

Arte e Política

Algumas narrativas e poéticas

Oswaldo Fontes Filho & Carolin Overhoff Ferreira



UNIVERSIDADE FEDERAL DE SÃO PAULO
Campus Guarulhos
ESCOLA DE FILOSOFIA,
LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS

Reitora Pró-tempore
Raiane Patrícia Severino Assumpção

Diretor da EFLCH – Campus Guarulhos
Prof. Dr. Bruno Konder Comparato

Vice-Diretora da EFLCH – Campus Guarulhos
Profª Drª Sandra Regina Leite de Campos



Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
(Câmara Brasileira do Livro, SP, Brasil)

Filho, Osvaldo Fontes
Arte e política [livro eletrônico] : algumas
narrativas e poéticas / Osvaldo Fontes Filho, Carolin
Overhoff Ferreira. -- Brasília, DF : G3 Comunicação,
2023. -- (Coleção arte em pesquisa)

PDF

Bibliografia.
ISBN 978-65-999477-6-6

1. Artes - Brasil 2. História da arte 3. Narrativa
poética 4. Pluralismo cultural 5. Política - Brasil
I. Ferreira, Carolin Overhoff. II. Título.
III. Série.

23-171081

CDD-700.981

Índices para catálogo sistemático:

1. Artes : Brasil 700.981

Eliane de Freitas Leite - Bibliotecária - CRB 8/8415

Arte e Política

Algumas narrativas e poéticas

Oswaldo Fontes Filho & Carolin Overhoff Ferreira



Copyright@2023 – Universidade Federal de São Paulo

PROJETO GRÁFICO

GG Marketing, Promoções e Publicidade Ltda

CAPA

Amora Julia Cunha Bueno*

Imagem de capa:

“Necrose à brasileira” (serigrafia sobre papel, 30x21cm), 2022.

REVISÃO

O conteúdo dos textos e seus dados em sua forma, correção e confiabilidade são de responsabilidade dos respectivos autores.

DIAGRAMAÇÃO

GG Marketing, Promoções e Publicidade Ltda

* Serigrafista, e Arte Educadora. Formada em Artes Visuais pela Universidade Federal de Pelotas/UFPEL. Mestranda no Programa de Pós-Graduação em História da Arte da UNIFESP. É professora no Ensino Público Estadual em São Paulo.

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)

Ficha catalográfica (preparada pela biblioteca junto com a GG Marketing, Promoções e Publicidade Ltda)



A Coleção ARTE EM PESQUISA

A Coleção ARTE EM PESQUISA foi criada em 2021, no âmbito do Programa de Pós-Graduação em História da Arte da Escola de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade Federal de São Paulo – PPGHA-EFLCH/UNIFESP. Sua principal missão é divulgar pesquisas, finalizadas ou em andamento, desenvolvidas por discentes e docentes. A escolha pelo formato *e-book*, universal e gratuito, não é casual: insere-se em uma política institucional voltada à produção de conhecimento socialmente referenciada e à construção de uma sociedade mais justa. A Unifesp defende, em seu Programa de Desenvolvimento Institucional, “valores da democracia, da cultura da paz e dos direitos humanos, a luta contra a exclusão social e a degradação ambiental e a defesa da equidade e diversidade cultural, étnico-racial, sexual e de gênero”¹.

O presente volume, organizado pela Linha de Pesquisa “Arte, Política e Filosofia”, é dividido em duas partes: “arte com letra minúscula: narrativas político-poéticas” e “O Fora da Arte: alguns gestos de deriva da expressão artística”. Cada parte contém 4 contribuições, precedidas de uma apresentação. Os textos são assinados por egresses, pós-graduandos e docentes, muitas vezes em co-autoria. O conjunto revela grande vitalidade intelectual. Ao mesmo tempo em que se destaca a pluralidade de estilos de escrita e objetos de estudo, algumas recorrências perpassam o livro, como a abertura a poéticas e linhas de pensamento contra-hegemônicas; a ênfase na dimensão crítica e política das práticas artísticas; reflexões sobre apagamentos da memória e processos de exclusão.

1 PPI Unifesp. Projeto Pedagógico Institucional. Volume II. Disponível em: <https://www.unifesp.br/reitoria/proplan/pdi-2021-2025-volume-ii-ppi>. Acesso em 27 de julho de 2022.



A publicação foi viabilizada pela verba PROAP, da Capes. A iniciativa deve muito, também, ao engajamento e à competência dos membros do Programa: o prazo para a produção do livro não foi extenso, os serviços editoriais disponíveis eram parciais, e o ambiente político-cultural em nosso país tem sido turbulento. Pensar criticamente, trabalhar coletivamente e incentivar relações com as artes se revela ao mesmo tempo um desafio e uma necessidade, nesse contexto.

Prof^ª Dr^ª Flavia Galli Tatsch

Coordenadora do Programa de Pós-Graduação em História
da Arte/PPGHA

Prof^ª Dr^ª Ilana Seltzer Goldstein

Vice-Coordenadora do Programa de Pós-Graduação em
História da Arte/PPGHA



Apresentação

Este livro procura movimentar o pluriculturalismo que tem multiplicado questões de ordem metodológica sobre o entendimento das visualidades e sensibilidades do contemporâneo. Para tanto, é proposta uma errância por vozes, gestos e olhares constitutivos de certa diversidade expressiva. Objetiva-se, com isso, fornecer alguns estudos de caso nos quais a leitura estética mostra-se confrontada a seus dilemas metodológicos e a seus desafios críticos, em objetos e temas que a solicitam para além de suas zonas de conforto e seus modos de leitura canônicos. “Política” é entendida aqui no sentido expandido, como gestão de regimes sensoriais e de partilhas do sensível, como sistemática de construção do imaginário e da representatividade dos tempos, das falas e dos sentires, algo que tem se modificado notavelmente na atualidade, interpelando a construção dos discursos críticos, especulativos e genealógicos acerca das visualidades bem como as articulações entre práticas simbólicas e políticas.

Nas leituras rancierianas em torno da experiência estética em geral e da subjetividade estética em particular, assimilamos que arte e política estão postas na modernidade (da qual ainda fazemos parte) numa relação de igualdade junto à experiência estética, assimiladas a um senso comum suspensivo, ou melhor dizendo, a um senso comum de exceção. É fato que o sujeito estético não mais goza de uma autonomia da razão sobre o sensível. Haveria antes que se submeter a uma mútua e tensa suspensão entre os termos, entre o sensível e o racional, para além de qualquer preceptiva ou normativa a disciplinar gestos e gostos. Haveria, pois, que se submeter ao que poderíamos chamar um não poder que equaliza e mutualiza as partes de todo compromisso de expressão. Razão porque trabalhamos aqui com a evidência de que no cerne de toda subjetividade estética, daquele que produz narrativas e poéticas bem como daquele que delas discorre, enfim no cerne da comunidade a que as expressões de toda ordem dão forma, há doravante uma ligação inalienável entre autonomia e heteronomia. Como lemos em Rancière: “a arte é da arte, como também outra coisa diferente da arte, seu contrário. Ela é autônoma na mesma medida em que é heterônoma. E a comunidade política – mais precisamente, metapolítica -, que ela determina, se encontra sob



a mesma condição paradoxal. Ela é a realização de uma autonomia revelada em uma experiência de heteronomia”.²

Assim, os autores e autoras deste volume, docentes e pesquisadores(as) do Programa de Pós-Graduação em História da Arte, da Escola de Filosofia, Ciências Sociais e Letras (EFLCH) da Universidade Federal de São Paulo (Unifesp), evidenciam em suas autonomias intelectuais os direitos críticos do que se mantém forçosamente heterônomo, díspar, heterogêneo. Sendo um livro produzido na diversidade das vozes, gestos e olhares, ele espera que a história se faça “efetiva” ao introduzir o “descontínuo” em nossas intencionalidades, como bem apregouou Michel Foucault, modo de nos expor às diferenças e, com isso, dramatizar nossos instintos e saberes.³ Ele ainda espera, por força da fecundidade heurística e da desrazão intrínseca de sua estrutura, que os objetos e tempos se desmontem um tanto, que as coerências desmoronem de seus enquadramentos usuais, de modo a reunir “pensamentos que estão muito distantes uns dos outros para a consciência honesta”.⁴ Sabemos que tal agenciamento define para a modernidade uma “consciência dilacerada”. Mas bem poderia apontar para uma necessidade, que se faz urgente na atualidade, de “anarquizar” a historiografia, como recentemente preconizou Giselle Beiguelman, sobre fundo de uma “contramemória”, conhecimento alternativo e efeito político maior da escrita historiográfica contemporânea.⁵

Assuma-se, pois, que o que aqui se reúne neste livro, que as vozes que aqui constituem comunidade, conspiram involuntariamente contra padrões sistêmicos. Quase que um “impulso anarquístico”⁶ explica que não são arranjos simbólicos que justificariam aproximar as subversões da costura, gesto ancestral de uma feminilidade forçada, na cineasta interessada nas opressões da ditadura e no artista plástico em traçar no bordado as rotas de certa errância clandestina do segregado sexual. Assim como não são padrões mas desvios, em particular para

2 RANCIÈRE, Jacques. A comunidade estética. In: *Revista Poiésis*, 17: 169, jul. de 2011, p. 173.

3 FOUCAULT, Michel. Nietzsche, la généalogie, l'histoire. *Dits et écrits* 1954-1988, II, 1970-1975. Paris: Gallimard, 1994, p.147-148.

4 HEGEL, G.W.J. A fenomenologia do espírito. Apud DIDI-HUBERMAN, G. *Imagens apesar de tudo*. Trad. Vanessa Brito e João Pedro Cachopo. São Paulo: Ed. 34, 2020, p. 258.

5 BEIGUELMAN, Giselle. Impulso Historiográfico. *SELECT 40*, Primavera 2018, pp. 178-191.

6 Idem, ibidem.



fora dos espaços de legitimação de arte, que convidam a observar uma deseducação do olhar, uma espécie de desentranhamento (dos antropocentrismos e morfismos afins?) do pensar e do sentir que pode motivar a aproximação entre artistas dos devires e das metamorfoses, a ponto de se falar mesmo de uma *pós-imagem*, nos estertores de uma *estético-necrose*. O ínfimo, o efêmero, mostram-se, aqui, lugares de um olhar e de um sentir mais abertos à dimensão sensorial da vida. Por fim, mencionemos um impulso de errância que aqui se denota, fruto de um anseio de “(des)locação” (errático porque não programático) da cena expositiva, na procura por narrativas que chamamos ora de “político-estéticas” ora de “estético-políticas”, invariavelmente ditadas pela mesma motivação de resgate de um comum outro - entre comunidades experimentais e intervenções artísticas em espaço coletivo - que tem refeito na atualidade seus signos de legitimidade. Politicidade maior dos vieses historiográficos que aqui se lerão em suas transversalidades argumentativas.

Guarulhos, Janeiro 2023

Oswaldo Fontes Filho



SUMÁRIO

A Coleção ARTE EM PESQUISA.....	5
Apresentação	7
Parte I: arte com letra minúscula: narrativas político-poéticas - feminilidade; colonialidade; erotismo; animalização	11
I Narrativas político-poéticas do habitar e criar: experiências de fazer arte do Coletivo OPOCA.....	14
II A mulher madura no cinema contemporâneo: representações do corpo, erotismo e sexo	33
III Arpilleras brasileiras em Cadê Heleny? (2022): ressignificação da feminilidade através do bordado.....	47
IV O frêmito das serpentes em ato: experimentações ofídicas para a animalização da arte.....	56
Parte II. O Fora da Arte: alguns gestos de deriva da expressão artística - espectralidades; intermitências; errâncias; precariedades.....	74
I Memória e história nas experimentações fotográficas de Eustáquio Neves.....	80
II Ver e pensar (pós-)imagens nas intermitências do mimético.....	98
III Uma topografia de si na errância e na precariedade.....	109
IV A respeito de ações estético-políticas fora das convenções da Arte	122



Parte I: arte com letra minúscula: algumas narrativas político-poéticas - feminilidade; colonialidade; erotismo; animalização

Carolin Overhoff Ferreira⁷

Apresentação

Nesta primeira parte do livro, a arte, em suas inúmeras variantes, é confrontada a uma temática que a solicita em suas amarrações políticas como mecanismo de enfrentamento da exclusão e do esquecimento. Na consideração de uma expansão do universo imagético dos suportes expressivos, focaliza modos representacionais abertos a narrativas, imaginários e estéticas repensados junto a disposições e dispositivos alternativos do tecido sensível na arte contemporânea, no cinema contemporâneo e na teoria das artes.

No primeiro capítulo, **Narrativas político-poéticas do habitar e criar: experiências de fazer arte do Coletivo OPOCA**, de Débora Fernandes Medeiros, a autora revela três experiências arte-educativas, centralmente inspiradas na obra de Brígida Baltar e refletindo pressupostos teóricos do *habitar* e do *criar*. Constituiu-se como um ciclo de oficinas artísticas realizadas com grupos de mulheres mães, jovens e crianças no Observatório Popular da Cidade do Anjo (OPOCA) na cidade de São Miguel Arcanjo/SP, em 2021. Como um movimento que contempla a mediação de arte, processos colaborativos, comunidades experimentais e intervenções artísticas em espaço cultural coletivo e a fim de destacar os modos pelos quais a arte contemporânea partilha percepções que agem na produção de uma memória coletiva sensível, crítica e política, as proposições aqui reportadas refletem a premissa de um comprometimento com as relações sociais numa “arte socialmente engajada”, como sugere Pablo Helguera (2011), e se relacionam, para mais, com as *Artes*

7 Professora Associada Livre-Docente no Departamento de História da Arte. Doutora em Artes Cênicas na Freie Universität Berlim, Alemanha. Pós-doutora sênior pela Escola de Comunicação e Artes da USP. Pesquisadora nas Universidades Oxford e Cambridge. Professora Visitante na Universidade de Bristol.



de *abrir espaços*, de Julia Ruiz Di Giovanni (2015) bem como com a noção de experiência proposta com Jorge Larrosa (2002).

O segundo capítulo, **A mulher madura no cinema contemporâneo: representações do corpo, erotismo e sexo**, de Karina Fonseca de Almeida, objetiva compreender se os filmes europeus *Em Direção ao Sul* (2006), de Laurent Cantet, e *Boa Sorte, Leo Grande* (2022), de Sophia Hyde, desconstruem ou reforçam os estereótipos ligados à representação do corpo e do erotismo de mulheres acima dos 60 anos. Em comum, os dois filmes mostram mulheres que contratam garotos de programa para obter satisfação sexual. Ao realizarem tal narrativa, apontam para a problematização das relações de poder entre os corpos, já que em ambos os filmes as mulheres contratantes são brancas e europeias e os garotos contratados são negros. Para tal, a autora realizou análises fílmicas de trechos dos longas-metragens ancoradas em bibliografias que abordam a questão colonial dos corpos e metodologia provenientes do campo da análise fílmica e de algumas teorias sociais contemporâneas acerca do envelhecimento.

No terceiro capítulo, **Arpilleras brasileiras em *Cadê Heleny?* (2022): resignificação da feminilidade através do bordado**, Julia Porto Santos D'Arienzo reflete a respeito da subversão das técnicas de costura e bordado no curta-metragem brasileiro *Cadê Heleny?*, da diretora espanhola Esther Vidal, de 2022. O documentário animado em *stop motion* resgata a trajetória de vida de Heleny Guariba, filósofa, professora e diretora de teatro desaparecida em 1971 na ditadura militar brasileira. Ao adotar técnicas que remetem às *arpilleras* para compor personagens e cenários, a diretora conecta a exposição do terror na ditadura brasileira à denúncia de mulheres chilenas após o golpe contra Allende. Assim como o movimento das *arpilleras*, *Cadê Heleny?* subverte o bordado, associado à feminilidade e à delicadeza, e o utiliza para revelar o horror da perseguição e tortura, costurando imagens sensíveis e mobilizadoras. O texto demonstra como o curta documentário inova na abordagem do tema da violência na ditadura por meio de um choque estético e pela subversão do que é considerado feminino.

