizonte, Minas Gerais, entre os anos 2022 e 2023. A experiência utilizou práticas diversas como realização de feiras, festas populares, atividades educativas e o diálogo com agentes culturais de Belo Horizonte. As ações realizadas dentro do museu, entre as obras de arte, provocaram estranhamentos e deslocamentos de perspectivas. Os públicos, em sua grande maioria que nunca haviam entrado no Museu Mineiro, tiveram contato com as narrativas do museu e com os objetos expostos. As práticas educativas em museus, em diálogo com seu acervo, estão em transformação constante e pedem ou abordagens inovadoras, ou novas interpretações das teorias construídas em outros tempos. São essas novas perspectivas que permitem reconhecer e legitimar ações e práticas que surgem na contemporaneidade.

Palavras-chave: *Museu Mineiro; Públicos; Museu; Museologia; Museologia Social.*

¹ Museólogo, arquiteto e ator. Foi coordenador do Museu Mineiro em Belo Horizonte/MG e atualmente trabalha no Instituto Inhotim. É doutorando em Museologia e Patrimônio pela Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO). Contato: alissonvalentim@gmail.com

² Graduanda em Museologia pela Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG). Contato: annacarolina.oliveira@outlook.com

FROM THE FAIR TO THE PARTY: MUSEU MINEIRO AND THE ACTIONS FOR ITS PUBLIC. SEUS PÚBLICOS.

*Álison Valentim de Freitas*¹

*Anna Carolina Oliveira Souza Santos*²

This article presents an experience of management and audience development carried out at the Museu Mineiro, located in Belo Horizonte, Minas Gerais, between 2022 and 2023. The experience involved various practices such as organizing fairs, popular festivals, educational activities, and engaging in dialogue with cultural agents from Belo Horizonte. The actions implemented within the museum, amidst the artworks, provoked strangeness and shifts in perspectives. The audiences, predominantly consisting of individuals who had never previously visited the Museu Mineiro, engaged with the museum's narratives and the exhibited objects. Educational practices within museums, in dialogue with their collections, are constantly evolving and call for either innovative approaches or new interpretations of theories developed in different times. It is these new perspectives that allow for the recognition and legitimization of actions and practices emerging in contemporary contexts. *construídas em outros tempos. São essas novas perspectivas que permitem reconhecer e legitimar ações e práticas que surgem na contemporaneidade.*

Keywords: *Museu Mineiro; Public; Museum; Museology; Social Museology.*

¹ Museólogo, arquiteto e ator. Foi coordenador do Museu Mineiro em Belo Horizonte/MG e atualmente trabalha no Instituto Inhotim. É doutorando em Museologia e Patrimônio pela Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO). Contato: alisonvalentim@gmail.com

² Graduanda em Museologia pela Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG). Contato: annacarolina.oliveira@outlook.com

INTRODUÇÃO

O intuito deste estudo é analisar e confrontar as ações realizadas pelo Museu Mineiro de janeiro de 2022 a dezembro de 2023, período pós-pandemia, com o propósito de verificar se houve um aumento de visitantes e maior engajamento nas atividades propostas pelo museu. Ao longo desses dois anos, o museu proporcionou ao público uma ampla programação, mesmo com recursos limitados, contando com a colaboração de entidades parceiras, escolas, artistas e produtores culturais da cidade de Belo Horizonte.

Com o propósito fundamental de preservar, estudar e promover sua coleção, seja ela tangível ou intangível, os museus buscam satisfazer as necessidades de diferentes visitantes, contribuindo para a democratização de seu acervo. Através desse contato, os museus proporcionam a apreciação e a exploração de diversas culturas, assim como dos processos e sistemas que delas decorrem.

Pesquisas mostram que instituições culturais que investiram em estudos de audiência experimentaram um aumento na visitação a curto, médio ou longo prazo, ou notaram uma maior fidelização do público, resultando em uma melhora no serviço prestado aos seus visitantes. Nas últimas duas décadas, leis foram criadas tanto em âmbito nacional quanto internacional para proteger os direitos culturais, visando assegurar o acesso à cultura. Por exemplo, a Constituição Federal¹ dispõe no seu Artº 215 (Anexo A) o seguinte: “O Estado garantirá a todos o pleno exercício dos direitos culturais e acesso às fontes de cultura nacional, e apoiará e incentivará a valorização e a difusão das manifestações culturais” (Brasil, 1998, art.

215). Desde 1988, oficialmente, é responsabilidade do governo financiar as diferentes iniciativas culturais com o objetivo de assegurar que a diversidade cultural seja preservada em sua totalidade.

No campo museológico, diferentes abordagens orientam a preservação e divulgação do patrimônio cultural através de estudos, registros, conservação e exposição do objeto ou informações registradas. Nem todas as instituições, porém, adotam essas abordagens em suas práticas científicas. Dessa forma, as atividades relacionadas à Museologia desempenham um papel fundamental na intermediação entre o patrimônio e o público em geral, especialmente por meio de uma de suas principais ferramentas: a exposição. A exposição, por conseguinte, tornou-se:

"a forma mais difundida e aceita de comunicação entre os museus e o público, constituindo uma ligação entre o homem e o seu patrimônio cultural, sendo essa prática o mais importante veículo de mediação social dessas instituições"

(Cury, 2006, p. 34).

Todo projeto de exposição apresenta desafios únicos de acordo com suas características específicas. Quando utilizada como ferramenta para ação social, a exposição se torna uma oportunidade educativa, permitindo a troca de conhecimento, a construção de novas ideias, a desconstrução de conceitos antigos e a reconstrução de novos saberes. Através da divulgação do conhecimento científico e do acervo dos museus, a exposição se transforma

¹ Este documento data do ano de 1988 é possível encontrá-lo através do site: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/Constituicao/Constituicao.htm

em um ato de comunicação essencial.

A mostra, por sua relevância, é tema de várias pesquisas que visam ampliar sua repercussão perante as audiências, tanto para o grupo que possui o hábito de ir a museus quanto para aqueles que não possuem. Para quem não tem o costume de ir a museus, surge uma questão: se não frequenta, por qual motivo? Quais atividades são realizadas durante os momentos de descanso? Seria viável trazer essas atividades para o interior do museu?

Responder a tais indagações demanda esforço. Neste documento, será considerado o número de frequentadores do Museu Mineiro de janeiro de 2011 a dezembro de 2023, focando no período pós-pandemia. Uma análise desse tipo tem como objetivo reconhecer o perfil dos visitantes através das atividades oferecidas pelo museu. Mesmo que não se busque por um padrão específico de visitante, a observação atenta das atividades culturais e sua capacidade de influenciar pode fornecer insights valiosos para a compreensão de aspectos subjetivos, que complementam as descobertas de uma pesquisa de público.

O que uma instituição museológica procura, justamente, é fomentar seu acesso da forma mais democrática possível, caso contrário estaria afastando-se da própria definição de museus defendida pelo Conselho Internacional de Museus (ICOM):

Um museu é uma instituição permanente, sem fins lucrativos, a serviço da sociedade, que pesquisa, coleciona, conserva, interpreta e expõe patrimônio material e imaterial. Abertos ao público, acessíveis e inclusivos, os museus promovem a diversidade e a sustentabilidade. Atuam e se comunicam de forma ética, profissional e com a participação das comunidades, oferecendo

experiências variadas de educação, entretenimento, reflexão e compartilhamento de conhecimento (ICOM, 2022).

> GESTÃO DE MUSEUS

Quando falamos sobre "gestão de museus", logo pensamos em conceitos ideais que nos chegam principalmente por meio de interpretações de diversos artigos e manuais da área museológica, que apontam certos aspectos como essenciais para uma gestão eficaz, sem considerar a situação específica de cada museu. Contudo, ao nos depararmos com a realidade de uma instituição, frequentemente nos vemos diante de desafios muito mais intrincados. As divergências entre as teorias propostas e a complexa realidade política e econômica que influencia a maioria dos museus pode ser bastante desencorajadora e paralisante.

Especialmente em países como o Brasil, que enfrenta um aumento da intolerância e ataques à democracia, cada vez mais se torna necessário reafirmar a função social dos museus. A pandemia da Covid-19 exacerbou as desigualdades sociais, destacando a importância do papel dos museus em ter como diretriz de gestão as iniciativas locais. Museus tradicionais, como o Museu Mineiro, foram estabelecidos com o objetivo de criar uma visão enciclopédica do mundo a partir do recorte de uma perspectiva ocidental.

Essa tradição que vem desde o final do século XVIII e início do XIX na Europa, começou a ser questionada com mais veemência a partir das décadas de 1960 e 1970 com a Nova Museologia. O movimento foi uma resposta das lutas sociais e culturais, promovendo museus voltados para o desenvolvimento local e a participação comunitária. A Nova Museologia foca nas necessidades das comunida-

des locais e na preservação de suas identidades culturais. Os museus devem desempenhar um papel ativo na sociedade, abordando problemas sociais e trabalhando em parceria com diferentes grupos e comunidades (Marziale, 2021).

Dentro desse contexto, a pandemia da Covid-19 trouxe uma reflexão sobre o diagnóstico das ações museológicas das instituições e seu apelo junto ao público, especialmente daquelas que dependem da visitação esporádica e do turismo cultural. Muitos museus tiveram que fechar suas portas, resultando em perdas financeiras consideráveis. No entanto, diversos museus se engajaram em iniciativas populares para manter suas atividades (Marziale, 2021).

No Museu Mineiro não foi diferente. O Museu passa por uma escassez de mão de obra qualificada, o número de profissionais disponíveis para todas as tarefas essenciais mostra-se insuficiente para suprir as necessidades de museologia: o registro dos acervos está desatualizado, os depósitos técnicos superlotados e desorganizados, há escassez de materiais para armazenagem e embalagem, e o laboratório de restauração apresenta condições precárias, com vários equipamentos inutilizados. O processo de aquisição de suprimentos específicos é demorado e burocrático, o que prejudica a utilização dos recursos limitados disponíveis.

A então nova liderança começou a analisar a situação precária do Museu Mineiro, identificando os problemas existentes e as demandas do acervo com o objetivo de encontrar soluções viáveis que pudessem ser implementadas sem grandes investimentos financeiros. Em meio a diversas demandas e escassos recursos, tornou-se essencial estabelecer prioridades. Embora o mapeamento da situação de conservação e a elaboração de estra-

tégias de gerenciamento de riscos sejam considerados passos iniciais ideais, na prática, aspectos como o engajamento da equipe em atividades propostas pela nova gestão, a falta de motivação dos colaboradores e a inexperiência dos estagiários são os principais obstáculos para a implementação de ações essenciais.

A falta de recursos destinados à manutenção do Museu e demais ações como documentação museológica, aquisição de materiais, contratação de profissionais capacitados e problemas logísticos para o transporte e armazenamento do acervo também são fatores financeiros que prejudicam a execução de propostas de gestão de museus. Desde o início, surgem a paralisia e a inércia que afetam as instituições museológicas. Isso ressalta a necessidade de pensar em estratégias que possam contornar essas situações e estabelecer prioridades. Uma medida encontrada foi estabelecer parcerias com produtores locais para a realização de atividades artísticas e culturais no Museu.

Ao estabelecer parcerias e promover nas dependências do Museu Mineiro atividades que são realizadas na cidade, o Museu encontrou uma forma de aumentar a sua visitação e garantir uma contribuição voluntária por parte dos produtores locais. Essa contribuição era destinada para compra de materiais de limpeza, materiais gráficos e demais serviços de manutenção. Involuntariamente, a escolha pela realização de atividades artísticas e culturais se mostrou com uma opção dentro de um diagnóstico museológico repleto de impossibilidades.

Manuelina Duarte Cândido (2013) enfatiza que o diagnóstico museológico não deve ser visto como uma crítica aos museus, mas como uma ferramenta motivadora para a busca da qualidade. O processo de diagnóstico é pedagógico,

estimulando a reflexão sobre práticas e conceitos, promovendo a atualização teórica e metodológica das equipes e incentivando uma visão holística da instituição. Esta abordagem permite que os museus identifiquem problemas, planejem melhor, introduzam melhorias e fortaleçam suas instituições.

A pandemia fez com que os museus repensassem suas prioridades, focando mais nas necessidades de suas comunidades locais. A reafirmação da função social dos museus é mais urgente do que nunca, especialmente em contextos de crise e ameaça à democracia. Os museus devem ser espaços inclusivos e de resistência, comprometidos com a justiça social e o desenvolvimento comunitário.

> O MUSEU MINEIRO

Inaugurado no dia 10 de maio de 1982, o Museu Mineiro é um dos sete museus geridos pela Diretoria de Museus (DIMUS), unidade da Secretaria de Estado de Cultura e Turismo de Minas Gerais (SECULT/MG). Apesar de ter sido aberto ao público na década de 1980, a sua concepção data do final do século XIX, quando ao ser criado o Arquivo Público Mineiro, expressou-se a intenção de estabelecer um museu que reunisse objetos representativos da história e da arte de Minas Gerais. Essa intenção se preserva no tempo e guia a missão do Museu, estabelecida como a de “preservar, pesquisar e difundir os registros da cultura mineira e de ser espaço de referência para as demais instituições museológicas de Minas Gerais” (SUMAV, 2014, p. 10).

Dividido em seis salas expositivas, o acervo do Museu é composto por cerca de 3.500 objetos de tipologias variadas, ressaltando-se as peças de arte sacra, pinturas, esculturas, mobiliário e armamentos, provenientes de diferentes perí-

dos da história do estado. Integrante do Circuito Liberdade desde o seu estabelecimento em 2010, a instituição ocupa um casarão do fim do século XIX que foi planejado pela Comissão Construtora da Nova Capital para ser a residência do Secretário de Agricultura do Estado. Desde então o edifício teve outras finalidades, sendo, também, a sede do Senado Mineiro e da Pagadoria Geral do Estado.

Apesar da sua localização central, nos arredores da Praça da Liberdade e na região Centro-Sul de Belo Horizonte, o Museu Mineiro não compartilha o mesmo volume de visitantes dos equipamentos culturais próximos. Um dos exemplos dessa disparidade é o Centro Cultural Banco do Brasil - Belo Horizonte (CCBB BH), localizado na Praça da Liberdade, que devido ao seu alcance midiático e à sua programação intensa, que inclui além de exposições temporárias, peças de teatro, sessões de cinema, feiras e outros eventos de cunho cultural, apresenta um volume de público maior e mais diverso. De acordo com o ranking da The Art Newspaper, o equipamento cultural foi o mais visitado da América Latina em 2023, com um nível de visitação superior a 1,4 milhão de pessoas. Tal feito pode ser um resultado direto do desenvolvimento e da disponibilização de uma programação cultural variada ao seu público visitante.

O gráfico apresentado abaixo foi elaborado com base nos dados de público coletados pela coordenação do Museu Mineiro entre os anos de 2011 e 2023. (Figura 01). A partir dele é possível analisar que a média anual de visitantes é de aproximadamente 14.500 pessoas, com variações ao longo dos anos. Em um estudo feito internamente, notou-se que o perfil de público é majoritariamente local, feminino, com alto nível de escolaridade e na faixa etária entre 20 e 40 anos.

Ressalta-se que os números mais baixos deste período ocorreram em situações em que o Museu esteve fechado à visitação pública, sendo a mais recente delas motivada pela pandemia da Covid-19. Entre os meses de abril e outubro de 2020, e janeiro, abril, maio e junho de 2021, o Museu não teve visitação presencial em virtude das medidas de segurança tomadas contra a propagação do vírus. Contudo, durante este período foram desenvolvidas postagens nas redes sociais para divulgação do acervo e lives no Instagram e no canal do YouTube do Museu. Foi também durante este período que se desenvolveu a prática de mensuração do engajamento online dos museus estaduais, prática que, até então, nunca havia sido realizada.

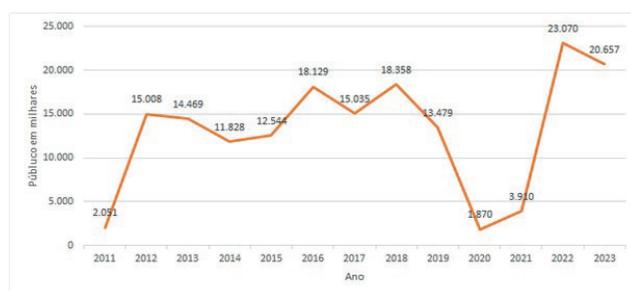


Fig. 01: Gráfico 1 - Público presencial do Museu Mineiro entre 2011 e 2023. Fonte: Elaborado pela autora

> RETOMADA PÓS-PANDEMIA

Analisando-se o período pós-pandemia, a visitação e as atividades presenciais do Museu Mineiro se normalizaram no princípio de 2022, momento em que a então nova liderança assumia o cargo da coordenação do Museu. Um dos seus objetivos era ofertar aos mais diversos públicos atividades que os fizessem interessados e, na medida do possível, incluídos em um ambiente que desde a origem é tradicionalista e, por vezes, contribui mais para o afastamento do que para a recepção das pessoas em seu entorno. Paralelamente, a própria realização de eventos que não estavam neces-

sariamente vinculados ao modelo desta instituição, era uma tentativa de tornar o ambiente menos engessado, mais ativo e receptivo. Contudo, alguns dos eventos realizados encontraram resistência de vizinhos e colaboradores do Museu Mineiro.

Tendo em vista as atividades desenvolvidas em 2022, planejou-se uma programação para o restante do ano, feita em parceria com os produtores e agentes culturais supracitados, que contou com atividades como aberturas de exposições; feiras de produtos veganos e produtos variados; eventos musicais, como o Sarau Tranquilo BH e o Festival Criatura; lançamentos de livros e eventos comuns ao calendário museológico, ao exemplo da Semana Nacional de Museus e a Primavera de Museus. A tabela 1, apresentada abaixo, relata o número total de eventos realizados pelo Museu Mineiro em 2022 e suas tipologias. (Figura 02).

Tipo de evento	Quantidade de eventos	Público
Abertura de Exposição	6	524
Eventos Diversos	5	1566
Eventos Musicais	3	2144
Feiras	8	6843
Lançamento de Livro	1	198
Mostra	2	60
Oficina	6	133
Palestra	3	88
Roda de Conversa	3	43
Sessão de Cinema	1	42
Visita Guiada	5	232
TOTAL	43	11.873

Fig. 02: Tabela 1 – Relação de eventos realizados no Museu Mineiro em 2022 e público. Fonte: Elaborada pelos autores.

Como resultado desse planejamento, o Museu Mineiro teve o seu maior público em 40 anos de existência, somando um montante de 23.070 pessoas que passaram pelo Museu ao longo de 2023. Esse número superou em quase 2.000 pessoas o público visitante do Museu Casa Guimarães Rosa, outro equipamento cultural gerido pela DIMUS que há anos se apresenta como um polo cultural da cidade de Cordisburgo, Minas Gerais, e, além de

reunir em seu espaço o maior público dos sete museus geridos pela Diretoria de Museus, é notadamente uma instituição que depende e atua em conjunto com as escolas e a comunidade local.

Destaca-se que as visitas contabilizadas dentro da DIMUS são divididas em três categorias: espontânea, agendada e proveniente de eventos. Conforme ilustrado no gráfico 2, que segue abaixo, percebe-se que a maior motivação para a ocorrência de visitação no Museu são os eventos oferecidos em sua programa o. (Figura 03).

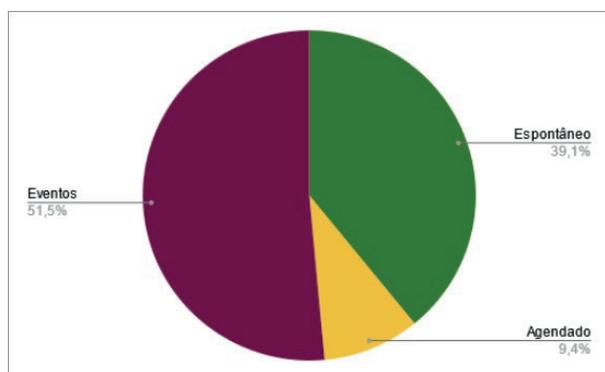


Fig. 03: Gráfico 2 – Procedência do público presencial em 2022. Fonte: Elaborado pelos autores.

Para o ano de 2023, buscou-se repetir a iniciativa adotada no ano anterior de se desenvolver uma programa o robusta em parceria com agentes culturais e educacionais próximos ao Museu. No princípio de 2023, foi consolidada uma colabora o com a Escola Guignard, escola de arte da Universidade do Estado de Minas Gerais (UEMG), momento em que foi planejada para o mês de maio a “Escola Guignard no Museu Mineiro”. Motivada pelo 41  aniversário do Museu e pela 21  Semana Nacional de Museus do IBRAM, a programa o resultante dessa parceria ofereceu ao público 42 eventos, dentre eles oficinas, rodas de conversa, seminários e minicursos ao longo de três semanas. A tabela 2 apresenta de forma consolidada todas as atividades realizadas pelo Museu Mineiro em 2023. (Figura 04).

Tipo de evento	Quantidade de eventos	Público
Abertura de Exposi�o	7	1006
Aula	5	67
Eventos Diversos	10	298
Eventos Musicais	13	2207
Feiras	8	6591
Lançamento de Livro	4	457
Mostra	3	144
Oficina	36	533
Palestra	1	5
Roda de Conversa	5	101
Visita Guiada	5	142
TOTAL	97	11551

Fig. 04: Tabela 2 – Rela o de eventos realizados no Museu Mineiro em 2023 e público. Fonte: Elaborada pelos autores

Assim como no ano anterior, e conforme apresentado no gráfico 3, parte significativa do público visitante do Museu Mineiro teve a sua passagem pelo espaço museal motivada pelos eventos realizados por ele. (Figura 05). Esse cenário evidencia a importância de se pensar e desenvolver uma programa o em diálogo, seja ele total ou parcial, com o que acontece na cidade, e que este planejamento pode vir a ser uma ferramenta que supra a necessidade de público de um museu e o mantenha vivo.

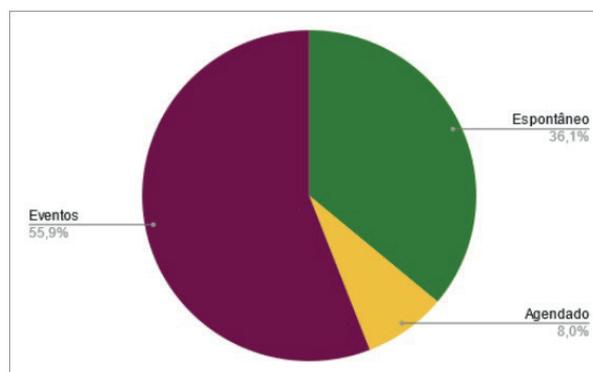


Fig. 05: Gráfico 3 – Procedência do público presencial em 2023. Fonte: Elaborado pelos autores

> CONSIDERAÇÕES FINAIS

A gestão de museus enfrenta desafios significativos, especialmente em contextos de recursos limitados e crises como a pandemia da Covid-19. No entanto, essas circunstâncias também oferecem oportunidades para repensar e reafirmar a função social dos museus, tornando-os mais inclusivos e comprometidos com suas comunidades. A adoção de práticas de Nova Museologia e o uso de diagnósticos museológicos como ferramentas de gestão podem ajudar os museus a enfrentar esses desafios e a desempenhar um papel ativo e relevante na sociedade.

É importante destacar que promover atividades internas nos museus não consegue combater os fatores sociais, como a baixa renda e a falta de educação formal, que afastam as pessoas dos museus. A estratégia de comunicação através de eventos atinge um público já engajado, que já tem o costume de participar de atividades culturais e artísticas na cidade, mas que ainda não tinha conhecimento sobre o Museu.

A tática de atrair visitantes por meio de eventos como feiras e festas tradicionais já é adotada por diferentes entidades culturais. Entretanto, o direcionamento dessas iniciativas para os museus, visando reduzir as barreiras sociais e outros obstáculos que afastam o público em geral, especialmente aqueles que não costumam visitar museus, é uma novidade que está sendo implementada tanto por museus públicos quanto privados.

Os museus públicos, de maneira geral, têm enfrentado dificuldades em atrair público. As equipes responsáveis frequentemente se deparam com um número de visitantes abaixo do esperado, com poucas exceções. É fundamen-

tal que as secretarias encarregadas da gestão desses museus ajam para evitar que ocorra um esvaziamento dessas instituições, que desempenham um papel crucial na preservação e divulgação do patrimônio histórico e cultural. Por conseguinte, é extremamente importante para a preservação do legado cultural procurar táticas de integração, atratividade e envolvimento das audiências. Uma vez que as pessoas se conscientizam de seu patrimônio, tornam-se guardiãs da história do local em que vivem.

Devido à escassez de recursos enfrentada por muitos museus, a identificação adequada de seus públicos torna-se um desafio. Isso faz com que a maioria das informações coletadas se limite ao livro de visitas, que é geralmente a única forma de registro disponível. No entanto, para que essas instituições tenham sucesso em atrair e motivar o público, é essencial compreender o contexto em que estão inseridas e buscar formas de interagir com as atividades já existentes na cidade. Isso permitirá direcionar suas ações e melhorar o engajamento do público visitante.

Criar uma programação com base em eventos populares pela cidade não garante necessariamente um número satisfatório de visitantes, não sendo suficiente para manter o interesse do público. É fundamental adotar abordagens mais eficazes, direcionadas e diretas para tornar os museus mais atraentes e menos monótonos, conforme muitos apontam. O desenvolvimento dessas estratégias contribui para aumentar o número de visitantes e facilitar o acesso ao acervo museológico, garantindo assim o direito de todos participarem da vida cultural, de sua própria cultura e da cultura em geral.

REFERÊNCIAS

BRASIL. [Constituição (1988)]. **Constituição da República Federativa do Brasil de 1988**. Brasília, DF: Presidência da República. Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/Constituicao/Constituicao.htm. Acesso em: 22 mai. 2024.

BESSAS, A. **CCBB BH foi o museu mais visitado na América Latina em 2023**. O Tempo, Belo Horizonte, 01 abr. 2024. Disponível em: <https://www.otempo.com.br/entretenimento/ccbb-bh-foi-o-museu-mais-visitado-na-america-latina-em-2023-1.3358787>. Acesso em: 15 jun. 2024.

CÂNDIDO, M. M. D. **Gestão de Museus, um Desafio Contemporâneo: Diagnóstico Museológico e Planejamento**. 1. ed. Porto Alegre: Mediatriz, 2013. 240 páginas. ISBN: 978-85-64713-07-9.

CHAGAS, M.; ASSUNÇÃO, P.; GLAS, T. **Museologia social em movimento**. Cadernos do CEOM, v. 27, n. 41, p. 430-436, 2013.

CURY, M. X. **Exposição-Concepção, montagem e avaliação**. São Paulo: Annablume, 2006.

ESCOLA Guignard celebra os 41 anos do Museu Mineiro com atividades especiais. Agência Minas Gerais, Belo Horizonte. Disponível em: <https://www.agenciaminas.mg.gov.br/evento/escola-guignard-celebra-os-41-anos-do-museu-mineiro-com-atividades-especiais>. Acesso em: 16 jun. 2024.

FREITAS, A. V.; SANTOS, A. C. O. S. **Gráfico 1**: Público presencial do Museu Mineiro entre 2011 e 2023. 2024. Gráfico em linhas. Elaborado pelos autores.

----- **Gráfico 2**: Procedência do público presencial em 2022. 2024. Gráfico de setor. Elaborado pelos autores.

----- **Gráfico 3**: Procedência do público presencial em 2023. 2024. Gráfico de setor. Elaborado pelos autores.

-----**Tabela 1:** Relação de eventos realizados no Museu Mineiro em 2022 e público. 2024. Tabela. Elaborado pelos autores.

-----**Tabela 2:** Relação de eventos realizados no Museu Mineiro em 2023 e público. 2024. Tabela. Elaborado pelos autores.

ICOM – CONSELHO INTERNACIONAL DE MUSEUS. Nova Definição de Museu. **ICOM Brasil, 2022**. Disponível em: http://www.icom.org.br/?page_id=2776. Acesso em: 22 mai. 2024.

MARZIALE, N. P. **A importância da reafirmação da função social dos museus: antes, durante e depois da pandemia**. Perspectivas de mudança?. O Público e o Privado, n. 38, p. 23-48, jan./abr. 2021.

SUMAV – SUPEINTENDÊNCIA DE MUSEUS E ARTES VISUAIS. **Minas das Artes, Histórias Gerais**. Belo Horizonte: Secretaria de Estado de Cultura de Minas Gerais – SEC/MG, 2018. 95p.

-----**Plano Museológico – Museu Mineiro**. Belo Horizonte: Secretaria de Estado de Cultura de Minas Gerais – SEC/MG, 2014. 18p.

PROCESSO DE CRIAÇÃO DA VISUAL NOVEL RESPIRE: EXPERIMENTAÇÃO NO USO DE I.A. PARA A CRIAÇÃO DE UM JOGO

*Géssica Marques de Paulo*¹

Neste ensaio irei apresentar o processo de criação do jogo *Respire*. O jogo é construído no estilo de visual novel que conta com uma narrativa interativa por meio de rotas, das quais, utilizo como enredo um pesadelo que tive e que ficou marcado em minha memória. Ao decorrer do ensaio, detalho os passos de criação, desde a seleção do tema (sonho), construção do roteiro e geração de imagens utilizando inteligências artificiais para criação de personagens e cenários. Por fim, concluo sobre minha experiência ao utilizar inteligências artificiais na geração de imagens e sobre os desafios enfrentados na criação do jogo. *Respire* é o resultado de trabalho da disciplina Arte e Tecnologia ministrada pelo professor doutor Edgar Franco no Programa de Pós-Graduação em Arte e Cultura Visual na Universidade Federal de Goiás (PPGACV/UFG).

Palavras-chave: *Visual novel; Jogos digitais; Inteligência Artificial; Narrativas Interativas; Arte e Tecnologia.*

¹ Mestranda em Arte e Cultura Visual, na linha de pesquisa Poéticas Artísticas e Processos de Criação, do Programa de Pós-Graduação em Arte e Cultura Visual da Faculdade de Artes Visuais na Universidade Federal de Goiás (PPGACV/FAV/UFG), bacharel em Design Gráfico pela mesma instituição. Servidora técnica em artes gráficas da Universidade Federal de Goiás. Integrante do grupo de pesquisa *Cria_Ciber*. Pesquisa sobre a representatividade feminina nos jogos digitais. Conato: gessicamarques862@gmail.com. Lattes ID: <http://lattes.cnpq.br/0541978092145225>.

INTRODUÇÃO

A popularidade dos jogos digitais continua crescendo com o passar dos anos, em 2023 a Pesquisa Game Brasil (2024) revelou que 73,9% dos brasileiros consomem jogos eletrônicos e por causa da crescente popularidade, de acordo com a Folha de São Paulo (2021), os jogos se tornaram a maior mídia de entretenimento, faturando mais do que os setores da música e dos filmes juntos. Mas o que seria jogo? “Entende-se por jogo uma atividade lúdica definida por regras que delimitam as formas de estar/agir dentro da realidade apresentada” (Mendonça, 2014, p. 5).

Dessa forma, o jogador aceita remover-se da própria realidade e inserir-se na realidade dada pelas regras do jogo, sendo que o primeiro possui controles e limitações de ordens cronológicas e espaciais sobre o segundo, que lhe permitem voltar à própria realidade de acordo com sua vontade

(Mendonça, 2014, p. 05).

Entendendo o conceito de jogo, é importante também entender um conceito que nasce dentro da junção entre arte e tecnologia: a gamearte.

A denominação gamearte se refere a projetos de caráter estético que se apropriam dos games de modo crítico e questionador, propondo reflexões inusitadas. Assim, quando se fala em gamearte, podemos encontrar projetos que criam novos contextos para games conhecidos. Muitas vezes, encontramos antigos games travestidos em máquinas inúteis ou esfinges enigmáticas

(Leão, 2005, p. 01 apud Custódio, 2020, p. 236).

Desta forma, este jogo, nasceu como um fruto da disciplina de Arte e Tecnologia ministrada pelo professor doutor Edgar Franco. Esta disciplina é ofertada anualmente no Programa de Pós-Graduação em Arte e Cultura Visual na Universidade Federal de Goiás (PPGACV/UFG) e tem como resultado produções incríveis envolvendo a arte e a tecnologia. No meu caso, escolhi criar um jogo de visual novel baseado em um pesadelo que tive.

Antes de adentrar sobre o processo criativo do jogo, é importante explicar o que é uma visual novel. Este é um estilo de jogo muito popular no Japão e que rapidamente ganhou espaço no ocidente. Carregadas com mecânicas simples, o principal objetivo do jogador é acompanhar a história por meio de textos que são apresentados a ele na tela, esses textos podem ser pensamentos e diálogos, mas há também músicas, ruídos de ambiente e imagens dos personagens e cenários – tudo para que o jogador se sinta ainda mais dentro da história (Figura 01). Algumas visual novels possuem dublagem para os personagens principais, outras, possuem pequenas animações nos movimentos para dar ainda mais vida à história (Alves; Taborda, 2015)

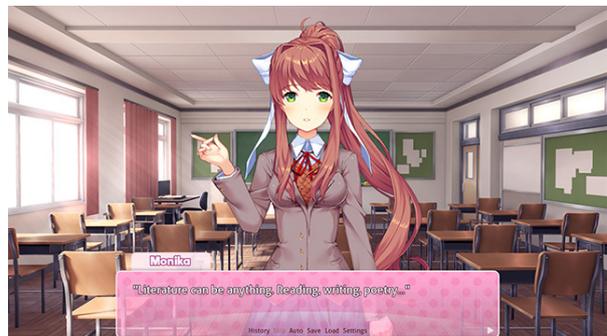


Fig 01: Tela do jogo Doki Doki Literature Club. Fonte: Site do Electra Street

Em alguns jogos, o jogador também se vê na tela, mas outros optam por não mostrar, revelando o jogador apenas em imagens bônus que são concedidas conforme avança na história. A principal mecânica das visual novels, é que o jogador precisa “decidir qual

caminho irá seguir através de suas preferências dentre as alternativas apresentadas a ele na tela, desta forma, o jogo possui múltiplas histórias e conseqüentemente vários finais” (Alves; Taborda, 2015, p. 486) (Figura 02).

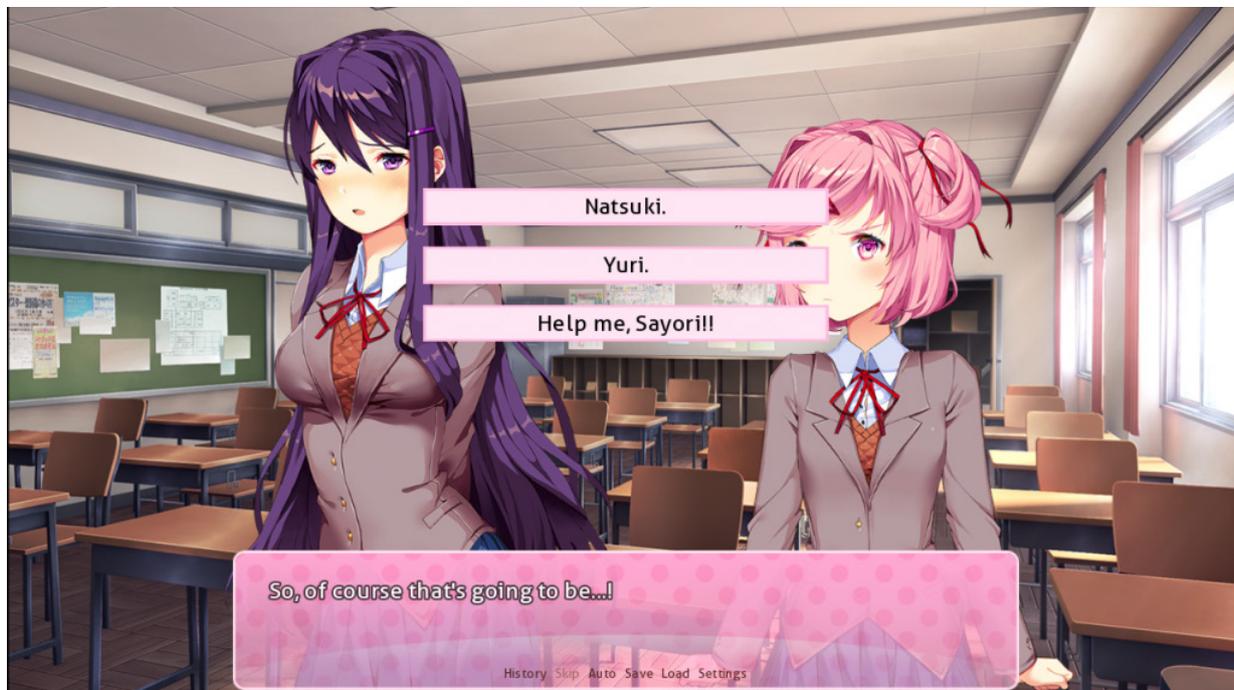


Fig. 02: Tela de escolhas do jogo Doki Doki Literature Club. Fonte: Site Emmarie Gettys Burg.

Essas escolhas sempre têm alguma consequência, algum personagem pode morrer ou gostar menos do jogador, ou até mesmo, acabar tendo seu personagem morto prematuramente, mas assim como as consequências podem ser ruins, elas também podem ser boas. O(a) jogador(a) pode acabar

conquistando a afinidade de certos personagens e/ou conseguindo salvar a si mesmos e outros personagens da trama. Assim, as visual novels são concebidas para que o jogador repita várias vezes o mesmo jogo afim de desbloquear todas as rotas e conseqüentemente todos os finais.

PRODUÇÃO DO JOGO

A visual novel foi escolhida por ser um estilo de jogo que estou trabalhando em meu mestrado no Programa de Pós-Graduação em Arte e Cultura Visual disponível na Faculdade de Artes Visuais da Universidade Federal de Goiás (PPGACV/FAV/UFG). Assim, utilizei-a como uma espécie de ensaio durante o programa, mas ainda assim, tive um resultado bem satisfatório.

O tema do jogo surgiu a partir de um pesadelo que tive há alguns meses e que acabou ficando em minha mente. Eu sou amante de histórias de terror, consumo muitos filmes, séries e jogos com essa temática, assim, por que não aproveitar um pesadelo horripilante que tive durante uma apneia? “Sonhos são narrativas subjetivas, mui

tas vezes fragmentadas e compostas de elementos – seres, coisas e lugares – interagindo com uma autor-representação do sonhador, que em geral apenas observa o desdobramento de um enredo” (Ribeiro, 2019, p. 16).

Para a criação do roteiro, utilizei o site Milanote, já que é mais prático no momento de criar as rotas (Figura 03). Fiz um roteiro curto e direto, como as visual novels são jogos textuais o(a) criador(a) tem que tomar o cuidado para que o texto não fique muito longo ou o(a) jogador(a) perderá rapidamente o interesse no mesmo.



Fig. 03: Roteiro do jogo Respire. As notas em vermelho representam ações que irão levar o(a) jogador(a) aos finais ruins, já em verde são as ações que o jogador deverá fazer para conquistar o final bom. Fonte: Site Milanote.

Para a programação, utilizei o programa Ren’Py que será o mesmo que utilizarei para a produção do jogo que apresentarei no final do mestrado. O jogo possui quatro rotas, sendo que três delas possuem um final ruim e somente uma das rotas é considerada boa, esse final “bom” foi definido de acordo com o final do pesadelo que tive e que me fez acordar.

Sobre o enredo, para resumir, sonhei que tinha tido um acidente de carro e acordei em um lugar estranho. Neste lugar, meu corpo estava conectado com uma outra cabeça que controlava meus braços e pernas, era como se eu fosse a intrusa em meu próprio corpo. Durante conversas que não me recordo bem, lembro de que uma criança nos encontrou e a criatura, que agora controlava meu corpo, queria matar a criança. Desesperada, tentei machucar a criatura, mas somente eu sentia a dor que causava nela, e em um ato desesperado, comecei a cortar minha própria garganta com um metal de corte cego. Acordei assim, desesperada e com uma grande agonia na região da garganta. A dor de cabeça veio logo em seguida e percebi que o pesadelo era devido à falta de respiração enquanto eu dormia, uma tentativa desesperada do meu cérebro de me acordar e que funcionou.

Com um prazo apertado para a produção do jogo, decidi testar o uso de inteligências artificiais (I.A.s) para criar tanto os personagens como os cenários. Primeiramente, utilizei as I.A.s: Leonardo.AI e Imagine.art. No entanto, como utilizei as versões gratuitas, enfrentei algumas limitações tanto de uso quanto de censura. Para gerar os prompts, utilizei o ChatGPT como auxiliador. No Leonardo.AI, gerei mais 200 imagens para conseguir cerca de 30 imagens que poderia utilizar. No fim, o primeiro resultado não me satisfez muito (Figura 04).



Fig. 04: Uma das imagens geradas para personagem utilizando a I.A. Leonardo.AI, mas que foi descartada durante o processo. Fonte: Leonardo.AI.