Por último, no capítulo **O frêmito das serpentes em ato: experimentações ofídicas para a animalização da arte**, de Vivian Catarina Dias, propõe-se, segundo delineia a autora,



“sibilar *experimentações* ofídicas e estéticas adubadas na reptometamorfose e no reptopensar das serpentes. Elididas pelo alijamento do antropos impermeabilizado à capacidade de se afetar e ser afetado e instado na *estética-necrose* que envenena o imaginário na semântica do horror e da repulsa e subtrai vidas e cenários, a exemplo das serpentes que figuram em náusea do antropos ao gozo de outras existências e *metamorfoses*. Apesar disso, serpentes, viventes e seus mundos conjuram uma *eco-estética* que convulsiona os sentidos bípedes do olhar, escutar, sentir, falar. Irrigada na ‘imanência ilimitada’ e nas ‘cosmopolíticas’ e ‘poéticas da relação’, a eco-estética escava, revolve e experimenta reptometamorfoses, relações imponderáveis e desviantes tracejadas pelo ser-serpente”.



I Narrativas político-poéticas do habitar e criar: experiências de fazer arte do Coletivo OPOCA

Débora Fernandes Medeiros⁸

O presente texto revela três experiências arte-educativas, as quais possuíam a obra de Brígida Baltar como inspiração central, bem como refletem pressupostos teóricos do habitar e criar. *Narrativas político-poéticas do habitar e criar* constitui-se como um ciclo de oficinas artísticas realizadas com grupos de mulheres mães, jovens e crianças no Observatório Popular da Cidade do Anjo (OPOCA) na cidade de São Miguel Arcanjo/SP em 2021. Como um movimento que contempla a mediação de arte, processos colaborativos, comunidades experimentais e intervenções artísticas em espaço cultural coletivo, e a fim de destacar os modos com que a arte contemporânea partilha percepções que agem na produção de uma memória coletiva sensível, crítica e política, as proposições refletem a premissa de um comprometimento com as relações sociais numa “arte socialmente engajada”, como sugere Pablo Helguera (2011) e relacionam-se, para mais, com as *Artes de abrir espaços*, de Julia Ruiz Di Giovanni (2015), e a noção de experiência proposta com Jorge Larrosa (2002).

Na década de 1990, Brígida Baltar inaugurou a sua trajetória na arte por meio de pequenos gestos poéticos realizados na sua casa-ateliê. Sua casa tornou-se um laboratório de experiências artísticas. No ínterim de aproximadamente quinze anos, a artista coleciona materiais da vida doméstica e intimista, como a água de goteiras escorrendo de frestas do telhado e a poeira marrom-avermelhada dos tijolos de terracota das paredes. Escava vãos, cria aberturas e passagens. Ocupa espaços inesperados. Funde corpo e casa. Edifica experiências entre corpo-espaço-tempo, coleciona pedaços do lugar e memórias. Performa e fotografa-se em ações íntimas. Planta ervas e temperos em tijolos escavados. Constrói casas dentro de casa com fragmentos metafóricos do habitar.

⁸ Artista-educadora e pesquisadora. Graduada em Artes Visuais pela Universidade Estadual de Londrina (2017). Mestranda no Programa de Pós-Graduação em História da Arte da Universidade Federal de São Paulo/Unifesp.



Destas maneiras miúdas e amiúde, Brígida compõe um inventário experimental incorporando existência, casa e arte.

A obra de Brígida Baltar em casa revela, deste modo, que “habitar significa dominar um espaço ou uma série de espaços por meio da execução neles de práticas cotidianas”⁹. Isto é torná-lo particular e íntimo por meio de um conjunto de práticas. Trata-se de atribuir significação ao lugar através “da semântica, das palavras, dos objetos e símbolos que lhes são vinculados”¹⁰. Já o criar, neste habitar, se constitui de “uma cadeia infinita de agregação”¹¹, as obras surgem como resultado de um percurso de ajustes, certezas, incertezas, acertos e aproximações. A criação é, portanto, como um movimento, “um jogo permanente de estabilidade e instabilidade, altamente tensivo”, e o produto desse processo é uma “realidade nova” que é permanentemente experienciada e avaliada pelo artista e um dia será por seus receptores.¹²

A partir desse recorte da produção de Baltar, o qual organizei e nomeie em minha investigação de mestrado como *O Abrigo poético de Brígida Baltar: um inventário de ações em casa*, considerei significativo partilhar em oficinas arte-educativas o modus operandi como a artista ocupa a sua casa ressignificando-a através da arte. Germinam, assim, três oficinas de mediação e de processos de criação na educação não-formal. Todas realizadas em 2021 com públicos de baixo estrato social da cidade de São Miguel Arcanjo/SP. A primeira, *Abrigo Poético: como criar formas para respirar e habitar?*, foi uma proposta selecionada e financiada pelo Edital de Projetos Culturais de 2021 da Prefeitura de São Miguel Arcanjo/SP e destinada a um coletivo de jovens e aconteceu de maneira remota. A segunda, *Abrigo Poético: composições à base de terracota*, foi organizada como uma proposta em parceria com o Ponto de Cultura Casa OPOCA e remetida às mulheres-mães. Por fim, a terceira proposição, *A casa que mora em mim: um lugar aqui*, foi um projeto escolhido e patrocinado pelo Edital Aldir Blanc de 2021 - Lei nº 14.017/2020, dirigido às crianças frequentes, também, da Casa OPOCA.

9 SEGAUD, Marion. *Antropologia do espaço: habitar, fundar, distribuir, transformar*. São Paulo: Edições Sesc, 2016, p. 126.

10 SEGAUD, 2016, p. 126.

11 SALLES, Cecília Almeida. *Gesto inacabado: processo de criação artística*. São Paulo. Fapesp, 2004, p. 26.

12 SALLES, 2004, p. 28.



A partir dos conceitos habitar e criar, como fios que conduzem a mediação do acervo artístico nas oficinas, tornou-se inerente reflexionar sobre os lugares que tais pessoas habitam - a casa e seus cômodos, o bairro, cidade, afinal são os pontos de referências imediatos que dispomos sobre o habitar. Percebemos, então, que os habitares dos jovens, das mulheres-mães e das crianças, são dissimilares, do centro à margem, residem em vilas, periferias e zonas rurais de São Miguel Arcanjo/SP. Município localizado a sudoeste do estado de São Paulo com população aproximada de 33.000 habitantes e com uma frágil articulação na capacidade de abraçar a todos os seus habitantes, ainda mais em estimular e fazer manifestar o potencial crítico e criativo para a maioria de suas organizações e pessoas. Há, deste modo, camadas oprimidas, apagadas e silenciadas pelas desigualdades e violências que ecoam nas estruturas da cidade.

Nesse contexto de vulnerabilidade, como reação há as ações da Casa do Observatório Popular Cidade do Anjo (OPOCA), espaço onde as oficinas se realizaram, um Ponto de Cultura reconhecido pelo mapa nacional do Cultura Viva que assume a premissa de um território híbrido para criar, dialogar, e deixar manifestar a arte e a cultura em seus sentidos ético, estético e político. Tiago Miguel Knob, diretor da Casa OPOCA e doutor em Cidadania Global pela Universidade de Coimbra, descreve em sua tese intitulada *A vida delas e deles, a nossa, na cidade do anjo* (2018):

A cidade de São Miguel Arcanjo é rodeada por fazendas, grandes produções de monocultura agrícola e por reservas de Mata Atlântica intocadas, região reconhecida como um dos mais importantes refúgios de vida silvestre do planeta, e que recebeu, inclusive, por essa importância, da Organização das Nações Unidas para Educação, Ciência e Cultura, em 1999, o título de Sítio do Patrimônio Mundial da Humanidade. A mesma região é conhecida e reconhecida, também, como o Cinturão da Miséria do Estado de São Paulo. Uma realidade, aqui, com seus pouco mais de trinta e um ou trinta e dois mil habitantes (2017), movida também por sua forte tradição político-religiosa, o que elevou, em 21 de setembro de 2013, sua igreja matriz a santuário de seu padroeiro, o Arcanjo Miguel.



Foi quando nós elevamos nossa cidade à Cidade do Anjo¹³.

Diante desse “mapa de relações assimétricas”, a resistência se dá na ação coletiva, na dinâmica humana e sensível de uma “pedagogia de vida e luta”¹⁴. Isto significa, um processo de re-inversão da lógica das “utopias da morte”¹⁵ pelo sentido crítico da utopia da vida. Baseado nesses ideais, o Observatório Popular da Cidade do Anjo reivindica as potencialidades que a cidade de São Miguel Arcanjo/SP, em diversas instâncias, pode revelar. E é nesse contexto que surgem as oficinas que realçam as *Narrativas político-poéticas do habitar* das “gentes” do cotidiano.

A realidade da maioria dos participantes da oficina se dá com o habitar não permanente, frágil e instável, estão em constante mudança de casa e, muitas vezes, casas precarizadas. Além disso, os participantes da oficina nunca haviam tido contato com o criar em arte. Diante disso, passei a indagar: como falar de habitar e criar com quem sofre a interdição da noção de permanência dos espaços e conceitos? Aproximei-me discretamente, levando comigo a produção de Baltar e outros artistas visuais, logo no primeiro diálogo percebi que seria muito abundante envolvê-los em reflexão que a arte pode propiciar, pois, sem exceção, todos mostraram-se curiosos ao que havia ali como experiência. Segundo o filósofo espanhol Jorge Bondía Larrosa¹⁶, *experiência* é aquilo “que nos passa, o que nos acontece, o que nos toca.” O sujeito da experiência poderá vir a ser “um espaço onde têm lugar os acontecimentos”¹⁷. Isto significa que uma experiência insinua que o sujeito é como um espaço: “um território de passagem, algo como uma superfície sensível que aquilo que acontece afeta de algum modo, produz alguns afetos, inscreve algumas marcas, deixa alguns vestígios, alguns efeitos [...] um ponto de chegada, um lugar a que chegam as coisas, como um lugar que recebe o que chega e que, ao receber, lhe dá lugar”¹⁸. O simples ato de assentar o corpo, respirar, observar,

13 KNOB, Tiago Miguel. *A vida delas e deles, a nossa, na cidade do anjo: uma utopia pós-colonial das gentes do cotidiano*. Universidade de Coimbra: Coimbra, 2018, p. 17.

14 KNOB, 2018, p. 23.

15 KNOB, 2018, p. 23.

16 LARROSA, Jorge. Notas sobre a experiência e o saber de experiência. *Rev. Bras. Educ.*, Rio de Janeiro, 2002, n. 19, p. 24.

17 LARROSA, 2002, p. 24.

18 LARROSA, 2002, p. 25.



refletir, dialogar e criar algo que delinea o momento destas ações já os fizeram suspirar. Há aí um movimento de partilha sensível e de constituição de um saber comum, compasso em que constituem novas formas sensíveis de pensamentos e conhecimento.

Pablo Helguera, artista multidisciplinar mexicano que articula com proposições em arte através do pensamento utópico, propõe o termo *Transpedagogia* para tratar de projetos feitos por artistas e coletivos que misturam processos educacionais e criação de arte, em trabalhos e/ou experiências que oferecem uma vivência claramente diferente da educação de arte formal. A *Transpedagogia* focaliza o “processo pedagógico como núcleo do trabalho de arte”¹⁹, neste núcleo cria-se um ambiente autônomo próprio, com singulares metodologias e plurais experimentações.

No livro *Education for socially engaged art*, Pablo Helguera propõe o termo “arte socialmente engajada” (*SEA, socially engaged art*) para entrelaçar os campos da transpedagogia, do trabalho artístico e da dimensão social. Helguera afirma que “toda arte provoca a interação social; porém, no caso da arte socialmente engajada, é o processo em si – a produção do trabalho – que é social”²⁰. Assim, o autor defende “a atuação de membros do público em papéis que vão além daquele do receptor passivo” e “a dependência das relações sociais como um fator essencial à sua existência”²¹.

Em síntese: a interação social ocupa uma parte central e inextricável na arte socialmente engajada. A SEA é uma atividade híbrida e multidisciplinar que existe em algum lugar entre a arte e a não arte, e cuja condição pode ser permanentemente sem solução. A SEA depende da ação social real, e não daquela imaginada ou hipotética²².

A SEA ou arte socialmente engajada possui como elementos definidores: a construção de uma comunidade ou grupo social temporário através de uma experiência coletiva; a construção

19 HELGUERA, Pablo. *Pedagogia no campo expandido*. Porto Alegre: Fundação Bial de Artes Visuais do Mercosul, 2011, p. 2.

20 HELGUERA, 2011, p. 3.

21 HELGUERA, 2011, p. 3.

22 HELGUERA, 2011, p. 3.



de estruturas participativas com multicamadas onde se solicita as participações criativa e colaborativa; o papel do tempo como experiência prolongada nos processos de criação; o papel da mídia social na construção da comunidade, isto é, o uso de plataformas que têm suas próprias idiossincrasias e maneiras, mas aplicam-se a maior parte das regras gerais da interação social”.²³ Em suma, ao observar as características de um projeto SEA, notamos que todo dado “social” salientado pelo autor transparece a expectativa de que a qualidade dos projetos de arte colaborativa estaria vinculada ao seu potencial transformador ou pelo menos movimentador da realidade, pressupondo a conjuntura real como deficiente sob algum aspecto e o artista e/ou educador como agente desta transformação/movimentação.

EXPERIÊNCIA 1. *Abrigo Poético: como criar formas para respirar e habitar?*, a primeira proposição germinou como um espaço de partilha e ponderação sobre a casa enquanto *locus* de residência e criação artística. Realizada no modo online com um coletivo de doze jovens entre 15 a 24 anos. Dialogamos através de obras dos artistas Brígida Baltar e Friedensreich Hundertwasser ao lado de um fragmento poético de Marília Garcia. Observamos o *modus operandi* desses artistas e autora, com enfoque nas vivências em casa a partir do banal, do cotidiano e do ordinário, perpassando os temas: a passagem do tempo, a rotina, a ressignificação e a morte como metáfora. Revelou-se, assim, que ponderar sobre a casa diz respeito ao habitar atento às superfícies domésticas que sugerem novas impressões de um tempo, de um lugar e de uma morada que faz pulsar a existência do ser habitante.

Ao refletir sobre o habitar e o criar em casa, através do diálogo entre artes visuais e poesia, concentrando-se na transferências de sentidos para/com o espaço, a proposta consistiu em realizar uma série em fotografia, isto é, quatro imagens, contendo em cada uma delas um microtexto. A composição foi caracterizada como a cartografia do abrigo-poético com os elementos da intimidade de quem a compôs.

A primeira obra que nos dispomos a dialogar foi *Abrigo* (1996) de Brígida Baltar. O abrigo como lugar que se destina a abrigar e o abrigo como ambiente que oferece refúgio. A obra se

23 HELGUERA, 2011, p. 3.



constitui como uma perfuração corporal na parede; a criação de uma profundidade que permite ao corpo atravessar outra esfera, retendo ao corpo a possibilidade de asilar-se. Um esconderijo, uma abertura, uma passagem, uma conexão. O que se desejou reafirmar, no diálogo da oficina, foi refletir sobre o *Abrigo* (1996) enquanto uma casa dentro da casa. Isto significa, o lugar onde o corpo assenta os sentimentos. Buscando relações pontuais com a pandemia da COVID-19, *Abrigo* reforça a premissa de encontrarmos um local onde a profundidade do nosso eu se torne maior, mais funda e íntima.



Figura 1 - Brígida Baltar, *Abrigo*, 1996, impressão fotográfica ou slide, 60 x 40 cm cada. Câmera: João Galhardo. Fonte: Projeto Brígida Baltar.

Friedensreich Hundertwasser, artista e arquiteto austríaco, criou o manifesto em defesa do ser humano em relação profunda com o meio onde habita. Para Hundertwasser, no centro de cada pessoa está seu “ser”, que ao longo da vida vai se rodeando de camadas de significação que começam a determinar sua relação com o universo. Assim, o artista cria a teoria das cinco peles: a 1ª camada é a derme e a epiderme; a 2ª camada, a roupa; a 3ª camada, a casa, nesta, o artista defendia a individualidade criativa de cada pessoa e acreditava que cada habitação devia se inspirar na “estética” e particularidades de seus habitantes; a 4ª camada, o entorno social, a família, a vizinhança, a cidade e o país; e a 5ª camada, o entorno mundial, a ecologia e o restante da humanidade.



Nessa proposição, concebida como extensão do corpo, o espaço arquitetônico carrega, do mesmo modo que o próprio corpo, a imagem da totalidade, através da condição natural de microcosmo particular e um modelo reduzido de Universo.

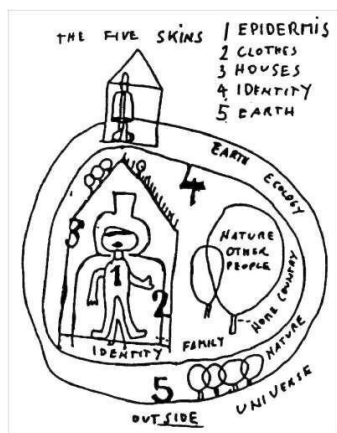


Figura 2 - Friedensreich Hundertwasser. *Cinco peles*, 1975, desenho com nanquim. Fonte: Acervo do artista.

Para elaborar os microtextos das composições fotográficas, os participantes da oficina foram convidados a refletir através da poesia, acerca das sutilezas que identificam um eu e/em seu habitar, relação na qual se manifesta o *infraordinário*, isto significa as minúcias situadas na profundidade do residir um espaço, é difícil percebê-las, mas é aí nessa observação atenta que se vê a construção em detalhes da existência do habitante. Num movimento de ressignificação da casa, Georges Perec sugere, ao utilizar a palavra *infraordinário*, outro modo de olhar para o cotidiano. Assim, versa Marília Garcia:

[...] o que se passa todos os dias e que volta todos os dias

o banal o cotidiano o óbvio o comum o ordinário

o o barulho de fundo o hábito

— como perceber todas essas coisas? como abordar e descrever aquilo que de fato preenche nossa vida?



(se a gente começa a escrever anotar e nomear o que acontece será que consegue fazer as coisas existirem de outro modo?)²⁴

Adiante, expressam-se as cartografias de abrigos poéticos dos participantes da oficina. Vemos que eles escolheram superfícies de intimidade e subjetividades sugeridas pela relação com o espaço casa. A poesia dos detalhes cotidianos, sutilezas introvertidas, manifestam a energia de profundos acontecimentos à medida que ressignificam o olhar de seus observadores e, assim, a banalidade da rotina verte-se em alento.



Figura 3 - *ML, Autorretrato / Cantinho / Isolamento e Ressignificação*, 2021, fotografia digital com texto em grafite sobre a imagem. Fonte: Acervo da participante da oficina.

24 GARCIA, Marília. *Parque das Ruínas*. São Paulo: Luna Parque. 2018, p. 23.



Figura 4 - M, Série sem título, 2021, fotografia digital com texto em giz sobreposto a imagem. Fonte: Acervo da participante da oficina.

EXPERIÊNCIA 2. *Abrigo Poético: composições à base de terra*, a segunda oficina focaliza a linguagem da pintura com pigmentos naturais, cujo objetivo centra-se na experiência de compor processos criativos com mulheres-mães. A proposta se funda, também, com inspiração vinda do habitar poético de Brígida Baltar. Ao efetuar contato com a artista, o grupo de mulheres se impressionou com o ato simples, mas simbólico, de pulverizar o tijolo terracota, tornando-o pó de terra novamente. Assim, num primeiro momento, elas foram convidadas a ponderar sobre tais simbologias do tijolo enquanto matéria-metáfora da casa. A terra é matéria-prima para muitas ‘cotidianices’ ao longo de nossas vidas. Na infância, a terra é uma substância de brincar. No vaso de planta, a terra é elemento de vida. Na construção, a mistura de terra mais água torna-se parede. No tato das mãos, a terra transforma-se em escultura. Na arte, a terra é matéria para inventar narrativas e criar objetos. Todas essas possibilidades de manuseio com a terra viabilizam, então, o criar e sugerem, também, formas de habitar.

Pautadas em diálogos, visualidades e reminiscências, as participantes foram instigadas a tecer pinturas com pó de terra



coletado em suas casas. Após um diálogo baseado em obras de Baltar, em consonância com os estudos de pigmentos naturais de Marlene Almeida e arquitetura Gourounsi edificada por mulheres Kassena, houve o testemunho de cada participante sobre a ação de coletar suas terras. Adiante, houve o procedimento de mistura das terras com aglutinante (farinha de trigo e água) a ponto de virar pigmento. Por fim, se sucedeu a provocação de criar um detalhe significativo da casa, onde a terra pudesse simbolizar a afetividade com essa particularidade.

Brígida interessa-se pelo tijolo terracota, que é a terra solidificada através da queima em baixa temperatura, ao fragmentá-lo vemos pó de tijolo semelhante ao estado natural da terra. Todo o tijolo retirado das paredes de casa de Baltar transforma-se em outras faturas poéticas: um território de cultivo e manuseio de plantas (obra *Horta de Casa* - 1996/2008) e em esculturas de corpos femininos (série *Vênus* - 1997). Projetos que exteriorizam o elo entre Brígida e o tijolo (terracota) e, também, sinalizam a incorporação da artista com a casa.



Figuras 5, 6 e 7 – (à esq.) Brígida Baltar, Detalhe *A horta de casa*, 1996/2008 tijolo com erva; (ao centro) Brígida Baltar, *Vênus*, 1997, tijolos esculpidos. Acervo: Projeto Brígida Baltar; (à dir.) Liana Fátima, Sem título, 2021. Tijolo retirado da parede da casa plantado com tempero. Fonte: Fotografia de Liana.

A obra *Horta da casa* (1996/2008) tornou-se referência profunda para uma das mães que fez do tijolo estruturante de sua casa, caído após quebra da parede, um vaso de tempero, assim como Brígida o fez com um tijolo de seu vão-Abrigo (1996). A artista teve que fender o centro da peça de terracota para criar uma abertura e plantar, já Liana, uma das mulheres-mãe, utilizou-se dos próprios



buracos do tijolo conhecido como “baiano” para semear a muda de cebolinha. Os tijolos, enquanto pequenos fragmentos da casa, são ressignificados, tornando-se moradia de vegetais.

Marlene Almeida, artista considerada a precursora em mobilizar a materialidade da terra em pigmentos naturais, dedica-se à pesquisa de materiais artísticos desde os anos 1970, sobretudo, investigando pigmentos e aglutinantes naturais. A terra é o meio técnico e poético de sua produção. *Terra tão só* foi uma instalação inédita exposta em *Brasilidade Pós- Modernismo*, realizada entre 1981 a 2021. A instalação revela as múltiplas camadas de seu trabalho poético: pesquisa, coleta, preparo e aplicação das riquezas naturais – base, tema, conceito e representação de sua cartografia pessoal e artística.



Figura 8 - Marlene Almeida, *Terra tão só*, 1981/ 2021
Conjunto de desenhos, material de pesquisa, pigmentos, objetos
200,0 x 400,0 cm. Fonte: Coleção da artista.



Bea Bobern criou um ensaio fotográfico da arquitetura Gourounsi, onde mulheres da etnia Kassena efetivam a pintura tradicional de suas casas em Tiébélé, vila popular de Burkina Faso na África. Casas edificadas com terra, madeira e palha, sobrepostas por grafismos geométricos à base de tinta de terra e verniz de vagens *nére*, árvore de alfarroba africana. A partir do acervo, desenrolou uma prosa sobre a comunhão e identificação por este trabalho ser realizado por mulheres. Além disso, a conversa permeou formas de habitar, memórias afetivas de construções de barro e resgate de tais artifícios construtivos.



Figura 9 - Bea Bobern, Casas e mulheres habitantes da Vila Tiébele, em Burkina Faso, África, 2018, fotografia digital. Fonte: Site oficial de Bea Bobern.

Dentre as representações nas pinturas de pigmento natural, surgiram casas de infância e casas-ancestrais. Manifestou diversas vegetações que circundam as moradas. Houve imagens de tijolos, paredes e janelas - estruturas da casa. Adiante, as fotografias revelam que a terra não é mero recurso, mas condição viva e movente, não é somente matéria, mas substância pulsante na criação de arte.

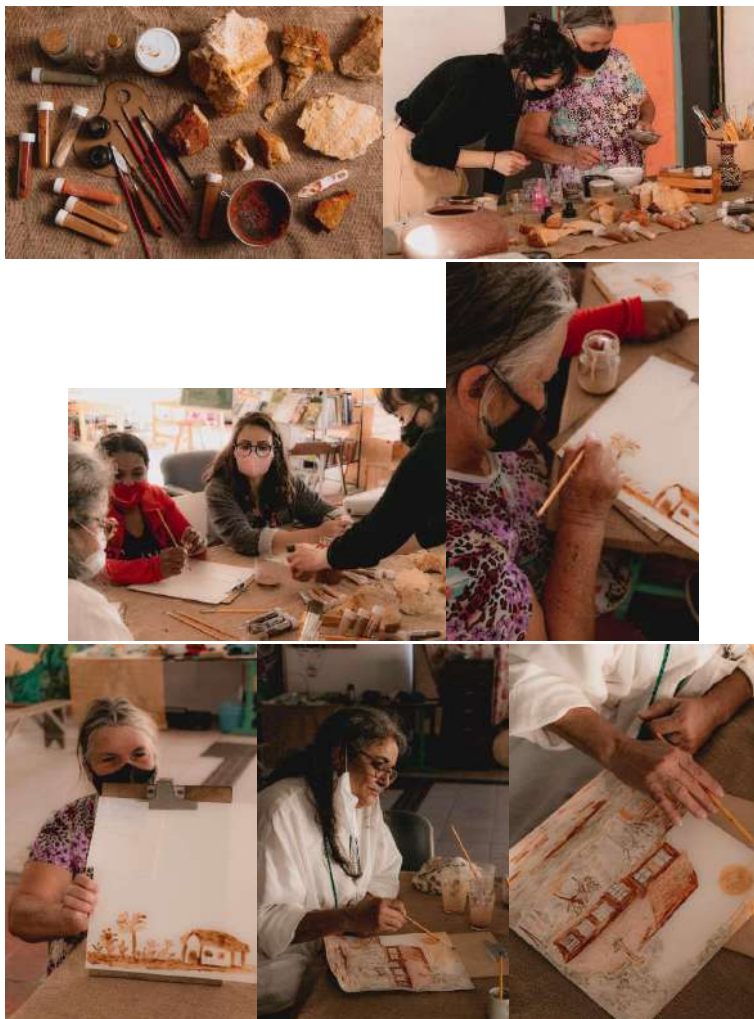


Figura 10 - Débora Fernandes, série sem título, registros da oficina de pigmentos naturais com as mães, 2021, fotografia Digital. Fonte: Acervo da autora.

EXPERIÊNCIA 3. A terceira oficina, *A casa que mora em mim:* *um lugar aqui* floresceu da disposição em proporcionar contato com arte contemporânea cuja as formas e símbolos revelam um habitar e criar brincante às crianças. Através dos processos criativos de Brígida Baltar que sugerem uma casa-criativa, o público infantil foi envolvido em uma experiência lúdico-poética em pintura. No universo infantil, a casa ganha uma atmosfera divertida, de plurais possibilidades criativas e recreativas, a casa pode ser um



personagem, lugar de familiaridade, acontecimentos e, também, mistérios, o habitar infantil sempre é criativo. Assim, os processos criativos de Baltar passaram por uma contação de história com oratória de suspense para envolver as crianças. A artista revelou que nas paredes de sua casa há pigmento que vira tinta para desenhar e pintar, então, a tinta pode vir do tijolo. A partir desse tom de brincadeira, as 15 crianças devanearam sobre as infinitas possibilidades de criar casas-criativas. Após acessarem a história das obras, elas foram instigadas a realizar as suas próprias casas lúdicas.

A partir da contação de história sobre a maneira como Brígida Baltar cria suas experiências artísticas em sua casa com ênfase no 'buraco' escavado na parede, a obra *Abrigo* (1996), em que ela coleta o tijolo que vira matéria-prima para os seus desenhos e pinturas, como se a artista criasse uma brincadeira de busca por materiais da própria casa. Baseada nesta obra e devaneio, a atividade lúdico-poética foi imaginar o pigmento disposto na oficina como vindo do próprio "buraco" da artista, e com ele criar uma casa onde a artista possa vir a morar e brincar.

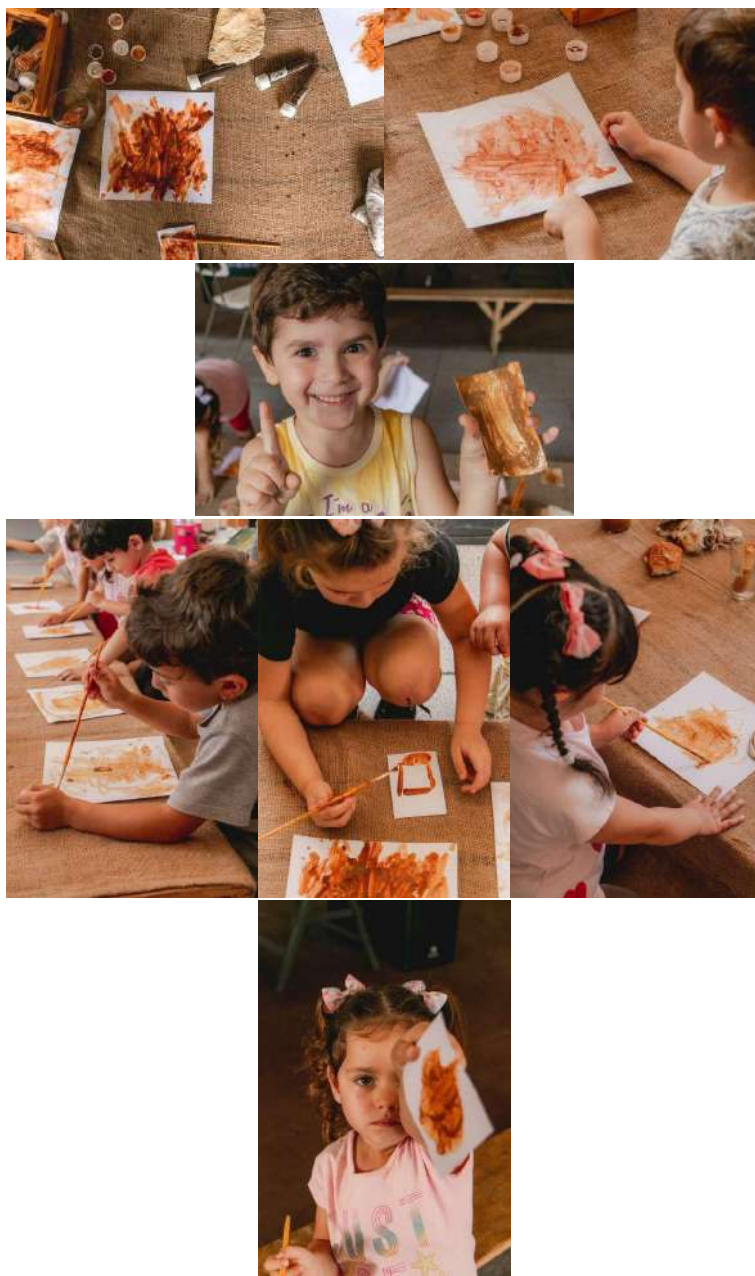


Figura 11 - Débora Fernandes, série sem título, registros da oficina de pintura com pigmentos naturais com crianças, 2021, fotografia Digital. Fonte: Acervo da autora.