Insatisfeita com o resultado, decidi assinar o pacote Standart do Midjourney que custava \$30,00 (trinta dólares), pois acreditei que o básico não iria me

servir já que tinha limitação de imagens geradas. No Midjourney, gerei 492 imagens, destas, apenas 20 imagens foram utilizadas no jogo final (Figuras 05 e 06).

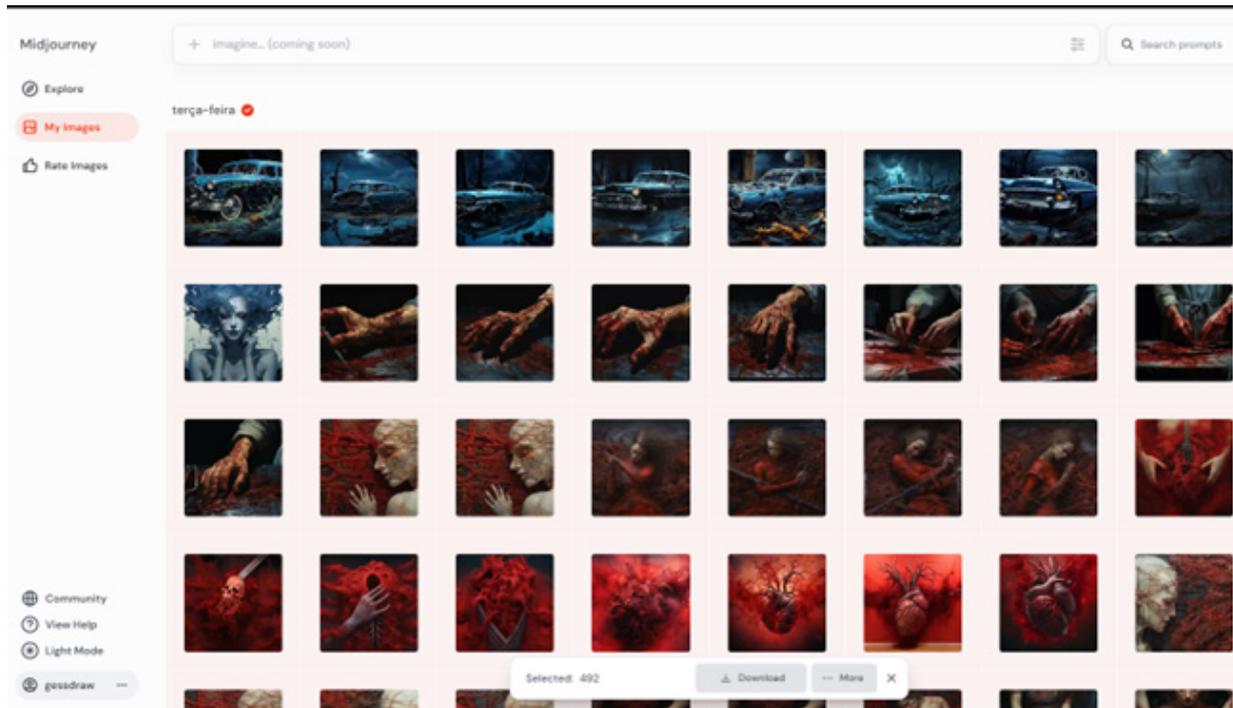


Fig. 05: Histórico de geração de imagens no Midjourney. Fonte: Midjourney.

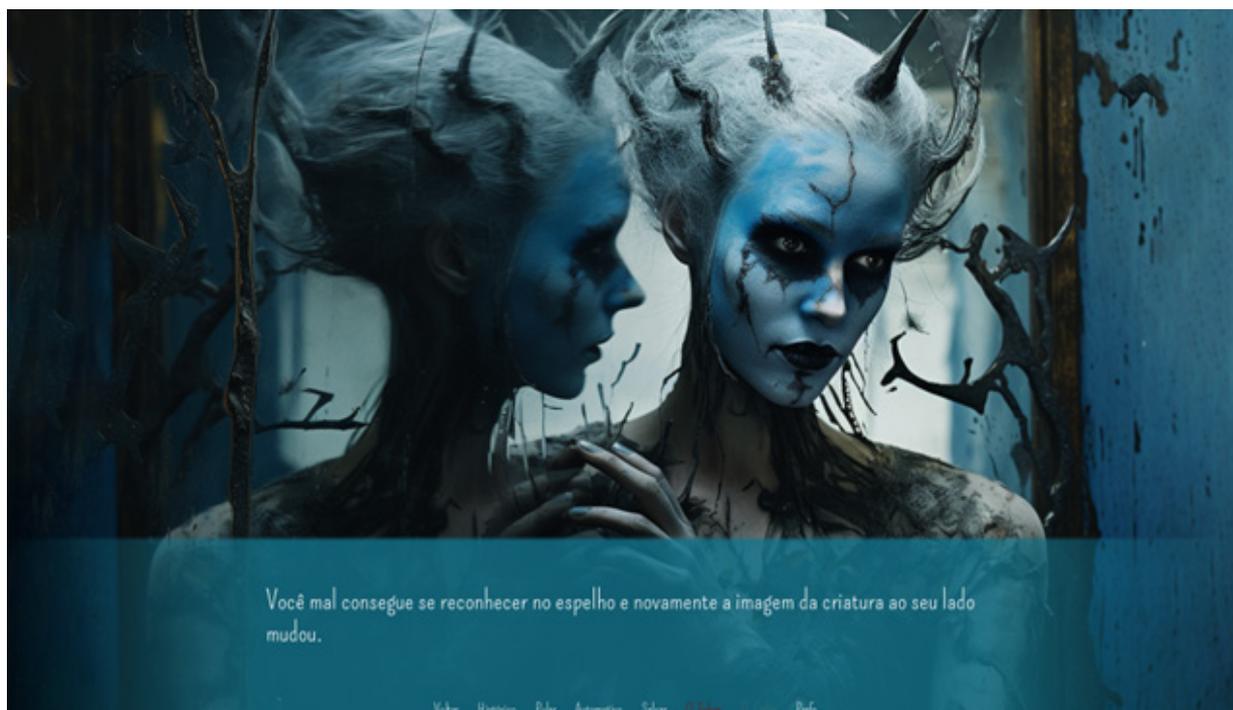


Fig. 06: Uma das imagens que foram para o resultado do jogo. Fonte: Jogo Respire.

Na criação do jogo, em um intuito de me aproximar do(a) jogador(a), na tela inicial peço que ele(a) coloque seu nome que irá aparecer durante todo o jogo. Com uma narrativa interativa, o(a) jogador(a) poderá escolher caminhos que trazem novas interações e imagens, mas somente um

deste caminhos levará ao fim onde seu personagem acorda do pesadelo. Nos outros dois finais, o personagem tem um fim terrível (Figuras 07 e 08).

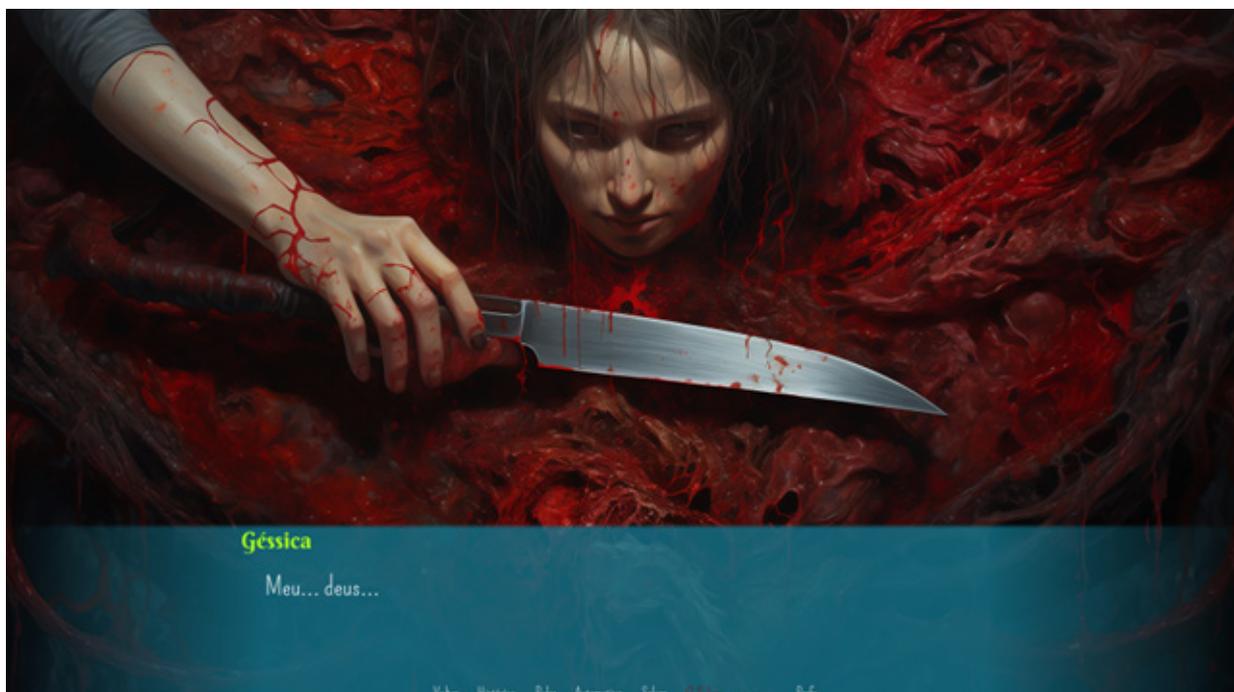


Fig. 07: Um dos finais alternativos que terminam de forma ruim. Aqui o(a) jogador(a) não conseguiu impedir que a criatura matasse uma criança inocente. Fonte: Jogo Respire.

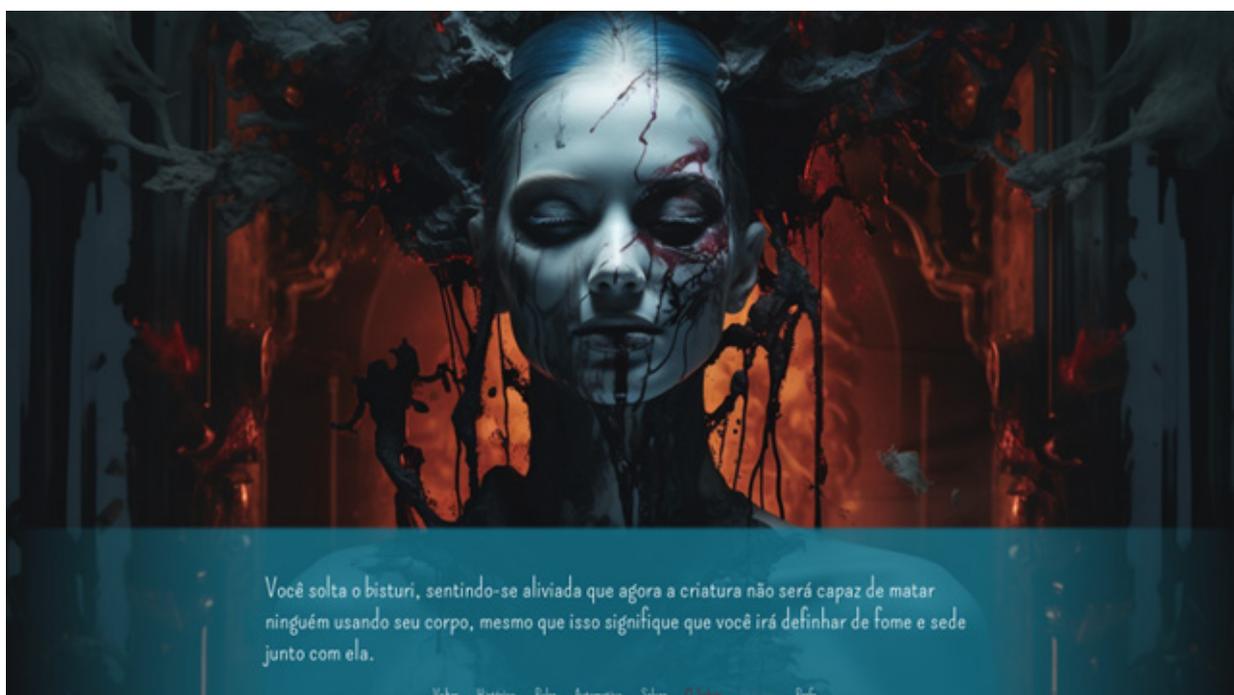


Fig. 08: Neste final, o(a) jogador(a) consegue impedir a criatura de matar a criança, no entanto, seu destino ainda é a morte. Fonte: Jogo Respire.

Caso o jogador faça duas escolhas que serão consideradas “ruins”, uma tela dizendo “respire” aparecerá junto com sons de batimentos cardíacos (Figura 09). No entanto, não há nenhuma ação sobre como ou o que fazer para respirar dentro do jogo, e o jogador só saberá o que significa “respire” caso chegue ao final onde ele corta a própria cabeça para se libertar de seu destino cruel, pois assim que o fizer, o personagem “respira e acorda” de seu pesadelo (Figura 10). Os outros finais em

que não “respirou”, significa que o personagem não acordou e morreu (Figura 11).

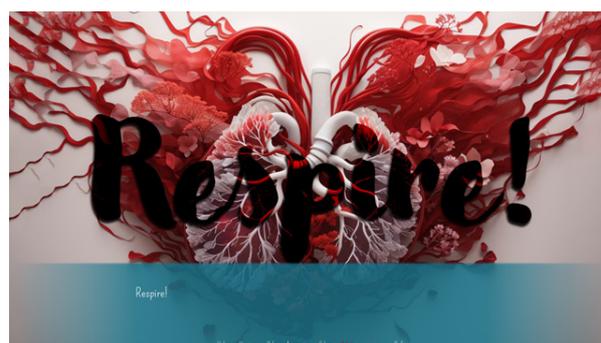


Fig. 09: Mensagem informando o jogador para respirar. Fonte: Jogo Respire.



Fig. 10: Final bom, onde o(a) jogador(a) consegue acordar de seu pesadelo. Fonte: Jogo Respire.

Inicialmente, pensei em nomear o jogo como O outro, devido ao personagem principal ter uma segunda cabeça, um outro em seu corpo. Mas após pensar um pouco, decidi nomear como Respire em uma referência a



Fig. 11: Final ruim: o(a) jogador(a) não conseguiu acordar e morreu. Fonte: Jogo Respire.

apneia. Para uma maior imersão dentro do jogo, utilizei alguns áudios gratuitos na plataforma Slip.Stream. Os efeitos sonoros incluem músicas de suspense, sons de faca, batimentos cardíacos, respiração e som de passos.

CONCLUSÃO

Finalizo a criação do jogo Respire com a conclusão de que não é nada fácil gerar imagens por inteligência artificial. As imagens geradas nunca são da forma que imaginamos, mesmo que os prompts sejam bem detalhados ainda pode ocorrer de algumas palavras caírem no filtro de censura. Em alguns momentos, fiquei até pensando que seria mais fácil ilustrar a cena que eu queria do que tentar gerar uma com o Midjourney ou qualquer outra I.A. de geração de imagem.

Para conseguir uma imagem minimamente boa é necessário gerá-la repetidas vezes alterando os prompts aqui e acolá. No entanto, o processo foi interessante pois adquiri certa experiência no programa Ren'Py que será útil na criação da minha visual novel do mestrado.

A programação do jogo foi feita em Python e utilizei algumas variáveis de ação para a criação das rotas intera-

tivas. Não foi muito difícil programar o jogo, pois o programa Ren'Py possui inúmeros tutoriais no YouTube permitindo fazer várias modificações. Abaixo estão algumas cenas visuais do jogo final (Figuras 12 a 15).



Fig. 12: Tela inicial do jogo Respire. Fonte: Jogo Respire.

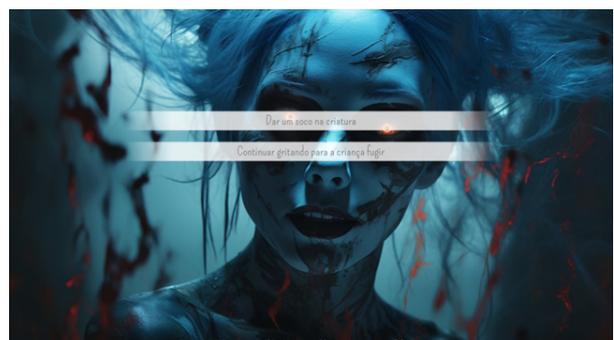


Fig. 13: Tela de escolha de ação. Fonte: Jogo Respire.



Fig. 14: Um dos cenários que foram gerados para o jogo. Fonte: Jogo Respire.

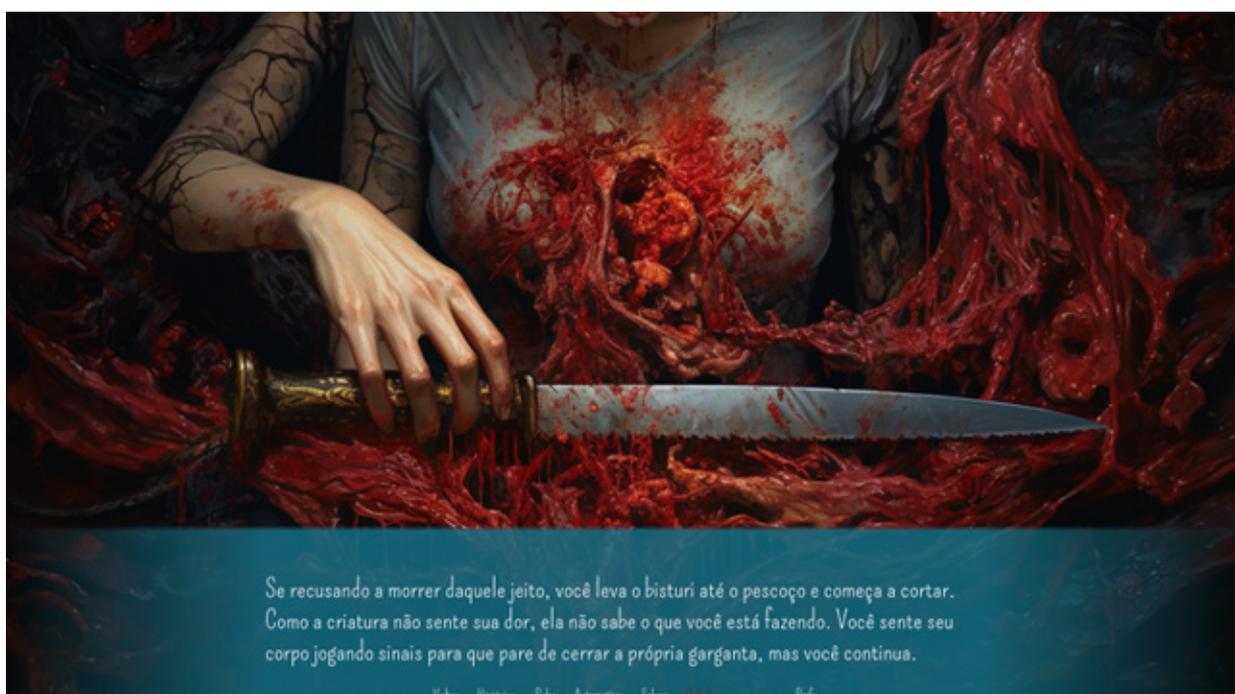


Fig. 15: Nesta tela, o(a) jogador(a) decidiu cortar o próprio pescoço, esta ação leva ao final bom onde o protagonista acorda de sua apneia. Fonte: Jogo Respire.

REFERÊNCIAS

ALVES, Adriana Gomes; TABORDA, Paolla Kulakowski. **Visual Novel: a evolução do gênero e sua aplicação para desenvolver o hábito da leitura.** XIV SBGames, 2015.

CUSTÓDIO, José Antônio Loures. **Homo Sex Ludens: a sexualidade nos videogames**. Tese de Doutorado, Universidade de Brasília, 2020. Disponível em: <<http://repositorio2.unb.br/jspui/handle/10482/40323>>. Acesso em: 2 Apr. 2024.

MADUREIRA, Daniele; DE MOURA, Júlia Cagliari Reis. **Mercado de games que atraiu Magalu já fatura US\$ 300 bi ao ano, mais do que filmes e música juntos**. Folha de S.Paulo. Disponível em: <<https://www1.folha.uol.com.br/mercado/2021/07/mercado-de-games-que-atraiu-magalu-ja-fatura-us-300-bi-ao-ano-mais-do-que-filmes-e-musica-juntos.shtml>>. Acesso em: 8 Jul. 2024.

MENDONÇA, Bruno de Abreu. **Do game à arte: processo criativo em Gamearte**. Dissertação de Mestrado, Universidade Federal de Goiás, 2014. Disponível em: <<https://repositorio.bc.ufg.br/tede/handle/tede/3833>>. Acesso em: 2 Apr. 2024.

PESQUISA GAME BRASIL. **Pesquisa Game Brasil 2024** - edição gratuita. [s.l.: s.n.], 2024. Disponível em: <<https://www.pesquisagamebrasil.com.br/pt/>>. Acesso em: 8 Jul. 2024.

RIBEIRO, Sidarta. **O oráculo da Noite: a história e a ciência do sonho**. 2019. Companhia das Letras.

IMAGENS

LEONARDO.AI. **Personagem de duas cabeças**. 2024. Imagem digital gerada através da inteligência artificial Leonardo.Ai, Goiânia. Acesso em: 08 jul. 2024.

MARQUES DE PAULO, Gêssica. Roteiro. **Roteiro digital criado no site Milanote**. Acervo pessoal, Goiânia. Acesso em: 08 jul. 2024.

----- **Respire: Cena do jogo**. 2024. Print do jogo Respire, 1920x1080 pixels, Goiânia. Acesso em: 08 jul. 2024.

----- **Respire: Final ruim 1**. 2024. Print do jogo Respire, 1920x1080 pixels, Goiânia. Acesso em: 08 jul. 2024.

----- **Respire: Final ruim 2**. 2024. Print do jogo Respire, 1920x1080 pixels, Goiânia. Acesso em: 08 jul. 2024.

-----**Respire: respire.** 2024. Print do jogo Respire, 1920x1080 pixels, Goiânia. Acesso em: 08 jul. 2024.

-----**Respire: Final bom.** 2024. Print do jogo Respire, 1920x1080 pixels, Goiânia. Acesso em: 08 jul. 2024.

-----**Respire: Morte.** 2024. Print do jogo Respire, 1920x1080 pixels, Goiânia. Acesso em: 08 jul. 2024.

-----**Respire: Tela inicial do jogo.** 2024. Print do jogo Respire, 1920x1080 pixels, Goiânia. Acesso em: 08 jul. 2024.

-----**Respire: Cena de escolha de ação do jogo.** 2024. Print do jogo Respire, 1920x1080 pixels, Goiânia. Acesso em: 08 jul. 2024.

-----**Respire: Tela com cenário do jogo.** 2024. Print do jogo Respire, 1920x1080 pixels, Goiânia. Acesso em: 08 jul. 2024.

-----**Respire: Cena de ação do final bom.** 2024. Print do jogo Respire, 1920x1080 pixels, Goiânia. Acesso em: 08 jul. 2024.

MIDJOURNEY. Histórico de imagens. 2024. **Print retirado do site Midjourney sobre o histórico de imagens geradas**, Goiânia. Acesso em: 08 jul. 2024.

SALVATO. Doki Doki Literature Club. 2017. **Jogo de visual novel criado na plataforma Ren'Py.** Disponível em: < https://store.steampowered.com/app/698780/Doki_Doki_Literature_Club/>. Acesso em: 08 jul. 2024.

A ESCRITA IMPOSSÍVEL

*Rayssa Veríssimo*¹

Pessoas, línguas, narrativas e saberes foram apagados da história dos povos colonizados pelos colonizadores. As lacunas dessa história já não podem ser preenchidas, pois os mortos foram enterrados junto com os arquivos apagados. Nesse sentido, o presente artigo se alinha aos pensamentos de Aníbal Quijano e Walter Benjamin para problematizar a razão e a história dominantes como monumentos da barbárie e projetos de ficção. Reconhecendo os limites dos métodos historiográficos e dos arquivos hegemônicos, questiona-se como construir uma outra narrativa, apostando na noção de fabulação crítica de Saidiya Hartman e das retomadas de Sandra Benites e Clarissa Diniz como possibilidade de contornar os vazios e apagamentos coloniais das narrativas do terror. Essa hipótese é contextualizada a partir do assassinato simbólico de Marlene NourbeSe Philip que encontra, no silêncio, uma forma de contornar o silenciamento do massacre do Zong, aqui narrado por Fred D'Aguiar.

Palavras-chave: *Apagamento; Fabulação Crítica; Narrativas Coloniais; Silenciamento; Silêncio.*

¹ É bacharel em Artes Visuais pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ) com intercâmbio de graduação na l'Université de Liège (Bélgica). Foi contemplada com a bolsa de estudos do Programa de Imersão em Artes Visuais do Parque Lage (2023), onde também se formou em cursos livres de História da Arte. Sua pesquisa se desenvolve através da produção plástica e da reflexão teórica, com interesse pela escrita como uma forma de Fabulação Crítica e Opacidade. Investigando o avesso da escrita por meio de apagamentos, ilegibilidades e rasuras, Rayssa busca a desescrita de livros e arquivos.

Contato: rayssaverissimocorrea@gmail.com

A RAZÃO COMO PROJETO DE APAGAMENTO EPISTÊMICO:

O sociólogo peruano Aníbal Quijano (1928-2018) destaca como a colonialidade se perpetua através das relações sociais, culturais e epistêmicas, defendendo a descolonização do pensamento e das práticas sociais. Em “Colonialidad y modernidad / racionalidad” (1992), ele se dedica a analisar a relação entre colonialidade e conhecimento, entendendo por “colonização” a dominação imposta pelos europeus sobre os povos da América Latina². Sua análise ganhou destaque nos estudos pós-coloniais por reconhecer o colonialismo sobre os modos de produzir conhecimento, alertando para como a cultura dos povos dominados foi transformada em uma imagem mistificada, ao passo que a cultura europeia foi estabelecida como um padrão de racionalidade, ou seja, como um modelo de produção de conhecimento universal. Nesse sentido, a colonização implicou em um processo de apagamento dos meios de expressão dos povos dominados, através do apagamento de suas crenças, línguas, símbolos e imaginário:

Entre a repressão cultural e o genocídio em massa, as antigas altas culturas da América foram transformadas em subculturas camponesas iletradas, condenadas à oralidade. Isto é, despojadas de seus próprios padrões de expressão formalizada e objetivada, intelectual e plástica ou visual. Daí em diante, os sobreviventes não teriam outros modos de expressão intelectual ou plástica formalizada e objetivada, senão através dos padrões culturais dos dominadores, mesmo que os subvertendo em certos casos, para transmitir outras necessidades de expressão.

(1992, p. 13, tradução livre)

A colonização fraturou a identidade dos povos dominados, intervindo em suas formas de ver e traduzir o mundo. Ao obrigar-lhes a falar uma nova língua e a aderir um novo sistema simbólico, por exemplo, silenciava-se a forma de expressão própria aos povos colonizados. Esse silen

² A colonização europeia foi empreendida em diversos territórios e em diferentes momentos, como nas Américas, na África, na Ásia e na Oceania. Há diferenças significativas entre cada história, além de complexidades de poder heterogêneas. Nesse sentido, este ensaio tem como principal referência a colonização europeia empreendida sobre os territórios da América Latina, considerando o comércio transatlântico de pessoas escravizadas que uniu historicamente esse território ao continente africano.

³ Original: “Entre la represión cultural y el genocidio masivo, llevaron a que las previas altas culturas de America fueran convertidas en subculturas campesinas iletradas, condenadas a la oralidad. Esto es, despojadas de patrones propios de expresión formalizada y objetivada, intelectual y plástica o visual. En adelante, los sobrevivientes no tendrían otros modos de expresión intelectual o plástica formalizada y objetivada, sino a través de los patrones culturales de los dominantes, aun si subvirtiéndolos en ciertos casos, para transmitir otras necesidades de expresión.”

ciamento é consequentemente acompanhado de uma tradução do mundo conforme o sistema de pensamento europeu. O mundo foi, portanto, transformado em um espelho narcísico da Europa, onde aquilo que não reflete a sua imagem é considerado primitivo e irracional.

Conforme explica Quijano, não é coincidência que o estabelecimento da racionalidade moderna ocorra no mesmo momento da consolidação da colonialidade europeia sobre o conhecimento. É através da fratura da identidade dos povos dominados e do esvaziamento dos seus saberes que se funda a relação sujeito-objeto do conhecimento. Isto é, funda-se o paradigma da Europa como sujeito (o ser pensante e racional) e o mundo colonizado como objeto (o outro a ser pesquisado). Para que a Europa pudesse se estabelecer como a razão do mundo, foi necessário apagar as demais formas de existência, fundando, por isso, a imagem dos povos colonizados como objetos etnográficos esvaziados de capacidade cognitiva própria.

É com esse projeto de apagamento epistêmico dos povos colonizados que se formaram os monumentos da cultura, como a história, os museus e os livros. Foi no período do Renascimento em que nasceram os primeiros museus, conhecidos como Wunderkammer, onde se expunham artefatos culturais, objetos religiosos e elementos naturais roubados das colônias. Longe de suas terras originais, eles ficavam expostos como

ferramentas educativas que apresentavam as culturas colonizadas de maneira exotizada e muitas vezes estereotipada, reforçando narrativas de superioridade europeia e de justificativa da colonização. Os livros, apesar de terem uma origem mais longínqua, também serviram ao projeto de apagamento epistêmico. Em muitos casos, os colonizadores destruíram textos e manuscritos nativos, como na queima de códices maias pelos dominadores espanhóis, que resultou na perda irreparável de conhecimentos e histórias indígenas. Em outros, os colonizadores escreveram livros de história que narravam a conquista e a colonização do ponto de vista europeu, frequentemente marginalizando ou distorcendo as perspectivas e histórias das populações nativas. Isso ajudou a criar uma narrativa hegemônica que legitimava a dominação colonial.

Os mortos foram enterrados junto com os arquivos apagados pelos colonizadores, para que eles pudessem ser os protagonistas da história. Há, portanto, um vazio epistêmico por trás da razão europeia. Não bastava o genocídio, foi também necessário o apagamento do mundo dos povos colonizados. Através do paradigma da razão, os europeus inventaram um mundo em que eles são os únicos pensantes e o resto, objetos de pesquisa. Essa narrativa só foi possível, é claro, com o apagamento da episteme dos povos colonizados, transformando-os em um palimpsesto de identidade, língua, conhecimento e memórias apagadas.

A HISTÓRIA COMO FICÇÃO E BARBÁRIE:

O vazio não significa um estado de completa ausência, pois em todo vazio há um estado de reminiscência, como em uma trilha, onde as pegadas se tornam o

índice da presença passada - ainda que sejam a marca da ausência. O processo de documentação do passado não é diferente dessa trilha. Porém, escondendo

muitas das reminiscências do tempo, os europeus escreveram o mito do passado “como ele de fato foi”, através da construção de monumentos da cultura. Apesar da sua narrativa ter sido oficializada como a verdade universal, ela é criticada por Walter Benjamin (1892-1940), sociólogo judeu alemão. Para ele, a história é um processo dialético entre o opressor (o colonizador) e o oprimido (o colonizado) e a narrativa contada pelos livros e museus oficiais é, na verdade, um historicismo criado pelos opressores – os europeus.

Ainda que os responsáveis pela colonização não estejam mais vivos, seus herdeiros continuam narrando a história. Agora eles escrevem livros a partir dos museus que seus antepassados construíram com a transformação dos povos colonizados em objetos descontextualizados. Os herdeiros agora homenageiam seus antepassados com monumentos da cultura, através de livros e museus que narram a história universal. No entanto, conforme lembra Walter Benjamin, “nunca houve um documento de cultura que não fosse simultaneamente um de barbárie. E assim como ele próprio não está livre da barbárie, também não está livre do processo de transmissão, no qual passa de umas mãos para outras”⁴ (1940, s.p., tradução livre).

Os monumentos da cultura são, portanto, monumentos da barbárie. Isto é, os arquivos e documentos que narram a história também contêm as marcas de opressão e violência. Narrar o passado “como ele de fato foi” implica consequen-

temente em evidenciar tais violências, ao contrário do que fazem os herdeiros. É deles a versão historicista que reconstrói o passado de forma linear, objetiva e eurocêntrica, enxergando a história como uma sequência contínua e progressiva de eventos, onde cada acontecimento leva inevitavelmente ao próximo. Nesse fio da memória, como canta a Mangueira⁵, seus consanguíneos são retratados como heróis, enquanto o sangue dos seus assassinatos é ocultado.⁶

Como alternativa, Benjamin propõe o materialismo histórico, o qual busca revelar as estruturas de dominação e promover uma compreensão crítica e ativa da história. Ele sugere que a história deve ser vista como uma constelação de momentos significativos, onde os eventos não são apenas parte de uma sequência linear, mas também estão interligados de maneira complexa e multifacetada, enfatizando a importância de recuperar as vozes dos dominados e de reconhecer as injustiças e violências que acompanham o progresso aparente.

O materialismo histórico implica na retomada da história pelos dominados. Nesse sentido, é necessário que os monumentos de cultura que narram a história passem a ser construídos pelos povos historicamente colonizados. No entanto, apesar de toda a luta para retomar as narrativas do passado, os colonizadores ainda silenciam as outras tentativas de contar a história. Um exemplo disso pode ser percebido em *Feeding the ghosts*, livro escrito por Fred D'Aguiar (1960–presente) em 1997,

⁴ Original: “There has never been a document of culture, which is not simultaneously one of barbarism. And just as it is itself not free from barbarism, neither is it free from the process of transmission, in which it falls from one set of hands into another.”

⁵ Grêmio Recreativo Escola de Samba Estação Primeira de Mangueira é uma tradicional escola de samba brasileira da cidade do Rio de Janeiro.

⁶ Escutar o samba-enredo da Mangueira, *Histórias para ninar gente grande* (2019). Disponível em: <https://www.lyricslayers.com/sambas/mangueira-2019/english.html>

baseado no massacre do Zong de 1781.

Em 1781, um navio capitaneado por Luke Collingwood parte da Costa Oeste da África com mais de 400 pessoas escravizadas, em direção à Jamaica, na época uma colônia inglesa. Era o caso Zong, nome do navio negreiro britânico que deu origem ao massacre. Devido a um erro na rota de navegação, a viagem teve sua duração aumentada para cerca de quatro meses. Para evitar o prejuízo econômico, o capitão Collingwood elaborou um plano de jogar no oceano aqueles que estivessem doentes, totalizando um massacre de mais de 130 pessoas.

Ao antecipar as mortes, o capitão protege o lucro da “mercadoria”, através do ressarcimento do seguro, antes que o valor médio da “carga” diminuísse bruscamente. “Em outras palavras, o massacre dos escravos africanos provaria ser mais financeiramente vantajoso para os proprietários do navio e de sua carga do que se os escravos fossem deixados para morrer de ‘causas naturais’”⁷ (M. NourbeSe Philip, 2008, p. 189, tradução livre). Todavia, a seguradora se recusa a ressarcir o valor das pessoas mortas, o que gera um processo judicial entre ela e os proprietários do navio. O acontecimento ganha uma grande repercussão, que leva ao fortalecimento do movimento abolicionista na Inglaterra, principalmente a partir dos esforços do nigeriano Olaudah Equiano e do inglês Granville Sharp.

Fred D’Aguiar reinterpreta o massacre do Zong através do romance *Feeding the ghosts*. No livro, os vazios dessa his-

tória são preenchidos pela imaginação, através da protagonista Mintah, uma mulher escravizada que sobrevive ao massacre. Após ser jogada no oceano, Mintah secretamente escala o navio de volta, onde se esconde da tripulação, e produz um livro com relatos sobre o acontecimento, em dois dias. Ela quer que as pessoas saibam o que aconteceu no Zong, por isso escreve os fatos que nunca seriam relatados pela tripulação do navio.

Durante a audiência entre a seguradora e os proprietários do navio, o livro de Mintah aparece como uma prova surpreendente. De acordo com o cálculo do livro, pelo menos metade das mortes eram desnecessárias, confirmando a arbitrariedade da decisão de jogar pessoas ainda vivas no oceano. Estava ali toda a prova necessária, no entanto se acreditava que “eles deveriam estar examinando o caso de acordo com a lei, e não desperdiçando seu fôlego em um livro sem relevância para a questão do que era melhor para o estoque e para o Zong afetado.”⁸ (D’Aguiar, 2014, p. 160, tradução livre)

Não importa quantas provas estivessem no livro, “uma mulher africana que fala inglês, que é jogada ao mar e consegue escalar a lateral de um navio à vela e, para completar, ainda encontra tempo para escrever em seu esconderijo a bordo! Não é possível.”⁹ (D’Aguiar, 2014, p. 162, tradução livre). Para eles, uma mulher escravizada não poderia saber ler e escrever, menos ainda falar inglês, logo seus relatos são inevitavelmente falsos. Então, a decisão final é tomada: “este livro – aparentemente escrito por um fantasma, já

⁷ Original: “In Other words, the massacre of the African slaves would prove to be more financially advantageous to the owners of the ship and its cargo than if the slaves were allowed to die of ‘natural sauses’”

⁸ Original: “They should be examining the case according to the law, not wasting their breath on a book with no relevance to the issue of what was best for the stock and the stricken Zong.”

⁹ Original: “An African female who can speak English, who is thrown overboard and climbs up the side of a sailing ship and to crown it all finds the time to write in her hideaway on board! Not possible.”

que a mão que o escreveu não foi apresentada hoje aqui no tribunal para provar sua autoria – não contesta nada disso”¹⁰ (D’Aguiar, 2014, p. 169, tradução livre).

Mesmo que Mintah tenha registrado o massacre do Zong em um livro, a história que venceu foi a dos assassinos, pois eles tinham a lei ao seu lado. O livro, monumento da cultura privilegiado pelos europeus como fonte da verdade, não foi aceito pelo simples fato de ter sido escrito por uma mulher negra escla-

vizada. Nesse sentido, o processo de releitura do passado se deu pela versão dos colonizadores, ainda que eles não tivessem prova suficiente contra o livro de Mintah. O julgamento do massacre do Zong, portanto, evidencia o caráter fictício das narrativas coloniais que esvaziam o conhecimento dos povos colonizados e omitem partes do passado para contarem a história “como ela de fato foi”.

RETOMADAS COMO COMBATE SIMBÓLICO:

A história “como ela de fato foi” é uma ficção. O tribunal do massacre do Zong decidiu em favor dos proprietários do navio, considerando que os escravizados eram propriedades e, portanto, poderiam ser reivindicados como uma perda segurada. Esta decisão judicial destaca a brutalidade e a desumanização daquele período. A lei, assim como os monumentos da cultura, é também um monumento da barbárie. Foi através dela que os colonizadores justificaram sua violência. Foi também através dela que o julgamento do Zong considerou o livro de Mintah um “livro tolo cheio de alegações fantasiosas”¹¹ (D’Aguiar, 2014, p. 161, tradução livre). O julgamento, portanto, definia o que era real e o que era fantasia, sendo a ficção colonial sempre a régua da verdade.

São muitas as verdades escondidas por trás dos vazios do massacre do Zong. A escritora canadense Marlene Nourbese

Philip (1947–presente) reescreve esse caso no livro *Zong!*, reaproveitando os vazios do relatório do julgamento, “para não contar a história que deve ser contada”. Através desse relatório, ela imerge no ramo do direito contratual, criando um paralelo entre a ficção jurídica e a ficção poética:

A lei e a poesia compartilham uma preocupação inexorável com a linguagem – o uso ‘correto’ das ‘certas’ palavras, frases ou até mesmo sinais de pontuação; a precisão na expressão. Esse é o objetivo comum a ambas. No caso da lei, essa preocupação tem resultados tanto materiais quanto imateriais. Um contrato bem redigido, por exemplo, pode salvar um indivíduo de perdas financeiras ou garantir grandes benefícios financeiros. Uma interpretação adequada da legislação pode resultar na liberdade física de um indivíduo, na

¹⁰ Original: “This book – penned by a ghost, it seems, since the hand has not been produced here today in this court to prove its authorship – does not dispute any of that.”

¹¹ Original: “Foolish book full of fanciful claims.”

confirmação de direitos civis ou humanos, ou até mesmo na morte.¹² (M. NourbeSe Philip, 2008, p. 191, tradução livre)

Ao identificar a linguagem como elemento constitutivo da poesia e da lei, M. NourbeSe Philip evidencia o caráter fictício das narrativas. Isso significa que a versão da história “como ela de fato foi” é uma ficção, ou seja, é uma verdade forjada para justificar a violência. Por outro lado, isso também significa que a narrativa é um campo dialético que pode ser disputado, como as terras roubadas pelos colonizadores têm sido reivindicadas pelo Movimento dos Trabalhadores Rurais Sem Terra (MST-Brasil).