A proposição com as crianças aconteceu numa temporalidade mais enérgica, como é a frequência própria do público infantil. Nesta brincadeira de habitar e criar, as crianças demonstraram profundo envolvimento. Durante a contação de história sobre Brígida, enquanto uma arqueóloga da casa, eles me interpelaram com os questionamentos: Como faz para cavar um buraco como o da artista? A artista vai cavar um buraco aqui na Casa OPOCA? A tinta do tijolo mancha a roupa? Meu pai é pedreiro, vou pedir pra ele tinta de tijolo. O que se desejou ao final desta oficina foi dialogar com as crianças para instigá-las a pensar sobre o habitar (morar) e criar (pintar). A moral da história é que podemos morar (habitar) qualquer lugar, basta imaginar.

Notamos que o exercício de uma arte socialmente engajada praticado na Casa OPOCA é capaz de mover os sentidos e a linguagem da comunidade num espaço e tempo. O corpo coletivo reedita novas perspectivas reflexivas e cria o espaço da experiência que funda os espaços da arte. Esse dado se comunica com as “*Artes de abrir espaços*”, reflexão de Julia Ruiz Di Giovanni. A autora sugere práticas em trânsito entre arte e política, arte e ativismo. A interface entre esses campos propõe um foco de análise dirigido às sobreposições e intersecções entre experiência política e experiência estética. Segundo Di Giovanni: “A ação coletiva – na arte ou no ativismo – recorta o “sensível comum”, cria espaços e temporalidades, altera os limites do que é visível e dizível. As práticas organizativas, comunicativas e táticas de um movimento não apenas representam conflitos sociais, mas criam formas da experiência mesma desses conflitos.”²⁵

Desse modo, a retórica do espaço e as ações experimentais edificadas nas oficinas, as quais, no âmbito desta reflexão, são reveladas como práticas de um habitar criativo, objetivam “criar o espaço fundacional do político”²⁶. Isto é, a produção de um espaço com novas e singulares possibilidades políticas enunciando noções amplas de produção do viver, uma produção social que circunda as instâncias “dos sentimentos, dos sonhos,

25 DI GIOVANNI, Julia Ruiz. *Artes de abrir espaços: apontamentos para a análise de práticas em trânsito entre arte e ativismo. Cadernos de Arte e Antropologia*, v. 4, n. 2, 2015, p. 18.

26 *Ibid.*, p. 18.



das linguagens”²⁷. A ideia de um “espaço liberado”, lugar onde a “práxis política e a prática estética se mostram intimamente relacionadas”²⁸, sugere que a ocupação física é uma ocupação estética, “o movimento dos corpos e de tudo o que trazem consigo - vestimentas, adereços, instrumentos”, anseios e desejos – “implica a manipulação plástica e simbólica do espaço ocupado”²⁹ e da reivindicação de um espaço a ocupar.

Assim, as *narrativas político-poéticas do habitar*: oficinas para novas formas de respirar e criar se expressam como uma práxis de desconstrução e reconstrução da invenção de um espaço onde o habitar, o respirar e o criar sejam pautas de debate e reorganização da experiência social, revelando aproximações em seu caráter experimental com os processos de criação artística. Surgem, portanto, como coloca Di Giovanni³⁰: “modos de conhecer o mundo e reinventá-lo, estabelecer relações entre forma e sentido, entre manipulação das formas sensíveis, produção e usos das relações de poder”, isto significa, que surgem práticas que unificam poética e política numa experiência estética e ética que contribuem para outras pessoas pensarem, sentirem e agirem.

Referências

BALTAR, Brígida; DOCTORS, Marcio (Org). *Passagem secreta*. Rio de Janeiro: Circuito, 2010.

DI GIOVANNI, Julia Ruiz. Artes de abrir espaços: apontamentos para a análise de práticas em trânsito entre arte e ativismo. *Cadernos de Arte e Antropologia*, v. 4, n. 2, 2015, p. 13-27.

GARCIA, Marília. *Parque das Ruínas*. São Paulo: Luna Parque, 2018.

HELGUERA, Pablo; HOFF, Mônica (Orgs.). *Pedagogia no campo expandido*. Porto Alegre: Fundação Bienal de Artes Visuais do Mercosul, 2011.

²⁷ *Ibid.*, p. 19.

²⁸ *Ibid.*, p. 19.

²⁹ *Ibid.*, p. 19.

³⁰ DI GIOVANNI, 2015, p. 16.



KNOB, Tiago Miguel. *A vida delas e deles, a nossa, na cidade do anjo: uma utopia pós-colonial das gentes do cotidiano*. Tese (Doutorado em Pós-colonialismos e Cidadania Global) — Universidade de Coimbra. Coimbra, 2018.

LARROSA, Jorge. Notas sobre a experiência e o saber de experiência. *Rev. Bras. Educ.*, Rio de Janeiro, n. 19, p. 20-28, abr., 2002. Disponível em: <<http://dx.doi.org/10.1590/S1413-24782002000100003>>. Acesso em: 15 dez. 2022.

SALLES, Cecília Almeida. *Gesto inacabado: processo de criação artística*. São Paulo: FAPESP, 2004.

SEGAUD, Marion. *Antropologia do espaço: habitar, fundar, distribuir, transformar*. São Paulo: Edições Sesc, 2016.



II A mulher madura no cinema contemporâneo: representações do corpo, erotismo e sexo

Karina F. Almeida³¹

Os filmes europeus *Em Direção ao Sul* (2006), de Laurent Cantet, e *Boa Sorte, Leo Grande* (2022), de Sophia Hyde, trazem como protagonistas mulheres com cerca de 60 anos que, por diferentes razões, tiveram uma vida sexual insatisfatória e, após se verem viúvas e/ou divorciadas, buscam satisfação sexual plena. Para isso, contratam garotos de programa. Elas atravessam um período delicado da vida, de transformação, onde se veem obrigadas a compreender o envelhecimento de seus corpos e assimilar suas mudanças. Ao ultrapassar uma determinada barreira etária, essas mulheres são confrontadas com uma série de pré-conceitos e estereótipos³² ligados a esse envelhecimento. Elas optam então, por reinventar suas histórias pessoais, enfrentar seus fantasmas e achar confiança no futuro. Um período de perda e, ao mesmo tempo, de renovação.

Como o cinema contemporâneo representa esses corpos femininos maduros? Quais são os elementos (lugares, objetos, outros corpos) com os quais interagem? Construindo a representação do corpo dessas mulheres, dando-lhes um espaço-tempo para ocupar, atitudes e posturas, quais são os valores atribuídos à velhice feminina nos filmes? Quais questões se levantam? São algumas das perguntas que guiaram as análises fílmicas dos longas citados e que têm como objetivo responder se os filmes descontrolam ou reproduzem estereótipos ligados ao envelhecimento feminino.

O cinema, sobretudo aquele que atende a uma demanda comercial, tem a capacidade de legitimar diferentes tipos de corpos a certos gêneros de personagens, e ele o faz, sobretudo, com o corpo feminino criando personagens estereotipados, derivados de alguns

31 Doutoranda no Programa de Pós-Graduação em História da Arte na Universidade Federal de São Paulo (Unifesp), na linha Arte, Política e Filosofia.

32 Entendemos, segundo Goffman, estereótipos como reduções de modelos hegemônicos. Ou seja, como uma imagem ou imagens coletivas que representam alguns grupos e traços característicos que lhe são atribuídos segundo um padrão hegemônico de representação.



arquétipos femininos como afirmam Pierre Chemartin e Nicholas Dulac:³³ “Desde a era do cinema mudo, o cinema fetichiza e objetifica a mulher, atribuindo-lhe papéis predefinidos, descrevendo-o de acordo com os tipos congelados como a mãe dedicada, a *femme fatale*, a donzela ingênua etc.”

Segundo as pesquisadoras Ruth Amossy e Anne Herschberg Pierrot,³⁴

Na sociedade contemporânea, as construções imaginárias, cuja adequação ao real é duvidosa, senão inexistente, são favorecidas pelos meios de comunicação, pela imprensa e pela literatura de massa. [...] O impacto dessas representações resulta poderoso não só no caso dos grupos dos quais não se tem um conhecimento efetivo, mas também no caso daqueles com os quais se tem um contato cotidiano ou aos quais se pertence. A imagem da mulher, que foi objeto de numerosas investigações, é um exemplo desse ponto. [...] Daí surge claramente que a visão que tempos de um grupo é o resultado de um contato repetido tanto com representações inteiramente construídas quanto de representações filtradas pelo discurso da mídia.

Podemos assim dizer que existem corpos específicos para papéis específicos e o corpo da atriz serve de receptáculo para as personagens que representa, tendo, na idade, um limite intransponível. Esse limite atinge todos os tipos de atrizes, das mais ou menos premiadas, e sobretudo, as que ancoram a carreira em personagens que evidenciam a sexualidade. Ao entrar em certo intervalo etático as atrizes deixam de interpretar as protagonistas, ou par amoroso do protagonista e são conduzidas a papeis de segundo plano, geralmente dessexualizados, e passam a interpretar mães, tias e avós em um movimento silencioso, rumo à aposentadoria e ao desaparecimento da vida pública. Ou começam a interpretar bruxas ou vilãs encarnando diferentes estereótipos negativos sobre o envelhecimento feminino.

33 CHEMARTIN, Pierre; DULAC, Nicolas. La femme et le type: le stéréotype comme vecteur narratif dans le cinéma des attractions. *Cinémas: revue d'études cinématographiques*, Canadá, v. 16, n. 1, 2005, p. 139-161, 2005. p. 140.

34 AMOSSY, Ruth; PIERROT, Anne Herschberg. *Estereótipos e Clichês*. São Paulo: Contexto, 2022, p. 49.



Um filme que ilustra esse movimento utilitarista do corpo feminino é *A Malvada* (1950). O longa de Joseph L. Mankiewicz apresenta Eve (Anne Baxter), uma ambiciosa aspirante a atriz que se infiltra no camarim da estrela consagrada Margo Channing (Bette Davis) que, após ouvir sua história triste, resolve ajudá-la. O que Margo não sabe, é que Eve parece só ter intenção de usá-la para entrar no *showbiz* e ocupar seu lugar. O sucesso de Eve em seu plano de ascensão social é ancorado pelas demandas do mercado que valorizam sua juventude em contraposição ao declínio da consagrada atriz que já atingiu os quarenta anos e não vê outra saída a não ser o casamento e a aposentadoria da vida profissional.

Essa valoração tem uma única raiz: podemos todos ser mercadorias. Em *Vida para Consumo*, Zygmunt Bauman (2008) explicita que o sujeito moderno (ou pós-moderno) é produto, forçado a promover-se como uma mercadoria. A novidade é que esse sujeito não promove uma mercadoria qualquer, mas a si próprio, usando as “melhores” ferramentas possíveis para isso. Por outro lado, é também consumidor.

São, ao mesmo tempo, os promotores das mercadorias e as mercadorias que promovem. São, simultaneamente, o produto e seus agentes de marketing, os bens e seus vendedores. [...] O teste em que precisam passar para obter os prêmios sociais que ambicionam exige que remodelem a si mesmos como mercadorias, ou seja, como produtos que são capazes de obter atenção e atrair demanda e fregueses'.³⁵

A respeito do envelhecimento, esse sistema de mercantilização define características do que é desejável. A criação do “envelhecimento ativo” e da “terceira idade” e de suas atribuições sobre o corpo ideal e formas de viver essa fase recebem nomes dos mais diversos como: “melhor idade”, “velhice ativa”, “envelhecer com saúde” etc. Esses e outros conceitos são tentativas de homogeneizar as diferentes experiências do envelhecer segundo a “ética do nosso tempo”.³⁶

35 BAUMAN, Zygmunt. *Vida para consumo: a transformação das pessoas em mercadoria*. Rio de Janeiro: Zahar, 2008, p. 11.

36 DARDOT, P.; LAVAL, C. *A nova razão do mundo: ensaio da sociedade neoliberal*. São Paulo: Boitempo, 2016, p. 333.



No contemporâneo, vivenciamos uma certa dicotomia nas representações sobre o envelhecimento nas artes, na moda, na publicidade e na produção audiovisual: de um lado, representações do envelhecimento que reforçam uma aversão ao próprio envelhecimento e rejeita as marcações do tempo nos corpos e nas relações entre eles e recusa-se à decadência física (sobretudo a do corpo feminino, capital econômico e simbólico diante do masculino) e de outro, a representação negativa, que relaciona o envelhecimento à finitude, um estado de perda, tanto física, quanto psíquica, econômica e social e, em outro extremo, como afirma Dela Senta (2018).

Essa representação negativa atinge as atrizes ainda na faixa dos 40 anos. Ao atravessar esse marco etário, muitas atrizes começam a se dar conta do declínio de sua carreira e da alta rotatividade do mundo do entretenimento. A atriz Meryl Streep, por exemplo, com uma sólida e reconhecida carreira no cinema industrial, confessou em uma entrevista³⁷ que, no ano em que completou 40 anos, lhe ofereceram três papéis de bruxa em diferentes produções e que ela considerou isso como um claro recado da indústria cinematográfica.

Entretanto, seguindo a lógica mercantilista, a partir dos anos 2000, as atrizes acima de cinquenta anos começaram a ganhar mais espaços em filmes de ficção dos mais diversos gêneros. Discorrendo sobre esse fenômeno, a jornalista britânica Cherry Potter, do *The Guardian*, criou o subgênero “Older Bird Chick Flick”, algo como “Filmes de garotas mais velhas” em tradução livre, para falar sobre filmes com temas considerados femininos, feitos para uma audiência feminina de mulheres mais velhas.³⁸ Em seu artigo escrito em 2004, Potter afirma que tanto o cinema quanto a TV descobriram que as mulheres com mais de 50 anos não perdem o fascínio nem o desejo sexual e apontou uma tendência recente para dramas e comédias sobre o despertar sexual de mulheres de meia-idade e faz uma pergunta importante: Por que esses filmes estão sendo feitos agora? Uma da hipótese está calcado no aumento da expectativa de vida. Com avanços tecnológicos e da medicina estamos vivendo

37 Entrevista cedida em 2015 no programa de TV britânico *The Ganham Norton Show*.

38 Exemplos de comédias românticas do subgênero “Older Bird Chick Flick” realizados nas duas primeiras décadas do século XXI *Garotas do Calendário* (2003), de Nigel Cole, *Alguém tem que ceder* (2005) e *Simplesmente Complicado* (2009), de Nancy Meyers, *Um Divã Para Dois* (2012), de David Frankel,



mais e mais ativamente e uma parcela da população que estava fora do mercado consumidor, atua ainda e por mais tempo como clientes da indústria do entretenimento. Hollywood já entendeu o potencial desses filmes como um interessante nicho de mercado. Além de usar os atores mais velhos, a indústria Hollywoodiana também ‘ressuscita’ estrelas que já haviam saído dos holofotes, criando filmes para antigas franquias de sucesso e atraindo seus antigos fãs de volta às salas de cinema, ou, na realidade pós pandêmica, às suas plataformas de streaming.

Charlotte Rampling, Karen Young e Emma Thompson, atrizes protagonistas dos filmes analisados nesse artigo, possuem sólidas carreiras na indústria. Alternando entre papéis entre grandes produções a filmes mais independentes como é o caso de *Em Direção ao Sul* e *Boa Sorte, Leo Grande*. Nestes filmes suas personagens trazem questões ligadas, sobretudo, à sexualidade. Como continuar a sentir desejo em uma idade em que, culturalmente, as mulheres não têm mais esse direito? O senso comum, calcado por um discurso biologista do corpo, afirma que a menopausa é um fator incontornável que regula a vida sexual das mulheres acima dos 50 anos já que ela explicita uma falta de utilidade quando marca o fim da fecundidade e a decadência das formas. Entretanto, contrariando essa afirmação, as personagens continuam sentindo desejo sexual e a narrativa dos filmes é toda construída em busca da satisfação desse desejo.

Em Direção ao Sul, dirigido por Laurent Cantet, é baseado no romance homônimo do escritor haitiano Dany Laferrière. O filme se passa no Haiti no final dos anos 70, sob a ditadura de Baby Doc. Em uma praia nos subúrbios de Porto Príncipe, um hotel recebe mulheres americanas maduras em busca de afeto e sexo. Entre elas, a cínica Ellen (Charlotte Rampling) e a romântica Brenda (Karen Young) que rivalizam silenciosamente pela atenção de Legba, um belo rapaz de 18 anos que troca favores sexuais por presentes e ajuda financeira.

Em comum as duas mulheres protagonistas têm o fato de ter passado por uma vida sexual insatisfatória. Seja por maridos negligentes, ou por falta de se sentirem à vontade em suas cidades de origem para experimentarem mais de um parceiro, ou ainda por não encontrarem em seus supostos pares naturais, homens brancos e da sua mesma geração, a satisfação que tanto procuram.



O mesmo acontece com a protagonista de *Boa Sorte*, *Leo Grande*. No longa de Sophie Hyde, Nancy Stokes, (Emma Thompson) uma viúva aposentada, contrata um jovem garoto de programa, Leo Grande (Daryl McCormack) para apreciar uma noite de prazer e autodescoberta depois de um frustrante casamento de longos anos. Nancy contrata Leo para satisfazer suas fantasias sexuais e, quem sabe, finalmente ter um orgasmo.

A reflexão sobre como o erotismo do corpo de mulheres mais velhas é construído nos leva necessariamente a uma reflexão sobre o que é mostrado e o que não se mostra. Essa dialética entre o visível e o não visível privilegia certas partes do corpo em detrimento de outras.

Em Direção ao Sul a nudez do corpo feminino, por exemplo, não faz parte da construção do erotismo e o corpo nunca é mostrado em sua totalidade mesmo em cenas de sexo. De forma geral, o corpo feminino permanece coberto. Na cena em que os personagens Brenda e Legba fazem sexo pela primeira vez, um plano médio mostra os dois personagens caminhando pela praia à noite. Eles caminham juntos na areia em silêncio, sob o luar. Só ouvimos o som de ondas quebrando ao longe. O vento acaricia seus corpos, suas roupas, seus cabelos. Brenda vai à beira-mar e olha o horizonte. Legba a observa enquanto a própria câmera é colocada atrás dele. Então Brenda se volta para ele. Há então outro plano médio, a câmera subjetiva é colocada na visão de Brenda e vemos Legba despindo de suas roupas, revelando nudez total.

Com um close em Brenda, o plano torna-se então mais longo, sendo então possível observar a construção de seu desejo e Legba vira o objeto a ser olhado. Ela começa a caminhar em direção a ele. Durante o resto da sequência em que acontece a relação sexual, a câmera privilegia, com vários close-ups, o rosto de Brenda que mostra surpresa, prazer e êxtase. Ambos estão deitados na areia, o corpo nu de Legba sobre o corpo vestido de Brenda.



Figura 1- *Em Direção ao Sul*, direção de Laurent Cantet, 2005, produtora: Haut et Court. DVD.



Essa situação se repete ao longo dos dois filmes. O corpo das mulheres permanece frequentemente coberto, seja por maiôs de banho, roupas, camisolas, ou lençóis, ao mesmo tempo em que o corpo jovem masculino é mostrado nu e tem o corpo fetichizado pelo olhar feminino. Os filmes reiteram a lógica do padrão estético viril para o corpo masculino negro como afirma Walter Souza Rodrigues:³⁹

O corpo negro viril é, na grande maioria dos casos, treinado, moldado e trabalhado a fim de passar uma imagem de energia, vigor e potência, muitas vezes associado ao trabalho braçal, ao esforço físico, atividades que moldam o corpo, a estética masculina e reforçam a virilidade desejada ou almejada ao corpo do homem negro.

Em um diálogo de *Boa Sorte, Leo Grande*, Nancy reclama da aparência de seu próprio corpo e Leo confessa que, para ter sucesso entre as clientes e ser desejável, ele mesmo precisa construir seu corpo dentro da estética esperada para um corpo jovem. A professora aposentada de religião Nancy Strokes enxerga seu próprio corpo com vergonha, encarando-o como um limite calcado na lógica cristã que cinde corpo/alma, virtude/pecado, mas acima de tudo, ela entende que seu corpo não corresponde aos padrões considerados desejáveis. Cabe então ao jovem Leo Grande, contratado para tal, prestar o serviço de conduzi-la em uma jornada para esmorecer essas crenças para que ela finalmente sinta prazer. Aqui também a mesma lógica se repete: enquanto o corpo do jovem negro é mostrado em sua totalidade despido, a construção do erótico do corpo da personagem feminina também é feita por pedaços. Diante das constantes queixas de Lucy sobre sua aparência, Leo a elogia e valoriza seu corpo por alguns recortes como a boca e o pescoço.

Em outra sequência de *Em Direção ao Sul*, Ellen e Legba estão deitados um ao lado do outro. Ela está coberta por um lençol e ele aparece com o torço nu. Ela sai do quadro pela esquerda. Seu movimento é tão rápido que a imagem fica borrada sugerindo que

39 RODRIGUES, Walter Hugo Souza. Desmitificando a sensualidade naturalizada do ébano: Um estudo acerca da objetificação do corpo do homem negro. *Cadernos de Gênero e Tecnologia*, Curitiba, v. 13, n. 41, jan./jun., 2020, p. 267-284. Disponível em: <<https://periodicos.utfpr.edu.br/cgt>>. Acesso em: 20 nov. 2022. p. 273.



ela estava nua, mas é impossível ver algum detalhe de seu corpo. A câmera continua em Legba deitado na cama. Vemos então Ellen, já totalmente vestida, trazer uma câmera fotográfica e tirar retratos do corpo de seu amante deitado na cama. Essa ação, onde o corpo nu masculino é colocado no foco do olhar e é o objeto de desejo feminino, segue o caminho oposto ao correntemente ocupado por corpos femininos e masculinos no cinema clássico narrativo e analisado por Laura Mulvey em seu famoso artigo *Prazer Visual e Cinema Narrativo* (1975). Em linhas gerais, de acordo com a teórica feminista e psicanalítica Laura Mulvey, a representação de gênero no cinema tradicional é predominantemente masculina e as mulheres são retratadas como objetos de desejo. Essa configuração explicita o prazer do espectador criado através de uma relação de dominação e submissão, onde as mulheres são colocadas em posições passivas e submissas enquanto os homens são retratados como ativos e dominantes.



Figura 2- *Em Direção ao Sul*, direção de Laurent Cantet, 2005, produtora: Haut et Court. DVD.

No cinema contemporâneo de Laurent Cantet e Sophia Hyde as mulheres mais velhas, uma vez que seus corpos, por causa da idade, supostamente não são mais considerados desejáveis, passam a ocupar o lugar do observador, que deseja o corpo jovem dos homens, quase sempre despidos e fetichizados. Reforçando a relação mercadológica entre consumidor e mercadoria, nesse caso o homem – e a juventude que esse corpo detém – que ocupam lugar central da *mise en scène*.



Figura 3- *Boa Sorte, Leo Grande*, direção de Sophie Hyde, 2022, produtora: Searchlight Pictures, cópia digital.

Nos dois filmes o hotel é espaço privilegiado de troca de afeto, privacidade e intimidade. É no hotel que as mulheres se permitem vivenciar suas fantasias e encontros de pessoas que vivem realidades opostas.

O espaço deve, acima de tudo, ser considerado como um dos agentes de ação narrativa: ele dialoga com o sujeito na base da troca. Em termos de narrativa, duas situações típicas parecem ser identificáveis: uma age sobre a outra de modo a produzir uma transformação, sem que haja necessariamente qualquer reciprocidade; ambos estão em interação, transformando-se por seu reavivamento mútuo.⁴⁰

O Haiti, mais precisamente no Hotel Resort onde as protagonistas de *Em Direção ao Sul* passam suas férias anuais, seus corpos se libertam das pressões e florescem. Elas encontram ali um refúgio para seu erotismo até então perdido. O filme é dividido em capítulos que levam os nomes de cada personagem do grupo principal, e cada uma, faz um depoimento íntimo para câmera.

Jean-Luc Doin,⁴¹ jornalista do *Le Monde*, em uma resenha sobre *Em Direção ao Sul* descreve a importância do hotel da seguinte forma: “Mostra personagens livres de todos os tabus, de toda culpa. As mulheres do norte sofrem com o puritanismo, sexismo, relações de classe; os meninos do sul sofrem de ‘tonton macoutes’⁴² e pobreza. Há desejo de ambos os lados, reunindo dois tipos de dominados.”

40 GARDIES, André. *L'espace au cinema*. Paris: Méridiens Klincksieck, 1993, p. 145.

41 Disponível em: <https://www.lemonde.fr/cinema/article/2006/01/24/vers-le-sud-le-commerce-nord-sud-des-sentiments_734007_3476.html>. Acesso em: 20 nov. 2022.

42 Como era conhecida popularmente a Milícia de Voluntários da Segurança Nacional, uma força paramilitar haitiana inspirada pelo fascismo e que obedecia às ordens do governo ditatorial dos anos 60 aos anos 90. O nome faz alusão às figuras do Tio do Saco ou do Bicho Papão.



Entretanto, as mulheres ao fugirem de sua opressão encarnam o opressor na medida em que pagam pelos serviços de garotos que não têm outras possibilidades de sustento. Não restando aos meninos alternativa para fugir do caos social e da miséria da cidade, a não ser a submissão a essas mulheres brancas.

No caso do protagonista de *Boa Sorte, Leo Grande*, também um imigrante irlandês vivendo na Inglaterra, ele se define como um profissional do sexo consciente de seus deveres e direitos e faz, no início do filme, uma pequena explanação a favor da regulamentação do trabalho sexual. Mas, no decorrer da narrativa, vamos conhecendo um pouco mais sobre a história dele e descobrimos que ele está nessa profissão menos por uma escolha do que pelo curso dos acontecimentos que se iniciou após uma violenta expulsão de casa.

As análises sobre a posição de Legba e Leo são possíveis ao nos ancorarmos à obra seminal do psicanalista e filósofo Frantz Fanon, *Peles Negras, Máscaras Brancas* (1952), na qual ele aponta que um dos mecanismos de inferiorização e condição de um colonizador sobre um colonizado é promover a sua dessubjetivação. Legba e Leo explicitam a lógica colonialista de submissão do homem negro ao vestirem a “máscara branca”, fazerem de si mesmos versões, e no caso de Leo Grande, internalizada, adequadas às expectativas sociais e se colocando em uma posição passiva, como objeto de desejo sexual para as mulheres brancas. Eles se submetem a essa representação estereotipada da raça negra, como um objeto sexual disponível para ser usado, explorado e mercantilizado.

Os hotéis onde se desenrolam as ações nos dois filmes são elementos importantes nessa construção. Eles figuram as relações coloniais no espaço do colonizado e sublinham uma marcação socioeconômica importante, validando as posições de poder. *Em Direção Ao Sul* temos de um lado a cidade de Porto Príncipe, abalada pelo caos social e de outro, isolado geograficamente e da realidade, a praia paradisíaca. Esteticamente, para enfatizar essas diferenças, o diretor criou um ambiente no hotel com cores claras, em que usa predominantemente o branco, o azul e o verde, bastante iluminação e planos abertos, reproduzindo esteticamente algumas pinturas de paisagens naturais. É com essa mesma construção que somos apresentados à Legba, objeto de desejo das protagonistas, e que é mostrado, já em sua primeira cena, como um pequeno ponto



deitado na área, seu corpo, quase nu e parcialmente coberto de areia se integra a uma imensa paisagem.

As trocas entre as mulheres brancas, turistas e burguesas e os meninos da ilha acontece de maneira não formal. Naturalizando o sexo, a presença dos garotos e suas relações que elas romantizam. As carícias são pagas não com dinheiro, mas com pequenos presentes oferecidos como pagamento pelos serviços prestados pelos garotos. A diferença entre os corpos é sublinhada pela luz mais crua, branca, que destaca os sinais de envelhecimento nos corpos das atrizes: a pele branca, algumas linhas de expressão, pequenas manchas na pele, contrastam diretamente com os corpos jovens, esguios e bem torneados dos garotos que as acompanham na ilha. As mulheres aparentam serem mais frágeis e delicadas enquanto os jovens exprimem altivez com seus corpos sexualizados e valorizados por essas mulheres brancas.

O personagem Legba está em conflito. Ele tem consciência do que representa e os limites são dados já no hotel, onde há áreas que ele, como um negro local, não é bem-visto. Ele não deseja abandonar suas origens, apesar dos convites que recebe, ao mesmo tempo que ele se submete às mulheres e deseja esse reconhecimento. O conflito do personagem é apontado por Franz Fanon⁴³ como sendo pertinente ao sujeito colonizado que deseja pertencer ao universo do colonizador e tem na relação entre homens negros e mulheres brancas, uma de suas manifestações: “Ao me amar, ela me prova que sou digno de um amor branco. Sou amado como um branco. Sou um branco. Seu amor me franqueia o ilustre corredor que leva à maternidade plena.”

Legba possui, portanto, não apenas um interesse econômico, mas, nesta leitura, também um interesse a ser valorizado como sujeito, embora isto aconteça dentro da racialização e sem que ele se possa libertar da submissão nela presente.

Por sua vez, em *Boa Sorte, Leo Grande*, a história se passa em Londres, ou seja, na metrópole. O hotel é figurado de forma completamente diferente. Trata-se de um hotel no meio da cidade, que cria um ambiente totalmente separado de qualquer tipo de natureza, mas que proporciona a mesma proteção do mundo exterior. Tudo é limpo, meticulosamente organizado e simétrico,

43 FANON, Frantz. *Pele negra, máscaras brancas*. São Paulo: Ubu, 2020, p.79.



as cores e texturas são sóbrias, assim como as relações entre os personagens, que seguem lógicas contratuais. Horários são marcados, valores combinados e a troca é explícita. Aqui também o hotel é um local protegido para os dois personagens: para Nancy, consumidora que deseja usufruir plenamente da mercadoria que comprou, e para Leo, que pode exercer nesse local o personagem que criou para si e que o mantém distante da realidade que o oprime e com a qual não quer lidar. Leo se comporta como mercadoria como explica Baumann (2008, p. 23).

Mantêm-se no papel de “objeto” cartesiano – totalmente dóceis, matérias obedientes a serem manejadas, moldadas e colocadas em bom uso pelo onipotente sujeito. Pela simples docilidade, elevam o comprador à categoria de sujeito soberano, incontestado e desobrigado – uma categoria nobre e lisonjeira que reforça o ego.

Como desfecho, as personagens dos dois filmes são profundamente afetadas pelas experiências vivenciadas com os garotos. Em seu último terço, *Em Direção ao Sul*, mostra brevemente a vida de Legba fora do hotel. Sabemos que ele se envolveu com a mulher de um homem poderoso da cidade e que por isso está sendo ameaçado de morte. Ao escapar de atentado no meio da rua enquanto caminhava com Brenda, Legba foge e as mulheres são então confrontadas com a realidade do garoto e da cidade fora do hotel. Elas tentam ajudá-lo, oferecendo dinheiro e uma vida fora do Haiti, mas ele recusa e tem seu destino traçado. Assim como no início do filme, seu corpo amanhece como um ponto distante na paisagem da praia, desta vez sem vida e ao lado da jovem amante proibida. Os dois são encontrados nus na areia. A morte de Legba coloca fim ao verão das mulheres no resort. Cada uma encara sua nova realidade. Ellen volta para sua casa, entristecida e Brenda se dá conta de seu desejo pelo que ela chama de ‘homens do sul’ e sai do Haiti para explorar novas ilhas do caribe e outros corpos.