Sandra Benites e Clarissa Diniz, importantes curadoras brasileiras, utilizam a nomenclatura “retomadas” para se referir ao processo de disputa das narrativas históricas, em analogia ao processo da reocupação indígena de seus territórios roubados pelos colonizadores. No catálogo da exposição Histórias brasileiras (2022), publicado pelo Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand (MASP), um dos maiores museus da América Latina, elas definem:

O prefixo ‘re-’ que ética e politicamente demarca as retomadas não indica um resgate ou um retorno a um ponto supostamente ante-

rior à invasão colonial. Distante da dimensão nostálgica e fetichista da própria colonialidade, retomar é também criar, ficcionalizar, transformar. Se é quimérica – sustentada em saques, grilagens, simulacros e falsificações – a jurisdição colonial que segue se atualizando na forma do Estado, as retomadas têm também ‘combatido ficção com ficção’ por meio da fabulação de imagens, narrativas, memórias, arquivos, línguas ou corpos que conformam outras éticas e políticas (2022, p. 160)

Retomar é uma nomenclatura chave nesse debate, pois além de se referir aos meios materiais, refere-se também aos dispositivos simbólicos que fundamentam as narrativas históricas. Retomar é tomar de volta o que foi roubado pelos colonizadores, como as terras e as histórias. Todavia, é impossível retomar os corpos mortos, da mesma forma que é impossível retomar os vazios deixados pelos apagamentos de documentos, arquivos e conhecimentos dos povos colonizados. Retomar as histórias requer um exercício de imaginação para contar o que não foi narrado. As retomadas, portanto, reivindicam o campo simbólico para fraturar o imaginário colonial, até que suas memórias sejam apagadas, até que suas imagens sejam arruinadas, até que suas línguas sejam silenciadas.

¹² Original: “Law and poetry both share an inexorable concern with language – the ‘right’ use of the ‘right’ words, phrases, or even marks of punctuation; precision of expression. Is the goal shared by both. In the case of the former this concern has both material and nonmaterial outcomes. A rightly worded contract, for instance, can save an individual from financial loss, or secure great financial benefits. A proper interpretation of legislation can result in an individual’s physical freedom, confirmation of civil or human rights, or even death.”

A FABULAÇÃO CRÍTICA COMO RESISTÊNCIA AO SILÊNCIO:

Para a escritora americana Saidiya Hartman (1961-presente), “a história se compromete a ser fiel aos limites do fato, da evidência e do arquivo, mesmo quando essas certezas mortas são produzidas pelo terror.”¹³ (2008, p.09, tradução livre) Atenta à barbárie dessa história e aos vazios irreparáveis dos documentos, ela questiona como “construir uma história a partir do “locus da fala impossível” ou ressuscitar vidas das ruínas?”¹⁴ (2008, p.03, tradução livre) Se a história já testemunhou o terror e apagou suas evidências, então Saidiya Hartman aposta na Fabulação crítica como uma forma de retomar as narrativas históricas.

Em *Venus in Two Acts*, ela se dedica a contar a história de Vênus, uma jovem escravizada que morreu a bordo do navio *Recovery*. Porém, abismada nos limites dos arquivos e na impossibilidade de contar essa história, ela aborda os desafios e dilemas envolvidos na tentativa de narrar a vida das pessoas escravizadas, especialmente das mulheres negras, cujas histórias foram amplamente apagadas e distorcidas pelos registros históricos tradicionais.

Próxima ao pensamento de Walter Benjamin sobre os monumentos da cultura, Saidiya Hartman reconhece o caráter de barbárie e ficção da história dominante. Devido à natureza fragmentada e muitas vezes violenta dos arqui-

vos históricos, ela propõe a prática da Fabulação crítica, que envolve a criação de narrativas especulativas baseadas em detalhes históricos, mas que também desafiam e reorganizam esses mesmos detalhes para destacar as limitações e os silêncios dos registros oficiais. Através da Fabulação crítica, a autora escreve uma “contra-história” que não só se opõe às narrativas dominantes, mas também interroga os métodos tradicionais de pesquisa histórica. A escrita de Saidiya Hartman, portanto, acontece no limite dos silêncios dos monumentos da cultura e no encontro entre o fictício e o histórico.

A autora reconhece que seu trabalho é inevitavelmente limitado pelos próprios arquivos que critica, mas vê valor em expor essas limitações e em imaginar o que não pode ser verificado. A narrativa de Hartman é, assim, uma tentativa de lidar com o passado irrecuperável e de refletir sobre a forma como esse passado ainda influencia e permeia o presente. Ela sugere que esse esforço deve ser visto não como uma busca por uma verdade completa, mas como um compromisso contínuo e provisório com a memória e a justiça histórica. Em suas palavras, “ao escrever no limite do indizível e do desconhecido, o ensaio imita a violência do arquivo e tenta corrigi-la descrevendo da forma mais completa possível as condições que determinam a aparência de

¹³ Original: “History pledges to be faithful to the limits of fact, evidence, and archive, even as those dead certainties are produced by terror.”

¹⁴ Original: “Is it possible to construct a story from “the locus of impossible speech” or resurrect lives from the ruins?”

Vênus e que ditam seu silêncio”¹⁵ (2008, p.01, tradução livre). A verdade completa é impossível, assim como a violência é irreparável. No entanto, alguma reparação é possível no campo do simbólico.

Essa reparação simbólica é igualmente almejada por M. NourbeSe Philip, apesar dela também esbarrar nos silêncios da narrativa dominante. No livro *Zong!*, ela decide escrever sobre o massacre do Zong exclusivamente a partir da apropriação do relatório do julgamento, o texto "Gregson vs. Gilbert". Todavia, a autora tromba na impossibilidade de reescrever essa história, dados os silenciamentos dos documentos e a insuficiência das palavras para narrar tamanha violência. Na impossibilidade da escrita, M. NourbeSe Philip se vinga do silenciamento com silêncio:

Eu assassino o texto, corto-o literalmente em pedaços, castrando os verbos, sufocando os adjetivos, assassinando nomes, jogando artigos, preposições, conjunções ao mar, alijando advérbios: separo o sujeito do verbo, o verbo do objeto – crio o caos semântico, até que as minhas mãos ensanguentadas, de tanto matar e cortar, cheguem às entranhas fétidas e evisceradas e, como um vidente, um sangoma ou um profeta que, tendo sacrificado um animal por sinais e presságios de uma nova vida, ou simplesmente vida, leia a história não contada que se conta a si própria ao não contar.¹⁶
(M. NourbeSe Philip, 2008, p. 193, tradução livre)

M. NourbeSe Philip escreve “a história que deve ser contada; que só pode

ser contada sem contar”. Ela opera o relatório do julgamento com procedimentos alusivos ao massacre do Zong, ora sendo a assassina que exclui palavras, ora sendo a juíza que decide o que permanece. Seu primeiro procedimento é cortar o texto e selecionar aleatoriamente as palavras, criando um poema que escreve a si mesmo e não um poema escrito por suas próprias palavras, através de apagamentos e mutilações.

Subvertendo os vazios do relatório através do uso de espaços em branco e de quebras abruptas de linhas, ela cria uma sensação de silêncio e ausência. Ao assassinar simbolicamente o relatório, ela constrói uma outra representação e imaginação para o Zong. Isto é, as pessoas escravizadas que originalmente estavam mudas pelo texto, agora se encontram em uma polifonia de vozes, refletindo a multiplicidade de histórias e experiências que foram silenciadas.

Ao evitar uma narrativa linear e clara, M. NourbeSe Philip rejeita a ideia de que a história das pessoas escravizadas pode ser completamente conhecida ou compreendida. Ela argumenta que tentar fazer isso é uma forma de violência e dominação, pois impõe uma estrutura externa sobre experiências que são intrinsecamente complexas e incompletas. Da mesma forma Saidiya Hartman renuncia ao desejo da verdade, pois sabe que os silêncios são irrecuperáveis. No entanto, Philip e Hartman se encontram na luta por uma reparação histórica, ainda que dentro do campo simbólico. Juntas, ambas reivindicam as retomadas de um dos campos da violência: a narrativa histórica.

¹⁵ Original: “In writing at the limit of the unspeakable and the unknown, the essay mimes the violence of the archive and attempts to redress it by describing as fully as possible the conditions that determine the appearance of Venus and that dictate her silence.”

¹⁶ Original: “I murder the text, literally cut it into pieces, castrating verbs, suffocating adjectives, murdering nouns, throwing articles, prepositions, conjunctions overboard, jettisoning adverbs: I separate subject from verb, verb from object – creat semantic mayhem, until my hands bloodied, from so much killing and cutting, reach into the stinking, eviscerated innards and like some seer, sangoma, or prophet who, having sacrificed an animal for signs and portents of a new life, or simply life, reads the untold story that tells itself by not telling.”

CONCLUSÃO:

Aníbal Quijano, Walter Benjamin, Sandra Benites, Clarissa Diniz e Saidiya Hartman, aqui, convergem na ideia de que a história dominante e os monumentos da cultura estão profundamente influenciados pela colonização e pela opressão, exigindo novas abordagens que desafiem e reconstituam essas narrativas. Através da desescrita de M. NourbeSe Philip do julgamento do massacre do Zong, aqui apresentado através da narrativa de Fred D'Aguiar, este ensaio investe na ideia de que a recuperação das vozes silenciadas e a criação de novas ficções críticas são estratégias fundamentais para combater a hegemonia colonial e revalorizar as culturas e conhecimentos dos povos dominados.

Compreende-se que o projeto colonial está cravado nos monumentos da cultura, de forma que a história dominante é a narrativa do silenciamento e

do apagamento epistêmico dos povos colonizados. Perante todas as mortes e todos os apagamentos de arquivos e epistemes, conclui-se que o que ainda é possível é a retomada do campo simbólico, propondo a vingança da ficção com a ficção, a desescrita da história dominante e o silêncio do silenciamento.

Uma vez que as mortes e os apagamentos são irrecuperáveis, investir na ideia de que a histórias apagadas podem ser completamente conhecidas ou compreendidas é retornar ao sistema de racionalidade colonial. A escrita do passado é impossível, pois este é um trabalho inevitavelmente limitado pelos próprios arquivos e pela própria metodologia historiográfica. Ainda assim, é necessário reescrever a história ou desescrevê-la, conforme faz M. NourbeSe Philip, ao narrar “a história que deve ser contada; que só pode ser contada sem contar”.

> NOTA

Ensaio escrito como trabalho final da disciplina “Anglophone Caribbean literature: Remembering Forwards” (Literatura Caribenha Anglófona: Lembrando o Futuro), ministrada pela professora Delphine Munos, na Université de Liège (ULiège, Bélgica).

REFERÊNCIAS

BENJAMIN, W. **On the Concept of History**. Marxists Internet Archive. Disponível em: <https://www.marxists.org/reference/archive/benjamin/1940/history.htm>. Acesso em: 20 fev. 2024.

D'AGUIAR, F. **Feeding the Ghosts. London**: Granta Books, 2014.

DINIZ, C.; BENITES, S. **Retomadas**. In: PEDROSA, A.; RJEILLE, I. (Ed.). Histórias Brasileiras. São Paulo: Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand, 2022. p.160-164.

HARTMAN, S. **Venus in two acts**. Small axe 26, Nova York, p. 01-14, 2008.

PHILIP, M. **N. Zong!**. Connecticut: Wesleyan University Press, 2008.

QUIJANO, A. **Colonialidad y modernidad/racionalidade**. Perú Indígena, Perú, vol. 13, n. 29, p. 11-20, 1992. Disponível em: <https://www.lavaca.org/wp-content/uploads/2016/04/quijano.pdf>. Acesso em: 20 fev. 2024

HÁ RISCO SOBRE TELA: O MANUSCRITO DE CLÁUDIA LYRIO

*Felipe Braga*¹

O presente ensaio consiste numa apreciação crítica da produção recente da artista Cláudia Lyrio, mais especificamente da série “O manuscrito”. Essa série se caracteriza pela exploração dos grafismos sobre telas, realizando assim uma interconexão entre os campos da escrita e da imagem. Em vista disso, a análise desenvolvida a seguir ensaia modos de entender essa poética por meio da história da arte e da filosofia.

Palavras-chave: *Cláudia Lyrio, pintura, escrita, imagem, manuscrito.*

¹ Professor da especialização em Filosofia contemporânea (CCE/PUC-Rio). Bacharel em História da arte (EBA-UFRJ), mestre em filosofia (PUC-Rio), e doutorando em filosofia pela mesma instituição. Além do trabalho teórico, tem a fotografia como principal prática artística.
E-mail: felipeab@live.com



Bem ao meio onde a vista busca pouso sobre o fio imaginário, seguindo uma sequência serrilhada formadas por subidas e descidas, idas e vindas, curvas e linhas, lê-se a seguinte frase: “**O horizonte talvez fosse azul**”. Celeste como o céu, deixada por si só, suspensa não pelas aspas, mas pela incerteza da dúvida, talvez acreditasse em si mesma, como eu também acreditei ao longo de todo meu percurso partindo do Rio Comprido, passando pelo Alto da Boa Vista, cruzando toda a Barra até chegar ao ateliê de Cláudia Lyrio numa sala comercial no Recreio. Uma onda de calor marcava aquele fim de verão ensolarado e escaldante. Era azul o horizonte como pude constatar limpidamente sem nuvens; “**Mas não era**”. Assim fui enganado não pelo o que meus olhos viam ou viram, mas, sobretudo, pelo o que lia na sequência da frase azulada. A cesura da negação escrita em grafite interrompeu qualquer suspensão (Fig. 01).

Ao guiar-me, tão só, por meus olhos, pela dupla constatação do ver e ler jamais negaria. Mas ao negar a tautologia azul, o escrito em grafite oferece resistência, impede a livre projeção sobre si, pois afirma com suas próprias palavras, diz não. Para aqueles que a língua portuguesa não é estrangeira, para os que a conhecem ou a tem como língua materna – pressupondo que saibam lê-la, reconhecê-la sob a forma escrita – não é o caso

se deparar apenas com emaranhado de caracteres latinos, mas de a todo momento ser desafiado a ler até os limites da legibilidade e continuar a ver quando ler não for mais possível, momento em que o texto se dilui em pintura.



Fig. 01: Eu não era Orlando, mas, afinal, Orlando era. Técnica: acrílica, caneta, carvão, grafite e colagens sobre tela. Dimensões: 199x194cm. Ano: 2023.

Cláudia conta que está escrevendo um livro que somente ela sabe a história, da qual acessamos apenas poucos trechos legíveis, e que por isso devemos contar com sua palavra. Tal consciência não foi tomada de imediato, mas no decorrer do processo, após a pintura de algumas páginas. A obra intitulada de O manuscrito consiste numa série de pinturas de grandes dimensões em que telas são

tomadas como páginas nas quais se pinta ao escrever. Essas telas sempre seguem a mesma medida (199 x 97 cm) e suas proporções resultam da exata ampliação de folhas de esboço nas quais a artista realizava desenhos de paisagens inspirados nas pinturas chinesas, curiosamente uma cultura em que desenho e escrita não são tratados como coisas distintas.

No mundo ocidentalizado, embora as ligações entre os campos visuais e verbais também sejam muito antigas, elas tradicionalmente são estabelecidas por certa hierarquização de forças que explora suas potencialidades e deficiências: a imagem mostra sem dizer, a escrita diz sem mostrar, ora as imagens são encarregadas de ilustrar narrativas religiosas e literárias, ora os textos se encontram sob as imagens, como legendas, comentários, inscrições. Demorou muito para que fosse possível criar relações equilibradas entre texto e imagem sobre o mesmo plano, tendo sido preciso esperar até arte moderna para que mais artistas questionassem esse paradigma que, no entanto, ainda vigora por meio dos usos cotidianos e práticos que fazemos das imagens e dos textos.

Em *O manuscrito*, Cláudia não deixa de lidar com todo esse histórico de problemas, paradigmas e preconceitos herdados que a desafiam traçar estratégias singulares de criação. Num período marcado por mais uma volta à pintura, especialmente a figurativa, afastar-se da figuração ao invés de uma atitude de recusa, pode ser entendido como uma forma de crítica poética, isto é, de criar obras que por suas diferenças constitutivas fazem repensar o que vem sendo produzido até então apenas seguindo o fluxo da corrente. No caso de Cláudia, tal crítica não se empenha em julgar, nem realizar denúncias sobre os pressupostos que reforçam clichês, mas avaliar alternativas de produção que arriscam outras

formas de tratar velhos problemas, atualizando-os ao confrontá-los com soluções inusitadas.

Pintora de formação, é por meio da pintura que realiza tal contestação, procurando seus pares e aliados em épocas e geografias distintas. Desse modo, confessa inspiração em artistas que exploraram os entrecruzamentos de palavras, figuras e suas gestualidades produtoras, colhendo deles visualidades e verbetes para compor seus trabalhos. Partindo das referências orientais, cruciais em seus questionamentos, se interessa pelo modo como Xu Bing investiga as relações entre arte e linguagem, visível e legível por meio da criação de seus próprios ideogramas livremente inspirados no sistema de escrita chinês. Menos direta, mas não menos interessante, é o modo como Mira Schendel processa esses esquemas ao se utilizar de palavras, letras, e grafismos, criando rearranjos inusitados da mancha textual pela recomposição de cheios e vazios. Já em artistas nos quais essas referências não são tão diretas, se interessa pela maneira pela qual Cy Twombly trabalha gestualidades e grafismos formando padronagens irregulares pela repetição de movimentos, inscrições e manchas, e como Jean-Michel Basquiat joga, sem cerimônias com a mesma expressividade e vigor, com figuras e textos em seus quadros. Mas Cláudia não está só, atualmente, artistas como Rosana Ricalde, Vânia Migone, Marilá Dardot, Leonora de Barros, Cipriano, etc, ainda que por outras propostas e diferentes materialidades, também trabalham os entrecruzamentos do visual e verbal.

Em uma postagem realizada no Instagram da artista em 19 de outubro de 2023, lê-se o seguinte:

Um trabalho de 2016 do qual só restam essas imagens. Grafismos, pintura, desenho, tudo junto e misturado. Nada elide nada. Os problemas são criados para podermos enfrentar desafios. Quando olho para frente, não esqueço o para trás. Uma filosofia belíssima de origem afro que o mundo inteiro precisa absorver. A tela media 130x70cm. Registro é muito importante, sempre.

Já em outra de 30 de janeiro de 2024:

A dupla formação em Letras e Artes pode ser entendida como norte dentro das minhas pesquisas artísticas. Os trabalhos foram sempre atravessados por uma busca de criar conexões entre duas moedas, vamos dizer assim. A pari passu com produções imagéticas, sempre houve o exercício das possibilidades de uso da palavra, fosse sobre papel ou sobre tela. [...]

Antes de se dedicar à pintura, Cláudia era escritora, tendo publicado alguns livros para o público infantil como *Menina lua lobisomem* (1997) e *Três reis magros* (2006), ambos pela editora Paulinas. Também desde muito cedo já praticava o desenho, expondo pela primeira vez no Salão de Alunos da Cultura Inglesa de Brasília, em 1976. Até que esses caminhos se estreitassem e convergissem na série *O manuscrito*, que suas rotas se tornassem claras e convidativas, muitas incursões foram feitas. Não é a primeira vez que elementos escriturais figuram em seus trabalhos, mas certamente a primeira vez que aparecem com tamanha força, profusão e constância.

Nesta série talvez interminável – pois como se lê em um de seus quadros “Um livro deve começar apenas, nunca terminar” – esses entrecruzamentos são trabalhados a partir das relações entre literatura e pintura, sem subordinação de uma à outra, pois embora haja uma

narratividade propulsora, a pintura não está encarregada de representá-la. Uma ilha distópica, uma protagonista com o mesmo nome, um portal, e viagens pelo tempo, essa foi a sinopse apresentada. Ao falar de seu trabalho, as histórias que o produzem e as que nele cria, o que se escuta é a versão da artista, também marcada por suspenses, reservas e inacabamento. O que é dito não é figurado em tela, e o que a tela registra é sempre mais do que pode ser lembrado. Pensamentos em ebulição, criação sem esboço, vida sem ensaio. Nessas páginas de lona, Cláudia escreve e apaga diretamente sem rascunhos, e assim joga com as perdas e ganhos da memória, o lembrar o esquecer, de modo que não há história integral a ser recuperada, nem ouvida, nem lida.



Fig. 02: O erro era eu, mas existir era o meu avesso. Técnica: carvão, caneta acrílica e tinta acrílica sobre tela. Dimensões: 199x97cm. Ano: 2023.

Bem maiores que páginas comuns, de livros, periódicos e documentos, essas páginas-tela encobrem a maioria das pessoas, no entanto, o afã da escrita que as preenche sem poupar palavras, nem economizar espaço, as tornam pequenas, sem margem pra respiro, nem moldura (Fig. 02). Elas recebem tanto os escritos de novos capítulos quanto novas versões dessa história que poderia ser recontada por 1001 noites sem que uma variante negasse a outra, tudo isso marcado por rasuras, apagamentos e sobreposições.¹ Quanto a esse aspecto – seu *horror vacui* – essas obras se distanciam das pinturas chinesas que exploram o vazio e a assimetria em composições com poucos elementos. A escolha pela saturação dos planos faz com que os escritos não sejam percebidos como figuras sobre um fundo, mas justamente emaranham essa relação, formando uma superfície tão complexa quanto uma intrincada tapeçaria.

Essa escrita não segue a diagramação moderna estruturada em linhas e grades, de igual modo, tal obra não aspira à legibilidade e clareza, são como anotações garranchosas feitas para serem mantidas privadas, nas quais se afirmam a inscrição da marca apesar do significado. O manuscrito – como alude o título da série – também faz referências à história da escrita por meio de suas formulações e procedimentos. Isso se observa pelo uso da escrita à mão, já em desuso, cada vez com menos lugar; essas páginas-tela podem se assemelhar tanto às iluminuras medievais quanto a formas mais arcaicas como pergaminhos e palimpsestos – esse último lembrado nos blocos mágicos. Mas o que está em jogo nesses escritos sobre tela é tão antigo quanto contemporâneo, nesse caso, como sempre, é preciso certo

distanciamento para ver, compreender a superfície anterior ao quadro, irrestrita ao quadro, de igual modo, a atualidade da tela por meio das telas digitais, suportes que compartilham ora simultaneamente ora alternadamente texto e imagem. As páginas-tela de Cláudia lembram o que Anne-Marie Christin chamou de “pensamento tela”, o modo como as superfícies se revelaram aos homens como suportes de inscrição, comunicação e expressão do visual ao verbal.²

Atenção a essa observação escrita numa de suas páginas-tela: “obs: a afirmação de que a escrita desenha pode não ter fundamento na realidade, mas no delírio”, “Há afirmações que não podem ou não devem ser categóricas”. Tal mensagem nos resguarda de tirar conclusões precipitadas. Ao invés da rápida identificação entre escrita e desenho, pela qual a primeira seria remetida, absorvida pelo segundo, do qual seria apenas uma forma derivada, busca suspender o juízo enquanto não se evidencia o fundamento. Apesar desse vocabulário moderno, fenomenológico, certa possibilidade de aproximação é indicada pelo delírio, no entanto, não é preciso um lapso da razão para estabelecer essa associação, basta a dúvida, o impasse de uma situação de não-saber. É preciso se perguntar: como se distingue escrita e imagem, e, de igual modo, lembrar como aprendermos tal distinção. Esse discernimento demanda conhecimentos tácitos de convenções culturais muitas vezes inacessíveis pela barreira linguística, quando não perdidos no tempo (Fig. 03). Como diz Jacques Derrida, a escrita, independentemente das intenções autorais, suas pretensões de clareza, parece predestinada a se tornar críptica, propícia a enterrar segredos. Ela

¹ Referência ao conto “A quinta história” de Clarice Lispector, indicada pela própria Cláudia Lyrio. LISPECTOR. Todos os contos. p.³³⁵⁻³³⁷.

² CHRISTIN. Escrita e imagem: ensaios. p.⁹⁹.

registra um mundo à parte, legível aos que sabem decifra-la. No entanto, ela não é apenas instrumento de registro, antes o poder de gerenciar o conhecimento ao codificá-lo sob a forma escrita, em suma: uma economia do poder.³

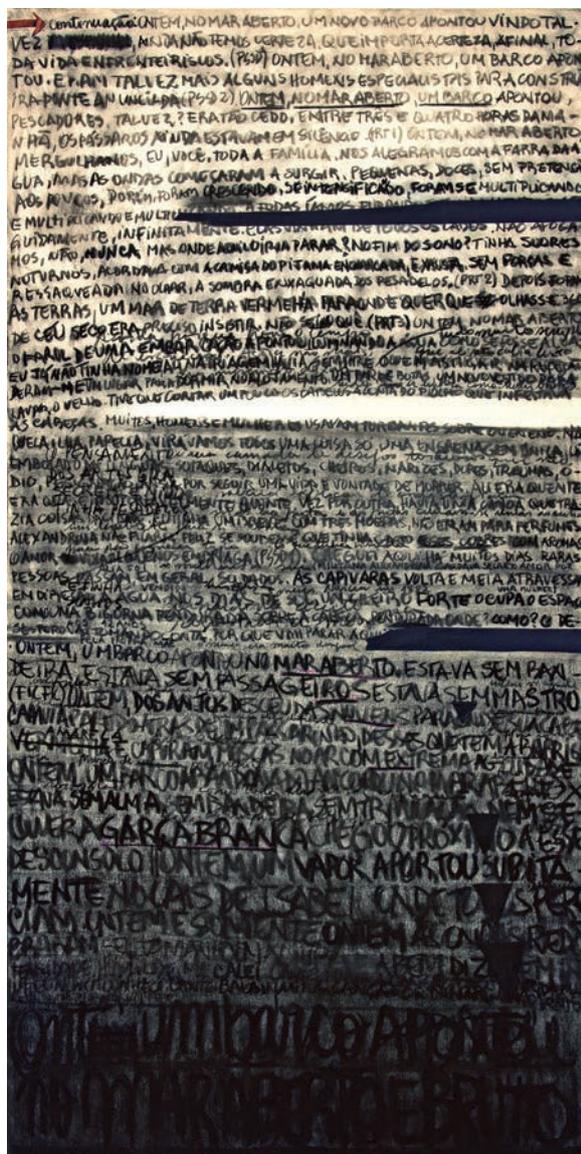


Fig. 03: Um barco apontou no mar aberto.
Técnica: carvão e acrílica sobre tela. Dimensões:
199x97cm. Ano: 2023.

Todavia, talvez não seja o caso de decidir, afirmar categoricamente a distinção entre escrita e imagem, pois o interessante dessas obras é justamente a indecisão do traço compartilhado. Ainda em Derrida, sem forçar, submeter a criação artística ao pensamento filosófico, e sim ressaltar correspondências e complementariedades, o conceito, no

caso, o quase-conceito, que melhor se adequa e ajuda a refletir sobre essa série não é outro senão o de “escritura” (écriture). Por esse termo, o filósofo franco-magrebino buscou pensar não a escrita tal como a pensamos prontamente, como código, registro da voz, meio de comunicação secundário, derivado, muito menos o que seria a escrita “em si”, uma essência da escrita, tal como deveria ser compreendida mais “corretamente” ou “propriamente”. A escrita não segue a fala, já se encontra nela, nem antes, nem depois, diz respeito à diferencialidade, ao jogo de diferenças pelo qual se diferenciam e se aproximam não só fala e escrita – neste caso pintura e escrita –, mas também as mais diversas coisas, palavras, ideias, etc. Tudo já ocorre em diferenciação, tudo se remete em *différance*.⁴

Texto que é imagem, a imagem de um texto, texto que é pintura, a pintura de um texto, eis a forma desse quiasma que entrecruza verbo e vista, pela qual o primeiro se furta à leitura e a segunda à observação. Perde-se o fio da meada, da história, das fronteiras. A palavra desmancha-se em linha, a língua transborda, borra-se em manchas, novamente sobrepostas por cerrados arabescos. No manuscrito essas distinções desabam umas sobre as outras, de sorte que não há nada a se dizer à risca, nada além do risco.

Rio de Janeiro, março de 2024.

³ DERRIDA. Scribble (Writing-Power). p.140.

⁴ DERRIDA. Margens da filosofia. p.39.

REFERÊNCIAS

ALMEIDA, C. F. **Três reis magros. Ilustrações de Denise Nascimento**. 2ª edição. São Paulo: Editora Paulinas, 2006.

CHRISTIN, A. **Escrita e imagem: Ensaio**. Seleção e organização de Júlio Castañon Guimarães e Márcia Arbex-Enrico. Belo Horizonte: Editora Relicário, 2023.

DERRIDA, J. **Scribble (Writing-Power)**. *Yale French Studies*. Traduzido por Cary Plotkin. New Haven. s/v, nº58, pp.117-147, 1979.

----- **Margens da filosofia**. Tradução de Joaquim Torres Costa e Antônio M. Magalhães. Campinas: Editora Papyrus, 1991.

FIGUEYRA, C. **Menina lua lobisomem**. Ilustrações de Cláudia Ramos. São Paulo: Editora Paulinas, 1997.

GIANNOTTI, M. **A imagem escrita**. *ARS*. São Paulo, v. 1, p. 91-115, 2003.

LISPECTOR, C. **Todos os contos**. Organização de Benjamin Moser. 1ª edição. Rio de Janeiro: Editora Rocco, 2016.

LYRIO, C. **@claudialyrio.arte (Instagram)**. s/t, não paginado, 2023. Disponível em:

<https://www.instagram.com/p/CyloydCpfOWDeqPwSx94NppNh-ZIQm37ChvErT40/?img_index=1>

Acesso em: 16 de jul. 2024.

----- **@claudialyrio.arte (Instagram)**. s/t, não paginado, 2024. Disponível em:

<<https://www.instagram.com/p/C2vBJ-0pMMqjtXayBywWT-7-g5Ph5af2XHpvSKk0/>> Acesso em: 16 jul. 2024.

ROSS, L. **Language in the visual arts: the interplay of text and imagery**. Jefferson: Editora: McFarland & Company, Inc., 2014.

IMAGENS

LYRIO, C. **Eu não era Orlando, mas, afinal, Orlando era.** Técnica: acrílica, caneta, carvão, grafite e colagens sobre tela. Dimensões: 199x194cm. Ano: 2023.

LYRIO, C. **O erro era eu, mas existir era o meu avesso.** Técnica: carvão, caneta acrílica e tinta acrílica sobre tela. Dimensões: 199x97cm. Ano: 2023.

LYRIO, C. **Um barco apontou no mar aberto.** Técnica: carvão e acrílica sobre tela. Dimensões: 199x97cm. Ano: 2023.

NA FRAGILIDADE DAS FABULAÇÕES

*Bruno Awful*¹

¹ Bruno Awful é mestrando em Arte e Cultura Contemporânea, pelo programa de pós-graduação do Instituto de Artes, da UERJ. Atualmente, desenvolve uma pesquisa em arquivos fotográficos interessado nos registros dos arredores da praça Tiradentes, no centro do Rio de Janeiro, do início ao meio do século XX. Produz impressões sobre papel em que articulam a temporalidade das imagens, entre a serigrafia - uma técnica da repetição - em oposição as onerosas fotografias do início do século, e a gravura em metal (água-forte), que denota a marca do registro histórico do espaço contemporâneo. Contato: brunomatosdealmeida@hotmail.com

> As imagens de Oswaldo

Na Barão do Bom Retiro existe um sobrado azul em ruínas, e ele possui esta cor desde a minha adolescência. Digo isso porque, por volta de 1995 ou 1996, subi suas escadas a convite de meu pai, para que meu avô entregasse algo especial, e como um adolescente qualquer, imaginei que fosse algo tecnológico - um videogame. Lembro das paredes que ladeavam os degraus de madeira escura e tinham a impressão de umidade e escuridão. Do alto, em uma espécie de pátio, podia ver o antigo jardim zoológico. Dentro do imóvel, meu avô disse que gostaria de me dar algo muito particular, e assim estendeu seu braço em uma postura terna: ali, naquela mão branca com sardas nas costas não caberia de forma alguma um console, mas um anel sim. Um anel dourado com uma pedra azul ornando-o. Uma decepção. Que diabos era aquilo? Como eu usaria um anel tão grande e chamativo na escola? Conhecendo meu pai hoje, provavelmente ele refletira: que adolescente..., que egoísta... E hoje, eu adiciono: que pensamento..., que pequenez.

Sim, o anel não é grande coisa e duvido que tenha algum valor comercial, mas ele habita em uma caixinha por quase 30 anos. Por vezes, eu o experimento, limpo-o e tento remontar as sequências daquela noite no subúrbio. Tento reimaginar os motivos que o fizeram transmitir a mim e não a seu próprio filho. Tento presumir e especulo demais.

Em seguida, tento lembrar das poucas imagens de Oswaldo - que era branco e com cabelos loiros, técnico de eletrodomésticos da Tecval - lembro da logo da empresa: um homenzinho vestindo um macacão e um boné azul ultramar - como a cor da última casa que tenho lembrança.

Descobri que morreu em 2018, e não sabemos a causa e nem onde foi enterrado, muito menos sobre o dia de seu falecimento e nem sequer sabemos quem estava presente no funeral. Não sabemos de suas amizades e nem o motivo de ter ido para o interior de Itabuna-BA.

Em 2022, comecei minha pesquisa de conclusão da graduação em Artes Visuais, e meu pai soubera das minhas incursões em arquivos públicos. Eu investigava fatos e histórias em que pudesse desenvolver meu estudo a respeito da memória. Ele me perguntou se conseguiria encontrar a certidão de nascimento e óbito de seu pai.

Tempos depois, minha irmã e eu rumamos para um cartório em Barra do Piraí, depois de pagar pela emissão da cópia do registro de nascimento de Oswaldo. Após alguns meses, a Polícia Civil de Itabuna-BA retorna com os dados de local e data de falecimento de Oswaldo. E por aí parei esta busca, sobretudo após descobrir que a cidade foi conhecida por sua violência. Acho que esta realidade já é o suficiente para mim.



Fig: 01: Arquivo pessoal de Bruno Awful, 2024.
Fonte: Elaborado pelo autor

> As paisagens de Rembrandt

Rembrandt produziu, prolificamente, pinturas e gravuras durante o período barroco holandês, como relatam alguns livros sobre vida e obra do artista (Lepore, 1967, p. 60). Sempre me impressionaram seus traços de estudos justamente por haver características do que futuramente poderíamos associar a vetores: linhas firmes e bem definidas. Seus estudos de anatomia, retratos e paisagens são, sem sombra de dúvida, um exemplo de excelência como desenhista. Por outro lado, a pintura (de modo geral) nunca me chamou atenção. Há nesses livros sobre vida e obra, comentários em que o artista nunca saía da rota de Leyde à Amsterdã em toda sua vida, e afirmam que a riqueza dos detalhes desse trajeto serviram como base nas produções paisagísticas de outros pintores. Assim, para o holandês as especulações visuais foram suficientes para que criasse paisagens tão cativantes a ponto de parecerem retratos entre o real e a imaginação.



Fig. 02: Les trois arbres.

> As imagens em água-forte

Temporalmente, a gravura em água-forte e em ponta seca instigam pensar a marca para além da fisicalidade sobre a chapa em metal. Não apenas pela forma como é produzida, mas a partir da repre-

sentação estética lida com uma técnica clássica atribuída às grandes referências de artistas como Rembrandt e outros. Esta percepção-afetação é o alicerce da minha própria produção do desenho de observação – virtuosamente aquém das referências do medieval holandês e mais próxima as produções dos oficinairos deste mestre – instigando o registro como um corte sobre uma referência temporal.

Ora, a praça Tiradentes, no centro do Rio de Janeiro, que fora palco de diversos momentos históricos tematizada por gravuristas, pintores e fotógrafos, deteve inúmeras características, desde um descampado rossio, acompanhando a urbanização da cidade, até chegar à configuração atual: sem grades, franqueada ao público, o espaço da ágora. As pesquisas nos registros fotográficos de Augusto Malta, datados ao início do século XX, foram de suma importância para perceber certas características do espaço público: assim como em Rembrandt, a série Memória de meu bem cortada em flores (2023) (Figura 3, 4, 5, 6, 7 e 8), de minha autoria, especula a partir do corte uma pressuposição relacional entre a impressão serigráfica e a água-forte, instigando a percepção de que os registros podem nos revelar no presente formas ligadas ao passado, perdurando desde épocas quase esquecidas.

Esta série nasceu da observação das marcas históricas e temporais das arquiteturas dos edifícios da região da praça Tiradentes que tanto exprimem a reminiscência da memória, mas para além do que é arquitetônico e físico: especulando suas ruínas, como no filme Histórias que só existem quando lembradas, de Júlia Murat, de 2011. Os registros históricos da região foram acessados a partir de pesquisas nos arquivos da Biblioteca Nacional e do arquivo fotográfico da cidade do Rio de Janeiro.



Fig. 03: Memória de meu bem cortada em flores.
Fonte: Elaborado pelo autor.



Fig. 06: Memória de meu bem cortado em flores,
2023. Fonte: Elaborador pelo autor.



Fig. 04: Memória de meu bem cortado em flores,
2023. Fonte: Elaborado pelo autor.



Fig. 07: Memória de meu bem cortado em flores,
2023. Fonte: Elaborado pelo autor.



Fig. 05: Memória de meu bem cortado em flores,
2023. Fonte: Elaborado pelo autor.



Fig. 08: Memória de meu bem cortado em flores,
2023. Fonte: Elaborado pelo autor.

REFERÊNCIAS

AWFUL, B. Imagem 1: **Arquivo pessoal de Bruno Awful**. 2024. Fotografia. Elaborado pelo autor.

----- Imagem 2: **Les trois abres**. 1643. Água-forte e ponta seca, 213 x 279 mm.

----- Imagem 3: **Memória do meu bem cortada em flores**. 2023. Água-forte, ponta seca e serigrafia sobre papel Canson 200g, A4, tiragem 5. Elaborado pelo autor.

----- Imagem 4: **Memória do meu bem cortado em flores**. 2023. Água-forte, ponta seca e serigrafia sobre papel Canson 200g, A4, tiragem 5. Fonte: Elaborado pelo autor.

----- Imagem 5: **Memória do meu bem cortado em flores**. 2023. Água-forte, ponta seca e serigrafia sobre papel Canson 200g, A4, tiragem 5. Fonte: Elaborado pelo autor.

----- Imagem 6: **Memória do meu bem cortado em flores**. 2023. Água-forte, ponta seca e serigrafia sobre papel Canson 200g, A4, tiragem 5. Fonte: Elaborado pelo autor.

----- Imagem 7: **Memória do meu bem cortado em flores**. 2023. Água-forte, ponta seca e serigrafia sobre papel Canson 200g, A4, tiragem 5. Fonte: Elaborado pelo autor.

----- Imagem 8: **Memória do meu bem cortado em flores**. 2023. Água-forte, ponta seca e serigrafia sobre papel Canson 200g, A4, tiragem 5. Fonte: Elaborado pelo autor.

LEPORE, M. Rembrandt - **Les grands de tous les temps**. França: Dargaud S.A. Editeur, 1967.

ESPECTRAIS: CAPTURAS E TRANSMUTAÇÕES DO CORPO

*Soso Reis*¹

Espectrais é uma pesquisa que trata da representação de um corpo fantasmagórico, um ser luminoso que vaga por ambientes noturnos. Parte de uma investigação de transmutação da imagem produzida pela máquina fotográfica, tornando o que é invisível, visível aos nossos olhos. Utiliza-se como método de produção a fotografia em longa exposição. Além da investigação técnica, busca-se re-entender o modo em que olha-se para essas imagens, desvendando e subvertendo a lógica de representação característica da produção de registros por meio da máquina fotográfica. A partir da produção da imagem experimental pensa-se em como o corpo se relaciona com o espaço ao seu redor, e no que ele se transforma a partir dessa relação, possibilitando o surgimento de outros corpos nas imagens fotográficas, seres que se assemelham a figuras não humanas, fantasmagóricas.

Palavras-chave: *Corpo; Transmutação; Fotografia; Longa exposição; Fantasmagoria.*

¹ Artista visual, pesquisadora PIBIAC no Laboratório de Arte, Tecnologia e Novos Organismos - NANO UFRJ e graduanda em Pintura pela UFRJ. Pesquisa o próprio corpo dentro da fotografia em longa exposição, busca trazer à tona o que antes era invisível aos olhos. Contato: Sofiareis555@gmail.com

INTRODUÇÃO

A presente pesquisa é desenvolvida no Laboratório de Arte e Novos Organismos localizado na Escola de Belas Artes da UFRJ. Consiste na imagem do meu corpo transmutada; busco formas de entender sua transformação e construção partindo de uma perspectiva pessoal de reconhecimento como pessoa não-binária. Essa pesquisa foi o principal meio pelo qual comecei a me descobrir dentro desse novo corpo. Afinal, arte e vida estão conectadas, e o que trago aqui é essa visão de transformação. Deparei-me com muitas possibilidades e caminhos que pude transitar. Os caminhos externos que percorri levaram-me a lugares internos nos quais pude externalizar a partir dessa imagem-fantasma. Por isso, utilizo a

palavra espectrais, do latim spectrum, uma imagem fantasmagórica, amplitudes e intensidades desse corpo estranho que se metamorfoseia constantemente, fazendo surgir novas camadas e novos seres a partir de um (Imagem 1), é um corpo indeterminado, além da binaridade. Assim, “O corpo é o local de um saber em contínuo movimento de recriação, remissão e transformações perenes do corpus cultural e do tempo que o concebe e estrutura” (Martins, 2021, p. 208) e através de toda essa movimentação vejo meu corpo se transformar em outro.