Em *Boa Sorte, Leo Grande*, após alguns encontros e desentendimentos ocasionados pelo desejo de Nancy de construir alguma intimidade trazendo a tona suas identidades verdadeiras e suas histórias pessoais, o que é absolutamente recusado por Leo, que deixa sempre muito claro que se trata de uma relação profissional, Nancy finalmente consegue atingir o orgasmo pela primeira vez. Não durante a relação sexual, mas se masturbando ao olhar Leo



nu, bebendo água. Em uma sequência que reitera a posição de sujeito desejante ocupada por ela e objeto de desejo ocupada por ele. Ao finalmente atingir seu objetivo e experimentar seu primeiro orgasmo, ela acessa uma nova compreensão e aceitação de sua própria sexualidade e o filme termina com um nu frontal da atriz, em frente ao espelho admirando seu corpo e inspirada a explorar novas experiências no futuro.

Por fim, é preciso que seja posto que os dois filmes trazem para o protagonismo mulheres em uma faixa etária historicamente relegada a um segundo plano ou até mesmo ao esquecimento pela indústria e fazem parte de um momento de mudanças para esses corpos. Narrativamente, as três personagens seguem um caminho já bem estabelecido entre os clichês das mulheres pós menopausa no contemporâneo. Elas costumam ocupar um lugar de valor no espaço público e contam com carreiras bem-sucedidas, focaram suas energias na vida profissional e/ou familiar e cumpriram as funções pré-estabelecidas socialmente para o seu gênero, mas ao completar uma certa idade, ainda que sejam fisicamente e mentalmente ativas, não exercem mais sua sexualidade.

Promover essas possibilidades narrativas e sublinhar questões ligadas a sexualidade e ao erotismo, consideradas tabu como bem escreveu Simone de Beauvoir⁴⁴ em sua obra *A Velhice*, “A ideia de relações sexuais ou de cenas violentas entre pessoas idosas, escandaliza”, é quebrar alguns dos estereótipos para representar mulheres que foram oprimidas por um código moral rígido, nunca tiveram a oportunidade ou foram encorajadas a falar sobre seus desejos. A cena final de *Boa Sorte*, Leo Grande, com o corpo feminino maduro exposto em nu frontal, engendra essa ideia de desafio ao patriarcado ao desafiar padrões vigentes ao valorar um corpo até então escondido. Mais do que perseguir um orgasmo idealizado, elas desejam falar sobre o próprio desejo, sobre intimidade e sobre suas experiências. Entretanto, para que elas possam fazer isso, os filmes as colocam em posições que reproduzem a lógica patriarcal colonialista. Elas só conseguem realizar seus desejos porque sua posição econômica e social as capacita para comprar a satisfação, no caso, corpos masculinos negros, de sujeitos colonizados e objetificados.

44 BEAUVOIR, Simone. *A Velhice*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990, p. 389.



Referências

AMOSSY, Ruth; PIERROT, Anne Herschberg. *Estereótipos e Clichês*. São Paulo: Contexto, 2022.

BAUMAN, Zygmunt. *Vida para consumo: a transformação das pessoas em mercadoria*. Rio de Janeiro: Zahar, 2008.

BEAUVOIR, Simone. *A Velhice*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.

CHEMARTIN, Pierre; DULAC, Nicolas. La femme et le type: le stéréotype comme vecteur narratif dans le cinéma des attractions. *Cinemas: revue d'études cinématographiques*, Canadá, v. 16, n. 1, 2005, p. 139-161.

DARDOT, P.; LAVAL, C. *A nova razão do mundo: ensaio da sociedade neoliberal*. São Paulo: Boitempo, 2016.

FANON, Frantz. *Pele negra, máscaras brancas*. São Paulo: Ubu, 2020.

GARDIES, André. *L'espace au cinéma*. Paris: Méridiens Klincksieck, 1993.

GOFFMAN, Erving. *Estigma: Notas Sobre a Manipulação da Identidade Deteriorada*. 4. Edição. São Paulo: LTC, 1981.

JULLIER, Laurent. *L'analyse de Séquences*. Paris: Armand Colin Cinéma, 2007.

MULVEY, Laura. Prazer visual e cinema narrativo. In: XAVIER, Ismail (Org). *A experiência do cinema*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2008.

RODRIGUES, Walter Hugo Souza. Desmitificando a sensualidade naturalizada do ébano: Um estudo acerca da objetificação do corpo do homem negro. *Cadernos de Gênero e Tecnologia*, Curitiba, v. 13, n. 41, jan./jun., 2020, p. 267-284. Disponível em: <<https://periodicos.utfpr.edu.br/cgt>>. Acesso em: 20 nov. 2022.



III Arpilleras brasileiras em Cadê Heleny? (2022): ressignificação da feminilidade através do bordado

Júlia Porto Santos D'Arienzo⁴⁵

Os abusos, desaparecimentos e a violência da ditadura chilena foram denunciados através das mãos de corajosas mulheres, as *arpilleristas*. Movimento criado pelas bordadeiras de Isla Negra, no litoral do Chile, a *arpillera* consiste em técnica têxtil rústica elaborada a partir de retalhos e bordados e realizada desde suporte de aniagem, ou pano rústico de sacos de farinha ou batatas, geralmente fabricados em cânhamo, ou em linho grosso. Desse modo, as bordadeiras utilizavam o material que estava à mão. Os “retalhos” da memória feminina da ditadura chilena se manifestaram como um exercício de autonomia, uma vez que as oficinas das arpilleras se tornaram lugar onde as mulheres podiam se reunir e viver o luto negado em outros ambientes opressivos.

A atividade comunal de costurar *arpilleras* significava mais do que simples fonte de renda porque representava uma maneira de registrar costumes e valores da comunidade e de denúncia de problemas políticos e sociais. Quando os meios tradicionais de denúncia e comunicação eram censurados, os testemunhos populares das arpilleras se mostraram a forma encontrada pelas mulheres para quebrar o silêncio durante a ditadura e expressar suas posturas, denúncias e dores. O termo *Arpillera* pode ser traduzido como tecido grosso e áspero, a exemplo de antigos sacos de batata feitos de juta no Brasil.

Na aspereza da tela disponível para bordar as mulheres tecem sensíveis histórias de lutas, ativam memórias, convivências coletivas e confeccionam espaços de acolhimentos de dor e lutos que muitas vezes não podem ser superados porque os corpos continuam desaparecidos. Atualmente, as peças são reconhecidas como importantes registros da memória do período ditatorial chileno e

45 Bacharela em História da Arte pela Universidade Federal de São Paulo (2019). Mestranda no Programa de Pós-Graduação em História da Arte da Universidade Federal de São Paulo/UNIFESP.



circulam em exposições mundiais. A cantora e compositora chilena Violeta Parra também era uma bordadeira de *arpilleras* e ajudou a popularizar a técnica. Em 1964, os trabalhos de Parra estiveram em exibição no Pavilhão Marsan do Museu de Artes Decorativas do Palácio do Louvre.

Em 2013, um coletivo de mulheres do MAB⁴⁶ iniciou um projeto *arpillera* com mulheres que se viram atingidas pelas construções de barragens nos espaços que habitavam. A construção de barragens é um projeto invasivo que altera paisagens e muitas vezes força o deslocamento de humanos e animais, afeta a vegetação, muda ou extingue o curso de rios, o que dificulta ou impede a sobrevivência no espaço. A partir da proposta de bordado, o coletivo de mulheres utiliza as mãos como forças para denunciar políticas de expropriação de suas terras, a violência dos deslocamentos forçados, as dificuldades de adaptação, o rompimento dos laços afetivos com os vizinhos. Assim, transformam as mãos num potente grito coletivo indicando que “Porque somos más” a luta política também é delas, mantendo vivas a memória e as lutas das mulheres chilenas ao utilizá-las em outros espaços de lutas e reivindicações.



Figura 1- *Gran marcha de mujeres diciendo no más porque somos más*, 30 de outubro de 1985, Fondo Isabel Morel, 48 x 73 x 0,8 cm.⁴⁷

46 MAB – Movimento dos atingidos por barragens. *Arpilleras*. Disponível em: <<https://mab.org.br/tag/arpilleras/#>>. Acesso em: 12 nov. 2022.

47 Fonte: Coleção Museo de la Memoria y los Derechos Humanos. Disponível em: <<http://archivomuseodelamemoria.cl/index.php/289334;isad>>. Acesso em: 25 out. 2022.



O Brasil, também um país latino-americano que sofreu uma ditadura militar (1964-1985), ainda hoje enfrenta o desafio de preservar e lidar com a memória desse período nefasto e doloroso. Quase quarenta anos depois, devido à política de anistia, militares ainda ocupam importantes cargos de governo e aqueles diretamente ligados aos crimes contra a democracia e os direitos humanos permanecem impunes. Alguns são até recompensados com gordas pensões destinadas às próprias famílias e recebem homenagens de importantes figuras políticas e diferentes instâncias de poder.

No que se refere à memória das mulheres que lutaram e resistiram no período, seja como militantes comunistas ou integrantes de grupos marginalizados e vulneráveis (indígenas, negras, camponesas sem-terra, periféricas etc.), existe uma lacuna acentuada pela falta de pesquisas acerca da participação das mulheres que enfrentaram a ditadura. Há poucas biografias centradas individualmente nas figuras femininas e escassas produções artísticas e audiovisuais quando comparadas ao número de produções destacando figuras masculinas.

Assim, o curta-metragem *Cadê Heleny?* (2022)⁴⁸ surge como uma obra que merece reconhecimento não apenas por tratar da história exclusiva da militância, prisão e assassinato de uma mulher da luta política contra a ditadura militar brasileira, mas também pela forma escolhida pela diretora do documentário para tecer essa narrativa que carrega em si resistência. O filme, dirigido pela espanhola Esther Vital, é uma coprodução entre Brasil e Espanha. A diretora é psicóloga, artista militante, gestora de projetos culturais e desde 2008 trabalha junto a bordadeiras brasileiras do Movimento dos Atingidos por Barragens (MAB) e pesquisa a respeito das *arpilleras* brasileiras.

A protagonista do curta-metragem, Heleny Telles Ferreira Guariba, nasceu em Bebedouro, cidade do estado de São Paulo, em 1941. Professora, teatróloga e militante de oposição à ditadura, cursou a Faculdade de Filosofia da Universidade de São Paulo (USP) e paralelamente estudou teatro. Depois de formada, Heleny atuou como professora universitária, trabalhou com Augusto Boal e dirigiu o Grupo de Teatro da Cidade de Santo André, em São

48 *CADÊ HELENY?* Direção: Esther Vital. Produção: Giuliano Conti. Brasil-Espanha: Apto 122, 2022, (29 min.). (Formato 4K. Documentário em *Stop morion*. Online). Disponível em: <<https://cadeheleny.com/>>. Acesso em: 21 ago. 2022.



Paulo. Entre 1965 e 1967, estudou teatro na França e na Alemanha e após retornar ao Brasil lecionou, montou e dirigiu peças de teatro até a publicação do Ato Institucional no 5 (AI-5) que interrompeu seu trabalho. A partir daí passou a militar na Vanguarda Popular Revolucionária (VPR).

Entre março de 1970 e março de 1971, foi presa pela primeira vez. Em seu prontuário no *Departamento de Ordem Política e Social* (DOPS), consta: “[...] presa pela Operação Bandeirantes por estar envolvida em subversão e terrorismo.” Poucos meses depois de ser solta, em julho de 1971, quando se preparava para deixar o país e viver no exterior, a prenderam no Rio de Janeiro junto a Paulo de Tarso Celestino, dirigente da Ação Libertadora Nacional (ALN). Desapareceu. Anos depois, a ex-guerrilheira e presa política Inês Etienne Romeu, em depoimento ao Ministério da Justiça, afirmou que Heleny Guariba esteve presa em Petrópolis, na chamada Casa da Morte, onde a torturaram e executaram. Nunca encontraram o corpo de Heleny. Ela ainda consta como desaparecida política.

No filme, a história de Heleny é narrada pelas vozes em *off* de Dulce Muniz (diretora e atriz de teatro, amiga e aluna de Heleny), José Olavo Leite Ribeiro (economista, namorado e camarada de Heleny na V.P.R.) e José Carlos Dias (Ex-Ministro de Justiça do Brasil e advogado de Heleny). A narrativa conta a história dela a partir de sua atividade como professora, mostrando-a como mãe, o envolvimento no movimento e finalmente a prisão, tortura e morte.

A grande inovação do curta ao contar a história e mostrar as atrocidades da ditadura militar brasileira reside no uso de bordados e bonecos de pano seguindo a tradição da arpillera e animados pela técnica mais conhecida pelo termo em inglês *stop motion* que pode ser traduzida em português como “quadro-a-quadro”. Os modelos da animação podem ser feitos de diversos materiais. Em *Cadê Heleny?*, o material com o qual construíram bonecos de panos e cenários se compõe justamente de tecidos, agulhas e linhas.



Figura 2 - Cadê Heleny?, Direção: Esther Vital. Brasil-Espanha, 2022, (29 min.)

Cada segundo do curta é composto por doze fotografias e por trás de cada cena há o trabalho de diferentes grupos de bordadeiras do Chile, Brasil e Argentina. Em alguns momentos, a animação remete mais claramente aos bordados das arpilleras, em especial nas cenas filmadas em cenário bidimensional em suporte de pano.



Figura 3- Cadê Heleny?, Direção: Esther Vital, Brasil-Espanha, 2022, (29 min.)



Em outros não aparecem tanto, por exemplo, quando os bonecos se movimentam em diferentes cenários e perspectivas tridimensionalmente.



Figura 4 - Cadê Heleny?, Direção: Esther Vital, Brasil-Espanha, 2022, (29 min.)

Segundo o site do filme, a *mise en scène* se inspirou em clássicos *noir* e *neonoir*. Além disso, a ideia envolvia usar os conceitos de *low light* e *high light*, dando maior brilho e saturação no começo do curta que diminuía cada vez mais para doar maior sobriedade e sombras marcadas conforme a personagem principal se torna clandestina e começa a ser perseguida pela polícia.



Figura 5 - Cadê Heleny?, Direção: Esther Vital, Brasil-Espanha, 2022, (29 min.)



Na história Ocidental, a atividade do bordado se relaciona ao contexto da feminilidade. E até hoje é considerada uma atividade que requer da bordadeira características tipicamente femininas para realizar um bordado com primor, tais como: delicadeza, cuidado, atenção aos detalhes e suavidade. Os temas de trabalhos bordados estiveram na maioria das vezes ligados às expectativas histórico-sociais da feminilidade em determinado momento e lugar: temas religiosos, objetos que remetem à casa e à domesticidade, à natureza (flores, plantas, animais silvestres ou domésticos), à ingenuidade e à infância. Roziska Parker (2010)⁴⁹ afirma que “o bordado e o estereótipo de feminilidade acabaram se fundindo um ao outro, caracterizados como estúpidos, decorativos e delicados.” Como se fosse algo de menor valor e dificuldade de execução traçar linhas e pontos que exigem habilidades cirúrgicas.

Porém, apesar de todas as limitações a atividade de bordar também possibilitou um meio artístico por meio do qual as mulheres conseguiam expressar a subjetividade, encontrar umas às outras num espaço composto apenas por mulheres e desenvolver habilidades técnicas. Rozsika Parker (2010)⁵⁰ afirma que o bordar como parte de um processo criativo leva a bordadeira a ter “[...] em suas mãos um objeto coerente que existe tanto externamente, no mundo, como em sua cabeça. [...] A bordadeira vê um reflexo positivo dela em seus trabalhos e, também importante, na recepção do seu trabalho pelas outras.”⁵¹ O bordado possibilita tramar diálogos, aprimoramento e compartilhamento de técnicas.

Ainda segundo Parker⁵² (2010): “A arte do bordado tem sido o meio de educar as mulheres para o ideal feminino e de provar que elas atingiram o ir, mas também tem proporcionado uma arma de resistência às restrições da feminilidade.” No caso das *arpilleristas*, o bordado se transforma numa forma de expressão artística e política e a agulha se torna arma de resistência à coação da feminilidade ideal. Elas politizaram a agulha e a usaram como ferramenta de denúncia e deram à agulha a função de transgredir a censura imposta por um Estado autoritário, “espetando” e “perfurando” o patriarcado latino-americano associado à ditadura de Pinochet.

49 PARKER, Rozsika. *The Subversive Stitch: Embroidery and the making of the feminine*. Londres: Nova Iorque: I.b. Tauris & Co. Ltd, 1984.

50 Ibid.

51 Ibid.

52 Ibid.



Já em *Cadê Heleny?* a agulha costura a ditadura brasileira à ditadura chilena e apresenta a *arpillera* em novo tipo de mídia, o cinema. A história da luta de uma brasileira militante é contada por outras mulheres de uma forma que somente mulheres poderiam fazê-lo. Ou seja, aqui a feminilidade é ressignificada e a animação possibilita a construção de um choque estético no sistema opressor da ditadura militar e do patriarcado. A agulha surge como símbolo de resistência capaz de transformar aquele suposto mundo da passividade feminina doméstica num modo de resistir e existir. Bordar adquire dimensão estética e política porque sai do interior das casas, do espaço tido como feminino, alcança lutas políticas e reivindicações de direitos no espaço externo.

Os bordados ativam a agulha como instrumento de luta política e cada trama transpassada aciona imagens e memórias de resistência das lutadoras esquecidas e silenciadas pela ditadura ou das que hoje são oprimidas pelo Estado e por seus projetos de desenvolvimento. O documentário se alinhava ao bordado narrando e movimentando vozes e histórias de mulheres. Em ambos, bordado e documentário, emergem as mãos que transformam a *arpillera* — o tecido grosso e áspero — da truculência que torturou e assassinou milhares de mulheres e homens, expôs crianças obrigando-as a assistir às torturas infligidas a suas mães; além de denunciar violências diversas advindas do Estado e das desigualdades sociais.

As linhas dos bordados ligam fios sensíveis e narrativas, perfuram a aspereza dos nós que silenciam trajetórias das mulheres que enfrentaram as ditaduras chilena e brasileira e àquelas que denunciam as constantes violações ecológicas e de direitos humanos e de seus territórios, seus corpos e suas vidas. Assemelhando-se ao movimento incessante da agulha que transita pela parte externa (o visível) e pela parte interna (o avesso) do tecido, o bordado torna-se um meio importante para que as mulheres reivindiquem e mostrem suas vozes que, na verdade, sempre estiveram ali, apenas não havia ouvidos para escutar atentamente as fissuras que promovem enquanto suas ágeis mãos tecem memórias e histórias, transmitindo-as de um fio ao outro, de uma luta à outra.



Referências

CADÊ HELENY? Direção: Esther Vital. Produção: Giuliano Conti. Brasil-Espanha: Apto 122, 2022, (29 min.). (Formato 4K. Documentário em *Stop morion*. Online). Disponível em: <<https://cadeheleny.com/>>. Acesso em: 21 ago. 2022.

CADÊ HELENY? Catálogo do filme (formato digital PDF). Roteiro, direção, direção de arte e animação Esther Vital. São Paulo: Apto 122, 2022. Disponível em: <https://drive.google.com/file/d/1UIVf-V5Wp_T5hVzJRNBI4jQXR0A_Hg-u/view>. Acesso em: 21 ago. 2022.

MEMORIAL DA AMÉRICA LATINA. *Arpilleras: atingidas por barragens bordando a resistência*. 2015. Catálogo. Disponível em: <https://issuu.com/mabnacional/docs/cat_logo_mab_arpilleras_bordando_/28>. Acesso em: 22 ago. 2020.

MEMORIAL DA RESISTÊNCIA DE SÃO PAULO. *Arpilleras da resistência política chilena*. Folder. Disponível em: <http://memorialdaresistencia.org.br/wp-content/uploads/2021/02/folder-arpilleras_208.pdf>. Acesso em: 15 set. 2022.

PARKER, Rozsika. *The Subversive Stitch: Embroidery and the making of the feminine*. Londres; Nova Iorque: I.b. Tauris & Co. Ltd, 1984.

VITAL, Esther. *Arpilleras y empoderamiento: de afectadas a defensoras de derechos humanos*. In: La Embarcada Artivista: Arteterapia y artivismo. *Atas...* Foro de la Paz de la Capital Europea de la Cultura Donostia-San Sebastián, Fundación Museo de La Paz de Guernica, 2016. Disponível em: <https://issuu.com/gernikagoraturuz/docs/embarcada_itsasoratze_artibista>. Acesso em: 21 ago. 2020.

Para informações adicionais a respeito de Heleny Telles Ferreira Guariba, consulte:

Comissão da Verdade do Estado de São Paulo - Rubens Paiva. Disponível em: <<http://comissaodaverdade.al.sp.gov.br/>>.

Memórias da Ditadura. Disponível em: < <https://memoriasdaditadura.org.br/?s=heleny>>

Memorial da Resistência de São Paulo. Disponível em: <memorialdaresistencia.org.br>



IV O frêmito das serpentes em ato: experimentações ofídicas para a *animalização da arte*

Vivian Catarina Dias⁵³

Só existe uma coisa a fazer: refazer-se.

Não é simples.

(Paul Valéry).

E como será difícil mudar nosso pior comportamento!⁵⁴

(Alice Walker).

O antropos acuado em si mesmo toma-se de vertigem e repulsa ao se deparar ou vislumbrar o sibilante corpo serpentino. A síncope diante da metamorfose de serpentes (e congêneres espiralados, longilíneos, tentaculares, não-bípedes) deriva uma luta constante para controlá-las ou exterminá-las, simbólica e literalmente. A pulsão antropocêntrica se envenena pela estética-necrose e inuma o gozo das serpentes, sufocando-as em preconcebidos imaginários de aversão, sevícia e assassinatos. Dopando os sentidos na semântica e na lógica da repulsa, a estética-necrose descarna outras existências em objetos inanimados, emudecidos e bestiais, sepultando-as em ausências e “Tudo aquilo que dizes fala de ti; particularmente quando falas de outro”⁵⁵, motivo pelo qual cenários e corpos serpentinicos, reptilianos e convulsionantes se veem repelidos pelo antropos que não consente a vida fora de sua própria e obtusa nervura óptica e tátil.

O poeta argutamente resumiu: a fala, os gestos e o pensamento

53 Doutoranda em História da Arte pela Universidade Federal de São Paulo (Unifesp); Pesquisadora do Grupo de Ética e Direitos dos Animais (Diversitas-USP); bolsista Capes; ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-1007-3919>; e-mail: catarina.vivian@unifesp.br

54 WALKER, Alice. Everything is a human being. In: WALKER, Alice. *Living by the World. Selected writings 1973-1987*. Londres: Weidenfeld & Nicholson Group, 2005. “And how hard it will be to change our worst behavior!” (tradução nossa).

55 VALÉRY, Paul. *Maus pensamentos & outros*. Tradução Pedro Sette Câmara. Belo Horizonte: Áyiné, 2016, p. 96.



do antropos monotemático revelam os espaços e os “maus pensamentos” onde domina esterilizado de outras existências e da *humanitas* — a face imanente que convive e interage com os *outros* lá fora: a alteridade, o tracejar de relações e mundos. A oclusão bípede se acastela num movimento centrífugo que pretende absorver o mundo apenas a partir de seu interior antropométrico para fora: exsudação sem inspiração: o *antropos colonizador*. O hostil antropos centrífugo se põe em constante sucção que profana e elide corpos e afetos por meio de políticas, filosofias e ideários que desfiguram o outro em monstruoso, emudecido, sem história. Ao inalar alteridades (humanos outros, não humanos, plantas, ecologias), o interior do antropos envenena o que recebe do exterior e expira a pútrida estética-necrose.

A poeta e escritora estadunidense Alice Walker descreve a experiência ao se deparar com uma espécie de serpente de jardim no quintal de casa: “Tudo o que sempre me ensinaram sobre serpentes — que são perigosas, assustadoras, repulsivas, sinistras — investi no assassinato dessa pessoa cobra que, afinal, estava apenas tentando permanecer em sua casa, talvez a única casa que ele ou ela já conheceria. Até o meu ‘nervosismo’ feminino em sua presença era um comportamento aprendido.”⁵⁶ O relato honesto desvela os meandros pelos quais a estética-necrose artificializa serpentes em monstros e inibem quaisquer comoções dos antropos que, ao vê-las, logo agridem ou exterminam.

Décadas antes, em 1923, o escritor e poeta inglês D. H. Lawrence lançara o poema *A serpente*, que se assemelha à experiência vivida por Walker. Num dia quentíssimo, uma serpente fora “até a beira do córrego de pedra, / Bebia leve [...] saciando o corpo longo e lânguido / silenciosamente.” O narrador aguarda aquela “Criatura da cor parda-e-ouro da terra, provinda de suas / entranhas escaldantes”⁵⁷, porém logo inquieta-se: “Disse-me a voz de minha educação / Que ela deveria ser morta, / pois na Sicília a serpente toda preta é inofensiva, mas a dourada é venenosa. / E as vozes me diziam: *Mostra que é homem, / Pega um pau, mete-lhe um golpe, e acabas logo com ela.*”⁵⁸ Ainda hesitante às vozes, o narrador

56 WALKER, 2005, p. 143.

57 LAWRENCE, D. H. Lawrence. *A serpente*. In: LAWRENCE, D. H. Lawrence. *Alguma poesia*. Seleção, tradução introdução Aíla de Oliveira Gomes. São Paulo: T. A. Queiroz, 1991, p. 111.

58 *Ibid.*, p. 111-13; grifos do autor.



assume: “Mas devo confessar o quanto gostei dela? / Como fiquei contente de vê-la chegar assim, como uma visita [...] / E depois partir em paz, saciada, sem nada agradecer, / Para as entranhas escaldantes da terra?” O narrador hesita, por “covardia” ou “medo”, diante das vozes a incitá-lo: “*Se não tivesses medo, tu a matarias!*” Depois de saciar-se, a serpente “Começou a arrastar sua lenta longuidão, serpeando, / Ao subir de volta à borda esbarrancada de *meu paredão* fronteiro.”⁵⁹

O narrador se perturbou quando a serpente “vagarosa içava-se, com lassidão” para fora daquele espaço que ele tomara a si e em “protesto contra a sua retirada [...] / Tomou-me um horror, quando ela já me dava as costas.” Nesse momento, o narrador rende-se: “Peguei um pedaço de pau tosco / E atirei-o no canaletto com estardalhaço.” E resta a dúvida: “Penso que não a atingi; / Mas súbito aquela parte dela que ficara de fora apressou-se / em fuga convulsa e indigna, / Enroscou-se como um relâmpago e sumiu / No buraco escuro, na fissura [...]”.⁶⁰ Embora titubeante, o poeta mostra o especismo antropocêntrico e preconceituoso e atenta contra a vida daquela serpente.

Algo próximo ao narrado por Alice Walker após assassinar a pequena serpente que habitava seu jardim (aliás, habitat da serpente muitíssimo tempo antes de humanos ocuparem o espaço): “Meus vizinhos disseram que essas serpentes de jardim são inofensivas; *comem ratos e outras pragas* que invadem o jardim. Dessa forma, *são úteis até mesmo aos humanos*. E, no entanto, *ainda tenho medo delas, porque me ensinaram a ser assim*.”⁶¹ Em ambas as narrativas o antropos assume o mundo como sua propriedade “meu canaletto”, “minha água”, “meu jardim”, onde as outras existências figuram como intrusas ou pragas indesejadas. A pré-concepção em relação às serpentes baseia-se numa educação fragmentária segundo a qual não humanos servem como produtos/objetos, poupados, sacrificados ou exterminados a depender da utilidade ao antropos: aquela espécie indistinta de serpente de jardim, assim como outras existências (incluindo vários povos humanos) vivem somente porque (e enquanto) são úteis ao antropos brutalizado.

59 *Ibid.*, p. 113; grifos nossos.

60 *Ibid.*, p. 113-115.

61 WALKER, 2005, p. 143; grifos nossos.



Ao controlar corpos e estabelecer quem deve ou não comover os sentidos humanos, a estética-necrose eviscera memórias e afetos, subsumindo-os em semânticas e práticas repulsivas que denegam as vidas exógenas aos antropos aniquilador. O que Alice Walker julgava conhecer acerca das serpentes consistia em atributos abjetos aos sentidos humanos: *perigosas, assustadoras, sinistras*; ideário compactuado pelo narrador do poema de Lawrence ao atribuir à serpente características tétricas: submundo, trevas escaldantes. O primeiro contato da escritora com a serpente de jardim resultou no assassinato daquela “*pessoa serpente*” (*snake person*)⁶², sendo que os cervos, mamíferos cuja aparência é mais agradável aos humanos (ainda que não escapem às caçadas e às mortes cruéis), comiam todos os tomates e saíam ilesos. Após o assassinato, a autora reflete que a aversão à alteridade e ao desconhecido nunca cessa, pois sentimos “medo de nós mesmos, medo uns dos outros e medo até do espírito do Universo, porque por medo muitas vezes saudamos o ultraje dele [do medo] com assassinato [por parte dos humanos].”⁶³

Assassinatos literais (no caso de Alice Walker e a serpente) ou figurativos. No assassinato ou extermínio figurativo alistam-se as metáforas que consistem em exsudações: esvaziamento do *ser* ou corpo de um existente no intuito de preenchê-lo (melhor seria dizer abstraí-los) com características e padrões calcificados, baseados apenas em sensações difusas. A extração da essência alheia na tentativa de dissipá-la se assemelha ao empalhador, ou taxidermista, que desentranha o corpo do animal morto substituindo a vida pelo simulacro empalhado e inerte que não pode reagir nem fugir ao ultraje de seu corpo. Eis aqui a estética-necrose em ação ao putrefazer as relações e os sentidos em replicações impermeáveis e alheias ao que não concerne ao antropos centrífugo. Nessa perspectiva, a metáfora taxidermista atua como um dos dispositivos da estética-necrose para eviscerar e depois atufar existências de acordo com características que satisfaçam os desejos e imaginários do antropos aniquilador ou, melhor dizendo, a fim de represá-las: a raposa se viu esvaída de sua potência e preenchida pelo artil; o lobo mau é o mal, o perseguidor; a serpente é a traidora, asquerosa, manipuladora, forjada em inveja, vileza, infâmia.

62 “[...] went into the murder of this snake person [...]” (WALKER, 2005, p. 143).

63 *Ibid.*, 2005, p. 143.



No entanto, insubmissa ao antropos e seu asco à alteridade, a exsudação — o destilar o ar para fora de si — não acontece isoladamente da inspiração. Ambos os processos são interdependentes e imprescindíveis. É preciso inspirar e expirar num incessante movimento de se exalar ao exterior, transpirar e sorver os esporos da vida que penetram e se obstinam ao antropos monotemático. Conhecer nossos companheiros de habitat, senti-los em afetos e estéticas não necrosantes envolve tonificar a “cosmopolítica da relação” como possibilidade de manter dois polos juntos: “humanos *com* os não humanos”, numa “ecologia-do-mundo” que considere as “existências e interesses dos não humanos no seio de um mundo em comum”, reconhecendo o “conjunto das violências e das destruições causadas pelas fraturas coloniais e ambientais dos cinco últimos séculos”.⁶⁴ Eis a “ambição” que o jovem pensador martinicano nos propõe a alcançar na luta contra os efeitos nefastos do colonialismo em humanos, não humanos e nos ecossistemas. E acrescento a estética-necrose e a devassidão de imaginários, artes, políticas, filosofias na lista dos rebentos ignóbeis do colonialismo e antropocentrismo.