“Não temos um corpo sobre o qual passamos a refletir mais tarde. Nós mesmos fazemos um corpo, adquirimos nosso próprio corpo”.

(Preciado, 2022, p. 20).



Fig: 01: Quadrúpede, 2023, Fotografia em longa exposição, 10cm X 7cm. Sofia Reis.

As primeiras capturas se iniciaram em 2022 no local onde passei meus 18 anos de vida, no bairro de zona rural Olaria, na cidade Estiva, localizada no interior de Minas Gerais. A série fotográfica intitulada Rastros se iniciou através do desdobramento do

corpo por locais inóspitos durante a noite, geralmente utilizados durante o dia para produções de agricultura como os ranchos onde os moradores locais embalavam morangos para distribuição e venda (Imagem 2), suas plantações (Imagem 3) e vários outros

ambientes com carcaças de maquinários. Nesse momento o movimento do meu corpo foi baseado na minha relação com esse meio, de acordo com Evando Nascimento “Meio ambiente, se existem, estão ao mesmo tempo dentro e fora de nós, todos os viventes, constituindo-nos e sendo por nós constituído.” (Nascimento, 2021).



Fig: 02: Rancho Série fotográfica Rastros, 2022, Fotografia em longa exposição, 10cm X 7cm. Sofia Reis.

A técnica de produção das imagens que utilizo é a fotografia em longa exposição, que captura todo o movimento que passa pela lente durante o tempo em que está exposta. Depois desta captura, a imagem não passa por nenhuma distorção em programas de edição, apenas pela edição de cores onde crio uma atmosfera diferente, a levando para outro campo onde esse espaço cromático se encontra.



Fig: 03: “Morangal” Série fotográfica “Rastros”, 2022, Fotografia em Longa exposição, 10cm X 7cm, Sofia Reis.

Pensando além da tecnicidade do aparelho e da produção das imagens, busco entender formas de subverter essa maneira técnica de produção de imagem, aprofundando na experimentação fotográfica que ocorre durante o processo e como o meu corpo se relaciona com o lugar. Para isso, utilizei como base o livro *A Filosofia da Caixa Preta: Ensaios para uma Futura Filosofia da Fotografia* (FLUSSER, 2011) onde o autor aborda a questão da imagem técnica produzida pelo aparelho, a relação ao operador da câmera, sua autonomia e as maneiras de subverter essa relação através da experimentação, sendo assim o que moveu toda essa pesquisa. Foi o eixo central, me coloquei em lugares onde a zona de conforto era limitada, tive que lidar com ambientes em que o meu corpo não estava adepto, em outras configurações.

Os fotógrafos assim chamados experimentais; estes sabem do que se trata. Sabem que os problemas a resolver são os da imagem, do aparelho, do programa e da informação. Tentam, conscientemente, obrigar o aparelho a produzir imagem informativa que não está em seu programa. Sabem que sua práxis é estratégia dirigida contra o aparelho. Mesmo sabendo, contudo, não se dão conta do alcance de sua práxis. Não sabem que estão tentando dar resposta, por sua práxis, ao problema da liberdade em contexto dominado por aparelhos, problema que é, precisamente, tentar opor-se. (Flusser, 2011, p. 41)

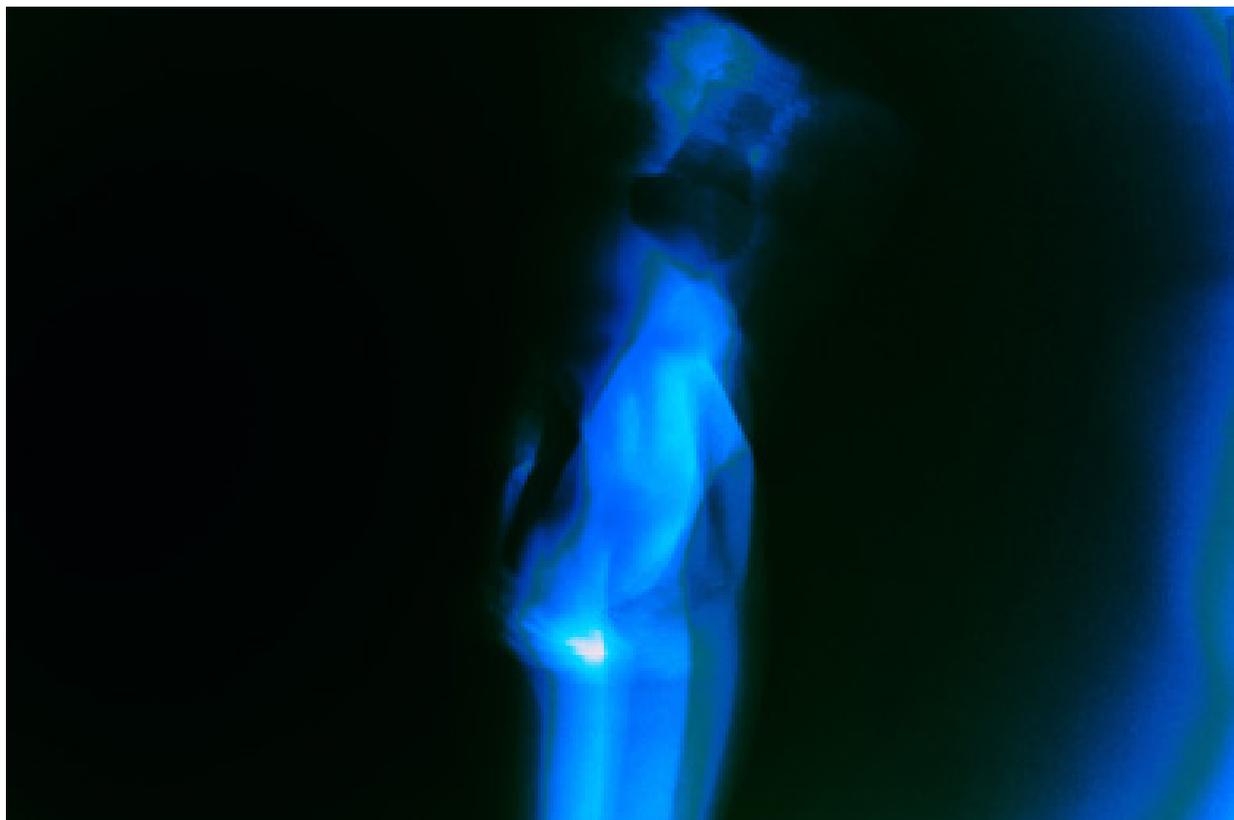


Fig. 04: "Fusões" , 2024, Fotografia em longa exposição, 10cm X 7cm. Sofia Reis.

Quando penso no corpo gerado nessas imagens me vem o questionamento: existem outros corpos não-humanos que se assemelham aos corpos fantasmagóricos na imagem? Como relacionar esse corpo fantasmagórico, gerado na imagem, com os organismos que co-existem no nosso mundo?. Em *Vampyroteuthis infernalis*, fábula filosófica de Vilém Flusser e Louis Bec, os autores estabelecem justamente essa analogia entre o animal *Vampyroteuthis infernalis*, "(...) espécie rara do gênero octopodal que pode chegar a 20 metros de diâmetro, mas da qual poucos indivíduos foram encontrados em regiões abissais do mar da China" (Flusser; Bec, 2011, p. 8), e a "condição humana".



Fig. 05: "Três pernas" , 2024, Fotografia em longa exposição, 10cm X 7cm. Fonte: Sofia Reis.

A existência de ambos os corpos, humano e vampyrotêuthico, revela-se sob diferentes perspectivas. O corpo dessas imagens existe na escuridão, tornando-se visível apenas quando envolto na luz, gerada pela lanterna, enquanto vive na terra e se desloca pelo chão (Imagem 5).

Sob a luz, seu corpo se transmuta, assumindo uma nova aparência, revelando-se apenas quando ativado pelo processo, quando uma câmera é direcionada para ele, capturando todas essas extensões. Por sua vez, o corpo vampyrotêutico habita o abismo, um lugar inacessível para nós. Reconhecemos sua proximidade com esses seres da imagem (Imagem 6), ambos existindo no abismo da escuridão e

ambos produzindo suas próprias luzes, o primeiro por meio de um artifício já existente, a lanterna. O segundo vive nesse abismo aquático, onde "as massas aquosas são mergulhadas em noite eterna isenta de toda radiação, exceto a emitida pelos órgãos dos seres vivos que perfuram a obscuridade com sua luminosidade multicolorida" (Flusser; Bec, 2011, p. 62).



Fig. 03: "Estrela", 2024, Fotografia em longa exposição, 10cm X 7cm. Sofia Reis.

Espectrais configura-se, assim, como um aprofundamento da existência do corpo e suas possibilidades de se transmutar, por meio da máquina fotográfica e os seus artifícios. A luz, em suas variadas intensidades e direções, brinca com as sombras e os contornos, revelando as extensões do corpo. O escuro, por sua vez, torna-se

o lugar onde o invisível se manifesta, onde o corpo se dissolve e se reconstrói em formas fantasmagóricas. Cada caminho tem uma forma diferente de se desdobrar, a natureza se entrelaça nesse meio em um diálogo silencioso e profundo. Assim, Espectrais se revela como uma exploração íntima e poética dos limites da imagem e da identidade.

REFERÊNCIAS

BEC, Louis; FLUSSER, Vilém. **Vampyroteuthis infernalis**. São Paulo: Annablume, 2011.

FLUSSER, Vilém. **Filosofia da caixa preta: ensaios para uma futura filosofia da fotografia**. São Paulo: Annablume, 2011.

MARTINS, Leda M. **Performances do tempo espiralar, poéticas do corpo-tela**. Rio de Janeiro: Cobogó, 2021.

NASCIMENTO, Evando. **O pensamento vegetal: A literatura e as plantas**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2021.

PRECIADO, Paul B. **Manifesto contrassexual: Práticas subversivas de identidade sexual**. Rio de Janeiro: Zahar, 2022.

EUEUZINHOEUDNV E A EDIÇÃO DE SI EM UM FLUXO HÍBRIDO DE EXISTÊNCIA

*Pedro David*¹

Neste artigo, a obra *EuEuzinhoEudnv* é ponto de partida para a reflexão acerca da construção da identidade dentro e a partir do ínterim contemporâneo da experiência híbrida dos indivíduos hodiernos, os quais navegam entre-dimensões, acessando, sincronicamente, a realidade material e digital através das redes de compartilhamento. Para isso, somam-se à metodologia de Leonor Arfuch os estudos de Pedro Alves da Veiga sobre média-arte digital, as considerações de Claudia Gianetti sobre a Endoestética e os argumentos de Fernando Hernández acerca da cultura visual. Investiga-se, assim, a transposição dos aspectos da construção compósita de si de dentro território digital - onde o artista explora a edição auto-fabulada da imagem-palavra de si - para o material.

Palavras-chave: *Selfie. Arte digital contemporânea. Arte e auto-identidade. Processos autobiográficos. Imagem-palavra.*

¹ Mestrando em Artes Visuais na linha de Poéticas Visuais e Processos de Criação do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais do Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas (PPGAV/IA/UNICAMP), bacharel e licenciado em Artes Visuais pela mesma instituição. Contato: p204513@dac.unicamp.br

INTRODUÇÃO

Para que os objetivos deste artigo sejam alcançados, é necessário, primeiro, esmiuçar a obra de arte aqui eleita como delimitadora do território sobre o qual serão tecidas as análises ao longo de todo o corpo textual. A obra “EuEuzinhoEudnv” é uma obra-em-processo cujo início deu-se durante o ano de 2019, a partir do uso subversivo das ferramentas de edição de fotografias da seção Stories da plataforma Instagram. Isto é, os pincéis virtuais, os dispositivos de adição de texto, os métodos de acréscimo de emojis e todos os outros instrumentos que surgiram a cada atualização do site apresentam-se dentro de “EuEuzinhoEudnv” como agentes de distorção e de explicitação da plasticidade do corpo fotografado, adicionando, assim, uma nova camada às *selfies*¹ de Pedro David (Figura 1).



Fig. 1: peça do conjunto EuEuzinhoEudnv feita no ano de 2019. Fonte: Acervo Pedro David (Autor).

Em 2021, o conjunto já havia sido escolhido pelo artista como tema de seu Projeto Experimental, tarefa compulsória para a conclusão de sua graduação em Artes Visuais e, devido a isso, o âmbito teórico do trabalho começou a se desenvolver de forma mais robusta. Sendo assim, postulações feitas por Aaron Hess (2015) e Trisha Goodnow (2016) sobre as características da selfie tornaram-se um alicerce sobre o qual o artista pensou a quantidade de fotografias autorreferentes executadas por um mesmo usuário. Para Hess (2015), isso advém da combinação entre a função demarcadora da selfie - contextualizar aquele indivíduo dentro daquele espaço-tempo singular - e do aspecto constelado desse tipo de fotografia, a qual orbita sempre entre

os dispositivos móveis, os indivíduos, as redes de compartilhamento e a realidade material. Consequentemente, a vontade de produzir uma nova imagem ressurgue a cada vez que algum desses elementos modificam-se, visto que haverá uma nova necessidade de demarcação por parte do usuário. Por sua vez, Goodnow (2016), através de uma quantidade de selfies analisadas (mínimo de 20 para cada um de seus 40 alunos), categoriza esse tipo de fotografia em três diferentes grupos, os quais representam valores altamente quistos na sociedade, que, por sua vez, motivam a produção das selfies, no caso: aventura, popularidade e atratividade (Goodnow, 2016, p.126). A circulação de selfies, que não podem ser tomadas como frívolas (Goodnow, 2016, p.124), ser

¹ Disponível em: <<https://www.revistas.usp.br/wp/noticias/a-selfie-como-o-autorretrato-e-seus-significados/>>. Acesso em 04 de jul. de 2024.

vem de plataforma para a (co)existência de diversos “eus”, oriundos do mundo material e digital ao mesmo tempo. Isso se traduziu dentro de EuEuzinhoEudnv através de uma proposta de percepção dos efeitos da serialização sobre o conjunto, quando se buscou executar ao menos um autorretrato diário durante todos os dias do ano, o que gerou um avanço de cerca de 250 peças na série (Figura 2).

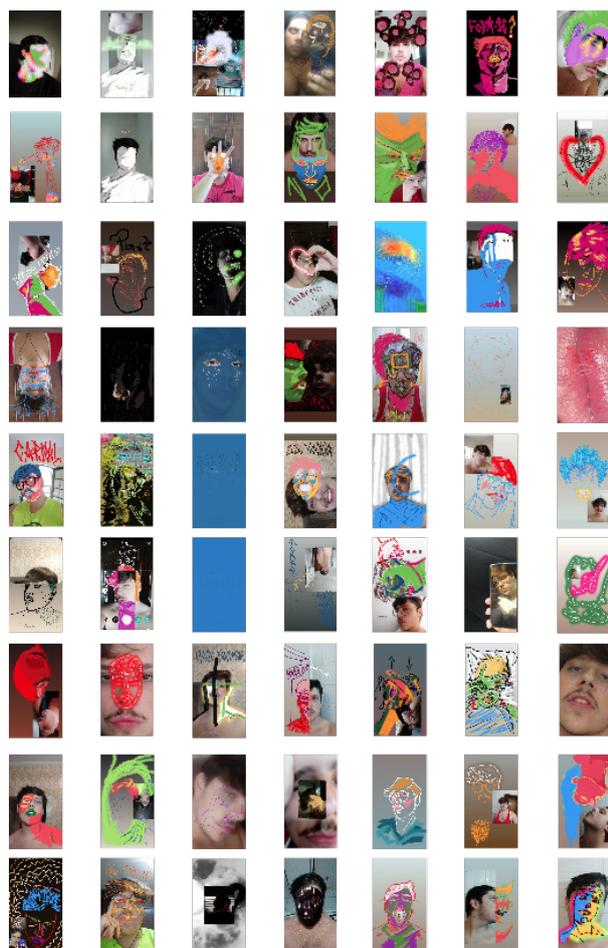


Fig. 2: agrupamento de peças de EuEuzinhoEudnv feitas no ano de 2021.
Fonte: Acervo Pedro David (Autor).

Após esse período, a professora doutora Rachel Zuanon, orientadora do Projeto Experimental, observando que cada um dos autorretratos de “EuEuzinhoEudnv” possuía uma atmosfera singular, estimulou o registro verbal da auto-fabulação específica que circundava cada peça. Com o aceite dessa sugestão, iniciou-se, em paralelo à execução dos autorretratos, a elaboração de microtextos narrativo-poéticos no aplicativo de

notas do dispositivo móvel do artista, os quais eram, em seguida, sobrepostos e publicados em união às outras camadas de cada unidade da série (Figura 3). Com isso, a relação entre imagem e palavra, já explorada anteriormente no conjunto através da inclusão de caracteres verbais sobre a selfie, tomou uma nova forma, mais saliente e mais explícita, porém não mais óbvia, visto que, apesar de serem tecidos a partir dos autorretratos, os microtextos não visavam a oferta de uma elucidação didática ao fruidor.

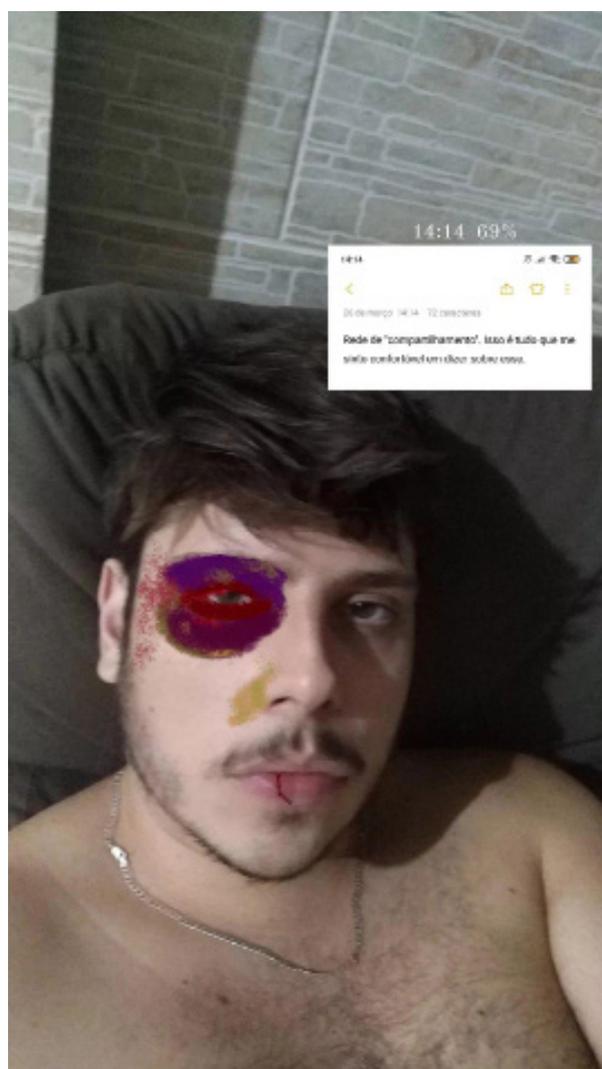


Fig. 3: peça de EuEuzinhoEudnv feita no ano de 2022.
Fonte: Acervo Pedro David (Autor).

Passada essa etapa, a partir de agosto de 2023, o trabalho passou a ser objeto da pesquisa de mestrado do artista e, portanto, começou a se ramificar sobre outros horizontes teóricos e práticos. Em

consequência a isso, somou-se à metodologia da Crítica Genética a partir de Cecília Salles (2016) – insumo teórico de EuEuzinhoEudnv quando Projeto Experimental do artista – a perspectiva de Leonor Arfuch sobre obras autobiográficas. No âmbito prático, em consonância à dinamicidade e à incessante transformação dos universos cibernéticos trabalhados em e a partir de EuEuzinhoEudnv, despontaram-se as questões da sobreposição de dimensões e da natureza código-informacional dos elementos digitais. Pensando na profusão de imagens presente nas redes de compartilhamento – como abordado por Hess – e na existência conjugada entre planos material e virtual desses usuários, Pedro David decidiu beber das raízes dadaístas e surrealistas das assemblages e das colagens associativas, que estabelecem sintonia com os aspectos cibernéticos anteriormente levantados por unirem a “estética da acumulação”² a um deslocamento propiciador de uma nova contextualização (Fonseca, 2009).

A partir da percepção desses entrelaçamentos e desse rumo prático-poético, tornou-se imperativa a necessidade do estabelecimento de qual ou de quais imagens seriam postas em relação às peças de “EuEuzinhoEudnv”. Para isso, atentou-se para a ampla popularização do uso de plataformas de geração de imagens através de Inteligência Artificial (IA), cujos resultados circulam cada vez mais nas redes de compartilhamento³. O uso vulgar de chats e de sites com esse propósito, como Midjourney e Leonardo, alarga discussões cânones da arte e da história da arte que dizem respeito à autoria, à técnica e à materialidade,

agregando novos e complexos agentes a essas lógicas. Ademais, grande parte desses geradores trabalha no fluxo palavra-imagem, ou seja, o usuário deve alimentar a Inteligência Artificial com um prompt, que nada mais é do que um texto descritivo que definirá o resultado da operação. As imagens obtidas são uma espécie de colagem de tudo o que a IA apre(e)ndeu de/sobre elementos disponíveis na internet, os quais, apesar de não-verbais, são entendidos e acessados pela máquina como verbais, visto que, no universo digital, são compostos por corpos código-informacionais. Sendo assim, tornou-se evidente que, por interferir em tópicos tão relevantes nas artes, por exercer tamanha influência dentro dos territórios de interesse de EuEuzinhoEudnv e por possuir, assim como a obra, a relação imagem-palavra como ponto nevrálgico, esta poderia ser a fonte dos componentes a serem colocados em contato com as outras peças da série. Consequentemente, emergiu-se potente a utilização dos microtextos narrativo-poéticos dos autorretratos de EuEuzinhoEudnv como prompts para a plataforma Copilot, um gerador de imagens por Inteligência Artificial gratuito do Bing, uma vez que, dessa forma, seria posto em teste e em observação o comportamento da máquina frente a direcionamentos conotativos, o que, posteriormente, exibido em colagem junto ao autorretrato fonte daquele comando, materializaria no sensível a existência ciborgue do indivíduo moderno.

Em um primeiro momento, as imagens apresentavam-se ao observador justapostas e, em seguida, junto ao prompt que as originou, como uma forma de retomada dos processos executados em 2022, após orientação da doutora Zuanon (Figura 4).

² Disponível em: <<https://enciclopedia.itaucultural.org.br/termo325/assemblage>>. Acesso em de 04 jul. de 2024.

³ Disponível em: <<https://g1.globo.com/tecnologia/noticia/2024/02/06/meta-vai-identificar-imagens-criadas-por-ia-no-facebook-instagram-e-threads.ghtml>>. Acesso em 04 de jul. de 2024.

prompt: the will to bath me in new skin and be born again in plain off-white but the erasing process reveals my old features



Fig. 4: peça de EuEuzinhoEudnv feita no ano de 2024.
Fonte: Acervo Pedro David (Autor).

Posteriormente, devido a uma certa incompatibilidade visual entre a justaposição e à diagramação da seção Stories, onde as peças eram publicadas, emergiu-se como possibilidade a sobreposição através da disrupção da dualidade negativo/positivo, advinda da fotografia analógica. Essa tradição se estendeu para a era da fotografia digital como um efeito visual desligado de sua utilidade anterior, empregado, agora, com viés estético na edição das imagens. Porém, para além da potência de seu aspecto, a decisão de sua utilização em prol da viabilidade da colagem por sobreposição partiu de sua nomenclatura: a dicotomia negativo/positivo é abordada em EuEuzinhoEudnv como um jogo de palavras que porta consigo a discussão de valoração das imagens, emergindo o questionamento de quais os critérios, os locais e os pontos de vista ativados na classificação qualitativa do que se vê. Assim, o artista passou a sobrepôr, dentro do aplicativo PicsArt, o negativo do resultado produzido pela Copilot sobre o autorretrato executado “tradicionalmente” (positivo). Por fim,

coladas inteiras e recortadas, apresentam-se ainda, junto à sobreposição, as imagens-fonte da amálgama, conjunto o qual, ao final, é atravessado pelo microtexto-prompt utilizado na Copilot, porém espelhado, a fim de mimetizar de alguma maneira o processo negativo aplicado à fotografia, além de reforçar o caráter código-informacional das peças (Figura 5).

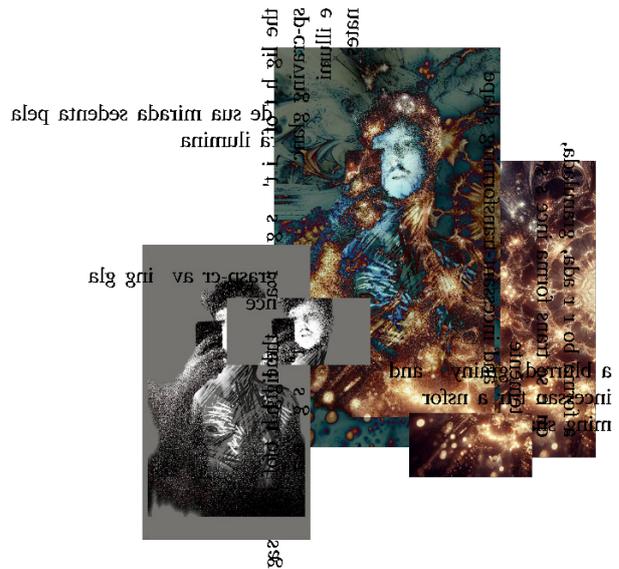


Fig. 5: peça de EuEuzinhoEudnv feita no ano de 2024.
Fonte: Acervo Pedro David (Autor).

EuEuzinhoEudnv, assim, constrói, através de autorretratos e colagens-intervenções digitais, um campo de experimentação e de análise acerca de processos autobiográficos circunscritos à territórios dentro dos quais a interação dialógica que incessantemente considera a existência do e se dirige ao outro é parte fundamental da estrutura. Quanto a isso, durante o prefácio de “O espaço biográfico”, Ernesto Laclau executa leves pinceladas sobre o que Arfuch se aprofundará no tocante à relação entre o sujeito e o outro através de Bakhtin. Laclau escreve:

Isso nos conduz a uma terceira dimensão da teorização de Arfuch, que é essencial sublinhar. O descentramento do sujeito assume em sua obra uma formulação especial que se vincula à ‘razão dialógica’, de raiz bakhtiniana: o sujeito deve ser pensado a partir de sua “outridade”, do contexto de diálogo que dá sentido a seu discurso. Há, então, uma heterogeneidade constitutiva que define toda situação de enunciação [...]

(Laclau apud Arfuch, 2010, p. 11).

(...) crise dos grandes relatos legitimadores, a perda da de certezas e fundamentos (da ciência, da filosofia, da arte e da política), o decisivo descentramento do sujeito e, extensivamente, a valorização dos ‘microrrelatos’, o deslocamento do ponto de mira onisciente e ordenador em benefício da pluralidade de vozes, da hibridização, da mistura irreverente dos cânones, retóricas, paradigmas e estilos”

(Arfuch, 2010, p. 17).

O excerto permite a análise de que EuEuzinhoEudnv está alinhado a essa concepção desde o princípio, visto que, agindo a partir de e sobre uma seção efêmera da plataforma Instagram, sempre considerou o compartilhamento com o outro e a construção da identidade na troca. Outrossim, com a adição do uso das inteligências artificiais, essa construção do individual através do plural fica mais complexa, visto que aglutina à série um fluxo com o banco de dados e com a provação do maquinário. A poética de EuEuzinhoEudnv expande, assim, a construção da identidade na “outridade” em diálogo não só social, mas virtuo-social, ao agir sobre máquinas feitas por indivíduos, que mimetizam raciocínios humanos e obedecem à estímulos dos usuários, entregando seus resultados a partir do consumo e da apropriação de produções humanas disponíveis na rede. Aqui, unem-se também as considerações supracitadas de Hess (2015) e postulados engendrados por Goodnow (2016), já que, ao longo dos três escritos, nota-se a participação da outridade na formação e/ou na apresentação da individualidade; da singularidade como denominador comum. Ainda em “O espaço biográfico”, a socióloga, diante da

percebe e atende à necessidade da contemporaneidade de uma nova e alargada delimitação do “espaço autobiográfico”, ou seja, prevê, de certa forma, os posteriores debruçamentos de Hess (2015) e Goodnow (2016) sobre territórios cibernéticos, dentro e a partir dos quais novas experiências autobiográficas, assim como EuEuzinhoEudnv surgiram, surgem e surgirão. O esforço de Arfuch deixa clara a necessidade de uma nova postura frente a esses contextos remodelados, portanto, a fim de construir uma análise que leve em consideração os principais frentes da experiência autorreferente e autobiográfica que é EuEuzinhoEudnv, a saber: a interferência auto-fabulada sobre a plasticidade da imagem do corpo na construção da individualidade; a utilização da relação palavra-imagem como aparato teórico-prático e o entrelaçamento com plataformas digitais e redes de compartilhamento com suas próprias diretrizes, serão mobilizados, ao longo deste artigo, os textos “O museu de tudo em qualquer parte; arte e cultura digital: inter-ferir e curar” (Veiga, 2020), “Estética digital: sintopia da arte, a ciência e a tecnologia” (Gianetti, 2012) e “Cultura Visual, Mudança Educativa e Projeto de Trabalho” (Hernández, 2000).

Anterior à ênfase das pontes entre “EuEuzinhoEudnv” e os autores supracitados, é conveniente que sejam destacados seus plexos com os estudos de Leonor Arfuch, os quais abarcam os processos autobiográficos. Nos primórdios de seu livro, Arfuch explica ao leitor a necessidade de expor o que configura o espaço biográfico, local sobre o qual se debruçou no restante da sua produção. Nesse cenário, a escritora tece um parágrafo explicando a relação entre as produções sob tal classificação e a vida – para além do óbvio uso desta como material daquelas – no caso, o fato de que esse uso subverte; interrompe; perturba; embeleza a continuidade biológico-temporal. Arfuch expõe:

A simples menção do ‘biográfico’ remete, em primeira instância, a um universo de gêneros discursivos consagrados que tentam apreender a qualidade evanescente da vida opondo, à repetição cansativa dos dias, aos desfalecimentos da memória, o registro minucioso do acontecer, o relato das vicissitudes ou a nota fulgurante da vivência, capaz de iluminar o instante e a totalidade (Arfuch, 2010, p. 15).

Tendo esse contexto, a inclusão de EuEuzinhoEudnv dentro desse espaço acaba distante de uma mera categorização acadêmica de um conjunto desde sua criação conscientemente autorretratual, porém nunca antes apropriadamente classificado como autobiográfico. Escrutinar a obra sob essa ótica abre uma nova oportunidade de interpretação e de existência semântica de tais selfies no mundo, uma vez que, conforme Arfuch, a referida prática sustenta o poder de agir

sobre um fluxo ininterrupto tão íntimo a todos os indivíduos e, concomitantemente, tão incontrolavelmente distante.

Ao longo do curso de sua poética-processo, por se aprofundar cada vez mais na auto representação, a série estabelece vínculo com todo o excerto anteposto. Durante o ano de 2021, quando houve a experimentação da seriação, o conjunto jogou com a questão do “registro minucioso do acontecer” (Arfuch, 2010, p. 15): a diária produção de selfies, as quais, posteriormente, eram intervindas, foi a maneira encontrada pelo artista de materializar seus despontamentos dentro desse curso incessante. Logo após, em 2022, com a decisão do acréscimo da nota sobre o autorretrato, esse registro ganha uma camada verbal explícita, apresentando “o relato das vicissitudes” (Arfuch, 2010, p. 15) sobre “a repetição cansativa dos dias” (Arfuch, 2010, p. 15). Atualmente, com a inclusão de novos agentes, EuEuzinhoEudnv apresenta “a nota fulgurante da vivência, capaz de iluminar o instante e a totalidade” (Arfuch, 2010, p. 15), uma vez que, erguendo-se a partir da plasticidade do corpo representado do artista, extrapola sua própria vida, tateando, assim, questões alargadas tal qual a construção da identidade entre-dimensões.

Ademais, ao longo do desenvolvimento de “O espaço biográfico”, Arfuch analisa a relação entre a esfera pública e a privada, direcionando atenção a como essas forças interagem, investigando, com isso, o vínculo entre um crescente interesse público pelo privado contido nas obras (auto)biográficas.

Mas, na trama da cultura contemporânea, outras formas aparecem disputando o mesmo espaço: entrevistas, conversas, perfis, retratos, anedotários, testemunhos, histórias de vida, relatos de autoajuda, variantes do show - talk show, reality show... No horizonte midiático, a lógica informativa do 'isso aconteceu', aplicável a todo registro, fez da vida - e, conseqüentemente, da 'própria' experiência um núcleo essencial de tematização

(Arfuch, 2010, p. 15).

O excerto, ao abordar que “no horizonte midiático, a lógica informativa do ‘isso aconteceu’, aplicável a todo registro...”, toca num ponto crucial para este artigo: o quão reais são essas produções? No tocante à fotografia, linguagem plástica utilizada em e de grande interesse para EuEuzinhoEudnv, a autora José Van Djick (2008), em seu texto “Digital photography: Communication, identity, memory. Visual communication” realiza uma afirmação semelhante, entretanto comentando sobre o uso da fotografia analógica nos seios familiares burgueses como um objeto que relembra o indivíduo de “como as coisas aconteceram” (Van Djick, 2008, p.58). Ou seja, nesse ínterim a lógica de Arfuch é confirmada, todavia, mais a frente em seu texto, agora colocando em voga a fotografia digital, modalidade utilizada por Pedro David em sua própria obra, a autora nota que os observadores não entendem mais os retratos fotográficos como uma reprodução verossímil do fotografado (Van Djick, 2008, p. 58). Uma das explicações dadas por Van Djick a esse fenômeno é o aspecto propagandista da sociedade, que se exacerba a partir dos anos 90.

Dessa forma, ressalta-se a concepção de que a fotografia digital, especialmente aquela que transita nas redes de compartilhamento, há um bom tempo já se desprende de uma obrigatoriedade com o real, o que levanta, nesse texto e principalmente através de “EuEuzinhoEudnv”, um questionamento da relação real-verdadeiro. O conjunto reafirma textual e visualmente que o que é fabulado sobre e a partir da própria vida também é verdadeiro e que o real pode ser usado como material plástico, o qual é moldado para mostrar a verdade, colocando em xeque a igualdade dessa equação ao reforçar a contraposição entre “real” e “verdadeiro”. No que diz respeito ao âmbito visual, nota-se que, muitas vezes, a realidade não dá conta de exibir tudo, uma vez que diversas camadas da existência transpõe o visível. Em adição a isso, o visível, por vezes, direciona o receptor daquela imagem a uma direção diferente da desejada pelo seu emissor e, por isso, filtram-se, modificam-se e se editam as imagens, principalmente dentro de territórios virtuais. Isso é esmiuçado através da concepção de Barthes (Barthes apud Van Djick, 2008), o qual afirma que ato de fotografar um indivíduo cria um campo fechado de forças, onde quatro repertórios da imagem se interseccionam: quem o indivíduo pensa que é (a autoimagem mental), quem o indivíduo espera que os outros pensem que ele é (a autoimagem ideal), quem o fotógrafo pensa que esse indivíduo é (a autoimagem fotografada) e quem será exibido para o público na fotografia final (a autoimagem pública ou o imago).

Posteriormente, em outro momento de seu livro, Arfuch, tratando sobre as entrevistas, aborda novamente a “veracidade”:

Na busca empreendida em torno dos novos acentos do eu, desse "retorno do sujeito" que pretendia fazer ouvir sua "própria" palavra, o que seria mais próximo da voz (do corpo, da pessoa) do que ela, instaurada pela mais antiga e emblemática maneira de dialogar, raciocinar, trazer à tona, encontrar uma verdade? Se a entrevista revelara, no transcurso de pouco mais de um século, sua qualidade de veracidade insubstituível, transformando o velho modus socrático num gênero altamente ritualizado da informação, sua correlativa encenação da subjetividade, sua intrusão na interioridade emocional e na minúcia cotidiana das vidas (notáveis e "obscuras"), não era de modo algum uma aposta menor (Arfuch, 2010, p. 23).

Até julho de 2023, EuEuzinhoEudnvidava majoritariamente com mídias estáticas e, quando vídeos apareciam, eram usados sem som, logo essa questão da "veracidade insubstituível" trazida pela união da corporeidade com a palavra escapavam da alçada de análise deste escrito. Todavia, a partir de agosto, com a decisão do uso da inteligência artificial, a discussão se aproxima a EuEuzinhoEudnvidado devido ao fato de que, apesar de não aparecer no conjunto de obras, existe uma função das IAs que as permite criar

deepfakes: vídeos extremamente realistas, simulando movimentos corporais e relatos orais de indivíduos "públicos", cujo banco de imagens e de vídeos dentro das redes abertas de pesquisa seja maior. Sendo assim, o uso dessa tecnologia, mesmo que através de outra ferramenta, gera uma brecha que deve ser considerada. Devido a esse cenário, o que foi anteriormente descrito por Arfuch começa a se fragilizar: em consequência ao uso crescente de inteligência artificial, cresce em constância a dúvida dos indivíduos sobre a veracidade do que é colocado diante deles nas redes de compartilhamento e, para além disso, a busca pela verdade recai, consequentemente, sobre minúcias humanas, as quais, novamente, extrapolam o real ou o realista (aquilo que parece real), como a capacidade poética. EuEuzinhoEudnvid utiliza, portanto, a IA como forma de explorar a transcendência discutida anteriormente, justa e sobrepondo a resposta de um maquinário a um item textual extremamente subjetivo com uma produção artística autobiográfica. Através desse processo, com a utilização de uma veracidade invisível e, de certa forma, improvável (o relato sobre aquele autorretrato), coloca-se uma nova tecnologia em teste, a fim de pensar possibilidades visíveis e visuais de narrativas autobiográficas desprendidas do real e muitas vezes surreais, porém verdadeiras e legítimas.

PARESER

A fim de tornar viável uma análise bem estruturada de obras mutáveis com corpos imateriais como EuEuzinhoEudnvid, é necessário a adoção de metodologias que se atentem os territórios digitais, o fluxo de seus frutos na contemporaneidade e suas minúcias. Assim como Laclau observa que Arfuch nota "uma narração

que deixara de estar fundada em certezas ontológicas prévias" (Laclau apud Arfuch, 2010, p. 9), Hernández (2000) sustenta a importância da consideração daquilo que denomina como "cultura visual", já que, ao se voltar às artes visuais, percebe como as obras que surgem a partir de e se entrelaçam aos novos meios de circulação de

imagens - como o ambiente virtuo-digital - perturbam antigas vigas teóricas e, por conseguinte, como a cultura visual é um auxílio possível e necessário para o pensamento sistematizado acerca dos elementos hodiernos. Assim, o teórico afirma que:

(...) o que eram questões tradicionais da história da arte, como a apreciação, o inventário de obras, o mecenato, a origem das obras, as formas de reprodução, a autenticidade, a apropriação, a autoria e o papel dos diferentes tipos de públicos, redefiniram-se nas relações que se estabelecem, por exemplo, no ciberespaço ou a partir das novas formas de apresentação, divulgação e interpretação que estão sendo geradas nesse meio que denominamos cultura visual (Hernández, 2000, p. 131, grifos meus).

Ao pensar sobre a multifacetação da individualidade a partir da edição da visualidade e da virtualidade do corpo fotografado digitalmente em dependência às plataformas e aos dispositivos os quais mobiliza, EuEuzinhoEudnv associa-se ao fato de que “ a cultura é cada vez mais híbrida, o que faz com que os limites a partir dos quais se confronta a pesquisa sobre os novos “objetos” da cultura visual sejam cada vez mais imprecisos” (Hernández, 2000, p. 136, grifo nosso). Esse íterim entra em consonância com as percepções de Arfuch anteriormente mencionadas, e, ao passo que desenha um campo de imprecisão, fortalece a certeza na demanda do enfoque sobre o contexto e os agentes extra-corpo da obra de arte. Em somatória a isso, EuEuzinhoEudnv é um conjunto cuja parte dos desenlaces fogem à vontade e ao controle do artista que o cria, uma vez que depende da seção Stories da plataforma Instagram e da Inteligência Artificial associada à plataforma Copilot. Devido à correlação

de procedimentos fundamentais da obra às engrenagens desses sites, reitera-se a pertinência do vínculo aos estudos da cultura visual, visto que “é fundamental o papel das instituições no estudo da cultura visual por serem fatores que a facilitam e a controlam” (Hernández, 2000, p. 135).

Sendo assim, é importante secundar que EuEuzinhoEudnv - em congruência às concepções anteriormente abordadas por Hess (2015) e por Goodnow (2016) - nota a múltipla coexistência de “eus” intrínseca à vivência conjugada (entre dimensões material e digital) e a questão entre ser e parecer vigente nesses espaços, os quais, apesar de admitirem e estimularem a edição e a performance do “self”, criam a necessidade de uma constante “parecença” com a realidade. A série, frente a isso, através de uma distorção auto-fabulada da imagem de si, a qual disponibiliza uma multiplicidade de auto-apresentações, coloca em cheque tal dualidade, o que também é comentado por Hernández, restabelecendo o link entre o conjunto aqui considerado e o estudo da cultura visual:

A cultura da incerteza caracteriza um mundo, como diz Hargreaves (1996, p. 102), onde “a profusão de imagens e fragmentos de sons fugazes fazem, com frequência, com que o mundo pareça efêmero e superficial (...) as identidades já não têm raízes em algumas relações estáveis nem estão ancoradas em algumas certezas e compromissos morais que as transcendam”. Daí o interesse, a partir da cultura visual, em compreender as representações que configuram um mundo (com muitos e diversos mundos) em que “se costuma dar prioridade ao “como parecem as coisas” sobre o “como são em realidade””(idem, 106)

(Hernández, 2000, p. 138).

A relação anteriormente estabelecida entre “EuEuzinhoEudnv” e as concepções de Hernández acerca da cultura visual frisa a relevância de se ter em vista o papel das plataformas durante a análise do conjunto. Hodiernamente, as redes de compartilhamento estão amalgamadas ao cotidiano de grande parcela dos indivíduos, levando-os a uma existência entre dimensões. Ao mesmo tempo que esses usuários vivem na realidade material – a qual possui suas próprias dinâmicas causa-consequência – suas rotinas são extremamente interligadas à realidade virtual, sobre a qual agem o tempo todo e também sofrem as consequências das ações do outro. Apesar de toda influência e semelhança, por ser uma dimensão à parte do mundo físico, cria-se a impressão de que, sobre aquele, o controle e a vontade dos indivíduos é melhor atendida, o que é reforçado por pequenos comandos, como não permitir mais a exibição do conteúdo produzido por outra pessoa. Trabalhando com esse contexto, é oportuno salientar a ponte entre EuEuzinhoEudnv e a Endoestética.

Advinda da Endofísica,:

a Endoestética trata dos mundos artificiais baseados na interface, nos quais podemos participar (endo) e observar (exo) ao mesmo tempo. Com essa dupla atuação do interator num universo simulado se podem explorar as propriedades de nosso mundo. "Uma nova tecnologia que, ao contrário de todas as outras conhecidas, não só muda algo no mundo, mas o próprio mundo, se revele como uma possibilidade cognitiva." 'o Otto E. Rössler. Das Flammenschwert. Berna: Benteli Verlag, 1996, p. 35 (Gianetti, 2006, p. 188).

A partir dessa definição, percebe-se que a Endoestética apresenta-se como um modelo teórico que almeja amparar produções que, assim como EuEuzinhoEudnv, lançam mão das possibilidades criativas oferecidas pelos ambientes que configuram a dimensão virtual supracitada e que, portanto, dirigem o foco a cenários de interações das mais diversas naturezas, já que as redes de compartilhamento – âmbito de interesse de EuEuzinhoEudnv e deste artigo – carregam seus próprios agentes (nem sempre visíveis) e, além de coexistirem com a materialidade e suas engrenagens particulares, apresentam-se como uma espécie de espelho-controle desta. Dessa forma:

Essas obras se definem como sistemas complexos, flexíveis, circunstanciais, hipermediais e multidisciplinares, que têm por objeto específico o processo intercomunicativo (cognitivo, intuitivo, sensorial, sensório-motor etc.) em seus mais diversos níveis (público e sistema; sistema e interator; interatores no sistema; ambiente e sistema etc.), tanto em plataformas interativas on-line como off-line
(Gianetti, 2006, p. 195).

Conforme se adentra no texto de Gianetti, suas concepções mostram-se cada vez mais costuradas às afirmações de Hernández no que tange a adesão a outros pontos de vista distintos da estética ontológica, a qual se apoia em algo que não consegue mais abarcar produções tais quais EuEuzinhoEudnv. O que Gianetti explicita é a debilitação, a evasão e a dissidência dos ideais que se centram no aspecto material estático das obras, que exigem, por consequência, um observador passivo, dinâmica

a qual se constrói no posicionamento contemplativo do sujeito frente ao objeto artístico. Obras que se dão a partir do processo intercomunicativo supracitado – que são, portanto, interativas – transformam o papel do sujeito, antes criador ou observador. Gianetti destrincha:

Resumindo, a interação com base na interface humano-máquina marca uma mudança qualitativa das formas de comunicação mediante o emprego dos meios tecnológicos. A estrutura aberta e contingente da obra mina a concepção material, objetual e concluída, característica da estética ontológica, e transforma o espaço físico em imaginário
(Gianetti, 2006, p. 199).

Aprofundando-se nessa questão, Gianetti postula que a interatividade na arte se constitui por quatro partes idiossincráticas: a contingência, a variabilidade, a permeabilidade e a virtualidade, sendo a primeira a consequencialidade não integralmente previsível, a segunda a mudança através do ato do interator, a terceira a porosidade entre as realidades e a última “o caráter imaterial dos elementos constitutivos do mundo virtual” (Gianetti, 2006, p. 200). A abordagem da teórica encaixa-se com “EuEuzinhoEudnv” e as redes de compartilhamento as quais explora, visto que, como já abordado, a intervenção dos indivíduos sobre esses territórios não somente é constante, como também é esperada e possui forte poder consequencial, assim, como resultado da abordagem da interatividade desses ambientes, os conceitos de autor e observador expandem-se aos de “meta-autor e interator” (Gianetti, 2006, p. 199).

No caso do conjunto aqui tratado, o artista trabalha não só como autor da obra na fase de intervenção visual sobre a selfie a partir das ferramentas da seção Stories, mas também como interator ao curar os resultados entregues pela Copilot após a leitura de seu prompt, processo antecessor à nova edição e à colagem com os textos verbais e não-verbais acarretado ao longo de todo esse fazer artístico, logo, a autoria acaba se dilatando também às ações dessas plataformas. Gianetti resume:

Num ambiente interativo, no qual o observador pode interferir como emissor e manipular as informações audiovisuais existentes ou originar novas informações, a significação e a efetividade da obra estão condicionadas tanto à atuação do interator como ao desempenho do sistema

(Gianetti, 2006, p. 188).

No caso de EuEuzinhoEudnv, os sistemas partícipes na obra enfatizam postulados já mencionados pelas referências teóricas citadas nos parágrafos anteriores, sendo eles: a construção dialógica dos processos autobiográficos e a relação imagem-palavra. Tanto a técnica usada pela Copilot na construção da imagem solicitada, quanto o fluxo prompt-resultado, salientam a interdependência entre os textos verbais e não-verbais, além de direcionar atenção a como, mesmo que de forma invisível, os elementos digitais visuais são corpos código-informacionais, o que é, de certo modo, dentro da série, reproduzido sobre e escavado de dentro da representação de agentes materiais, nesse caso a fotografia autorreferente e autoexecutada: a selfie.

EXTERNALIZANDO

Refletindo, assim como Gianetti, a respeito de obras as quais a idealização e/ou apresentação é intrínseca à utilização de tecnologias digitais, classificadas como “mídia-arte digital”, Veiga (2020) argumenta que, ao utilizar as tecnologias digitais como insumo, os artistas acabam por ampliar o poder expressivo e comunicativo de tais ferramentas, dispositivos e sistemas. Assim, obras como *EuEuzinhoEudnv*, ao lançar mão da seção *Stories* e da plataforma *Copilot - territórios digitais* -, de forma subversiva, não utilitária e não lucrativa, exploram o potencial para novos rumos de investigação. Veiga ainda reforça:

O espaço da MAD ultrapassa assim as fronteiras da criação, e as próprias obras de MAD questionam sem descanso o lugar do sujeito: a sua humanidade ou a sua liberdade; o lugar do corpo nos dispositivos tecnológicos, e viceversa; ou até a ética da propriedade e da partilha (Mons, 2014).

(Veiga, 2020, p. 92).

EuEuzinhoEudnv, ao debruçar-se sobre o lugar do corpo nos dispositivos tecnológicos, acaba por fazê-lo também na realidade material, visto que ambas são codependentes e a navegação dos indivíduos é viabilizada pela sua porosa amálgama, algo que encontra paralelo nos endossistemas abordados por Gianetti,

visto que, neles, “o observador interno move-se em duas realidades: a realidade de sua consciência de que participa de um jogo de simulação, e a realidade de sua percepção que lhe indica que sua presença e conduta têm influência ativa no mundo artificial” (Gianetti, 2006, p. 185).

Gianetti considera, além disso, que esse processo acaba se espelhando para dentro da realidade não simulada. Nos endossistemas, ao ser observador externo e partícipe de um mesmo território e, portanto, acessar e determinar a causa-consequência, os indivíduos acabam por, a partir desse fator, conseguir tirar conclusões acerca de sua exo-realidade. Sendo assim:

Os meios eletrônicos, em seu conjunto, representam a tentativa do ser humano de simular, no interior de seu universo, uma evasão para fora do universo. Os mundos mediáticos são mundos artificiais e modelos de mundos criados pelo ser humano, que deixam claro que este só é um observador interno no mundo, mas que, nos mundos mediáticos, pode ser um observador interno e externo simultaneamente. (...) Neste mundo é possível, pela primeira vez, estabelecer uma comunicação entre o observador interno e o externo, entre o mundo interno (endo) e o externo (exo)

(Gianetti, 2006, p. 187).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Obras de arte como *EuEuzinhoEudnv*, que trabalham questões complexas como a construção da identidade - aqui abordada através das contribuições de

Arfuch - a partir de sistemas híbridos e contemporâneos como as redes de compartilhamento e as plataformas de geração de imagens por Inteligência Artificial,

exigem uma análise multifacetada. Logo, ao longo deste artigo, foram abordadas as óticas escritas por Gianetti, Hernández e Veiga, ou seja, considerações acerca da endoestética, da cultura visual e da média-arte digital. Essa mescla prova que o conjunto de autorretratos foge a uma investigação atrelada à estética ontológica, uma vez que, como sistema aberto; oxigenado entre diversos agentes (interator, autor, sistemas), diverge da obra de arte de corpo material, cuja fruição consiste na observação passiva. O processo poético tecido pela série, ao navegar de forma “zigue-zagueada” entre-dimensões, coloca os contextos e o desempenho das plataformas como parte fundamental para os resultados obtidos, alargando a noção de autoria e a classificação de quem ou do que é criador e de quem ou do que é observador. Como iniciado na seção “EntreAgir”, o uso da Copilot no trabalho reforça a camada verbal das imagens, o que, em face ao retorno da ação executada no endossistema para o exossistema, revela (ou constrói) uma nova dimensão da identidade. Distorcendo o corpo fotografado através de inúmeras e distintas edições digitais, Pedro David, apoiado na admisão da performance do “eu” existente nas redes de compartilhamento, fabula novas apresentações de si, primeiro de forma visual, com o aparato das ferramentas da seção Stories da plataforma Instagram e, posteriormente, através da construção de microtextos narrativos-poéticos. Seguidamente, a plataforma Copilot, que estuda e se alimenta da carga informacional das mais variadas imagens disponíveis na internet, interpreta o prompt conotativo derivado desses microtextos e responde com uma nova figura, a qual, depois de uma curadoria por parte do artista, é posta em íntima e associativa relação com o autorretrato anteriormente executado.

Tais novas versões do artista, que, assim como as imagens que circulam dentro dos territórios digitais, são constantemente transduzidas ao longo dos fazeres artísticos de EuEuzinhoEudnv abordam a saturação e a distorção a edição de si, levando, através do sensível, o questionamento acerca da diferença entre o real e o verdadeiro para o exossistema; para a realidade material. Os autorretratos da série se apoiam no fato da existência do indivíduo contemporâneo ser conjugada entre sua realidade física e as redes de compartilhamento, o que, conforme observado pela Endoestética, permite que o usuário - o qual, dentro desses territórios, é tanto observador interno, quanto externo - inverta o caminho de causalidade, levado de dentro (endo) para fora (exo) as concepções que constrói a partir de sua vivência dentro dos sistemas artificiais. Em miúdos, os conceitos trazidos por Gianetti reforçam a existência ciborgue hodierna, a qual é explorada em EuEuzinhoEudnv através do debruçamento teórico-experimental no que toca a construção híbrida da identidade. Sendo assim, apoiando-se nas performances das plataformas envolvidas no desenvolvimento dessa gama de possibilidades da construção de si, parte importante do que o conjunto retorna ao exossistema é o paralelo acerca das cargas código-informacionais das imagens, explicitado no parágrafo anterior. O ato representa as possibilidades narrativas e de construção de identidade que guardam as imagens, questionando a dualidade real-verdadeiro ao reivindicar a veracidade das auto-fabulações, que são distintas do que se experiencia na materialidade, considerada real. Em outras palavras, o conjunto constrói um paralelo entre a compósita existência on-line e a noção de identidade, retirando, com ajuda de pincéis digitais, colagens, sobreposições,

negativos e caixas de texto, o véu que circunda tal experiência no exossistema e executando uma tentativa de libertação da multiplicidade da apresentação de si, postulando a apropriação de uma edição de si que transgride o subserviência às

regras importadas da realidade material que permeiam as redes de compartilhamento, direcionando essas distorções; esses “enfeamentos”; essas auto-fabulações a uma maior liberdade e sensibilidade na construção da identidade.

REFERÊNCIAS

ARFUCH, Leonor. **O espaço biográfico. Dilemas da subjetividade contemporânea.** Rio de Janeiro: Eduerj, 2010.

AGAR, Eileen. **Precious Stones.** Azure. Disponível em: <<https://images-prod.anothermag.com/389/azure/another-prod/290/0/290376.jpg>>. Acesso em 04 jul. 2024.

ARTHUR, Margareth. **A selfie como autorretrato e seus significados.** Revistas USP, 2024. Disponível em: <<https://www.revistas.usp.br/wp/noticias/a-selfie-como-o-autorretrato-e-seus-significados/>>. Acesso em 04 jul. 2024.

ASSEMBLAGE. Itaú Cultural, 02 de maio de 2024. Disponível em: <<https://enciclopedia.itaucultural.org.br/termo325/asssemblage/>>. Acesso em 04 jul. 2024.

CATUNDA, Leda. **Camisetas.** Itaú Cultural. Disponível em: <<https://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra14343/camisetas>>. Acesso em 04 jul. 2024.

_____. **Jardim das Vacas.** Itaú Cultural. Disponível em: <<https://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra14220/jardim-das-vacas>>. Acesso em 04 jul. 2024.

DAVID, Pedro. **EuEuzinhoEudnv.** 2019. Técnica mista. Do autor.

_____. **EuEuzinhoEudnv.** 2021. Técnica mista. Do autor.

_____. **EuEuzinhoEudnv.** 2022. Técnica mista. Do autor.

----- . **EuEuzinhoEudnv**. 2024. Técnica mista. Do autor.

----- . **EuEuzinhoEudnv**. 2024. Técnica mista. Do autor.

FONSECA, Aline Karen. **Collage: a colagem surrealista**. Revista Educação-UNG-Ser, v. 4, n. 1, p. 54-64, 2009.

GERCHMAN, Rubens. **O Rei do Mau Gosto**. Fonte: Itaú Cultural. Disponível em: <<https://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra9595/o-rei-do-mau-gosto>>. Acesso em 04 jul. 2024.

GIANNETTI, Cláudia. **Estética Digital: Sintopia da arte, ciência e a tecnologia**. trad. Maria Angélica Melendi, 2006.

GOODNOW, Trischa. **The selfie moment: The rhetorical implications of digital self portraiture for culture. In the beginning was the image: The omnipresence of pictures: Time, truth, tradition**, p 123-130, 2016.

HERNÁNDEZ, Fernando. **Cultura visual, mudança educativa e projeto de trabalho**. Artmed, 2000.

PRESSE, France. **Meta vai identificar imagens criadas por IA no Facebook, Instagram e Threads**. G1, 06 de fev. de 2024. Disponível em: <<https://g1.globo.com/tecnologia/noticia/2024/02/06/meta-vai-identificar-imagens-criadas-por-ia-no-facebook-instagram-e-threads.ghtml>>. Acesso em 04 de jul. de 2024.

SALLES, C. Almeida. **Crítica genética**. São Paulo, Educ, 1992.

SALLES, Cecília. **Redes da criação-a construção da obra de arte**. Horizonte, 2016.

VAN DIJCK, José. **Digital photography: communication, identity, memory. Visual communication**, v. 7, n. 1, p. 57-76, 2008.

VEIGA, Pedro Alves da. **O museu de tudo em qualquer parte: arte e cultura digital: interferir e curar**. 2020.

NARRATIVAS VISUAIS DO UNIVERSO CAIPIRA: “CAFÉ” NA SÉRIE FRAGMENTOS CAIPIRAS.

Mona Luizon¹

Narrativas Visuais do Universo Caipira é um produto cultural apresentado como Trabalho de Conclusão do Programa de Pós-Graduação em Linguagens Artísticas Cultura e Educação. A pesquisa consistiu na produção de obras foto-gráficas, tendo como tema a cultura rural e, em particular, o universo das culturas tradicionais nas zonas de influência da Paulistânia e seu sujeito histórico, o caipira. Explorando as tradições e os costumes da roça, busquei não apenas documentar, mas também narrar essas histórias e experiências de maneira singular através da imagem formada pelo sol, constituindo uma visão histórica, social e cultural sobre esta identidade na contemporaneidade.

¹ Bacharel em Comunicação Social e Especialista em Linguagens Artísticas, Cultura e Educação pelo Instituto Federal do Rio de Janeiro (LACE/IFRJ). Pesquisa os processos fotográficos artesanais e a cultura caipira. Contato: monaluizon@gmail.com.

INTRODUÇÃO

Narrativas Visuais do Universo Caipira se inicia juntamente com meu interesse nos processos artesanais e históricos da Fotografia, quando participei de um ciclo de oficinas no ano de 2015 e se consolidou durante minha trajetória na Pós-Graduação. Vale dizer, que a minha turma, com ingresso no ano de 2020, enfrentou o início da pandemia e os três próximos anos que seguiram até a apresentação final, em 2023. Além da adaptação ao novo mundo pandêmico, nos adaptamos também a uma nova vida. No meu caso, retornei para minha cidade de origem, São José do Rio Preto - SP, território onde nasci e local onde desenvolvi o trabalho. Meu retorno para o interior me trouxe reflexões sobre a minha própria identidade cultural e meu território. Escrever, produzir e apresentar esse produto cultural trouxe à tona entendimentos sobre meu passado ancestral, histórico e cultural. Através dessa pesquisa, pude entender mais sobre o território onde nasci, seus conflitos sociais, econômicos e principalmente culturais. Com o intuito de valorizar, fomentar e documentar essa identidade que também faço parte, propus uma criação artística fotográfica sobre as ques-

tões identitárias e imagéticas caipiras. Me debrucei sobre as várias representações sobre o caipira ao longo do tempo e, utilizando diferentes suportes e processos fotográficos artesanais, analógicos e digitais, registrei a contemporaneidade desse tipo humano rural tipicamente brasileiro, e sua cultura, no sentido mais amplo do termo. O produto cultural foi apresentado como conclusão de curso, mas a pesquisa continuou em desenvolvimento. Passei então a observar o território: a terra vermelha, as árvores típicas da região, e obviamente, o calor. Vivendo dias quentes e secos na roça, com sol escaldante e índices alarmantes em relação à umidade relativa do ar, comecei a me interessar pelos processos artesanais da imagem gravada a luz solar. Investigando esses processos, me debrucei sobre a pesquisa e os relatos de Antoine Hercule Romuald Florence (1804-1879), pioneiro da Fotografia no Brasil, traçando assim, relações entre o passado e futuro através da formação da imagem ao sol, no interior paulista. Surge, então, “Café”, ensaio que inaugura a série “Fragmentos Caipiras” – pedaços imagéticos dessa região que narram a história e a cultura local.



Fig. 01: Matriz que compõe a série “Fragmentos Caipiras”. Fonte: Mona Luizon.

CONTEXTO HISTÓRICO

Segundo o dicionário, caipira, por definição, é aquele que vive na roça ou no campo e, ou, que tem modos e hábitos rudes devido a pouca instrução ou escasso convívio social. Definição, ora, extremamente simplista. Etimologicamente, o termo caipira seria uma adaptação de “caapora”, palavra de origem tupi que significa “morador do mato”. Adotamos aqui, sobretudo, a definição geográfica do que é o sujeito caipira. O caipira é o cidadão residente nas zonas da Paulistânia², ligado ao campo e que possui uma identidade e cultura própria e singular. Esse sujeito retrata a imagem de um Brasil miscigenado, fruto dos conflitos e assimilações do europeu, dos indígenas e dos negros escravizados. O caipira é o paulista disperso nas bandeiras e monções, sobretudo o mameluco paulista e pobre, sedentarizado após o declínio da atividade econômica das bandeiras e monções, isolado geograficamente e esquecido pela historiografia oficial. Esse sujeito histórico, por meio do conhecimento adquirido no contato com os indígenas, aprendeu a adaptar-se às condições do meio natural, estabelecendo-se territorialmente e, com isso, criando e recriando objetivações culturais das mais diversas, que afirmavam o seu modo de vida nos sertões assimilando também aquelas culturas com a qual estreitava contato. Soube, dentro da tecnologia histórica que lhe era fornecida, criar uma identidade cultural forte e resistente, que abrangia diferentes aspectos da vida social e subjetiva. O caipira é um inventor histórico dentro de um contexto

de extrema necessidade das coisas.

Conhecida também como “boca do sertão”, a cidade de São José do Rio Preto, localizada no noroeste do estado de São Paulo, durante o Século XIX, cumpriu o seu papel de entreposto e, pouco se verificou de emergente no local. Perto dali, na Vila de São Carlos, atualmente conhecida como a região de Campinas, um jovem francês, Hercule Florence, membro-desenhista da expedição científica de Langsdorff³ e que decidiu fazer do Brasil seu novo lar, busca fixar imagens numa superfície através do sol.

O Brasil no início do século XIX, estava baseado no comércio secular de produção de açúcar. Após a abertura de seus portos, decretada em 1808 por D. João VI, transferiu sua corte as presas para o Brasil, que já nessa altura se encontrava em declínio, sendo ocupada pela expansão cafeeira, a região não possuía produtos manufaturados, detendo a província de São Paulo apenas de uma única oficina impressora. Uma vez que a região ainda não obtinha de qualquer oficina de tipografia por perto, Florence realizou uma série de experimentos e descobertas independentes, que o levaram a desenvolver uma técnica própria. Utilizando insumos sensíveis à luz para gravar imagens ao sol, a qual chamou de “Photographie”, antes mesmo do anúncio oficial da daguerreotipia por Louis Daguerre na França, em 1839.

² Território que hoje compreende os Estados de São Paulo, Minas Gerais, Goiás, Mato Grosso e, por extensão, regiões do Rio de Janeiro e Espírito Santo.

³ Importante expedição que percorreu o Brasil e seu interior entre 1825 e 1829.

No Início dos anos 1830, Hercule Florence, de forma absolutamente independente e isolada, na vila de São Carlos, interior da província de São Paulo, milhares de quilômetros afastado das investigações que tinham lugar nos grandes centros europeus, daria início às suas experiências precursoras nas Américas (Kossoy, 2020, p. 133).



Fig. 02: Obra que compõe a série "Fragmentos Caipiras". Fonte: Mona Luizon

O Ciclo do Café perdurou por mais de um século, entre os anos de 1800 e 1930, se mantendo, no período, como a principal atividade econômica do Brasil. Esse contexto histórico marca um momento muito importante de moderni-

zação no interior, que foi a chegada do trem de ferro. Este novo transporte foi responsável pelo enriquecimento dos "barões do café" e pelo início da urbanização da capital, interior e Baixada Santista, por onde escoava a mercadoria.

FRAGMENTOS CAIPIRAS

Café é um ensaio que se desdobra visualmente da pesquisa acadêmica Narrativas Visuais do Universo Caipira, evoluindo para uma série nomeada Fragmentos Caipiras. As obras foram feitas em território rural, ao sol, utilizando papel fotográfico sensível à luz. A matriz fotográfica utilizada na impressão foi a folha de um pé de café que resiste em meio ao caos urbano, em uma calçada. A técnica fotográfica utilizada foi a Lumen Print, realizada através da impressão por contato com a matriz natural exposta à luz solar, formando a imagem no papel pelo escurecimento dos sais de prata.

Não deixarei passar em silêncio um incidente que começou em 1832. Um dia - era 15 de agosto -, surgiu-me a ideia de que seria possível fixar imagens na câmara escura. Ao fazer a primeira experiência, os raios solares passaram diretamente através do tubo do instrumento que estava mal adaptado, e imprimiram sobre o papel embebido de nitrato de prata. (Florence, 1862, p. 1 apud Kossoy, 2020, p. 443).



Fig. 03: Obra que compõe a série "Fragmentos Caipiras". Fonte: Mona Luizon

Inspirada pelos experimentos pioneiros de Hercule Florence na Fotografia, onde utilizava da prata e do sol para seus testes sistemáticos, e atenta a uma das referências bibliográficas centrais dessa pesquisa, me deparei com uma de suas cartas, de setembro de 1862 ao Sr. Charles Auguste Taunay, onde pede

a paciência do leitor, já que era segundo ele, "desnecessário dizer-lhe que o objetivo desta carta é o de lhe falar sobre minhas descobertas artísticas", já que o mesmo se correspondia a esse respeito desde 1831. "Tive a ideia de que era possível imprimir com luz solar" (Florence, 1862, p. 49, apud Kossoy, 2020, p. 447).



Fig. 04: Obra Efêmera que compõe a série "Fragmentos Caipiras". Fonte: Mona Luizon.

Realizo essa série numa tentativa de aproximação, onde o tipo humano rural e a fotografia assemelham-se: o sol e a luz são condições de existência para ambos. Para o caipira é a condição de criação da vida, da plantação, do alimento; para a fotografia, a condição essencial para registrar a imagem. Além de refletir sobre um período histórico muito relevante para o interior paulista, resgato através das imagens, a minha origem, revivendo a memória dos antepassados que trabalharam na terra, nas colheitas de café e também os experimentos de Hercule Florence. As obras que apresento

aqui, narram de forma visual o universo da cultura caipira, oferecendo um olhar afetivo e poético sobre a vida nos interiores profundos. A produção se inicia a partir da observação e entendimento do contexto de ocupação e formação do território caipira, que se dá principalmente, através da monocultura e que se perpetua até os dias de hoje. No séc. XIX o principal expoente na região era o café, e hoje, no séc. XXI temos, novamente, a cana-de-açúcar. Na produção, utilizei de vários recursos artísticos para a criação das obras, ora fixava a fotografia pre

servando as características da imagem, ora não fixava, tornando-o uma imagem efêmera, refletindo assim sobre o que se preserva dessa identidade cultural e aquilo que se perdeu. O antigo e o novo se fundem em imagens produzidas à mão e ao sol como meus antepassados fizeram com a terra. Assim, somando-se, essas características e marcas de uma cultura formadora de identidade, pouco valorizadas em seu registro imagético e social, se transformaram no objeto central desta série. Esse ensaio é composto por quatro obras fotográficas + a matriz de café utilizada para gravar as imagens. A pesquisa continua em andamento e em breve apresentarei outro ensaio “Cana”. Sigo no interior tentando sobreviver ao agronegócio, trazendo através de Fragmentos Caipiras, um pouco do sertão do noroeste paulista.



Fig. 05: Obra que compõe a série “Fragmentos Caipiras”. Fonte: Mona Luizon

REFERÊNCIAS

CAVENAGHI, A. J. **Olhos Do Barão, Boca Do Sertão: Uma Pequena História Da Fotografia e da Cartografia no noroeste Do Território Paulista** (Da Segunda Metade Do Século XIX Ao Início Do Século XX). São Paulo: Tese de Doutorado, FFLCH-USP, 2004.

KOSSOY, Boris. **Hercule Florence: a descoberta isolada da fotografia no Brasil**. 4. ed. rev. amp. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2020.

LUIZON, Mona. 2023. **Matriz natural de folhas de café. 26,5 x 14,5 cm**. Café: Fragmentos Caipiras. São José do Rio Preto, São Paulo.

----- 2023. **Lumen Print sobre papel fotográfico, 21,0 x 29 cm**. Café: Fragmentos Caipiras. São José do Rio Preto, São Paulo. Disponível em: <<https://www.mililitrosdearte.com.br/narrativasvisuais?p-gid=lmwb58g9-8335a140-48e6-4495-a898-948bb514427e>>. Acesso em: 19 ago. 2024.

----- . 2023. **Lumen Print sobre papel fotográfico, obra efêmera, 30 x 40 cm.** Café: Fragmentos Caipiras. São José do Rio Preto, São Paulo.

----- . 2023. **Lumen Print sobre papel fotográfico, 17,8 x 24 cm.** Café: Fragmentos Caipiras. São José do Rio Preto, São Paulo.

ARTE E MEIO AMBIENTE NO ANTROPOCENO: AÇÕES CONTEMPORÂNEAS PENSANDO NATUREZA E CULTURA

Jaqueline de Souza Cunha¹

No período denominado Antropoceno, formas de viver e integrar o mundo com diferentes espécies são afetadas pelas investidas humanas no desenvolvimento industrial e extrativista que, além de afetar gravemente - há quem diga irreversivelmente - a natureza animal e vegetal, prejudicam violentamente grupos indígenas e habitantes das florestas em todo o mundo e, mais especificamente no Brasil. Ante a este novo cenário desta era, a arte de cunho político e social, principalmente a realizada por artistas indígenas contemporâneos, é uma forma de crítica e protesto, ultrapassando as formas tradicionais da arte e agindo direta e indiretamente nos ambientes e comunidades afetadas. A partir de artistas e teóricos do Antropoceno, podemos pensar soluções que expandam o "lugar" da arte e sua participação nas mudanças sociais e políticas, o que se dá com a ajuda de pensamentos rizomáticos e cartográficos, assim como o perspectivismo ameríndio, que buscam incluir e valorizar formas de vida articuladas.

Palavras-chave: Arte; Meio-ambiente; Antropoceno.

¹ Artista visual (nome artístico Jacqueline Cohen) e bacharel em artes visuais pela Escola de Música e Belas Artes do Paraná (EMBAP UNESPAR) desenvolve produção e pesquisa em arte com trabalhos multimeios acerca das formas de habitar e ativar espaços contemporâneos no interstício entre a tecnologia e a natureza. Contato: jacquelinechn97@gmail.com

INTRODUÇÃO

O conceito de "Antropoceno", a era dos humanos, é frequentemente utilizado para descrever a época atual, caracterizada pela predominância da influência humana sobre o planeta. Tomando como referência o uso que faz Bruno Latour do termo, pode-se colocá-lo em oposição ao "Holoceno", no qual a Terra era vista apenas como uma das muitas possibilidades de habitabilidade; agora, com a chegada desta era denominada por um "termo híbrido" que é, ao mesmo tempo, geológico, filosófico, teológico e social, a Terra se torna nosso único lar viável, ameaçado de destruição (LATOIR, 2014, p. 12-13). Anna Tsing descreve o Antropoceno como a "era da perturbação humana", destacando a extinção de espécies e o fenômeno da "diversidade contaminada", onde os seres humanos alteram e poluem os modos de vida no planeta (TSING, 2019, p. 23). Algo parecido com o que Donna Haraway quer dizer ao usar a expressão "arranjos [ou assemblage] de espécies", ressaltando que o Antropoceno é um evento-limite, marcado pela "destruição de espaços-tempos" (HARAWAY, 2016, p. 139-140).

Conforme cresce a consciência de que estamos num momento crítico tanto para nossa própria existência - comumente vista como eterna - quanto para a de todas as espécies do planeta, questões ecológicas se tornam centrais na produção científica, antropológica e sociológica, manifestando-se de maneira significativa através da arte. No Brasil, temas como a destruição ambiental e a contaminação dos alimentos, resultantes da mineração, agricultura e pecuária, ganham destaque nas instituições e pesquisas artísticas. Esse foco reflete a realidade brasileira, que possui vastas áreas florestais e uma

rica biodiversidade, mas também enfrenta uma legislação permissiva à exploração intensiva, tornando o país vulnerável aos interesses do neoliberalismo (PELED; AZEVEDO, 2021, p. 3). A exploração desenfreada é também uma herança colonialista persistente na América Latina, que resulta no apagamento e extermínio dos povos indígenas. Embora o Antropoceno seja uma "catástrofe compartilhada", algumas regiões e grupos sociais são mais severamente atingidos, enquanto outros se beneficiam historicamente da exploração, como bem apontam Déborah Danowski e Eduardo Viveiros de Castro (2015, p. 109). Com mais de 70% dos grupos indígenas extintos durante a colonização, a relação entre a exploração ambiental e a violência contra esses povos é evidente no racismo ambiental, como demonstram inúmeras notícias sobre assassinatos e genocídios perpetrados pelo agronegócio e pela mineração, exacerbando as "necropolíticas" (PELED; AZEVEDO, 2021, p. 4). A emergência econômica de países como China, Índia e Brasil intensifica seus problemas ambientais ao priorizar a exportação de bens e a contaminação do território, gerando um "futuro ecotóxico" (DANOWSKI; CASTRO, 2015, p. 109) que perpetua desigualdades sociais e fragiliza a democracia, especialmente no Brasil (PELED; AZEVEDO, 2021, p. 4).

ARTE NO ANTROPOCENO

A arte com tendências sociais e políticas desempenha um papel significativo na exposição e problematização das realidades socioambientais no Brasil. Combinando ativismo político e cultural, as artes abordam questões ambientais por meio de práticas interdisciplinares e técnicas diversas, apesar de frequentemente não receberem a devida divulgação e investimentos devido à desqualificação por parte da elite econômica, mídia e Estado, que estão frequentemente associados à indústria e às práticas destrutivas ambientais (PELED; AZEVEDO, 2021, p. 2). Apesar disso, diversas exposições e produções artísticas relacionadas ao meio ambiente têm se destacado, como a Bienal do Mercosul de 2022, que priorizou trabalhos que fizessem uso de novas tecnologias e linguagens, revisitando saberes e técnicas tradicionais e abordando questões ambientais em cooperação com saberes antigos.

A perda de sensibilidade ambiental com o desenvolvimento urbano e a industrialização faz com que a destruição da natureza se torne um tópico amplamente discutido, embora o impacto real seja muitas vezes subestimado. As grandes tragédias ambientais podem parecer distantes do cotidiano, mas, de fato, "a emergência ambiental é uma das formas como o Antropoceno se manifesta", extinguindo espécies e alterando nossas relações com outros seres do planeta (PELED; AZEVEDO, 2021, p. 2). O projeto "Deslizes Monumentais e Sonhos Intranquilos: a estética do Antropoceno", realizado na Galeria de Arte e Pesquisa da Universidade Federal do Espírito Santo em junho de 2017, exemplifica essa conexão

entre arte e Antropoceno. Organizado por Yiftah Peled e Diego Kern Lopes, o projeto incluiu a participação de dez artistas e buscou promover uma discussão interdisciplinar sobre crimes e desastres ambientais, especialmente relacionados à mineração. O objetivo era explorar possíveis cruzamentos entre arte, estética e ativismo para gerar redes e intervenções radicais, similar à abordagem da Bienal do Mercosul, incluindo diversos saberes e representações (PELED; AZEVEDO, 2021, p. 5-6). O projeto também contou com trabalhos que engajaram ativamente comunidades e desafiaram a "hegemonia antidemocrática e economicamente determinada" (PELED; AZEVEDO, 2021, p. 15). O trabalho de Jorge Menna Barreto, "Lugares Moles", apresenta fotografias de miniaturas humanas sobre pedaços de manteiga, cujos processos de afundamento representam a fragilidade humana frente às mudanças sociais e ambientais. Yiftah Peled expôs "Racionalidade Tóxica", composto por cubos de acrílico preenchidos com lama tóxica do Rio Doce, com números das idades das vítimas do crime ambiental, denunciando o anonimato das mortes reduzidas a um "jogo de lucro racional", com a venda das peças revertida para as famílias das vítimas. "Arena Vale Tudo", também de Peled, é um objeto hexagonal de acrílico representando uma arena de luta, cuja base contém minério de ferro da empresa Vale, refletindo a poluição provocada pela mineração e sua indiferença aos danos à população local. A mineração é destacada como uma atividade insustentável, gerando lucro efêmero e problemas irreversíveis (PELED; AZEVEDO, 2021, p. 3). O projeto também

incluiu a performance " $\mu\text{g}/\text{kg}$ 90 " de Geovanni Lima, que preparou uma moqueca tradicional usando peixes contaminados do Rio Doce, servidos em pratos impressos com as taxas de metais pesados dos peixes contaminados (PELED; AZEVEDO, 2021, p. 9-11).

Também sobre os graves problemas ambientais causados pela mineração no Brasil é a obra da artista Mari Fraga, a exemplo de seu trabalho "Minério-Hemorragia" de 2018, que associa ferrugem e sangue humano para criar uma "hidrografia" que relaciona o corpo e a terra. Em "Fosso Fóssil", de 2016, ela usa agulhas de acupuntura banhadas a ouro para perfurar locais de reservas de petróleo no mapa do

Brasil, drenando o betume que representa a parte mais densa do petróleo a partir do ponto coincidente com a capital Brasília. Seus trabalhos exploram a interseção entre ecologia e feminismo, criticando a cultura capitalista ocidental, racista e misógina, e associando a exploração da natureza com a exploração das mulheres e dos povos racializados (PALESTRA..., 2021). Denilson Baniwa, por sua vez, denuncia a destruição causada pelo agronegócio em sua série fotográfica "Relacionamento (agro)tóxico" de 2018, refletindo sobre a toxicidade dos alimentos e sua relação com nossa saúde física e subjetiva. Esse trabalho fez parte da exposição "Terra Brasilis - O Agro não é pop" em 2017 (DORRICO; MACHADO, 2018, p. 45).

PROTAGONISMO INDÍGENA

A violência infligida às populações indígenas pelas práticas extrativistas é um tema recorrente na arte indígena contemporânea brasileira. Artistas indígenas têm se destacado por integrar discussões sobre meio ambiente e questionar o papel da arte em suas realidades. Baniwa, por exemplo, participou da exposição "Véxoa: Nós Sabemos", realizada na Pinacoteca de São Paulo entre 2020 e 2021: a primeira dedicada à arte indígena contemporânea que buscou discutir os estereótipos da figura do indígena brasileiro e a relação entre arte e ativismo. Junto a outros 22 artistas e coletivos, incluindo Gustavo Caboco e Jaider Esbell, Baniwa apresentou uma ação que envolvia o plantio de flores, ervas medicinais e pimentei- ras, transmitida em tempo real para o interior do museu, estabelecendo uma conexão entre o exterior e o interior da

Pinacoteca. Outra de suas obras trouxe à tona vestígios do incêndio que devastou o Museu Nacional do Rio de Janeiro em 2018, refletindo sobre a perda da cultura material indígena devido ao abandono institucional (PINACOTECA, 2020).

Baniwa critica a forma como a política do agronegócio e a grande mídia retratam as populações indígenas como obstáculos ao progresso, fomentando ódio e violência contra esses grupos. Segundo o artista, "vivemos em um tempo em que a destruição dos seres humanos parece iminente, pois estamos destruindo tudo ao nosso redor", e a forma de vida atual aproxima cada vez mais esse fim (DORRICO; MACHADO, 2018, p. 46-47). Essa visão ecoa o pensamento de Ailton Krenak, que, em

suas "Ideias para adiar o fim do mundo", argumenta que a humanidade não está separada da natureza, mas sim dependente das conexões que estabelece com ela. Krenak observa que "nós, a humanidade, viveremos em ambientes artificiais criados pelas corporações que devastam florestas, montanhas e rios". Ele ressalta como essas corporações alienam as pessoas dos seus verdadeiros interesses enquanto destroem o "natural", incluindo os povos indígenas, que são vistos como "sub-humanidade" por aqueles que buscam suprimir a diversidade e negar outras formas de vida. Ao falar do Antropoceno, além de classificar o período como uma marca quase irreversível deixada pela humanidade no mundo, ele identifica-o como uma época em que a humanidade despersonaliza as formas de vida da natureza e passa a vê-las apenas como fontes da qual extrair algo; um tempo "especialista em criar ausências" até da própria experiência da vida que prega "o fim do mundo como uma pos-

sibilidade de fazer a gente desistir dos nossos próprios sonhos" (KRENAK, 2019).

A exposição "Zona da Mata", realizada de 2021 a 2022 no MAC USP e no MAM SP, abordou a região litorânea do nordeste do Brasil, da qual faz parte a Mata Atlântica, hoje quase totalmente extinta devido à exploração predatória. Esta exploração também resultou em conflitos violentos contra grupos indígenas e a diáspora afro-brasileira. A exposição destacou a formação violenta do território nacional e os impactos dessa violência na sociedade e no meio ambiente. Entre os trabalhos exibidos estava "Yano-a" (2005), de Claudia Andujar, Gisela Motta e Leandro Lima, que apresentou uma projeção de uma fotografia registrada por Andujar em 1976, que mostra a imagem desoladora de uma maloca Yanomami incendiada (BRASILEIROS, 2021).

OUTRAS FORMAS DE VIDA

Falar de outras formas de vida que resistem ao discurso dominante é o que faz a artista Zahy Guajajara, com seu trabalho em vídeo "Pytuhem", exibido no MASP em 2021, que destaca a jornada dos povos indígenas e defende os "guardiões da floresta", grupo guajajara comprometido com a preservação das florestas e das culturas locais ameaçadas pelo desmatamento e queimadas (DASARTES, 2021). Urýa Sodoma, entidade híbrida criada pelo artista Emerson Pontes, também fala das florestas ameaçadas ao chamar a si mesma de "uma árvore que anda" e entrelaçar conhecimentos científicos às sabedorias ancestrais indí-

genas que são expressos em suas obras de performance, fotografia, camuflagens, textos e instalações (BIENAL, 2021a). Na série fotográfica "Mil [Quase] Mortos", iniciada em 2018, Uýra aparece em cenários poluídos e urbanos de Manaus, combinando elementos naturais com contextos industriais (RAHE, 2021). A série inclui ensaios como "Caos", de 2018, e "Retomada", de 2021, que retratam a presença de plantas invadindo espaços urbanos e contrastam a exploração histórica da região com a atualidade. A instalação "Malhadeira" (2021) sobrepõe uma rede de fios orgânicos e sementes de

seringueira a um desenho das ruas de Manaus, aludindo à extração de borracha e à violência contra os indígenas Waimiri-Atroari (BIENAL, 2021a). Esses trabalhos foram parte da 34ª Bienal de São Paulo, que recebeu a participação de cinco artistas indígenas brasileiros e mais quatro estrangeiros, um número que, apesar de ainda muito pequeno, foi recorde na história do evento (MEDEIROS, 2021).

Jaidier Esbell, falecido em 2021, foi um artista, curador, escritor, educador, ativista, promotor e catalisador cultural que organizou o I Encontro de Todos os Povos em 2013, assumindo papel central no movimento de consolidação da Arte Indígena Contemporânea no Brasil. Sua série de pinturas "A guerra dos Kanaimés" (2020) apresentou cenas alegóricas dos "espíritos fatais" em conflitos contemporâneos do povo Macuxi. Além disso, em 2019, Esbell fez uma performance em Genebra na qual entregou a representantes do banco UBS uma carta em defesa do direito à dignidade para todos os seres habitantes do planeta, alinhando-se com a visão profética do xamã Davi Kopenawa sobre o desabamento do céu - sua performance foi um "gesto por justiça social e pela visibilidade dos povos da floresta" (BIENAL, 2021b).

A preocupação ambiental, além de ser sobre a nossa própria continuidade enquanto seres humanos diversos articula-se com o pensar sobre, ou, (por que não?) empatizar com outras formas de vida, sejam elas animais, vegetais ou fúngicas. A artista Sallisa Rosa, em seu trabalho "Feita Planta", questiona "o que pensa a planta quando me vê?" e atribui capacidades humanas às plantas, propondo uma igualdade de direitos entre todos os seres. Sua abordagem é semelhante à da antropóloga Anna Tsing, que critica a separação entre natureza e cultura e observa que a tentativa de controlar

a natureza frequentemente falha diante das respostas inesperadas dela, uma característica do Antropoceno (TSING, 2019, p. 16). Tsing descreve a atual era como "a era da perturbação humana", marcada por extinções em massa e diversidades contaminadas, e sugere a "perturbação lenta" como uma alternativa para a sobrevivência de espécies não humanas (2019, p. 23). A abertura a outros modos de pensar deve expandir-se também a outros modos de viver e existir e com elas dialogar. A participação de diferentes espécies no mundo e diferentes culturas dentro da espécie humana enriquece a arte que vem se mostrando cada vez mais consciente disso. A "história contaminada" das plantas e animais é reflexo da ação humana no mundo e seus objetivos de desenvolver áreas a partir da escalabilidade, a capacidade de expandir "sem repensar os elementos básicos" ignorando diversidades biológicas e culturais que se mostram sem utilidade a tais objetivos de conquista e total controle da natureza; "inimigas do progresso", essas diversidades devem ser excluídas pois seus "relacionamentos transformadores" não permitem a escalabilidade sem alterações específicas. Exemplo de escalabilidade é o sistema de cultivo "plantation" aplicado no chamado Novo Mundo pelos europeus, principalmente no cultivo da cana de açúcar; esses sistemas padronizados acabam por desenvolver também "paisagens não sociais padronizadas e segregadas" (TSING, 2019, p. 175-182).

Donna Haraway também usa o exemplo das plantations para explicar o Antropoceno, ou Plantationceno, como também o chama, e a rapidez das mudanças climáticas causadas por exploração predatória (2016, p. 139). Tsing e Haraway enfatizam que a mudança climática levará a uma

seleção desigual das espécies e que nossa própria sobrevivência depende da colaboração com outras formas de vida (TSING, 2019, p. 28; HARAWAY, 2016, p. 139). Haraway defende que, ao invés de considerarmos este planeta já perdido e buscarmos saídas de emergência explorando novos planetas a serem habitados, como já está ocorrendo, precisamos "ficar com o problema" e adotar uma visão mais colaborativa e menos centrada no progresso destrutivo. Ela propõe o conceito de "Chthuluceno" para descrever um espaço-tempo em que as interações entre humanos e não-humanos se entrelaçam e enfatiza a necessidade de criar parentesco com todas as formas de vida (HARAWAY, 2016).

A reflexão de filósofa Isabelle Stengers em "No tempo das catástrofes" se articula perfeitamente com o pensamento de Krenak sobre a despersonalização da natureza pois ambos evidenciam a necessidade de uma mudança radical em nossa relação com o planeta (STENGERS, 2015; KRENAK, 2019). Stengers contesta a possibilidade de alinhar um crescimento econômico "irresponsável, até mesmo criminoso" a um futuro sustentável (2015); não podemos continuar acreditando que

o progresso industrial desenfreado pode continuar sem que hajam consequências irreversíveis, devemos ser, pelo contrário, "pessimistas" e, assim como Kopenawa, pregar as profecias da queda do céu e do fim do mundo "para que não se torne realidade" (DANOWSKI; CASTRO, 2015, p. 114). Latour também alerta para a necessidade de uma mudança de perspectiva e sugere que devemos olhar para dentro e restaurar os danos causados ao nosso planeta, adotando uma postura de "terranos" ao aceitar os limites do planeta e colaborar com outras espécies e ecossistemas ao invés de apenas "terráqueos", meros habitantes de um planeta visto como fonte de riquezas (2014, p. 12). O xamã yanomami Davi Kopenawa diz que "gostaria que os brancos parassem de pensar que nossa floresta é morta e que ela foi posta lá à toa. (...) Porque se a floresta for completamente devastada, nunca mais vai nascer outra" (KOPENAWA; ALBERT, 2015) e Latour, conhecendo ou não os Yanomami, concorda: "O que é um território senão isso sem o qual não poderíamos viver?" Sem os seres e agenciamentos que tornam a vida possível? (LATOURE, 2014, p. 24-25).

OUTRAS FORMAS DE PENSAR

Assim como não devemos tratar as florestas como se estivessem perdidas, também não devemos ver as comunidades indígenas como algo do passado ou uma espécie de "herança ancestral" já ultrapassada pela colonização, urbanização e industrialização do Brasil. A valorização das formas de vida que se

mostra presente em inúmeras teorias contemporâneas já eram conhecidas pelos povos indígenas há muito tempo. A arte que incorpora diferentes modos de viver ainda é estranha ao circuito e confunde críticos e teóricos ao tentar estabelecer seu espaço. Denilson Baniwa, por exemplo, usa sua arte para destacar e

compartilhar a diversidade cultural sem apagar as diferenças, promovendo uma nova visão na arte. Em sua performance "Pajé onça - hackeando a 33ª Bienal de Artes de São Paulo" de 2018, Baniwa se apresentou com uma máscara de onça e um maracá, e, ao segurar o livro "Breve História da Arte" criticou a ausência da arte indígena nas exposições: críticas que podem ser vistas repercutindo nas edições seguintes do evento (MARQUEZ, 2020, p. 362-364). A busca por "subverter a própria linguagem das coisas" (BANIWA, 2020 apud MARQUEZ, 2020, p. 362) ao falar a língua das onças e das lontras é também uma estratégia de adentrar e subverter os lugares da arte corrigindo sua história e modificando o campo com novas potências (MARQUEZ, 2020, p. 362-363).

A 35ª Bienal de São Paulo (2023) teve como conceito norteador as "Coreografias do Impossível" e se apresentou como um "convite às imaginações radicais a respeito do desconhecido". Com uma curadoria coletiva não hierárquica e uma proposta curatorial construída em torno de um "espaço de experimentação", reforçou a valorização dos "saberes extradisciplinares" e se pautou em conceitos de "tempos espiralares, fractais, curvos (...)" (LIMA; KILOMBA; MENEZES; BORJA-VILLEL, 2022). Dentre os 121 artistas participantes, o evento deu destaque a produções indígenas nacionais e internacionais e se comprometeu em "ecoar as vozes das diásporas e de povos originários" (GERMANO; NACCA, 2023). Apesar disso, foram muitos os problemas relatados em relação às contratações de funcionários e mediadores, denunciando péssimas condições de trabalho que acabam contribuindo "para a continuidade das práticas transfóbicas, capacitistas e de outras discriminações estruturantes da sociedade brasileira" o que revela que, para a fundação, basta difundir um dis-

curso de diversidade ao invés de práticas que levem a mudanças reais numa triste ironia ao perpetuar "as mesmas estruturas de violência que são denunciadas pelas artistas" (SELECT, 2023).

Mais do que incluir, é preciso expandir os conceitos e espaços da arte para abraçar novas perspectivas: a arte não deve apenas se tornar mais política, pois a política tradicional é eurocêntrica e ainda "incapaz de abranger mundos múltiplos" (MARQUEZ, 2020, p. 365-366). Em vez disso, devemos considerar a arte sob uma perspectiva rizomática, conforme proposto por Deleuze e Guattari. O rizoma, com suas ramificações infinitas e conexões em todos os sentidos, defronta a ideia de escalabilidade criticada por Tsing (2019). Ele é um modelo de pensamento que promove a conexão e a adaptabilidade, influenciando a curadoria e o campo artístico como um todo (DELEUZE; GUATTARI, 1995; ROLNIK, 2017, p. 48-66). O conceito de rizoma, assim como o pensamento cartográfico de Suely Rolnik oferecem outras formas de pensar a curadoria e a arte. As cartografias, que orientam a percepção e a interpretação do mundo, ajudam a repensar o papel do curador e os códigos de representação na arte. A arte, ao abordar cruzamentos e tensões, muitas vezes se associa a práticas ativistas e micropolíticas que buscam gerar mal-estares e desentificações com o objetivo maior de germinar mundos (ROLNIK, 2017, p. 67). A partir de tal pressuposto de unir-se ao "outro" e pensar a partir dele é possível adentrar o que escreve Jean-Cristophe Royoux que, reformulando ideias de Lévi-Strauss, propõe pensar a partir do perspectivismo ameríndio, no qual todos os seres são vistos como humanos e a natureza é compreendida de diferentes pontos de vista: não há várias formas de

ver o mundo, apenas um mundo que muda, e essa visão pode nos ajudar a conectar e valorizar todas as formas de existência pois, se "tudo pode ser pensado em termos de auto-reflexão" isso permite a tudo "a possibilidade de reflexão" (ROYOUX, 2007, p. 91-103). Todas essas abordagens, num esforço de se desprenderem do pensamento hege-

mônico, ajudam-nos a pensar tudo em conexão e não em oposição, a valorizar a unidade das diversidades como uma forma de pensar até mesmo a curadoria de arte, principalmente no que se refere à arte indígena (contemporânea ou não) que ainda se mantém detida em interpretações ocidentalizadas.

CONCLUSÃO

O esforço de compor um mundo comum revela aspectos incomuns que muitas vezes não são considerados (MARQUEZ, 2020, p. 363) e é a partir de concepções não universalistas que podemos nos deslocar de posições antropocêntricas. A arte indígena contemporânea oferece uma nova potência epistêmica que transcende limitações da arte dita tradicional e aborda questões urgentes do Antropoceno. Ela se mistura com todas as coisas, destacando a

necessidade de uma mudança na forma como vivemos, em contraste com a herança deixada pelos Modernos, como diz Latour. Devemos aceitar a diversidade e colaborar com outros "terranos" para criar arranjos multiespécies que incluam todos os seres. Essa mudança requer uma reflexão mais profunda e a adoção de formas de viver mais lentas e sustentáveis, rejeitando a visão eurocêntrica e abraçando a pluralidade do mundo.

BIBLIOGRAFIA

DANOWSKI, Déborah; CASTRO, Eduardo Viveiros de. **Há Mundo por vir? Ensaio sobre os medos e os fins-cultura e barbárie.** Desterro: Cultura e Barbárie, 2015.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. Introdução em: DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia.** São Paulo: Editora 34, 1995. 5 V. (Coleção TRANS). Tradução de Aurélio Guerra Neto e Célia Pinto Costa.

HARAWAY, Donna. **Antropoceno, Capitaloceno, Plantationoceno, Chthuluceno: fazendo parentes.** Climacom Cultura Científica: Pesquisa, jornalismo e arte, v. 3, n. 5, p. 139-146, abr. 2016. Disponível em: http://climacom.mudancasclimaticas.net.br/wp-content/uploads/2014/12/dossie_climacom_vulnerabilidade.pdf. Acesso em: 02 dez. 2021.

----- **Staying with the trouble: making kin in the chthulucene.** Durham, London: Duke University Press, 2016.

KOPENAWA, Davi; ALBERT, Bruce. **"Palavras dadas. Desenhos de escrita. O Primeiro xamã" e "Na cidade".** In: A queda do céu: Palavras de um xamã Yanomami. Companhia das Letras, 2015.

KRENAK, Ailton. **Ideias para adiar o fim do mundo.** São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

LATOUR, Bruno. **Para distinguir amigos e inimigos no tempo do Antropoceno.** Revista de Antropologia: USP, São Paulo, v. 57, n. 1, p. 11-31, 2014. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/ra/article/view/87702>. Acesso em: 20 nov. 2021

MARQUEZ, Renata. **A língua das onças e das lontras.** Arte & Ensaios, Rio de Janeiro, v. 6, n. 40, p. 361-373, jan. 2020. Disponível em: <https://revistas.ufrj.br/index.php/ae/article/download/8442-5644/21643>. Acesso em: 04 dez. 2021.

PELED, Yiftah; AZEVEDO, Elaine de. **Deslizes Monumentais e Sonhos Intranquilos: a estética do antropoceno.** Porto Arte: Revista de Artes Visuais, Porto Alegre, v. 26, n. 45, p. 1-18, jan. 2021. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/PortoArte/article/view/105022>. Acesso em: 25 nov. 2021.

ROLNIK, Suely. **O saber-do-corpo nas práticas curatoriais: Driblando o inconsciente colonial-capitalístico.** In: MOOTA, G; ALBUQUERQUE, F. Curadoria em Artes Visuais: Um panorama histórico e prospectivo, pp.47-76, 2017.

ROYOUX, Jean-Cristophe. **"Se tudo é humano, então tudo é perigoso.** In: CASTRO, Eduardo Viveiros de. Encontros. Rio de Janeiro: Beco do Azougue Editorial, 2007. p. 86-113. Organização de Renato Sztutman.

STENGERS, Isabelle. **No tempo das catástrofes: resistir à barbárie que se aproxima.** São Paulo: Cosac Naify, 2015.

TSING, Anna. **Viver nas ruínas: paisagens multiespécies no antropoceno.** Brasília: Mil Folhas, 2019.

SITES

BIENAL, 34A. **Jaider Esbell.** 2021. Disponível em: <http://34.bienal.org.br/artistas/7339>. Acesso em: 08 dez. 2021a.

BIENAL, 34A. **Uýra.** 2021. Disponível em: <http://34.bienal.org.br/artistas/8298>. Acesso em: 12 dez. 2021b.

BRASILEIROS, Arte. **MAC USP E MAM-SP apresentam exposição conjunta "Zona da Mata".** 2021. Disponível em: <https://artebrasileiros.com.br/arte/exposicoes/zona-da%20mata-exposicao-mac-usp-mam-sp/>. Acesso em: 10 dez. 2021.

DASARTES. Zahy **Guajajara MASP: agenda.** 2021. Disponível em: <https://dasartes.com.br/agenda/zahy-guajajara-masp/> Acesso em: 10 dez. 2021.

DORRICO, Julie; MACHADO, Ricardo. **O ser humano como veneno do mundo.** 2018. Disponível em: <https://www.ihuonline.unisinos.br/artigo/7397-o-ser-humano-como-veneno-do-mundo> . Acesso em: 10 dez. 2021.

GERMANO, Beta; NACCA, Giovana. **Fique por dentro: 35ª bienal de são paulo divulga lista completa de artistas.** 35ª Bienal de São Paulo divulga lista completa de artistas. 2023. Disponível em: <https://www.artequaeacontece.com.br/35a-bienal-de-sao-paulo-divulga-lista-completa-de-artistas/>. Acesso em: 01 set. 2023.

LIMA, Diane; KILOMBA, Grada; MENEZES, Hélio; **BORJA-VILLEL, Manuel. Coreografias do impossível.** 2022. Disponível em: <https://35.bienal.org.br/sobre-a-35a/>. Acesso em: 05 set. 2023.

MEDEIROS, Jotabê. **Bienal de São Paulo é histórica com arte indígena.** 2021. Disponível em: <https://amazoniareal.com.br/bienal-de-sao-paulo/>. Acesso em: 10 dez. 2021.

MERCOSUL, Bienal do. **Bienal do Mercosul**. 2021. Disponível em: <https://www.bienalmercosul.art.br/>. Acesso em: 10 dez. 2021.

PINACOTECA. **Véxoa: Nós Sabemos: programação**. Programação. 2021. Disponível em: <https://pinacoteca.org.br/programacao/exposicoes/vexoa-nos-sabemos/> Acesso em: 11 dez. 2021.

RAHE, Nina. **Uýra Sodoma: a cobra das águas amazônicas diante da degradação ambiental**. 2021. Disponível em: <https://select.art.br/uyra-sodoma-a-cobra-das-aguas-amazonicas-diante-da-degradacao-ambiental/>. Acesso em: 13 dez. 2021.

SELECT, Revista. **Carta aberta de repúdio às condições de trabalho na 35a Bienal de São Paulo**. 2023. Disponível em: <https://select.art.br/carta-aberta-35a-bienal/>. Acesso em: 20 out. 2023.

VÍDEOS

PALESTRA: **Arte e Ecofeminismo com Mari Fraga**. Rio de Janeiro: Goethe-Institut, 2021. Son., color. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=is-Amg9xaKw>. Acesso em: 5 dez. 2021.

SALLISA Rosa: **feita planta. Festival Kino Beat, 2021**. Son., color. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=cts4bGPyvEU>. Acesso em: 10 dez. 2021.

MAPPLETHORPE NEGRO?

*Jonathan Machado da Fonseca*¹

A comparação revela uma relação de similaridade entre características presentes em dois ou mais elementos. No caso apresentado aqui, a comparação entre dois artistas provém da similaridade encontrada nas fotografias de ambos. Mas até que ponto o recurso da comparação não esconde a singularidade e potência estética de cada indivíduo? O que se encobre quando reconhecemos Rotimi Fani-Kayode como “Mapplethorpe Negro”. Para tanto, a pesquisa pretende elaborar uma discussão visual e comparativa acerca da representação de homens negros e gays em contexto homoerótico a partir das imagens do fotógrafo nigeriano Rotimi Fani-Kayode e do norte americano Robert Mapplethorpe usando como suporte metodológico a análise semiótica para uma investigação estética, confrontando as políticas representacionais adotadas por ambos os fotógrafos afim de verificar a correspondência e a validade associativa adotada no editorial.

Palavras-chave: *Representação; Homoerotismo; Racialidade; Fotografia*

¹ Jonathan Machado da Fonseca, pedagogo, especialista em Linguagens Artísticas, Cultura e Educação (IFRJ) e atualmente mestrando no Programa de Pós-Graduação em Cultura e Territorialidade na Universidade Federal Fluminense (PPcult-UFF). Integrante do grupo de pesquisa Afrovisibilidade. Email: jonathan.fonssecca@gmail.com.

No dia 3 de maio de 1997, a Folha de São Paulo, um dos principais veículos jornalísticos do país, reporta a notícia de um evento de caráter internacional sobre fotografia que ocorria na Pinacoteca de São Paulo: o 3º Mês Internacional de Fotografia², realizado pela Nafoto (Núcleo de Amigos da Fotografia), cuja organização foi criada em 1991. O evento que teve a sua primeira edição em maio de 1993, e desde então ocorria de maneira bianual, tinha enquanto proposta a democratização da produção bem como posicionar o mercado brasileiro no circuito norte americano e europeu. A 3ª edição em específico, continha enquanto exposição dois artistas africanos: o malinense Seydou Keita e o nigeriano Rotimi Fani-Kayode. O título da reportagem “Africanos vasculham desejo e identidade”

(Figura 01) tentava imprimir as “ditas” características preponderantes nos trabalhos visuais de ambos os fotógrafos. Seydou Keita com uma vasta visualidade de pessoas negras que circundava por Bamako, capital do Mali, enquanto que Rotimi Fani-Kayode, em seus seis anos de produção, assentou-se sobre o homoerotismo, bem como sobre a espiritualidade, a diáspora e as negridades.

Mas conforme a reportagem ganha corpo, um fato, ou melhor dizendo um termo, chama a atenção devido a associação empregada: Mapplethorpe Negro. É dessa forma que Rotimi Fani-Kayode é reconhecido por uma parte da classe artística.

FOLHA DE S. PAULO **ilustrada**
São Paulo, sábado, 3 de maio de 1997.

[Texto Anterior](#) | [Índice](#)

Africanos vasculham desejo e identidade

Divulgação

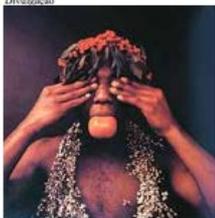


Imagem de homem negro feita por Rotimi Fani-Kayode

EDER CHIODETTO
Editor-adjunto de Fotografia

Dois fotógrafos africanos. Duas formas dispares de ver o corpo do homem negro como território para indagações sobre sexualidade e identidade. Esse é o eixo central das exposições de Rotimi Fani-Kayode e Seydou Keita que serão abertas hoje na Pinacoteca, dentro do 3º Mês Internacional da Fotografia, realizado pelo Nafoto.

O nigeriano Rotimi (1955-1989), que morava em Londres, utiliza elementos da cultura ioruba para mesclar diabolicamente o sagrado dos rituais religiosos com o profano do corpo trêmulo de desejo. Na exposição, há algumas obras de seu namorado Alex Hirst.

Rotimi é frequentemente chamado de Mapplethorpe negro, em referência ao fotógrafo americano. De fato, há coincidências nas biografias de ambos. Homossexuais, que tematizaram a sexualidade masculina, militaram pelas minorias e morreram precocemente, em 89, vitimados pela Aids.

Mas conceitualmente seus trabalhos são distintos. Enquanto

Fig 01: Jonathan Fonseca, Captura da Tela, 2024. Fonte: Acervo do Autor.

² Site da reportagem: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq030520.htm>

Segundo a reportagem:

Rotimi é frequentemente chamado de Mapplethorpe negro, em referência ao fotógrafo americano. De fato, há coincidências nas biografias de ambos. Homossexuais, que tematizaram a sexualidade masculina, militaram pelas minorias e morreram precocemente, em 89, vitimados pela Aids (Chiodetto, 1997).

De fato, as informações, que em certa medida, possam sustentar essa associação são legítimas. A trajetória tanto de Robert Mapplethorpe quanto de Rotimi Fani-Kayode apresentam aproximações: o fato da perspectiva homoerótica ser um grande mote da visualidade de ambos; o uso da técnica surrealista e infelizmente a finitude da vida devido a complicações do vírus do hiv, são similaridades que a grosso modo posiciona ambos num mesmo horizonte e visto dessa forma soa enquanto um “validador” dessa associação. Mas contrariamente a essa postura associativa de ambos, no trecho seguinte, a reportagem opera numa possibilidade de distinção de ambos a partir do trabalho artístico.

Mas conceitualmente seus trabalhos são distintos. Enquanto Mapplethorpe questiona a moral do modo de vida americano, Rotimi utiliza os mesmos meios para fazer uma elegia à sexualidade do homem negro, invocando forças da natureza e simbologias africanas. Também está nessas imagens toda a raiva pessoal de quem se sentia à margem (Chiodetto,1997).

Mesmo fazendo essa ponderação, que soa um tanto contraditório devido a associação feita anteriormente, no trecho em questão, a adjetivação com relação ao trabalho artístico de Rotimi

Fani-Kayode carrega um entendimento parcial sobre suas obras. Termos genéricos e vagos como “simbologias africanas”, “forças da natureza” constroem um sentido de distância e desconhecimento que ao olhos leigos nebulam a proposta estética de Rotimi Fani-Kayode. Mas são justamente esses elementos, a cosmogonia iorubana como suporte estético (que erroneamente é denominada como “simbologia africana” e “força da natureza”) em conjunto com todo um discurso contracolonial e contravisual, que cria um senso visual singular de Rotimi Fani-Kayode que não cabe às sombras de Robert Mapplethorpe, mesmo com todas as “coincidências” apontadas anteriormente.

Mesmo sendo contemporâneos, do que vale essa associação e como ela soa perigosa para a vitalidade e continuidade da proposta estética do Rotimi Fani-Kayode? Qual parece ser o real significado da sobreposição de ambos? Os questionamentos inicialmente aqui levantados partem de uma insatisfação com relação a essa associação e como esse encobrimento oportuniza um regime visual distinto do elaborado pelo próprio Rotimi.

Considerando tais questionamentos, o texto se movimenta em direção ao analisar quais são as “políticas representacionais raciais e sexuais”(Mercer,1994,p.172) em ambos os fotógrafos afim de compreender como é disposto o masculino negro e gay em seus trabalhos, ao passo em que desejo demarcar a distância estética entre os dois e reafirmar a singularidade do trabalho artístico de Rotimi Fani-Kayode e sua proposta de “recusa a manutenção da violência visual”(Sharpe, 2023, p.44) em que homens negros e gays foram expostos em sua grande maioria na historiografia da arte, desacoplando-o assim, do fantasma colonial de ser o “Mapplethorpe Negro”.

O DESEJO NEURÓTICO DOS FOTÓGRAFOS OCIDENTAIS

“Alguns fotógrafos ocidentais têm mostrado que eles podem desejar homens negros -ainda que de um modo neurótico”

(Kayode; Hirst, 1997, p. 106).

No manifesto, *Traces of Ecstasy* (1997), Rotimi Fani-Kayode expõe de forma categórica a sensação de estranhamento ao se deparar com a visualidade ocidental; as suas intencionalidades artísticas e seus desejos de desmoronamento de um “regime estético” (Bradley, 2023, p. 19) que cumpre a função colonial de subordinação visual de grupos sociais estigmatizados. O manifesto atravessa vários pontos sensíveis da sua subjetividade e produtividade artística, além de alertar sobre o perigo de uma imagem única sobre territórios e grupos sociais.

O trecho que abre caminhos para essa discussão relaciona-se intimamente com o que se configurou enquanto um dos símbolos representacionais da masculinidade negra no regime estético ocidental: o pênis negro, o “phallu racializado” (Crawford, 2008, p. 46). Em suma, as imagens correspondentes a esse grupo, a partir da ótica colonial, representam e os reduzem enquanto sujeitos hipersexualizados, hipervirilizados, em alguns registros visuais, até mesmo próximo da categoria animalesca. O imaginário colonial condicionou a figura da masculinidade negra na exploração de seus atributos físicos e nas suas supostas medidas “avantajadas”.

O homem negro também tem sido representado – na verdade, hiper-representado – e produzido racialmente com o concurso agressivo dessas representações que funcionam, entre outras coisas, como estruturas de sustentação para práticas concretas de exclusão, marginalização e violência”

(Pinho, 2004, p. 66).

A recorrência desse tipo de visualidade replica um único tipo de discurso e imaginário que legitima o olhar reduzido para esses sujeitos, ordenando assim uma gestão dos estereótipos que nebulam sobre homens negros, enquadrando-os em uma imagem congelada que impede a expansão de outras formas representacionais, discordantes da ótica colonial. Como defende Bell Hooks um “ideal monolítico de masculinidade negra” (2019, p. 146) correspondente a essa fantasia colonial que contorna o indivíduo negro.

Tendo as fotografias como disparadores, é possível perceber se há uma limitação ou expansão, na visualidade, dos significados representacionais empregados nas fotografias. Se de alguma forma, há um fortalecimento do discurso racista, hipersexualizador, logo desumanizante, nas imagens ou se teria uma recusa na conservação da posição desprivilegiada atribuída a masculinidade negra. A partir da análise semiótica podemos reunir algumas informações que funcionam como base para compreender se a visualidade fertiliza uma visão estereotipada ou propõe uma ruptura com o pacto visual colonial que restringe possibilidades estéticas de representação de homens negros e gays. Dentre os vários exemplos, trago para a construção do meu argumento, algumas fotografias que cristalizam essas disparidades.

Um homem com um terno de poliéster e um pênis não ereto para fora da calça. A fotografia enquadra o torso desse homem. É um homem negro vestindo

um terno com seu pênis à mostra. Essa é a descrição de uma das fotografias mais emblemáticas de Robert Mapplethorpe: *Man in Polyester Suit* (Figura 02). Olhando para o acervo de Robert Mapplethorpe, diga-se de passagem, um acervo interessantíssimo e importante para a historiografia da arte, registra-se essa exploração visual da corporeidade negra.



Figura 2: Robert Mapplethorpe, *Man in polyester suit*, 1980. Fonte: Getty Museum Gallery.

Compreendendo o caráter homoerótico do trabalho artístico de Robert Mapplethorpe, e o registro de vários modelos em diferentes situações eróticas, tanto homens brancos quanto homens negros, torno explícito uma indagação: dada a circunstância do longo costume ocidental/colonial em explorar a corporidade negra masculina e hipervirilizá-la, ao ponto de tornar-se algo “normal”, qual o propósito estético de Robert Mapplethorpe com relação a representação do corpo negro? Demonstrar a poética e sensibilidade da nudez negro masculina ou na vontade desenfreada da captura colonial do que já se imagina de um homem negro dentro de uma conjuntura racializada? Essas interrogações serviram de motor para o questionamento sobre a associação entre o trabalho de Robert Mapplethorpe

e Rotimi Fani-Kayode e perceber como o jogo de intencionalidade representativa pode operar para nutrir uma ótica conservadora nos parâmetros raciais/coloniais ou quebrar com esse pacto.

Cabe salientar o específico comentário de Kobena Mercer (1994) acerca do masculino negro no trabalho de Mapplethorpe e como essa maneira de representá-lo é uma tônica geral colonial/racial que atende a uma regime que antes mesmo de ser pessoal, cumpre um dever coletivo dessa branquidade/colonialidade que congelou a forma de apreciação desse corpo dentro de uma trama racial onde a figura do homem negro e gay serve de satisfação tanto fantasiosa quanto prazerosa do que esse ocidente delimitou para esse homem. Na visão de Mercer:

Quero falar sobre os Homens Negros de Mapplethorpe não como o produto das intenções pessoais do indivíduo por trás das lentes, mas como um artefato cultural que diz algo sobre certas maneiras pelas quais os brancos “olham” para os negros e como, dessa maneira de olhar, a sexualidade masculina negra é percebida como algo diferente, excessivo, Outro .

(Mercer, 1994, p. 173)

A normalização desse tipo de representação designa e emoldura um tipo específico de papel social que esse indivíduo negro exerce nessa sociedade colonial: um papel hipersexualizado, diminuído ao valor (tamanho) de seu pênis. Ao abordar o caráter fálico da fotografia, vale salientar que o falo racializado não assume o mesmo status de poder e privilégio que uma sociedade patriarcal branca conjuga. Longe de querer reivindicar esses atributos, pois sabe-se o quão devastadoras são essas posições, mas pontuo que nessa conjuntura racial, homens brancos e negros ocupam posição díspares onde os valores acompanham a epiderme

desse homem. Logo o sentido fálico para o homem negro acaba por operar na preservação de um código de reconhecimento colonial, onde esse símbolo é tomado enquanto objeto de desejo, mas também medo. Sobre essa fotografia e em específico a consideração a respeito dessa dualidade designada ao falo negro, Mercer (1994) afirma que

Essa divisão é capturada precisamente em "Man in Polyester Suit", pois o foco central no pênis preto emergindo da braguilha aberta da calça simultaneamente afirma e nega o mais fixo dos mitos raciais no imaginário masculino branco, a saber, a crença de que todo homem negro tem um pênis monstruosamente grande. A escala da fotografia destaca o tamanho do pênis preto, o que significa uma ameaça, não a ameaça da diferença racial como tal, mas o medo de que o Outro seja mais potente sexualmente do que seu mestre branco. Como um objeto fóbico, o grande pênis preto é um "objeto ruim", um ponto fixo nas fantasias paranoicas do negrofóbico.

(Mercer, 1994, p. 185).

Sobre o uso em demasia do pênis como recurso visual para representação de homens negro, Essex Hemphill afirma "O pênis se torna a identidade do homem negro, que é o clássico estereótipo racista recriado e representado como arte no contexto de um olhar branco" (Hemphill, 2000, p.101, tradução minha). Na imagem, assim como em outras de Robert Mapplethorpe, a figura central do homem negro, não é a sua humanidade, dignidade, afetividade, poeticidade ou qualquer outra forma de representação de homens negros fora do quadro colonial, mas sim as "expectativas projetadas da branquitude sobre homens negros" (Kilomba, 2019, p.22) os estigmas sociais inventados para a subordinação da masculinidade negra ao sujeito branco. Quando convidado à argumentação Grada Kilomba (2019) e

as expectativas brancas sobre corpos de pessoas negras, nesse caso, homens negros, significa que devido ao extenso sistema representacional massificar esse tipo de discurso visual, as imagens de Robert Mapplethorpe, não revelam poéticas desalinhadas ao status visual ocidental, muito pelo contrário, o corpo do homem negro nessa e em outras fotografias do Robert Mapplethorpe soa como uma plataforma para reforçar a estigmatização desse indivíduo. A inscrição dos estigmas sociais nessa e em outras fotografias de Robert Mapplethorpe operam no campo simbólico da representação estereotipada de homens negros e na forma como a sociedade ocidental encara esse homem, associando-o e recorrendo sempre a esses signos para então reconhecer-ló como um "dito" homem negro.

Uma outra fotografia de Robert Mapplethorpe insere-se nesse programa pedagógico-visual colonial. A fotografia é Jack Walls (Figura 03), onde podemos ver um homem negro de perfil vestido com uma camisa branca e uma calça preta com o pênis ereto e acima desse pênis está sua mão empunhando uma arma na mesma direção em que seu pênis está apontando.

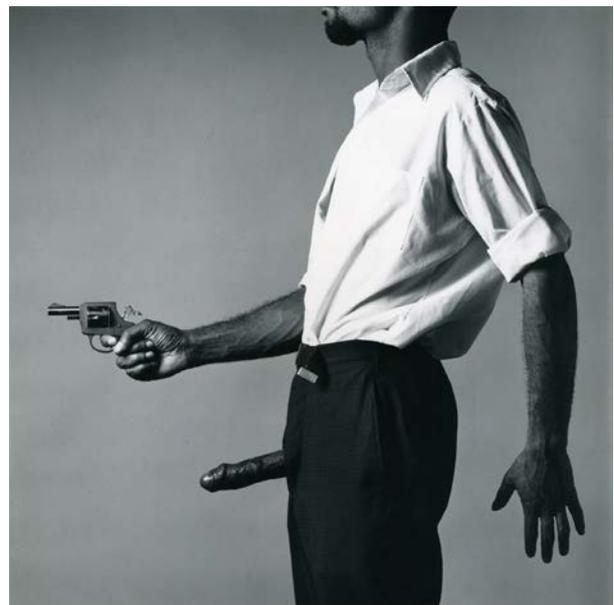


Figura 3: Robert Mapplethorpe, Jack Walls, 1982.
Fonte: The Art Institute of Chicago.

A provocação que estala ao olhar essa imagem é questionar com qual propósito se fundamenta essa aproximação do pênis desse homem negro com arma? Semioticamente é possível relacionar a ereção do pênis desse homem negro com a arma em riste. As armas representam perigo, morte, violência, logo, esse artefato está relacionado a um valor negativo. Comumente a representação sobre homens negros sempre pairam em volta com violência, perigo e outros estereótipos. Tomando o conjunto dessa imagem é perceptível não só a associação do pênis do homem negro com a arma, simbolizando que esse mesmo pênis pode oferecer perigo, mas também como há o reforço de uma visão violenta do homem negro.

A associação do pênis desse homem na fotografia elabora um significado do desejo sexual de homens negros como um crime, uma propensão ao ato violento, assim como a arma. A supervalorização de estereótipos nas imagens eróticas de Robert Mapplethorpe contribui e expõe o pacto assinado, voluntária ou involuntariamente, com a sociedade colonial em manter esses estigmas sociais vivos e circulantes. Consciente ou inconscientemente, Robert Mapplethorpe projeta esses homens negros enquanto produtos desse discurso colonial de esteriotipação, hipersexualização e entre outras estratégias de representação minorizada, que configura um “regime de representação” (Hall, 2016, p.54) onde a figura do homem negro permanece talhada por estigmas sociais.

No documentário “Mapplethorpe: Olhem as fotografias (2016)”, um filme biográfico sobre a trajetória profissional/íntima de Robert Mapplethorpe, os comentários do próprio Mapplethorpe e de alguns outros profissionais do campo da arte que se debruçam ou tiveram contato próximo com o mesmo e com

seu acervo visual, expõem uma visão reduzida e poluída sobre masculinidades negras, bem como da elaboração estética a partir do corpo desse modelos. Fica explicitado, com base no filme, a fixação do homem negro numa ótica representacional condizente com o plano visual de marginalização desses corpos. Não à toa, Mercer (1994) com base nas fotografias de Mapplethorpe, elabora uma metáfora apoiado na figura mitológica Medusa que tem como poder a petrificação a partir do olhar. Convocando essa simbologia, Mercer descreve que a partir do olhar e seu poder, Mapplethorpe, assim como todo o aparato de captura imagética ocidental, performam o “Olho de Medusa”. Para o autor:

Tal como o olhar de Medusa, cada ângulo de câmera e tomada fotográfica transforma a carne masculina negra em pedra, fixa e congelada no espaço e no tempo: escravizada como um ícone no espaço representacional do imaginário masculino branco, historicamente no centro da fantasia colonial”.

(Mercer, 1994, p. 177).

Essas fixações, operam a engrenagem visual das “imagens únicas”, representações que fincam e restringem o homem num quadro colonial. Essas fotografias articulam um território previsível do que se espera de um homem negro, seja ele gay ou não. Apostam nesse tipo de modelo como a única forma de representação possível para esse grupo. Mas, em oposição a essa postura, temos Rotimi Fani-Kayode, contrariando a posição de objeto dessa cilada ocidental e visual, propondo formas poéticas e estéticas que divergem do satus colonial de representação de homens negros e gays e criando espaços para o registro afetivo, cuidadoso e digno desses sujeitos.

IMPLODINDO AS IMAGENS OCIDENTAIS

Rotimi Fani-Kayode foi um fotógrafo negro, gay e nigeriano de uma família tradicional iorubana que na década de 1980 produziu fotografias que dialogam com discussões acerca da diáspora, cultura iorubana e homoerotismo, criando visualidades contrárias ao regime visual ocidental, onde se via, e ainda se vê, majoritariamente, estigmas enquanto marcadores sociais de distinção entre grupos na sociedade. Em seus registros visuais, a poética visual se concentrava na desarticulação do quadro colonial enquanto moldura sobre corpos negros e gays. Os elementos culturais presentes em sua visualidade nos convidam a nos sensibilizarmos para uma discussão mais ampla sobre negridades, homossexualidades, espiritualidades e diásporas, negando conscientemente signos e símbolos representacionais que engessam esse debate num ciclo representacional ditado pela matriz cultural ocidental colonizada e assentada numa perspectiva racializada dos corpos. Em suma, a visualidade de Rotimi encaminha para uma leitura diversa sobre corpos e territórios sem a necessidade de hierarquizar ou categorizar. A funcionalidade das imagens que o Rotimi propõe dialoga com a intencionalidade anticolonial impressa em seu discurso estético. Negar e problematizar o já comum adotado, visualmente, é a grande estratégia estética do Rotimi para expandir a representação de grupos tornados minorizados, mas também sugerir novos quadros estéticos a partir de um compromisso visual com a dignidade negra, diaspórica e homossexual.

Em seus trabalhos, a confluência entre o incômodo visual com o que se estabeleceu enquanto norma representacional e a cosmopoercepção iorubana contribuem para uma explosão visual e

discursiva de um homem negro e gay proponente de suas próprias visualidades.

Flertando com as ambiguidades e mechendo com os pilares da moralidade cristã, o traço cultural nas fotografias do Rotimi Fani-Kayode funcionam enquanto uma plataforma para elaborar discussões pertinentes acerca da saúde visual de homens negros e gays. Em suas imagens, Rotimi opta propositalmente em registrar afetividades entre homens negros e gays ressaltando a “celebração do erótico” (Lorde, 1984, p. 60), perdidas e/ou diminuídas para darem espaço a hipermasculinidade nociva na qual o homem negro precisa corresponder para se legitimar enquanto homem na sociedade ocidental.

Uma fotografia que recusa o quadro colonial de representação violenta de homens negros e demonstra afetividade é Kiss (Figura 05), onde Rotimi Fani-Kayode registra um momento de intimidade entre Essex Hemphill, poeta negro e gay norteamericano com seu namorado. Na foto, ambos estão sem camisa, Essex abraça seu companheiro por trás e beija a sua nuca. Os seus olhos estão fechados, profundamente entregue ao momento de intimidade.



Fig. 04: Rotimi Fani-Kayode, Kiss, 1988. Fonte: Autograph.

Com esse exemplo, podemos tatear as fotografias do Rotimi Fani-Kayode partir prática de recusa ao enquadramento ocidental dado a representação de homens negros e gays em seus registros. É uma forma bem explícita em que ele encontrou para negar a visibilidade canônica. É uma contravisualidade que busca preencher um espaço visual inabitado, propositalmente, por homens negros e gays, um espaço onde sua integridade, sua humanidade são conservadas. Habitualmente as imagens dentro da lógica ocidental, são também recursos para a criação e legitimação do outro, uma posição desvantajosa inventada no ocidente, onde homens negros e gays estão localizados. Essa “outridade” (Kilomba, 2019, p. 22) caracteriza-se pela invenção de um outro, um oposto que está distante da matriz de “normalidade” ocidental (ser homem branco, heterossexual, europeu e cisgênero). Sendo assim, criam-se várias estratégias de depreciação desses ditos “outros” e as fotografias são uma dessas ferramentas.

A contravisualidade de Rotimi articula uma série de argumentações sobre o que se fortifica enquanto uma verdadeira imagem desses outros territórios e povos justamente como meio de desmentir o que a história visual e colonial outorgou. Ao desafiar esse sistema visual, assentado numa perspectiva racializada e colonizada, Rotimi refuta a tradição ocidentalista de diminuição do continente africano e esteriotipação de corpos negros conforme desenha, através das influências iorubanas, uma cosmopoética anticolonial que retira signos e símbolos estigmatizados para dar espaço a novas narrativas visuais desalinhadas de um compromisso estético colonialista.

Na fotografia Golden Phallus (Figura 06), Rotimi Fani-Kayode destrava uma discussão justamente sobre esse jogo posicional da outridade onde homens negros

e gays estão submetidos a esse fascínio do ocidente entorno do mítico pênis do homem negro. O título da fotografia, nada mais do que uma ironia, joga com esse desejo racista em torno do pênis negro de forma a torná-lo em único atrativo sobre esses homens. A fotografia opera no campo da contravisualidade justamente por escancarar a obsessão ocidental por esses signos representacionais eleitos para descrever esteticamente homens negros. De uma forma geral, Rotimi com essa fotografia propõe uma discussão sobre o falocentrismo que circunda o imaginário ocidental sobre homens negros e a invocação sistemática desse signo como meio de comunicação visual para abordar masculinidades negras.

A imagem convoca ao olhar atento sobre a performatividade do desejo colonial pelo corpo negro e como esse desejo é atravessado pelos signos racistas de percepção desse corpo. Nessa fotografia fica evidente em como há uma espetacularização do falo negro pelas lentes ocidentais e como isso performa uma violência simbólica que está profundamente encadeada no histórico de violências raciais empreendidas pelo ocidente.

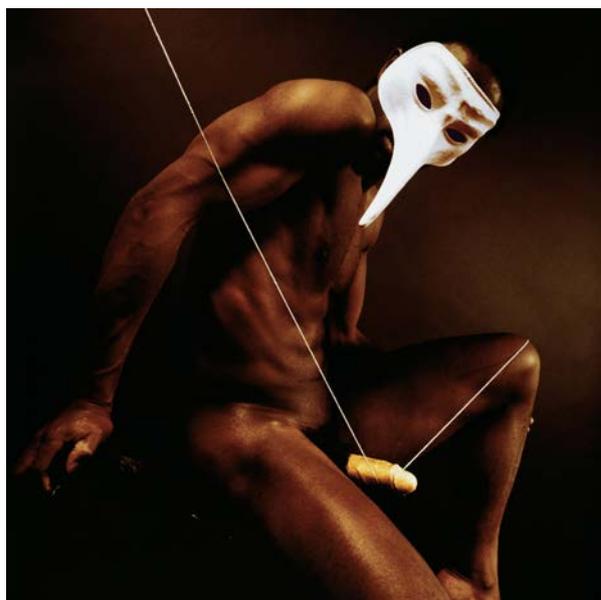


Fig. 05: Rotimi Fani-Kayode, Golden Phallus, 1989.
Fonte: Hales Gallery.

A imagem traz um homem negro nu, vestindo uma máscara branca, enquanto posa com seu pênis pintado de dourado sustentado por uma corda. Esse artefato torna o pênis dele evidente, coloca-o na cena: o falo dourado, o pênis manipulável do homem negro. Uma imagem que pode ser olhada do ponto de vista satírico, pois coloca em xeque o repertório visual do ocidente.

A fotografia reencena um quadro colonial de visualidade sobre homens negros em que o pênis cumpre o papel identificador deste homem. A partir dessa perspectiva, a fotografia lança um olhar criterioso sobre os mecanismos ocidentais de representação, nas “estratégias

de estereotipagens” (Hall, 2016, p.50) em que homens negros e gays são enredados. Tais estereótipos apresentam um descuido intencional desse regime de visualidade ao passo em que retroalimenta os arquivos coloniais de imagens harmonizadas àquilo que se inventa sobre os “outros”.

Em oposição a essas estigmatizações visuais ocidentais, nota-se nos trabalhos de Rotimi Fani-Kayode um cuidado, uma ética representacional ao tratar de assuntos sobre a negridade e suas existências. São formas de inscrições visuais que escolhem pela integridade dessas vidas e tencionam narrativas legitimadas com base na violência estética.

CONCLUSÃO

Diante da discussão de algumas imagens, tanto de Robert Mapplethorpe quanto de Rotimi Fani-Kayode, percebe-se a insustentável e leviana associação entre ambos os fotógrafos. Mesmo tendo aproximações no que diz respeito ao uso da técnica de luz e sombra (surrealismo) e a perspectiva homoerótica enquanto principal força de seus trabalhos, o discurso representacional de ambos é totalmente distinto. Enquanto que Robert Mapplethorpe alimenta, consciente ou inconscientemente, a ótica colonial com suas representações reduzidas de homens negros e gays aos seus “pênis”, Rotimi Fani-Kayode recusa tal proposta e elabora uma contravisualidade que não só questiona as imagens vigentes como expande possibilidades de representações distantes dos estigmas sociais. Dentro de uma conjuntura racista, o encobrimento de um fotógrafo negro e nigeriano frente a um fotógrafo branco norte americano, evidencia as estratégias e forças racistas que optam irresponsavelmente super expor um trabalho visual recheados de estereótipos alinhadas ao imaginário colonial do

que visibilizar narrativas que contrarie esse estado colonial nas imagens.

A associação entre Robert Mapplethorpe e Rotimi Fani-Kayode não só coloca em destaque o interesse de ocultar discursos visuais que refutam os estigmas sociais herdados do ocidente racista como também evidencia a superficialidade de leitura sobre o trabalho do próprio Rotimi. A alcunha de “Mapplethorpe Negro” nada mais é do que uma forma de escamotear a visualidade potente do Rotimi Fani-Kayode. Diante disso, Rotimi não pode e nem cabe na moldura dos trabalhos de Robert Mapplethorpe. Ambos estão em completo desalinhamento em suas proposições imagéticas e a associação revela uma falta de profundidade no projeto estético de Rotimi Fani-Kayode. A persistência nessa associação opera para a manutenção de uma tutela colonial que não concebe a agência de um fotógrafo negro e gay comprometido com outros regimes de visualidades que desagrade aos olhos coloniais.

REFERÊNCIAS

BRADLEY, Rizvana. **Anteaesthetics: Black aesthetic and the critique of form**. California: Stanford University Press, 2023.

CHIODETTO, Eder. **Africanos vasculham desejo e identidade**. Folha de S. Paulo. Disponível em : < <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq030520.htm> >. Acesso em: 26 jan. 2024.

CRAWFORD, Margo Natalie. **Dilution Anxiety and the Black Phallus**. EUA: The Ohio State University Press, 2008.

HALL, **Stuart.Cultura e Representação**. Rio de Janeiro: Editora Apicuri, 2016.

HEMPHILL, Essex. **Ceremonies: Prose and Poetry**. Cleis Press, 2000.

HOOKS, Bell. **Olhares Negros: Raça e Representação**. Brasil: Editora Elefante, 2019.

KAYODE, Rotimi Fani; **Hirst, Alex. Photographs**. França: Editions Revue Noire,1997.

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

KOBENA, Mercer. **Welcome to the Jungle: New positions in Black Cultural Studies**. EUA: Routledge,1994.

LORDE, Audre. **Sister Outsider: Essays and Speeches**. EUA: The Crossing Press, 1984.

MAPPLETHORPE: **Olhe as fotografias**. Direção: Fenton Bailey e Randy Barbato.Produção: Katharina Otto-Bernstein. Duração:104 min.2016

PINHO, Osmundo. **Qual é a identidade do homem negro**. Democracia Viva, Rio de Janeiro, n.22, p.64-70, 2004.

SHARPE, Christina. **No vestígio: negridade e existência**. Rio de Janeiro: Ubu Editora, 2023.

IMAGENS

Figura 01: FONSECA, **Jonathan Machado. Sem Nome**, 2024. Captura da tela. Rio de Janeiro. Disponível em: < <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq030520.htm> >. Acesso em 18 fev. 2024

Figura 02: MAPPLETHORPE, **Robert. Man in Polyester Suit**. 1980. Fotografia impressa em prata coloidal, 45.5 × 35.4 cm, Getty Museum Collection, EUA. Disponível em : < <https://www.getty.edu/art/collection/object/109FS6#full-artwork-details> >. Acesso em 15 set. 2023.

Figura 03: _____ **Jack Walls**. 1982. Fotografia impressa em prata coloidal, 38 × 38 cm, Art Institute Chicago, EUA. Disponível em: < <https://www.artic.edu/artworks/121123/jack-walls> >. Acesso em 18 set. 2023.

Figura 04: KAYODE, Rotimi. **Kiss**, 1988. Fotografia. Autograph: Londres. Disponível em: < <https://autograph.org.uk/online-image-galleries/rotimi-fani-kayode> >. Acesso em 19 mar. 2024.

Figura 05: _____ **Golden Phallus**. 1989, Fotografia impressa em C-Type, 121.9 x 121.9 cm. Hales Gallery: Londres. Disponível em: < <https://halesgallery.com/artists/137-rotimi-fani-kayode/works/13586-rotimi-fani-kayode-golden-phallus-1989/> >. Acesso em 27 jan. 2024.

GÊNERO, INFÂNCIA, ESCRITA: UMA ENCRUZILHADA

*Roberta Malta*¹

Este ensaio propõe a observação e análise de algumas produções encontradas em arquivo que configuram certo desvio dentro do trabalho literário da escritora Hilda Hilst: os expressivos desenhos e aquarelas, em seu caráter de escape da própria palavra, e o texto *Eu sou a monstra*, único da autora direcionado para o público infantil. Considera-se que os temas de gênero, infância e escrita se encontram em uma espécie de intersecção dentro dessas produções, sendo difícil distinguir apenas uma perspectiva de observação. A partir da ideia de encruzilhada vinda do imaginário afro-brasileiro de Exu e do caráter transgressor do trabalho e vida de Hilda Hilst, o ensaio se propõe a habitar esse campo indefinido por onde confluem a fluidez identitária como forma de pertencimento, os modos de viver das crianças e as práticas de escritas artísticas.

Palavras-chave: *Gênero; Infância; Escrita; Monstro; Desenho*

¹ Graduada em letras, especialista em literatura infantil e juvenil pela UFF, mestranda em Literatura, Cultura e Contemporaneidade pela PUC-RJ, onde estuda desvios de infância no arquivo de escritoras, como a produção infantil de Ana Cristina César, e os desenhos e texto infantil de Hilda Hilst. Email: robertalmalta@gmail.com

*“Eu gingarei para que não
me pegue e gingarei para te
pegar”*

Luiz Rufino.

*“Fui pássaro e onça
Criança e mulher”*

Hilda Hilst

GÊNERO

Quantas palavras se perdem para que um texto nasça? Quantas linhas traçando palavras, desenhos, rabiscos e rasuras se amontoam em superfícies no caminho do caos interior para a forma comunicável da sequencialidade de frases, versos, capítulos, livros? Alocar o olhar no processo criativo de uma pessoa que escreve, observar suas margens, suas borras, é inevitavelmente se aproximar de um campo repleto de desconhecidos, em que se encontram mais bifurcações e curvas, do que conclusões e pontos de chegada. A escritora e pesquisadora Ana Kiffer chama de “experiências liminares” ou “figuras de borda” (Kiffer, 2017, p. 549) as formas descontínuas, muitas vezes não lineares, que compõem os bastidores, o âmbito talvez íntimo, da criação literária. Interessam, para este ensaio, algumas dessas bordas na espessa criação da escritora brasileira Hilda Hilst, bordas extremas, relegadas ao lugar de canto, de desimportância, por saírem da matéria majoritária de sua produção. Refiro-me aos desenhos e aquarelas da autora, em seu caráter de escape da própria palavra, e ao texto *Eu sou a monstra*, com seu destinatário infantil, incomum e pouquíssimo valorizado nos estudos dominantes da literatura adultocêntrica.

Hilda Hilst deixou mais de 150 desenhos e aquarelas, que, fora do arquivo, são encontrados apenas de maneira esparsa, como nos projetos gráficos de edições recentes de seu trabalho e em algumas imagens que conseguiram se extraviar até o espaço público da internet. O livro *Da morte. Odes mínimas* é o único em que sua expressão visual sai do rascunho e compõe oficialmente a composição de um livro. Os desenhos de Hilst têm influência surrealista, trazem corpos híbridos, que misturam pessoas, animais e plantas, corpos que se expandem, sem perfis claros, deformados, com tons de abstração. Parece que a pele se flexibiliza para trazer novas formas para o corpo, como se a pele nos moldes do corpo factual não desse conta de todas as nuances e abismos de uma existência interior viva, desejan-te, complexa e emaranhada. O texto infantil *Eu sou a monstra* também traz a questão do corpo para o centro do jogo estabelecido entre a voz da personagem monstra e o leitor criança. Trata-se de um texto de publicação póstuma, uma carta em forma de poema, escrita para Daniel, um menino de 6 anos, filho de um amigo e uma das poucas crianças do convívio de Hilda Hilst. No poema, uma monstra pede ajuda para ser desenhada no papel,

ao mesmo tempo em que se esquivava de ser apreendida, deixando evidente sua inescapável fluidez identitária:

*Eu sou a Monstra
De muitas caras.
Tenho mil capas
Posso ser roseira
Posso ser sucata.*

(Hilst, 2018).

O corpo e a desfiguração são centrais para aproximação dessas produções e nos remetem ao imaginário da monstruosidade. Nos mitos da antiguidade clássica, as representações femininas trazem essas demarcações em mutação, como as cobras na cabeça de Medusa, as amazonas de um só seio, Calisto que se transforma em urso. “A mulher incha, encolhe, vaza, é penetrada, sofre metamorfoses. Na mitologia, a mulher costuma perder monstruosamente sua forma” (Carson, 2023, p. 15), assim nos lembra Anne Carson, em ensaio sobre a poluição feminina na sociedade grega, sendo poluição e sujeira entendidas na época como tudo aquilo que se mistura, que não se contém, que rompe limites e ameaça os contornos do pacto civilizatório. Aproximo-me também das criaturas monstruosas que povoam a ilha do filme King Kong, incluindo principalmente o vilanismo ambíguo da personagem gorila, segundo Virginie Despentes, um ser que “está na encruzilhada entre o homem e o animal, o adulto e a criança, o bom e o mau, o primitivo e o civilizado, o branco e o preto. Híbrido, diante da obrigatoriedade do binário” (Despentes, 2023, p. 94).

Hilda Hilst é especialista em transgressões, brinca com a plasticidade das fronteiras e vive dando novos nomes e sentidos aos seus objetos de interesse:

*E ao invés de Morte
Te chamar Insana
 Fulva
Feixe de flautas
 Calha
 Candeia*

*(Hilst, 2017, p.
316)*

Curioso pensar, no entanto, que, para além da brincadeira com as crianças, a quem chamava criOnças, Hilda pouco explorou sua natureza versátil para propor novos cruzamentos para as categorias de criança e mulher, inclusive chegava a demonstrar rejeição a esses supostamente frágeis seres humanos: “Não tenho afinidade com crianças. Elas não me entendem e eu não as entendo. Ficam olhando para mim, esquisitíssimas” (Hilst, 2013, p. 220) e “Se as reencarnações existem, quero voltar homem. Tenho uma violência interna muito grande e meu trabalho possui esse referencial de força e de potência. Não conheci mulheres que me estremecessem.” (Hilst, 2017, p. 566). Arrisco usar os olhos do tempo para fabular que a rejeição hilstiana a mulheres e crianças se direciona na verdade às performances sociais possíveis e estigmatizadas, às jaulas subjetivas e classificatórias que impõem essências e universalismos nos modos de existir. As mulheres e o projeto social do servilismo e da feminilidade no imagi

nário do patriarcado. As crianças e sua suposta inferioridade usada como justificativa para um projeto de educação baseado na modulação e no controle.

Imagino um encontro entre Hilda Hilst e Judith Butler. “O gênero não é de modo algum uma identidade estável nem lócus de agência do qual procederiam diferentes atos; ele é, pelo contrário, uma identidade construída de forma tênue no tempo - uma identidade constituída por meio de uma repetição estilizada de atos” (Butler, 2018, p. 3), diria Butler, talvez num tom mais informal, já antevendo em Hilda, em sua estética de vida, modelos alternativos de expressão de gênero, um alargamento de repertório, prática que a teórica queer defende como necessária para uma transformação epistêmica, junto, é claro, de uma genealogia crítica dessa visão binária que nos esmaga e encurrala em afunilados modos de ser homem e mulher, ou então: desvios, doenças. De fato, se o trabalho literário de Hilst não aprofunda em questões de gênero, sua vida é um acervo de performan-

ces dissidentes, desde a liberdade sexual da juventude e a negação da maternidade e do casamento, até a teimosia em ter, nos termos de Virginia Woolf, um teto todo seu, ao lado de centenas de bichos e outros tantos amigos que passavam e viviam na sua Casa do Sol, arredores de Campinas.

De maneira parecida, se o trabalho literário de Hilst não tem, a princípio, ligação direta com a infância, seus desenhos nos remetem a um campo ao qual crianças têm amplo acesso, o da imaginação, da liberdade criativa e da brincadeira, um campo onde os corpos, como entidades vivas, no desenho ou no mundo, têm mais espaço para a diversidade de modos de ser e existir. Também não parece à toa que aparecem monstros e infância em um mesmo projeto. “O monstro é aquele que vive em transição. Aquele cujo rosto, corpo e práticas não podem ainda ser considerados verdadeiros em um regime de poder e saber determinados” (Preciado, 2022, p. 36), diz Paul B. Preciado, ao fazer uma analogia entre monstros e corpos não normativos. Acredito que o mesmo se poderia dizer sobre as crianças.

INFÂNCIA

Se criança tivesse um gênero, poderia ser o do movimento. “Espernear, andar, correr, saltar, gritar, equilibrar-se, atirar objetos, sorrir, entoar, chorar, balançar-se são encenações corporais da criança que acontecem no espaço” (Derdyk, 2020, p. 44). A infância, antes de ser moldada por um projeto educativo colonial e monocultural, tem a marca da flexibilidade, de tudo que é contínuo e poroso, de tudo

o que se transmuta na maleabilidade dos contornos, assim como eram vistas as mulheres na antiguidade, assim como os monstros e seu corpo incapturável. Em seu único texto dedicado à infância, Hilda Hilst faz um poema-paradoxo, uma brincadeira impossível, um jogo de esquiva, quando a Monstra pede para ser desenhada, mas não tem personalidade fixa. Sua brincadeira é se desviar, susci

tar dúvidas e por lado a lado termos contraditórios, como “gorda e assustada” e “comprida e fina”, ou “Posso ser rainha” e “Posso ser vassoura”.

Ginga, termo da capoeira recuperado por Luiz Rufino para pensar práticas decoloniais na educação, poderia ser usado para se aproximar desse corpo que busca no movimento e nos vazios uma maneira de escapar do controle e da definição, e que tem a brincadeira como arma de combate: “Brincar é um imperativo da vida e se faz e refaz de maneira diversa, é como um drible que reposiciona a vida em um lugar não capturado pela lógica dominante da produção e de seus sentidos utilitários” (Rufino, 2023, p.19). O desenho, o ato de deixar marcas em superfícies, é nosso primeiro gesto de escrita, é movimento dentro do espaço do papel. Talvez o desenho como bastidor, apoio ou companhia do processo criativo da palavra escrita seja uma forma de brincadeira, de driblar a sisudez que podem tomar os projetos literários, seja pelos desafios intrínsecos à sua elaboração ou aqueles impostos pela precariedade das possibilidades de sustentação material.

Às vezes, quando fico muito tensa e não consigo escrever, aí eu pinto, desenho um pouco. São as horas da respirada, quando não dá para dizer nada, quando está muito difícil tudo. Aí então, eu desenho um pouco

(Hilst, 1999, p. 124).

Em um dos desenhos de Hilda Hilst, há um corpo com seios e pênis e um balão escrito “Ai, que não sei quem sou!” (Figura 1). Em uma das aquarelas, um corpo que é ao mesmo tempo

mulher, onça, criança e pássaro (Figura 2). Outro desenho, à caneta, traz uma personagem de olhos e bocas vermelhas, com um corpo que é puro rabisco e inexatidão, mas que não deixou de ser assinado e arquivado (Figura 3), fazendo embaralhar as categorias de borda e centro, efemeridade e fixidez, descartável e duradouro. Outra vez de Rufino, pode-se trazer a ideia de encruzilhada, retirada por sua vez do imaginário iorubá e afrobrasileiro sobre Exu, o orixá incompreendido, transmutado em tantas outras na diáspora negra, o que une bem e mal, com seu poder de inversão, de juntar impossíveis, ruir fronteiras e ainda dar gargalhada dos que tentam remendar a norma. Hilda Hilst trabalhava na linha de Exu, mesmo que não soubesse. Afinal, quem mais teria a audácia de unir pornografia e infância sem pudores, tirando sarro de todo jogo da hipocrisia social?

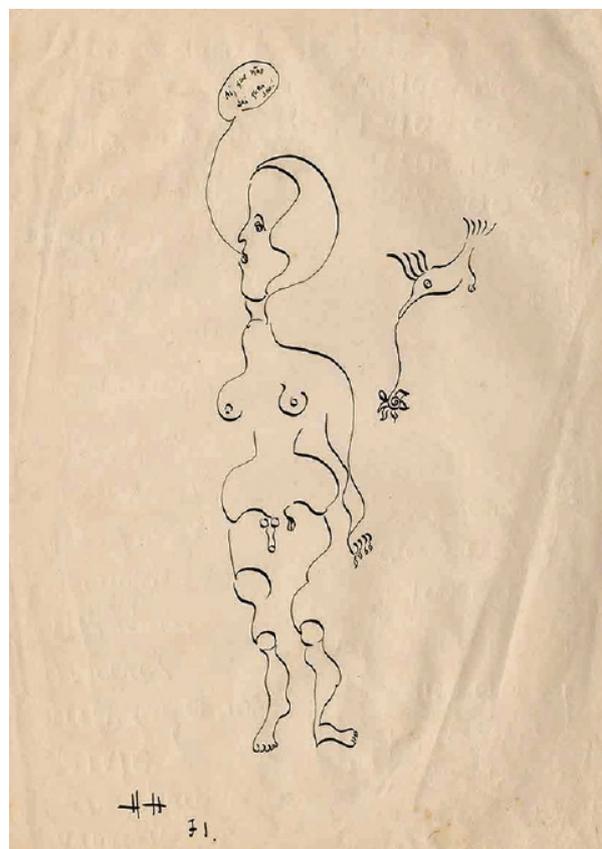


Fig. 01: Desenho de Hilda Hilst. Fonte: Cedae/Unicamp.



Fig. 2: Aquarela de Hilda Hilst. Fonte: Site da Companhia das Letras



Fig. 3. Desenho de Hilda Hilst. Fonte: Cedae/Unicamp.

Além da polêmica Lori Lamby e seu caderno rosa, Hilst diz em entrevista que queria fazer um livro infantil com outro personagem dessa mesma história: “Eu queria muito fazer um livro pra crianças com a história do cu do sapo Liu-Liu. Um sapo que queria tomar sol no cu. As crianças iam adorar” (Hilst, 2013, p. 220). E como esquecer de Filó, a fadinha lésbica, de Bufólicas? Um projeto para adultos, em que a autora torce o que se espera do imaginário tipicamente destinado à crianças, com a criação de uma fadinha lésbica, “gorda e miúda”, “que a noite virava fera/e peidava e rugia”/e nascia-lhe um troço” (Hilst, 2017, p. 504), um bastão que ninguém saberia dizer a cor. Poluída, diriam os antigos. Punk rock, diria Virginie Despentes. Cruzou, “arte da

rasura, das desautorizações” (Rufino, 2019, p. 86), poderia dizer Luiz Rufino.

O que defendo é o intercruzamento de conhecimentos que coexistem no mundo. Podemos dizer, de maneira sacana, que saio em defesa do cruzo. Saberes que em seus encontros, confrontos, atravessamentos e diálogos gerem possibilidades de pensarmos o mundo percorrendo suas esquinas (Rufino, 2019, p. 40).

A literatura infantil é na maioria das vezes colocada como margem, um patinho feio na seriedade dos estudos literários e culturais, uma produção até invisível, que esses mesmos estudos muitas vezes sequer sabem existente. Poderia ser dito que isso acontece porque a literatura infantil é mais facilmente contaminada por didatismos, afinal o livro para crianças é mesmo muito usado como pretexto, para ensinar valores ou a habilidade de ler e escrever. Por outro lado, não são todos assim, há livros infantis de exímia linguagem artística e inventiva, em encontros cada vez mais disruptivos e transgressores entre texto e imagem, por exemplo. Além disso, os livros para adultos também são refém da arte ou do didatismo, o mecanismo acontece com os dois públicos, e a literatura para os mais velhos não deixa de receber seu destaque e importância. Então, a literatura infantil deve ficar apartada, num canto

especializado, porque seus leitores demandam um olhar específico, esse leitor transgressor que morde, rasga, amassa, pula páginas, lê de cabeça para baixo. É por isso, então, que precisamos olhar de maneira específica para esse modo de leitura, disciplinas separadas, cada uma na sua especialidade. Mas será mesmo assim?

O que se presente neste ensaio não é que a literatura infantil precise ser vista pela crítica e teoria adulta para ter valor, não é que não se possa assumir um lugar de pertencimento periférico, não é que o puxadinho não possa ser uma festa, e que seja simplesmente uma pena que nem todos consigam enxergar. O argumento para que a literatura infantil não fique apenas em seu canto, nas prateleiras do fundo das livrarias, se justifica porque se acredita na encruzilhada como forma de resistência à monopolização do conhecimento, porque se confia na força vital e nos desdobramentos inesperados que a mistura pode trazer, porque se assume que habitar uma fronteira fluida é modo de manter a fonte criativa e não se submeter ao poder que tenta uniformizar e execrar a diversidade, esse fundamento pulsante de todos nós, e que as crianças, criOnças, mulheres, monstros, pessoas não binárias, artistas como Hilda Hilst conseguem tão bem corporificar. Mais uma vez: e se invertermos, o que podemos aprender com as crianças, e seus modos de desenhar, escrever, ler e viver?

ESCRITA

Apesar da imprecisão, há algo que se mantém íntegro no corpo inapreensível da personagem monstra, de Hilda Hilst. Em

seu jogo de dar pistas e se esconder, o leitor termina o poema apenas com uma única convicção: a monstra não pode viver

sem seus dedos, pois são estes que seguram canetas, batem teclas e escrevem.

*E o que seria da monstra
Se não fosse poeta
Para brincar de medo
De magia, de loucura
E de dedo.*

(Hilst, 2018)

É curioso observar como nesse texto, supostamente destinado a um leitor menor, bobo, pueril, a voz lírica lança para o leitor palavras de muita complexidade e imediatamente vai embora. A monstra joga suas únicas certezas e termina o poema, sem mais explicações. Ficamos ali, perplexos diante do dedo que é o corpo, único caminho conhecido, da loucura e da magia, esse terreno misterioso ocupado pela criação artística, e do medo, pois não se entra sem respeito, sem receio, na esfera dos impossíveis. Talvez esse ímpeto aconteça, porque dentro da ética e da estética dos cruzos há uma aproximação, um encontro, entre a fluidez identitária como forma de pertencimento, os modos de viver das crianças e as práticas de escritas artísticas: são todas instâncias que têm como matéria o indefinido.

A proposta epistêmica que se aparta da infância é a mesma que impõe o afastamento dos sonhos, da visão do delírio, da multiplicidade da natureza, das relações interespecies, das práticas que nos ligam ao oculto. A história da civilização é a do fortalecimento das fronteiras, tornando o ser humano, nas palavras de Nêgo Bispo, uma criatura cosmofóbica, em uma irreal separação em relação ao universo. “A cosmofobia é a necessidade de desenvolver, de desconectar, de afastar-se da originalidade” (Santos, 2023, p. 27). Se entendermos originalidade como algo ligado à origem, aos

começos, é possível mais uma vez trazer a infância como ponto de chegada e partida, como encruzilhada, como retorno inevitável da trajetória circular feita de começo, meio e começo, também nas palavras de Bispo. A infância, portanto, não precisa ter um caráter fixo no tempo.

Se a civilização demorou milênios para esticar as cordas que nos separam, agora elas se encontram esgarçadas e precisam se refazer em múltiplos fios. No contínuo colonial, múltiplas identidades e culturas conflitantes se debatem, em uma história marcada pelo sofrimento e opressão, mas agora talvez seja nos fiapos e fios soltos das cordas rompidas que um diferente laço pode se dar. Da mesma maneira que na perspectiva de Exu, em sua não aceitação de qualquer visão que se pretenda unívoca e suficiente, Gloria Andalzua defende a consciencia mestiza, a ideia de que a fronteira pode ser espaço de transformação e criatividade, por meio justamente de uma identidade que tenha a natureza do movimento, assim como o corpo das crianças: “La rigidez significa la muerte. Solo manteniendose flexible puede la mestiza expandir la psique horizontal y verticalmente. Ella debe moverse continuamente, alejándose de las formaciones habituales” (Andalzua, 2021, p.135)

A escrita, única estabilidade da monstra, traz em seu arcabouço a magia e a loucura, palavras que, para além da mística e do diagnóstico, podem remeter ao terreno onde monstros sem forma convidam crianças a os desenharem, onde os corpos podem ter silhuetas elásticas, onde brincadeiras de desvio são também posturas de resistência. A própria literatura infantil nasce desviante, começa com os contos orais e maravilhosos para todas as idades com os quais a sociedade europeia do progresso não queria mais se identificar, optando por deixá-los para o discurso primitivo e passageiro das

crianças. Se hoje é tendência na literatura adulta a hibridização dos gêneros textuais, na literatura infantil isso é parte de sua natureza desde o princípio. São nos livros infantis que as palavras escritas perdem sua supremacia e tudo é encontro: de fontes orais, imagens e ilustrações, do próprio papel que se reinventa, se dobra, desloca, em projetos de pop-up, livro-objeto, livro de artista¹. Os livros infantis zombam até da sacralidade da literatura, quando saem das prateleiras e vão para o chão, a água, a terra, a boca, com seus leitores ainda capazes de gestos amplos e disruptivos de leitura. O erro, o hibridismo de linguagens, o espaço reservado ao sonho e à imaginação, os contornos ainda frouxos, a sabedoria de brincar e desviar. O que a escrita pode aprender com a natureza rebelde dos livros infantis?

No tão seminal e comentado *Um teto todo seu*, Virginia Woolf conta o processo de escrever sobre o tema “mulheres e ficção”, mas antes que nasça esse texto de tão largo alcance, há o caderno, o rascunho, a origem. *Um teto todo seu* é um texto metalinguístico e Woolf conta sobre esse caderno, que “se amotinava com os mais selvagens rabiscos de lembretes contraditórios (Woolf, 2014, p. 47)”. Conta da raiva que sente quando lê em diversos livros de autoria masculina que as mulheres são inferiores aos homens, tanta é a raiva que não há tempo para as palavras. Ela desenha o homem que escreveu essas páginas, desenha-o feio e bravo, e depois faz círculos ao redor do seu rosto, até que ele pareça um “arbusto em chamas ou um cometa flamejante” (Woolf, 2014, p. 50). A ensaísta em busca da razão reflete: “Fazer desenhos foi um jeito preguiçoso de encerrar uma manhã de trabalho improdutiva. Ainda assim é

no ócio, nos sonhos, que a verdade submersa às vezes vem à tona” (Woolf, 2014, p. 49). De volta aos desenhos de Hilda Hilst, será mesmo que são registros apenas alegóricos, enfeites, adornos, mero passatempo dentro do verdadeiro, pretensioso e relevante trabalho da autora?

Nas encruzilhadas, a certeza nunca é opção, nem a síntese, nem a conclusão. Se termino os parágrafos com perguntas, se trago diversos autores, se encontro e perco os fios, é de maneira consciente, como forma de convidar ao deslocamento, para que não nos acomodemos na construção do pensamento, para que não haja a ilusão do ponto de chegada, para que fiquemos com a sensação do inacabado. Quando, dentro do projeto patriarcal e colonial, se retiram os sonhos, os monstros e os desenhos, afinal isso é coisa de criança, ou de artista, quando se tenta deixar tudo seco, árido, utilitário, prático, sintético, asseado, higienizado, as práticas fabulatórias inevitavelmente se tornam formas de resistência. Por isso a escrita é o esteio da monstra. E isso não é de todo contraditório – apesar de ser possível e necessário habitar a contradição –, porque ela tem como estabilidade a escrita, mas esta, por sua vez, tem como pressuposto a inconstância.

Sondar o universo criativo, procurar entender seus mecanismos, é também uma escolha de caminhar ao lado do enigma. Para além da impossibilidade de qualquer perspectiva alcançar a totalidade, a própria natureza da criação é fluante e obscura. Inevitável é não alcançar, não compreender. Precisamos lidar com uma matéria cuja característica é a indefinição, porque é justamente nesse espaço de limites porosos e intercambiá

¹ Ver autores como Renato Moriconi, Daniela Galanti, Tino Freitas, Priscilla Ballarin, Liliana Pardini, Odilon Moraes, entre muitos outros que produzem livros que exploram de maneira criativa e artística a relação entre palavra, imagem e materialidade do livro em suas produções para as infâncias.

veis que uma forma inesperada, diferente das designações já conhecidas do mundo palpável e cotidiano, pode nascer. É isso que espanta tanto quem cria quanto quem tem uma experiência estética com um objeto artístico: esse novo, esse inusitado. A escrita pode ser mercadoria, carreira, projeto, seriedade, e talvez isso faça parte das negociações que são feitas nas encruzilhadas, mas mesmo assim ainda é no plano criativo que as certezas têm mais chance de sucumbirem, para que os incógnitos possam permanecer.

Esse limiar sem entrada e sem saída, essa atmosfera antes da utilidade e fixidez das coisas, talvez seja o lugar de atuação da escrita, lá onde o real fica mais maleável e se ampliam os limites do possível. Num mundo tão diverso e em combate, cuja identidade em relação talvez seja o colapso, a escrita artística pode encontrar enfim um valor prático. Permitir que se assumam rascunhos e rabiscos, que desenhos contem histórias, que crianças e adultos rodopiem para além do quarto dos brinquedos, que gêneros não sejam jaulas, pode ser uma maneira de alcançar o necessário, urgente e tão esperado novo. Do futuro que precisa se forjar, diz Ailton Krenak:

Nós, humanos, teremos que estar reconfigurados para podermos circular. Vamos ter que produzir outros corpos, outros afetos, sonhar outros sonhos para sermos acolhidos por esse mundo e nele podermos habitar

(Krenak 2020, p. 47).

Hilda Hilst e sua voz não estão apenas nos livros com início, meio e fim. Para além do contorno do objeto, seus movimentos de escrita ficaram marcados na expressão visual, nos textos desviantes

ou rejeitados, na sua casa até hoje de pé e aberta, nas aventuras e escolhas do seu corpo, e também nas entrevistas. Em uma delas, Hilda olha confiante em direção ao futuro: “No mundo de hoje só um louco é que não pode pensar em utopias. Temos que desejar a utopia, sonhar com a utopia, querer a continuação do homem através de uma coisa inimaginável, impossível” (Hilst, 2013, p. 67). Em outro texto, um poema disperso, a escritora é menos esperançosa, se despede e assume seu fracasso. Mas o sucesso depende dos olhos de quem vê, não acha? - talvez dissesse Exu, em mais um diálogo imaginado. Hilda gargalharia, em tons de quem concorda: “Poupe-me os desperdícios de explicar o ato de brincar” (Hilst, 2017, p.530).

O escritor e seus múltiplos vêm nos dizer adeus.

*Tentou na palavra o extremo-tudo
E esboçou-se santo, prostituto e corifeu. A infância*

Foi velada: obscura teia da poesia e da loucura.

A juventude apenas uma lauda de lascívia, de frêmito

*Tempo-Nada na página
Depois, transgressor metalescente de percursos*

Colocou-se à compaixão, abismos e à sua própria sombra

Poupe-me os desperdícios de explicar o ato de brincar.

A dádiva de antes (a obra) excedeu-se no luxo.

O Caderno Rosa é apenas resíduo de um “Potlatch”.

E hoje, repetindo Bataille:

“Sinto-me livre para fracassar”.

(Hilst, 2017, p. 530)

REFERÊNCIAS

ANDALZUA, Gloria. **Borderlands/La frontera: la nueva mestiza**. Espanha: Captán Swing, 2021.

BUTLER, Judith. **Os atos performativos e a constituição do gênero: um ensaio sobre fenomenologia e teoria feminista**. In: Caderno de leituras n.78. Belo horizonte: Chão da Feira, 2018.

CARSON, Anne. **Desejo e sujeira: ensaio sobre a fenomenologia da poluição feminina na Antiguidade**. In: **Sobre aquilo em que eu mais penso**. São Paulo: Editora 34, 2023.

DERDYK, Edith. **Formas de pensar o desenho: desenvolvimento do grafismo infantil**. São Paulo: Panda Educação, 2020.

DESPENTES, Virgine. **Teoria King Kong**. São Paulo: n-1 edições, 2023.

KIFFER, Ana. **Estou como que sobre cartas e extravios**. In: Remate de Males. Campinas-SP, v.37, n2, pp. 547-557, jul/dez. 2017.

HILST, Hilda. **Aquarela de Hilda Hilst**. Aquarela. Cedaue, Unicamp. Disponível em: <https://www.companhiadasletras.com.br/BlogPost/3285/hilda-hilst-a-poesia-nos-limites-do-homem>

----- **Cadernos de literatura brasileira**. Rio de Janeiro: IMS, 1999.

----- **Desenho de Hilda Hilst**. Cedaue, Unicamp. Disponível em: <http://www.conteudopublicacoes.com.br/hilda/>

----- **Desenho de Hilda Hilst**. Esferográfica azul e vermelha. Cedaue, Unicamp. Disponível em: <https://revis-tacontinente.com.br/edicoes/232/hilda-hilst--90-anos-da-mulher-da-casa-do-sol>

----- **Eu sou a monstra: Hilda Hilst para crianças**. São Paulo: Editora Quelônio, 2018.

----- . **Fico besta quando me entendem: entrevistas com Hilda Hilst.** São Paulo: Globo, 2013.

----- . **Da poesia.** São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

KRENAK, Ailton. **A vida não é útil.** São Paulo: Companhia das Letras, 2020.

PRECIADO, Paul B. **Eu sou o monstro que vos fala: relatório para uma academia de psicanalistas.** Rio de Janeiro: Zahar, 2022.

RUFINO, Luiz. **Pedagogia das encruzilhadas.** Rio de Janeiro: Mórula Editorial, 2019.

----- . **Ponta-cabeça: educação, jogo de corpo e outras mandingas.** Rio de Janeiro: Mórula, 2023.

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

WOOLF, Virginia. **Um teto todo seu.** São Paulo: Tordesilhas, 2014.

CANIBALISMO COMO ATO DE EXTREMA BARBÁRIE E O MASSACRE DA SERRA ELÉTRICA (1974): REVERBERAÇÕES DAS IMAGENS DE INDÍGENAS AMERICANOS ANTROPÓFAGOS PRODUZIDAS NO SÉCULO XVI

*Rafael Navarro*¹

As publicações europeias que relataram e ilustraram a América durante o século XVI, realizadas, principalmente, por Hans Staden e Theodore de Bry, enfatizaram rituais antropofágicos. Esses textos e imagens criaram um imaginário dos indígenas americanos como figuras cruéis e monstruosas. Neste artigo, busca-se identificar as marcas dessas representações na forma como as produções cinematográficas retratam práticas canibais. O trabalho reconheceu, sobretudo, a apresentação do canibalismo como traço de barbárie e crueldade extrema. As representações no cinema se afastam do aspecto ritualístico, mas conservam rastros imagéticos, como o protagonismo dos mais velhos nas cenas canibais, a disposição de esqueletos e membros humanos e a questão do cozimento ou não da carne humana.

Palavras-chave: Antropofagia; Canibalismo; Cinema; Indígenas.

¹ Bacharel em História da Arte pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro.
Contato: rafaelnavarro0502@gmail.com.

INTRODUÇÃO

O presente texto propõe uma análise das reverberações da criação do imaginário dos indígenas antropófagos dentro do cinema. Tendo início na investigação de conceitos principais e iconografias repetidas em relatos, gravuras e mapas produzidos durante o século XVI, é possível perceber uma criação da figura do canibal presente na América. A partir dessa narrativa criada para satisfazer interesses políticos e religiosos europeus, a imagem do canibal foi concretizada com êxito. Essa concretização é, desse modo, analisada a partir do uso do canibalismo em diversos filmes através da história do cinema, com esta presença do ato sendo entendido como reverberações das publicações do século XVI.

O interesse no tema nasce a partir do questionamento do interesse europeu de criação de iconografias e imaginários indígenas. Os diários de viagens, assim como as gravuras, eram entendidos como relatos verídicos inquestionáveis na época, apesar da natural parcialidade que os europeus teriam quando relatando histórias de uma cultura completamente diferente de sua própria, uma vez que teriam, desde o início, ideias preconcebidas sobre os nativos e seus costumes e crenças. Além disso, é essencial perceber a importância da imagem nessas publicações. Gravuras produzidas que representam os rituais antropofágicos dos indígenas no denominado Novo Mundo foram muitas vezes produzidas por gravuristas que não haviam visto as cenas por si só, e sim utilizavam os relatos escritos por europeus como referência. Theodore de Bry (1592), responsável por uma das gravuras mais populares que representam a antropofagia no Brasil (Figura

1), usou como base os relatos de Hans Staden (1574) em seu livro *Duas Viagens ao Brasil*. Utilizando a cena descrita por Staden e adicionando elementos reconhecíveis ao público europeu, De Bry cria iconografias dentro do ato antropofágico. Apesar das imagens serem baseadas no texto, quando adicionadas a ele, estas servem como uma segunda prova de veracidade, pelo simples fato de serem uma interpretação visual do relato. Além disso, De Bry adiciona elementos visuais nos cenários ilustrados que não estavam presentes na fonte textual, demonstrando a facilidade da manipulação da narrativa através das publicações.

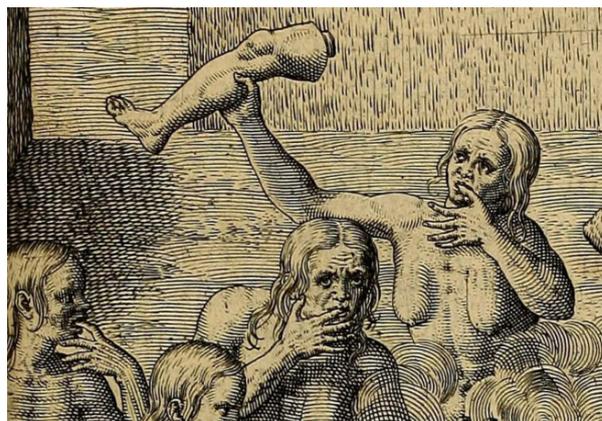


Fig. 01: Ilustração do livro *Americae Tertia Pars Memorabile Provinciae Brasiliae Historiam* de Theodore de Bry, publicado em 1592.

A partir da análise de filmes que utilizam do elemento do canibalismo, percebe-se os vestígios da interpretação do ato como algo cruel e bárbaro, como *O Massacre da Serra Elétrica* (1974), *Síndrome de Ebola* (1996), *O Antropófago* (1980). Dentro destas narrativas, o canibalismo é um ato de extrema barbárie, o ponto máximo de violência e crueldade.

Desse modo, o texto explora a importância da representação da América no

século XVI a partir da análise de suas reverberações em algumas narrativas criadas até hoje. Além da presença das iconografias em si, porém, conseguimos perceber reverberações dos conceitos e ponto de vista europeu em relação aos indígenas e aos rituais antropofágicos, como as nuances em relação à ingestão da carne humana, dentro ou fora do ritual

sagrado e do simbolismo do ato. Essas nuances, como veremos, dão origem ao tratamento do personagem canibal dentro dos filmes, sendo eles considerados ora “perdoáveis”, ora “incorrigíveis”, a partir de processos de humanização ou desumanização que podem ocorrer de diversas maneiras dentro da narrativa.

FILMES QUE REPRESENTAM O CANIBALISMO COMO ATO DE EXTREMA BARBÁRIE

Filmes como *O Massacre da Serra Elétrica* (1974), *Síndrome de Ebola* (1996), *O Antropófago* (1980), *Pink Flamingos* (1972) e *Week-End à Francesa* (1967) utilizam o canibalismo de diferentes formas, mas sempre o figuram como um dos atos mais desumanos que alguém pode cometer. Representam também a falta de valor à vida humana e de piedade em relação aos atos de extrema violência, distanciando o personagem de sua humanidade e aproximando-o do animalesco e monstruoso.

Essas narrativas são mais afastadas da figura do indígena originalmente presentes nas imagens e relatos do século XVI, porém ainda percebe-se a voz dos exploradores europeus através da visão do canibalismo como ato de selvageria e crueldade extrema, como é visto nos diários de viagens dos europeus que descrevem os rituais antropofágicos. Nesses filmes, porém, o ritual é abandonado e o que sobra é a maldade e a violência. A interpretação da crueldade e o quanto o ato é imperdoável, porém, depende do seu contexto e da forma como ela é realizada. Dentro dos relatos, por exemplo, os indígenas que aparentavam sentir prazer de estar se alimen-

tando da carne humana, principalmente as figuras das idosas, que eram descritas como particularmente gulosas e sádicas, seriam especialmente cruéis e selvagens (Chicangana-Bayona, 2018, p. 147).

Dentro desses filmes, o canibalismo é um elemento narrativo que indica o ponto máximo da violência do personagem. Logo, em muitos filmes dessa categoria, o canibalismo não é um elemento essencial na história ou no personagem, mas sim uma intensificação da violência geral que move a narrativa. O lugar da figura do canibal é, também, mais fluido, podendo ocupar o papel tanto de protagonista, como em *Síndrome de Ebola* (1996), quando de antagonista/vilão, como em *O Antropófago* (1980). Assim, a figura do canibal, apesar de ainda ser vista como, de certa forma, monstruosa e selvagem, conquista o lugar de individualidade, tendo poder de escolha e noção de suas próprias ações. Há exceções para esta conquista, com filmes como *Messiah of Evil* (1973) onde os canibais agem em conjunto de forma organizada e regrada, sendo guiadas por um poder maior, semelhante à forma como os indígenas são retratados nos relatos do século XVI.

O MASSACRE DA SERRA ELÉTRICA (1974)

No filme *O Massacre da serra elétrica* (1974) do diretor Tobe Hooper, um grupo de amigos viajam com uma van ao interior do estado do Texas a fim de visitar o túmulo de seu avô ao saberem de notícias de vandalismo em cemitérios da região, porém acabam vítimas de uma família de canibais. Essa família, representada pelo distanciamento cultural e físico da cidade grande – ou da “civilização” –, apresenta uma estética suja e quase não-humana.

O filme começa com uma narração que faz o espectador questionar se a história que está prestes a assistir é verdadeira ou fictícia:

O filme que estão prestes a ver é um relato da tragédia que se abateu sobre um grupo de cinco jovens, em particular Sally Hardesty e o seu irmão deficiente, Franklin. A tragédia é muito mais trágica por se tratar de jovens. Mas, mesmo se tivessem vivido vidas muito, muito longas, não poderiam esperar nem desejariam ver tanta coisa louca e macabra como viram naquele dia. Para eles, um passeio idílico numa tarde de verão tornou-se um pesadelo. Os acontecimentos desse dia levariam à descoberta de um dos crimes mais bizarros dos registros da história americana, o Massacre da Serra Elétrica do Texas

**(HOOPER, Tobe. *O Massacre da Serra Elétrica*, 1974. 0'15".
Tradução nossa)**

Após a narração, a primeira cena começa no escuro absoluto interrompido com flashes de cadáveres apodrecidos sendo fotografados e, ao fundo, ouvimos

um radialista noticiando sobre os recentes casos de vandalismo de sepulturas que estavam acontecendo no Texas. Após os créditos iniciais, somos apresentados ao grupo de jovens a caminho de Texas, com uma montagem que nos ambienta ao cenário de ruralidade e calor, e de distanciamento da civilização, com planos mostrando o sol forte batendo no asfalto e um animal morto na estrada.

A ambientação do filme, também realizada através dos personagens locais que conhecemos ao longo da história, indica que o lugar que os jovens estão não é um ambiente acolhedor em nenhum aspecto, e sim imprevisível e violento. Na cena os jovens chegam ao cemitério para descobrir se o túmulo de seu avô havia sido violado, Franklin percebe um idoso bêbado rindo e falando sozinho, dizendo que “Coisas acontecem aqui que não se contam... Eu vejo coisas... Dizem que é conversa de velho...”. Esse detalhe na cena adiciona suspense do perigo iminente no qual os jovens se encontram.

A relação do distanciamento da cidade/civilização como algo imprevisível e possivelmente violento é personificado no personagem não nomeado conhecido como o Hitchhiker, um termo usado para descrever alguém que viaja através de caronas de desconhecidos. No caminho para a casa do avô dos irmãos, o homem consegue uma carona dos jovens em sua van. O personagem fala de modo frenético e empolgado, assustando os jovens com sua descrição detalhada e entusiasmada do processo violento que ocorre dentro do abatedouro da região. Além disso, o homem assusta os jovens ao cortar sua própria mão e, ao sair da

van, marcar a parte de fora automóvel com seu próprio sangue. Essa cena deixa os jovens, assim como o espectador, tensos e temendo o ambiente que estão.

Chegando na antiga casa do avô de Sally e Franklin, veem que se tornou uma estrutura abandonada e destruída pelo tempo, infestada com insetos e aranhas. Mais tarde, encontram um arranjo feito de ossos e penas, que parece ser um sinal ou um aviso. Quando uma das jovens entra na casa da família canibal, a câmera passeia pelo cômodo mostrando imagens macabras – o chão repleto de penas de galinhas, galinha em um cativado pendurado no teto, esqueletos animais e humanos jogados no chão, crânios enfileirados em uma cômoda, e um banco com esqueletos que fazem os ossos parecerem o esqueleto do próprio móvel

(Figura 2). A iconografia da disposição e organização dos esqueletos das vítimas pode ser uma recuperação das macabras imagens que retratavam as cenas de rituais antropofágicos dos nativos americanos no século XVII, como o mapa produzido por Sebastian Munster e publicado por Johann Huttich e Simon Grynaeus em 1532 (Figura 3). Na parte inferior esquerda do mapa mundi, são retratados indígenas preparando o corpo de suas vítimas, cortando e cozinhando a carne. À esquerda da preparação, vemos a palavra “canibali” e uma estrutura que aparenta ser uma oca com diversas partes de um corpo humano penduradas, como cabeça, mão, e perna. Assim como em *O Massacre da Serra Elétrica*, os ditos canibais dispõem os restos mortais de suas vítimas de forma a transmitir uma mensagem ao espectador de um perigo próximo.



Fig. 02: Plano do filme *Massacre da Serra Elétrica* (1974)



Fig. 03: Detalhe de gravura por Sebastian Munster em *Novus Orbis Regionum* (c. 1532)

Na cena seguinte, uma figura masculina vestida com uma máscara feita de pele humana, chamado de Leatherface, captura a jovem e a coloca em um gancho de açougue – a mesma mulher é vista posteriormente no filme em um

freezer de carne, concretizando a relação análoga que a família tem com o corpo humano e o corpo animal (Figuras 4 e 5), insinuando costumes canibalísticos. O personagem Leatherface é um homem adulto que aparenta ter algum tipo de deficiência intelectual por se comportar de forma infantilizada e ser não-verbal. Esses elementos parecem ser usados para trazer desconforto ao espectador, a partir de um personagem que, além de violento, é incapaz de dialogar com os outros e, portanto, impossível de se pedir piedade ou perdão, nem tentar persuadir ou negociar. Além disso, a presença da máscara também opera produzindo desconforto em quem assiste, por não saber quem está por detrás dela e por dar a entender que o rosto tem deformidades físicas, escondidas pela peça.



Fig. 04: Plano do filme *O Massacre da Serra Elétrica* (1974)



Fig. 05: Plano do filme O Massacre da Serra Elétrica (1974)

A presença de deficiências físicas e intelectuais em filmes de terror não é algo recente. Em *Frankenstein* (1931), por exemplo, a forma como o Monstro do Dr. Frankenstein se comporta – como um adulto sem noções básicas do mundo a sua volta – é a fonte do medo dentro da história, por transmitir imprevisibilidade. A cena na qual o Monstro acidentalmente mata uma criança enquanto brinca com ela, simultaneamente, demonstra sua inocência e falta de conhecimento de sua própria força, tornando-o um ser imprevisível e, por vezes, acidentalmente violento. Um importante elemento dentro dos personagens que são colocados no espaço de neurodivergentes, seja de forma metafórica ou literal, é a forma pela qual se comunicam com as pessoas à sua volta. Na única cena em que Leatherface se expressa, é por meio de sons agudos e gestos agitados, deixando clara sua incapacidade de verbalizar pensamentos de forma articulada. O ator Gunnar Hansen, que faz o personagem conta, na versão do filme com comentários do diretor, sobre sua experiência. Hansen conta que o diretor Tobe Hooper disse que ele teria que saber guinchar como um porco. O

ator conta ainda que passou dois dias em um colégio residencial para estudantes com deficiências intelectuais, analisando os movimentos e comportamentos dos alunos, para conseguir representar os gestos do personagem. Durante a cena em que Leatherface fala, o diretor orientou o ator a “fingir que está tentando falar, mas não tem a menor ideia de como realmente falar” (HOOPER, Tobe. *O Massacre da Serra Elétrica*, 1974. 42’54”. Versão Director’s Commentary. Tradução nossa.).

Ainda sob essa perspectiva, o filme *Quadrilha de Sádicos* (1977), do diretor Wes Craven, por exemplo, utiliza a aparência do ator Michael Berryman para aumentar o terror da trama. Nesse filme, uma família a caminho da Califórnia sofre um acidente de carro que os deixa perdidos no meio do deserto de Nevada, onde uma família de canibais mora. O grupo tem uma aparência suja, com colares e roupas feitas de ossos e peles de animais. Pluto, um dos integrantes da família é retratado por Michael Berryman, um ator que possui uma doença rara caracterizada pelo desenvolvimento anormal de estruturas como pele, cabelo, unhas,

dentes e glândulas sudoríparas. Sua aparência “anormal” é utilizada no filme para distanciar ainda mais a família “civilizada” da família “selvagem”. Deficiências físicas e intelectuais ocupam diferentes espaços nos filmes de terror, porém, nesses casos, parecem ter sido usadas para intensificar a percepção de uma figura monstruosa sobre determinados personagens. Em geral, eles são os vilões dentro da narrativa e rompem com os padrões de “normalidade”, guardando forte relação com o “outro”, o desconhecido, e o imprevisível.

Retomando a análise sobre *O Massacre da serra elétrica* (1974), após uma cena de perseguição entre Sally – a última jovem sobrevivente –, e Leatherface, um outro membro da família canibal captura a moça e a leva para dentro da casa. No local, a jovem se vê amarrada em uma cadeira em uma mesa de jantar. Leatherface e Hitchhiker trazem o avô deles – uma figura que aparenta um cadáver de um homem idoso – para a mesa, onde cortam o dedo da jovem e forçam a mão de Sally dentro da boca do avô, para que ele chupe o sangue do dedo dela (Figura 6). No livro de Yobenj Aucardo Chicangana-Bayona, *Imagens de Canibais e Selvagens do Novo Mundo* (2018), o autor analisa a função dos mais velhos dentro dos rituais antropofágicos, explorando a ideia disseminada por alguns cronistas do século XVI de que eram os mais velhos os integrantes que participavam, efetivamente, do consumo da carne humana (Chicangana-Bayona, 2018, p. 147). Em diversas gravuras de Theodore de Bry, as figuras mais velhas são retratadas chupando os próprios dedos (Figura 7), fazendo uma alusão à falta de dentes e à impossibilidade de morder a carne, necessitando, portanto, de chupar o sangue e a gordura que caem sobre suas mãos (Chicangana-Bayona, 2018, p. 146). No livro *Tratado Descritivo do*

Brazil em 1587, Gabriel Soares de Sousa (1851) descreve, da seguinte maneira, um ritual antropofágico presenciado por ele:

Acabado de morrer este preso, o espedaçam logo os velhos da aldêa, e tiram-lhe as tripas e fregura, que, mal lavadas, cozem e assam para comer; [...] e os homens mancebos e mulheres moças provam-na somente, e os velhos e velhas são os que se metem n'esta carniça muito

(Sousa, 1851, p. 338)

Relatos como esse incentivaram a construção da imagem negativa dos indígenas mais velhos para os leitores europeus, colocando-os como protagonistas nas descrições aterrorizantes e macabras do processo dos rituais antropofágicos. A iconografia monstruosa da figura envelhecida que já existia na época é, portanto, adicionada à monstruosidade construída pelos relatos de antropofagia.



Fig. 06: Plano do filme *O Massacre da Serra Elétrica* (1974)

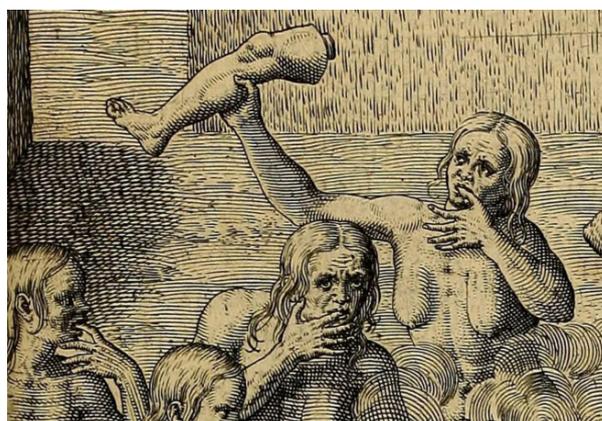


Fig. 07: Detalhe de ilustração do livro *Americae Tertiae Pars Memorabile Provinciae Brasiliae Historiam* de Theodore de Bry, publicado em 1592.

Na cena seguinte do filme, os canibais posicionam a jovem sobre um balde e batem com um martelo em sua cabeça - gesto que faz referência às descrições citadas no filme sobre a forma como animais são mortos no abatedouro local. O filme acaba com Sally fugindo da casa e subindo na traseira de um carro. Ao fugir da família, a jovem se afasta da área rural e seu pesadelo finalmente chega ao fim.

No filme *O Massacre da Serra Elétrica* (1974), o canibalismo é usado como um elemento intensificador da violência dos

personagens, uma vez que, após aterrorizar, perseguir, capturar e matar os viajantes, o ápice da crueldade é retratado nas alusões ao ato de comê-los. Apesar do filme não possuir cenas que explicitamente mostrem os personagens se alimentando dos jovens, há diversos elementos que associam a matança ao canibalismo, como a constante analogia entre os bovinos e os jovens, a colocação dos mortos em ganchos de açougue e freezers de carne, além da presença de esqueletos humanos na casa da família.

CANIBALISMO E O DISTANCIAMENTO DA CIVILIDADE

Esta pesquisa identificou que, nos filmes que utilizam o canibalismo como um elemento de demonstração da extrema barbárie dos personagens, é comum que os protagonistas saiam de espaços urbanos em direção às áreas rurais, como já citado sobre *Quadrilha dos Sádicos* (1977) e *Espécie em Extinção* (2008). Esses filmes produzem uma clara distinção entre a civilização e os humanos civilizados e o espaço selvagem, dos canibais. Tal analogia é uma clara associação entre essas representações cinematográficas e as imagens de indígenas antropófagos produzidas pelos intelectuais europeus no século XVI. Isso acontece uma vez que esse mesmo elemento da distância e do inexplorado constituiu parte do interesse europeu em relação às expedições à América. Em ambos casos, há o deslocamento de uma figura considerada civilizada para um espaço desconhecido e com pouca presença humana, que produz medo e a possibilidade de situações perigosas.

Nessas narrativas, o canibalismo também aparece como um elemento ainda mais violento e cruel do que o ato de matar alguém, que alude a um sofrimento que não acaba com a morte, além de um desrespeito com o cadáver.

Dentro dessa visão do canibalismo podemos citar também as histórias de canibalismo por sobrevivência, como o filme *Vivos* (1993), cujo canibalismo entra na narrativa como uma forma de sobrevivência. O filme conta a história real do voo que transportava uma equipe de rúgbi com seus amigos e familiares, que caiu no Monte Seler, na Cordilheira dos Andes, em 1972. Semanas após a queda, os sobreviventes se veem enfraquecidos pela fome e percebem que a única comida que os resta é a carne dos que já haviam morrido. Mesmo não tendo outra opção, há uma resistência do grupo e um debate que envolve culpa, perdão e civilidade. Tentando convencer o grupo da necessidade de comer a carne, um

dos rapazes fala sobre a separação entre corpo e alma, dizendo que uma vez mortos, a alma sai do corpo, deixando apenas o cadáver, argumentando que o que sobrou seria apenas comida. O debate se desenvolve em uma conversa sobre Deus e seu plano maior, e um dos jovens defende que mesmo que Deus tenha os colocado naquela situação, talvez fosse para saber se eles se “manteriam civilizados”, questionando “o que será de nossa inocência se sobrevi-

vermos como canibais?”. Desse modo, as narrativas de canibalismo por sobrevivência questionam a resistência dos códigos de civilidade frente a cenários extremos. O grupo, por um momento, prefere a ideia de se “manter civilizado” à sobrevivência. Eles entendem que o desrespeito e violência cometida sobre os corpos seria uma espécie de limite que eles estariam cruzando entre o civilizado e o selvagem, um caminho sem volta em direção à crueldade e falta de humanidade.

O COZIMENTO DA CARNE

Em filmes que afastam o canibalismo do ritual antropofágico, é interessante analisar a forma com a qual os personagens preparam e ingerem a carne humana. No livro *O canibal*, Frank Lestringant (1997) discorre sobre o contraste entre os canibais que comem a carne humana crua (omófagos) e outros, que a comem cozida, e afirma que Jean de Léry (1992) chega a diferenciá-los como bom e mau canibalismo. Esse contraste pode ser identificado nas diferentes descrições que o autor faz dos índios tido como aliados, do Rio de Janeiro, e de seus adversários, os ouetacas. Léry (1992) retrata os últimos como “incapazes de cozinhar sua carne, tão famintos quanto animais ferozes, e falando, ainda mais, uma linguagem incompreensível” (Lestringant, 1997, p. 105), diferentemente dos aliados, que ingeriam carne humana exclusivamente dentro de um espaço ritualístico, onde existia uma complexa preparação da carne antes do consumo.

A presença ou ausência do fogo, portanto, decide a pertinência do canibalismo e sua suposta função. [...] O cozimento afasta o espectro do bárbaro, ele repele para o interior do campo definido pela prática canibal a separação entre natureza e cultura, entre razão humana e raiva de animal irracional

(Lestringant, 1997, p. 105)

Quando ingeriam a carne crua, portanto, determinados grupos indígenas eram vistos pelos europeus como mais bárbaros do que outros que consumiam essa mesma carne, mas o faziam dentro de uma tradição ritualística:

O gosto pela carne humana é considerado uma perversão insuportável [...]. Por outro lado, quando a intenção simbólica o leva à crueldade do ato, como no caso do canibalismo de vingança, a significação inerente à prática separa-lhe da animalidade bruta

(Lestringant, 1997, p. 128)

Desse modo, pela visão dos europeus, a presença de uma motivação religiosa ou sagrada para os atos canibais protege e "alivia" os indígenas de serem condenados e vistos como completamente selvagens e cruéis.

Sob tal perspectiva, é possível citar cenas de filmes como *Pink Flamingos* (1972) em que os personagens usam as próprias mãos e dentes para arrancar os órgãos de um corpo e imediatamente ingeri-los, aproximando-se, assim, dos

selvagens e da animalidade presente dos canibais omófagos, retratados séculos antes. Em filmes como *O Antropófago* (1980), *Messiah of Evil* (1973) e *Festim do Inferno* (1988), os canibais matam suas vítimas com mordidas (Figura 8), levando a situação ao extremo, retratando o consumo da carne com a vítima ainda viva. A crueldade de não apenas matar e comer, mas de matar ao comer é o argumento do filme ao ponto máximo de barbárie e violência e do deslocamento completo de humanidade e civilidade.



Fig. 08: Plano do filme *O Antropófago* (1980)

Sob outro ponto de vista, é possível entender os personagens canibais que cozinham a carne como figuras ainda mais frias do que os omófagos, uma vez que eles se utilizam de conhecimentos e ferramentas do mundo civilizado para o ato selvagem. Em filmes como *Síndrome de Ebola* (1996), *Massacre do Microondas* (1983) e *Estômago* (2008), os personagens levam tempo preparando e cozinhando a carne das vítimas, demonstrando frieza e crueldade (Figura 9).



Figura 09 - Plano do filme *Estômago* (2008)

CONCLUSÃO

Em suma, entende-se que as publicações, principalmente, de Hans Staden (1974) e Theodore de Bry (1592) foram essenciais na criação do imaginário europeu em relação aos nativos americanos. A principal herança das representações do século XVI que se podem identificar nas produções cinematográficas é a retratação do canibalismo como o ápice da selvageria e crueldade. Dentre os elementos imagéticos que aparecem nas obras desses autores e que também estão presentes nos filmes citados neste artigo, estão a disposição de membros e esqueletos humanos, a presença de figuras idosas no centro dos atos canibais e a distinção entre o consumo da carne crua e cozida.

Os filmes analisados, porém, retratam o canibalismo retirado do seu aspecto ritualístico e sagrado da ingestão da carne humana. As produções também se utilizam do fascínio pelo desconhecido e inexplorado presentes nos relatos do século XVI, essa herança

se reflete na dicotomia entre cidade e zona rural, civilização e barbárie.

Dessa maneira, torna-se clara a reverberação dos relatos produzidos no século XVI sobre as práticas antropofágicas dos povos da América em relação à produção cultural recente. A partir dessa descoberta, esta pesquisa abre horizonte para novos questionamentos em relação ao impacto da produção de imagens sobre povos originários, notadamente, a construção de narrativas eurocêntricas em relação às populações do chamado Novo Mundo. Outros estudos poderiam abordar, por exemplo, o impacto desses mesmos relatos do século XVI sobre a representação do povo indígena em outros meios além do cinema, como a pintura, literatura e jornalismo. Além disso, é possível explorar as formas como a população indígena tem produzido novas representações a fim de desconstruir estereótipos.

REFERÊNCIAS

ANTELO, Raúl. **Canibalismo e diferença**. Travessia, UFSC, n.37, jul.-dez. 1998, p.69-80.

CARROLL, Alexandra. **“We’re Just Alike”**: Will Graham, Hannibal Lecter, and the Monstrous-Human. *Studies in Popular Culture*, FALL 2015, Vol. 38 No. 1, p. 41-63. Popular Culture Association in the South, 2015. Disponível em <<https://www.jstor.org/stable/44259584>>

CHICANGANA-BAYONA, Yobenj Aucardo. **Imagens de Canibais e Selvagens do Novo Mundo: do maravilhoso medieval ao exótico colonial (séculos XV-XVII)**. Campinas: Editora da Unicamp, 2018.

COLOMBO, Cristóvão. **Diários da descoberta da América: as quatro viagens e o testamento**. 5. ed. Porto Alegre: L&PM, 1991.

DE BRY, Theodore. [Ed.] **Americae tertia pars memorabile provinciae Basiliae [...]**. Frankfurt, Alemanha: Impensis Theodori de Bry. 1592.
ESPÉCIE em Extinção. Direção: Jody Dwyer. Ambiente Entertainment. Austrália, 2008.

FESTIM do Inferno. Direção: James Aviles Martin. Elite Entertainment. Estados Unidos, 1988.

LÉRY, Jean de. **Histoire d'un voyage fait en la terre du Brésil**. Paris: Alphonse Lemerre, 1880.

LESTRINGANT, Frank. **O canibal: grandeza e decadência**. Brasília: ed. Universal de Brasília, 1997.

LIMA, Tatiane; CAVALCANTI, Ana Paula. **Antropofagia: sagrado, crime ou pecado?** Anais do 10 Colóquio internacional do GEPAL: Interfaces do imaginário: educação, cinema e religião / Eunice Simões Lins Gomes, Leyla Thays Brito da Silva (Orgs.). João Pessoa: Editora da UFPB, 2013. 555p.

MASSACRE do Microondas. Direção: Wayne Berwick. Reel Life Productions. Estados Unidos, 1983.

O Antropófago. Direção: Joe D'Amato. Filmirage. Itália, 1980.
O Massacre da Serra Elétrica 2. Tobe Hooper. The Cannon Group. Estados Unidos, 1986.

O Massacre da Serra Elétrica. Direção: Tobe Hooper. Vortex Inc. Estados Unidos, 1974

PINK Flamingos. Direção: John Waters. Dreamland Productions. Estados Unidos, 1972.

QUADRILHA de Sádicos. Direção: Wes Craven. Blood Relations Co. Estados Unidos, 1977.

SÍNDROME de Ebola. Direção: Herman Yau. Gala Film Distribution Limited. Hong Kong, 1996.

SOUSA, Gabriel Soares de. **Tratado descritivo do Brasil em 1587**. Rio de Janeiro: Typographia Universal de Laemmert, 1851.

STADEN, Hans. **Duas viagens ao Brasil**. Belo Horizonte: Ed. Itatiaia; São Paulo: Ed. da Universidade de São Paulo, 1974.

THEVET, André. **As singularidades da França Antártica**. Tradução de Eugênio Amado. Belo Horizonte: Ed. Itatiaia. São Paulo: Ed. Da Universidade de São Paulo, 1978.]

VIVOS. Direção: Frank Marshall. Touchstone Pictures. Estados Unidos: 1993.

WEEK-end à francesa. Direção: Jean-Luc Godard. Les Films Copernic. França, 1967.

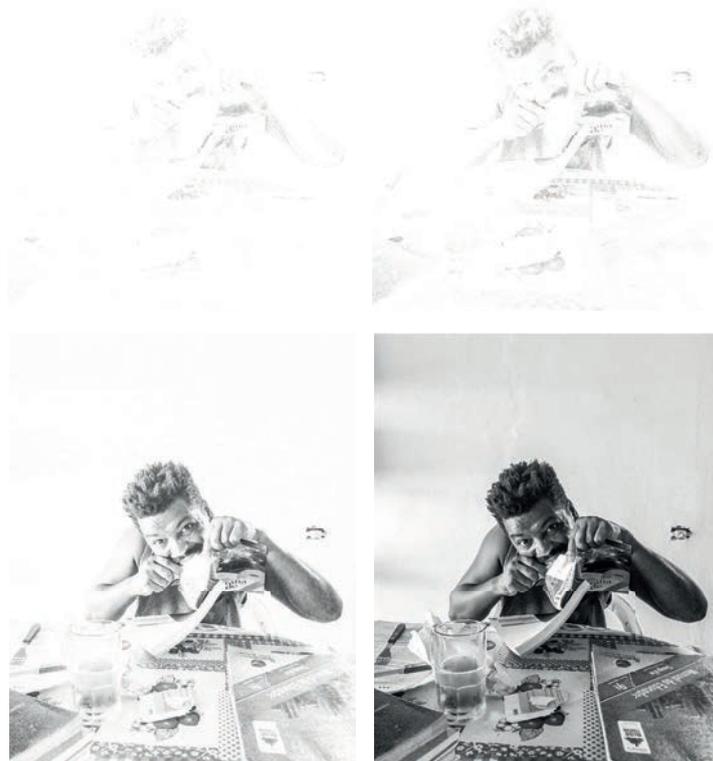


PÁGINA

DUPLA

Osmar Paulino

É pai do Lucca, formado em Geografia pela UFRJ. Professor de Geografia e mestre em Cultura e Territorialidades pela UFF. É fundador, diretor criativo e curador do FAIM Festival. É coordenador de projetos culturais da Uniperiferias. Compõem o grupo de pesquisa Afrovisualidades: Estéticas e Políticas da Imagem Negra. Já ministrou aulas no campo da Imagem e Representação, Periferia e Cultura, na Escola do Olhar do Museu de Arte do Rio, na residência artística Laboratório de Imagem do IMS/RJ, na Escola de Fotografia Popular do Imagens do Povo, etc. Está como coordenador dos módulos Corpo Metr pole, e Preparadores de Arte, da Escola Escuta, uma produção da Uniperiferias e o IMS/RJ. J  escreveu artigos para a Folha de São Paulo, para a revista Periferias, capítulos para os livros Quilombo do Lima da Flup e para o livro Mediadores de Arte da Escola do Olhar. É o organizador do livro “Mestre das Periferias 2024”.



COMER O OUTRO. Comer o outro a começar pelas estruturas que normalizam o assassinato de jovens negros, sobretudo, homens. Moise Mugenyi Kabagambe foi espancado até a morte. Não era ele um homem negro brasileiro. O que aponta que onde você estiver, se você é um homem negro e não está entre os seus, corre risco de morte, como Fanon já anunciava em Pele Negra, Máscaras Brancas.

Uma antropofagia estética, política, econômica, social, e espiritual se coloca em forma de ginga. O conjunto de fotografias faz parte de uma série chamada “  Preciso Inserir Preto”.

É urgente que o país pare, reflita e reveja os planos para a juventude negra. Sabemos que quem detém o poder de decisão, possui privilégios, e não vão mudar nada, o que nos coloca na condi o de nos auto-educarmos, organizarmos e agirmos. Os tambores continuam a tocar.

Urucuia

Artista visual multimídia, afropindorâmica e candomblecista, estudante de Conservação e Restauração na Universidade Federal do Rio de Janeiro, cria residente e resistente de São Gonçalo. Elabora em suas pesquisas as encruzilhadas, os atravessamentos vivenciados nos territórios que transita e pertence: seu corpo, o terreiro de axé do qual faz parte, o bairro que cresceu e mora e ainda aqueles que a busca por oportunidades de trabalho a levou. As cosmologias afroindígenas-brasileiras e africanas estão presentes nas narrativas que apresenta como fio que conduz, costura, sutura e urde as representações de vida, morte, tempo não-linear/curvo, nascimento, renascimento, bem como de disputa, reatividade, caos e movimento.



“No dia anterior preparei os elementos do meu: a câmera, o despertador às 5h e minhas memórias.

Cheguei cedo em Itaipu para fazer esses registros. Quis suturar naquele instante os caminhos que minha mãe ensinou a mim e minha irmã. [Ela não sabia, mas estava furando a malha do tempo.] Íamos cedo encontrar com aqueles homens que vinham recolhendo a pesca do mar: nos melhores dias era peixe na água, no barco e na areia. Nos melhores ainda a gente escolhia aquele que ia almoçar. Olhos viçosos e guelras vermelhas abundantes.

Vinte anos depois eu voltava para encontrar aquela versão de nós três, do mar, dos peixes, daqueles homens.

Ninguém era mais o mesmo, nem eu, nem o mar, nem os peixes, nem os homens. Esses últimos seriam alguns ainda aqueles? Ou filhos daqueles? Algum neto?

Há poucos dias de me recolher para minha iniciação a orixá quis reviver esse momento. Ficaria no mínimo um ano distante das forças das águas, das kalunga... E fiquei. E estou. Ainda não nos reencontramos. Dia passa, noite passa, maresia lá longe e eu aqui querendo ser carne macia curtida de sol desaguando no mar. Desejando minhas lágrimas e meu suor sendo salgados como as águas dela.

E na boca o meu riso frouxo mergulhado lembrando de minha mãe dizer "minha filha, a terra firme mais próxima daqui é África!"

(Texto publicado junto ao trabalho no Instagram da artista em 7/12/2023)

Ritual é uma série de fotografias analógicas produzidas com filmes vencidos que busca um refazimento de memórias através da imprevisibilidade ocasionada pelo suporte manipulado pelo tempo. Aqui, a degradação da película forma a representação visual de como as memórias se organizam de maneira fragmentada, principalmente para nós, pessoas racializadas.

Durante a mesa-redonda “Ficções e fabulações afro-atlânticas”, com Eliana Alves Cruz e Saidiya Hartman, as pesquisadoras compartilham como se perceberam comprometidas no ficcionar e fabular ao se debruçar sobre as lacunas existentes nos arquivos históricos. Essa realidade de informações truncadas, e mesmo a ausência delas, levou Cruz e Hartman a uma busca crítica sobre a história das suas personagens, juntando fragmentos, analisando eventos, para remontar a narrativa a partir da falta.

As vivências, então, se cruzam entre as autoras; e entre elas e eu; entre nós três e as diásporas. E também no exercício da memória, justamente para me reapresentar a mim mesma e ao outro, após eventos com potência para devastar alma e corpo, mergulho em grãos, fissuras, brechas, cenas esmaecidas para encontrar novos sentidos.

Ainda sobre o tempo, não poderia deixar de falar das movimentações que o pensamento de Leda Maria Martins provoca em meu trabalho: “O gesto esculpe, no espaço, as feições da memória, não seu traço mnemônico de cópia especular do real objetivo, mas sua pujança de tempo em movimento”.

Quando lacunas pareciam as únicas coisas para me agarrar, descobri que era possível também estar sensível àquilo que conhecia com os gestos, com os sentidos e todo o corpo para falar de [minhas] histórias.

Referências:

MARTINS, Leda Maria. **Performances do tempo espiralar: poéticas do corpo-tela**. Rio de Janeiro: Cobogó, 2021.

Museu do Amanhã. **Mesa-redonda: “Ficções e fabulações afro-atlânticas”, com Saidiya Hartman**. YouTube, 29 de novembro de 2022. Disponível em: https://www.youtube.com/live/E_XjmfTHsmY?si=6l4lsBmVGufdgjA



Artista da capa:

Ana Bia Novais é artista visual e educadora popular.

Vencedora do Prêmio Inspirar 2023 e pós-graduanda do LACE-IFRJ.

Natural da Zona Norte do Rio de Janeiro, utiliza como referência a trajetória de corpos e signos periféricos como ela, promovendo encontros e narrativas que ressignificam e deslocam a história de si mesma, das pessoas que fotografa e dos territórios que observa.

Se utiliza de técnicas diversas como a **fotografia**, a **colagem** e o **bordado**, sobrepondo materiais e técnicas que se conectam e ocupam as ruas através do *lambe lambe*.

É idealizadora do projeto **Lambe das Manas**, onde promove o ensino gratuito da fotografia, a expressão através da arte urbana e o fortalecimento de artistas dissidentes.

Participou de exposições coletivas em instituições como Museu de Arte do Rio, Casa Firjan, Galpão Bela Maré e Paço Imperial.

Sobre a capa:

A obra apresentada foi registrada no desfile da **Mangueira na Sapucaí em 2024**. Antes de adentrar a avenida acompanhando o enredo que cantou a vida de Alcione, visitei a área da concentração. Tenho um interesse em observar o fazer, os bastidores, muitas vezes mais que o resultado e, nesse dia, fui presenteada com diversas demonstrações de fé, com fantasias, texturas e brilhos e com o suor de muitos trabalhadores que **constroem o carnaval com suas próprias mãos**, muitas vezes tendo que recorrer aos últimos minutos para que tudo saia perfeito.

No momento em que avistei a cena registrada nessa fotografia e levei a câmera aos olhos, já sabia que esse seria meu registro preferido da noite. Fica minha **homenagem aos trabalhadores** que são, literalmente, a força dos carros alegóricos e fazem o desfile atravessar a avenida, à todos que fazem o Carnaval acontecer através de seus pés, dedos e ideias. **“Aqui o samba não morrerá jamais”**.