O mundo é muito mais do que o antropos recalcado que se julga o espelho e a métrica de tudo, basta ouvirmos a poeta *Figueira*, uma das narradoras do romance *La isla del árbol perdido*, de Elif Shafak:

En la naturaleza todo habla sin cesar. Los murciélagos de la fruta, las abejas, las cabras montesas, las culebras... Unas criaturas chillan, otras gritan, otras graznan, parlotean, croan o pían. Los peñascos retumban, las piñas crujen. Los lagos salados narran historias de combates y de regresos a casa; las rosas mosquetas cantan al unísono cuando sopla el meltemi; los huertos de cítricos recitan odas a la eterna juventud.⁶⁵

Na porosidade, na circulação e troca de fluídos entre os viventes, tanto o bafejar quanto os cenários do ser-serpente nos

64 FERDINAND, Malcom. *Uma ecologia decolonial*. Pensar a partir do mundo caribenho. Tradução Leticia Mei. São Paulo: Ubu, 2022, p. 258.

65 SHAFAK, Elif. *La isla del árbol perdido*. Tradução do inglês para o espanhol de Inmaculada Pérez Parra. Madrid: Penguin Random House, 2022, p. 421.



desvelam mundos proficuamente afetados uns pelos outros, pois quando entra no organismo pútrido do antropos, a alteridade sempre deixa vestígios, a exemplo de Alice Walker que reviu o impulso que a levou a assassinar a serpente: “Mesmo num nível prático, matar a pequena criatura, sem dúvida confusa e desorientada, não fazia muito sentido porque durante o verão serpentes iguais a ela visitavam regularmente o jardim [...]”⁶⁶ Algo semelhante acometeu o narrador do poema de Lawrence, “Logo, logo me arrependi. / Pensei, que vil, que vulgar, que ato desprezível! / Desprezei-me a mim e às vozes de minha maldita educação humana. [...] / E quis tanto que ela voltasse [...] E eis que tenho algo a apiar: / Uma vileza.”⁶⁷

Contra a educação especista antropocêntrica, germino o método da escavação que escarafuncha histórias de serpentes e revela o quanto elas se imiscuíram aos tracejados de diversos povos,⁶⁸ a cada vez metamorfoseada no imponderável. Todavia, a metamorfose serpentina não se dá pela sucção das existências alheias. Tampouco é síntese. Nem síncope. O ser-serpente em metamorfose inerva-se em intrincados deslocamentos e modos de ser distintamente da *metáfora taxidermista* em que somente se admite *ser* ao esvaziar ou eliminar a alteridade. A reptometamorfose desloca-se em fluxos e traceja experimentações nas incertezas, avivando os povoamentos de serpentes e seres instáveis e revolvendo a abundância de existências ondulantes à revelia da perspectiva e circunscrição humano-bípede. Experimentação em que vozes, cores, pincéis, palavras acenam outras existências sem despojá-las, transformam a ojeriza em comoção.

Ao lado de outras existências não humanas, a serpente nos extrai do antropocentrismo especista e nos leva a “Compor com pluralidade diante da tempestade ecológica” e repta o antropométrico a “considerar nas escritas do mundo a presença de outros” além de si mesmo.⁶⁹ Ao conhecer não humanos que habitam os espaços que frequenta, Alice Walker lamenta-se pelo assassinato cometido e não à toa intitula seu livro *Vivendo pelo/mundo* (*Living by the World*) e em especial o capítulo em que

66 WALKER, 2005, p. 143.

67 LAWRENCE, 1991, p. 115.

68 Abordo alguns desses imaginários no artigo: Serpentes: um sibilar na eco-estética (Cf.: DIAS, 2022, p. 77-97).

69 FERDINAND, 2022, p. 256.



fala da serpente: Tudo é ser humano⁷⁰ (*Everything is a Human Being*). No processo e nas histórias entremadas com não humanos que constam no livro, mostra-se nítido como a autora se desloca das preconcepções e repulsas da estética-necrose em direção à vivência na *eco-estética*.



Figuras 1 e 2 - (à dir.) Maria Sibylla Merian, *Lagartas, borboletas e flores*, 38,1 x 28,3 cm; (à esq.) Árvore jasmin espanhol, mariposa (*ello sphinx*) e jiboia vermelha (*Boa*) (à dir.).⁷¹

Num exemplo de sentidos sinestésicos em consonância com a multitude de viventes e habitats, a naturalista e entomologista Maria Sibylla Merian (1647-1717) ilustrou, artística e cientificamente, inúmeras vidas, em especial as que conheceu durante expedição ao Suriname, em 1699. Antes do desenvolvimento da taxonomia por Carl Linneu (1707-1778) e de muitos viventes ainda não terem sido classificados em nomenclaturas científicas, Merian metamorfoseou no papel borboletas, lagartos, serpentes, sapos, besouros, vegetais e diversificadas espécies do Suriname. A artista desenhou diversos insetos em tamanho real e várias espécies pela primeira (e única) vez, nomeando e destacando as particularidades de cada uma em cores, ondulações e cinesias. Embora preferisse os insetos, dedicou-se a outros tipos de existências não humanas e vegetais

70 Nota a pessoas apressadas e desavisadas: não julguem contraditório o título *Everything is a Human Being*, associando-o ao especismo antropocêntrico. Sugiro o documentário: *Os animais também são seres humanos* (Animals are beautiful people); direção e roteiro de Jamie Uys, África do Sul, 1974, 92 min.

71 KIECOL, Daniel (Org). *Maria Sibylla Merian*. Organização e textos Daniel Kiecol. Tradução ao português Maria Basílio. [s.l.]. Könenmann, 2018, p. 57; 132.



e traçou correlações, coevoluções e convivências a partir de minuciosa observação. Merian se interessava pelas metamorfoses de borboletas, sapos e se admirava com lagartos e serpentes, captando a vida por meio de aguçada sensibilidade e despojada da estética-necrose, uma vez que não esterilizava as vidas em modelos estáticos ou apartadas das demais.

Por sua vez, a artista estadunidense Zoe Keller tem uma série de grafites especialmente dedicada às serpentes, figuras que considera “polarizadoras”. A partir do desenho Zion, que realizou no Parque Nacional de Zion (localizado em Utah, EUA), a artista relata as percepções “particularmente intensas” dos espectadores que viram o cartaz da serpente e justifica (ao menos em parte) a ambiguidade despertada pelo serpentino.

Muitos amaram tanto as serpentes que, ao ver o desenho, imediatamente quiseram compartilhar os encontros com elas tanto na natureza quanto como animais de estimação. Outros tinham tanto medo de serpentes que mesmo um desenho os deixavam desconfortáveis e expressar esse desconforto era uma reação quase involuntária. Após essas experiências, decidi explorar mais aprofundadamente essas criaturas polarizadoras, encontrando uma .⁷²



Figura 3- Zoe Keller, *Scale & Bone – Longleaf pine series, Eastern Diamondback Rattlesnake*, Grafite, 34” x 43”, 2020.⁷³

72 KELLER, Zoe. *Scale & Bone – Longleaf pine series, Eastern Diamondback Rattlesnake*. 2020. Disponível em: <<https://www.zoekeller.com/>>. Acesso em: 10 out. 2022; grifos nossos.

73 Disponível em: <<https://www.zoekeller.com/>>.



Keller desenha a grafite o esqueleto da Cascavel-diamante-ocidental, a Diamondback Rattlesnake (*Crotalus adamanteus*), carreando vivos e os entrelaçamentos biológicos e afetivos entre eles e com o habitat. Vemos coelhos, borboletas, folhas, frutos que convivem com a Cascavel, todos enredados no esqueleto serpentina. Há espécies das quais a Cascavel-diamante-ocidental se alimenta, aquelas que se abrigam nas tocas que ela cavou e as que convivem no mesmo habitat, cuidadosamente nominadas pela artista (conferir detalhes na figura 2).

Embora distanciadas por quase quatrocentos, Zoe Keller e Maria Sibylla Merian acionam as relações de longuíssima duração fecundadas pelos vivos numa arte que se mostra um antídoto a cutucar “a indiferença e a indiferenciação” (DESPRET, 2017) da estética-necrose e escava “as diferenças que importam” sem tratar não humanos como inferiores em relação aos humanos. Se na perspectiva especista e antropocêntrica, os não humanos figuram seres bestiais que agem como se programados por um dispositivo biológico invariável, ocorre o contrário na indiferenciação positivada: difere os não humanos entre si de forma a desfazer o ideário especista que os classifica como massa amorfa (a métrica é sempre o antropos monolítico) e indiscernível entre indivíduos, grupos, famílias, características e até no que se classifica genericamente “animais” e “natureza”.



Figura 4- imagem em detalhes: Scale & Bone – Longleaf pine series, Eastern Diamondback Rattlesnake, Grafite, 34” x 43”, Zoe Keller, 2020.⁷⁴

74 Fonte: <<https://www.zoekeller.com/>>



A arte, a estética e os imaginários que distinguem, nominam, relacionam os viventes e os habitats, opõem-se a representar não humanos como a-históricos (sem presente, passado, futuro) e os incluem nos fluxos da biosfera terrestre, a mesma que obviamente alberga a vida humana. A arte fecundada *na* vida e *de* vida fissura a esfera bípede do antropos, sibila vastos mundos de existências não humanas e exercita a eco-estética no processo de conhecer, escutar, sentir e dar voz às alteridades. Sacudir a indiferença nos traslada a narrar e imaginar mundos em que os viventes sejam retratados de acordo com suas histórias, a exemplo da arte de Zoe Keller, em que cada serpente é uma habitante do mundo de características particulares e complexas correlações.

Da Ilha do Marajó, no Pará, o escritor paraense Dalcídio Jurandir nos brinda com uma “história cheia de águas e florestas” na voz do belíssimo lamento de um Rio para que sua mãe, a Cobra-Grande, não o abandonasse:

[...] Cobra-Grande não me abandone. A terra crescia na água. O rio secava. Os estirões, largos outrora, se estreitavam, se estreitavam e as margens se fundiram, balançando na rede dos cipoais. Cobra-Grande não me abandone. A cobra dormia no fundo do rio e de repente acordou, era meia-noite e deu um urro: vou-me embora pras águas grandes. Então os peixes, todos os bichos, os caruanas, as almas dos afogados, os restos de trapiches, as montarias também seguiam pras águas grandes. [...] Adeus, ó limo da Cobra-Grande, adeus ó peixes, adeus, marés, tudo vai embora pras águas grandes. Até a lama há de partir, os aningais, as velhas guaribas [...]. O rio se queixava, se queixava, secando sempre: não me abandones, mea mãe cobra, me amamenta nos teus peitos, vomita em meu peito o teu vômito, enche os meus poços, alaga as margens, quero viver, quero as marés, mãe Cobra-Grande.

A cobra foi se arrastando, secando o rio. Contavam que duas piaçocas iam pousadas na sua cabeça. E também uruás, caranguejos, siris, ninhos de tucunarés, muçus, um filhotão de garça. Tudo indo-se embora pras águas grandes [...] as garças, mais brancas do que nunca, e os guarás não trariam mais nas asas a vermelha madrugada para mirar-se na enchente.



[...] e viam a Cobra-Grande caminhando como cedro do Amazonas, de bubuia, embandeirada de aves, a sua tripulação de bichos, com toda a vida do rio no seu bojo.⁷⁵

Oxigenar a arte a partir da “cosmopolítica da relação”, conhecer e sentir existências não humanas é algo distinto de impedir a criação artística e engessá-la em modelos taxonômicos, biológicos, tipológicos, anatômicos. Concerne a se avizinhar da multidão de afluências — rios, pedras, animais, terras, águas, ares, elementos, vegetais — e se expressar pelos deslocamentos, pela não imitação, refutar o simulacro e transviar as zonas fixas e determinadas pelo antropos monolítico. Demover a retidão das linhas e criar os tracejados — que são ao mesmo tempo aberturas, saídas, afluxos, áreas oscilantes — convulsiona os materiais e a matéria da arte, do imaginar e em especial da estética, movimentando-os em experimentações estimuladas pela “poética da Relação, segundo a qual toda identidade se desdobra numa relação com o Outro”⁷⁶: o Rio queixoso, a Cascavel prenhe de vida, a Figueira afetiva, a polívida e poli-metamorfose Cobra-Grande. A arte orvalhada na ecologia abre-se ao mundo e goza com as existências sem espelhá-las no antropos circunscrito aos produtos que cria para si, pois os sentidos, conhecimentos e afetos espiralados na eco-estética se desfazem dos espelhamentos e irrigam convivências, imaginários, cenários.

Que “na arte, mais importante do que ver é tornar visível”⁷⁷ o artista anunciou há muito tempo. Assertiva com a qual confabulo vivamente na experimentação que tracejo nestas páginas. E já passa do tempo de a arte consubstanciar a proposição em outro nível: o de conhecer e sentir o “frêmito da natureza”, a exemplo de Franz Marc que expressou o gozo e o fervilhar dos corpos não humanos usando cores variadas. Aliás, talvez tenha sido o pioneiro ao propor “Não conheço meios mais felizes para a ‘*animalização da arte*’ do que a imagem do animal [O que queremos pode-se definir como a *animalização do senso artístico*].”⁷⁸ A *animalização da arte* e do

75 JURANDIR, Dalcídio. *Três casas e um rio*. Bragança, PA: Parágrafo, 2018, p. 162-164.

76 GLISSANT, Édouard. *Poética da relação*. Tradução Marcela Vieira e Eduardo Jorge de Oliveira; revisão técnica Ciro Oiticica; prefácio Ana Kiefer e Edimilson de Almeida Pereira. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2021, p. 34.

77 KLEE, Paul. *Diários*. Tradução João Azenha Jr. São Paulo: Martins Fontes, 1990, p. 452.

78 MARC, Franz. *La seconda vista*. Aforismi e Altri scritti. A cura di Elena Pontiggia. Milano:



sensu artístico deslocam-se na contramão das “naturezas-mortas” ou de quaisquer representações que usurpam as existências (não humanas, biomas, elementos, vegetais) e as inumam em desbotados cenários de fundo, catálogos e quadros inumados de vida e sem se “desdobrar” em conhecer o *outro* ali representado. Franz Marc advertia que em suas esculturas e pinturas “O observador não deve procurar a ‘tipologia do cavalo’, mas sentir sua palpitante vida íntima.”⁷⁹



Figura 5- Franz Marc, *Wild Pigs* (Boar and sow), 1913, Oil on canvas, mounted on cardboard, 73,5 x 57,5 cm.⁸⁰

Figura 6- (à dir.) – Franz Marc, *Panther*, 1908-09, 5x10x8 cm.⁸¹

Acima de tudo, sentir o pulsar das existências num exercício em que o humano não diluído no antropos monolítico domina a própria fômite-voragem e convive sem dissipar, enlaça-se e escuta os diversos modos de cada ser vivo contar a própria história, transita e aprende, ou ao menos se empenha, a “responder à resposta” dos outros.⁸² Esse humano não teme em se metamorfosear *com* as serpentes, comungar com elas, libertar-se do especismo antropocêntrico, “romper com o privilégio do audível [...] e dedicar-

Abscondita, 2007, 2007, p. 13; grifos nossos.

79 “L’osservatore non dovrebbe cercare ‘la tipologia del cavallo’, ma sentirne l’intima vita palpitante [Ciò che vogliamo si potrebbe definire animalizzazione del senso artistico].” (MARC, p. 13-14; tradução minha).

80 PARTSCH, Susanna. Franz Marc (1880-1916). Pioneer of abstract painting. Köln: Taschen, 2016, p. 58.

81 MARC, Franz. *Die Skulpturen*. Kochel am See, DE: Franz Marc Museum, 2021, p. 49.

82 DESPRET, Vinciane. *Autobiografia de um polvo e outras narrativas de antecipação*. Tradução Milena Duchiede. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2022, p. 28.



se à descoberta e à tradução de *marcas não audíveis e não visíveis*.⁸³ Nesse processo, transgredir em metamorfoses tracejadas na profusão das diversas nuances do viver e dos afetos é justamente o inverso da estética-necrose e se propala na impermanência dos conceitos⁸⁴, do que é a vida e das rotas antropocêntricas de pensar a alteridade e a vida. A arte *animalizada* se alimenta do jorro das alteridades, da imanência, sem hierarquizar e se aprisionar na excepcionalidade ou em padrões que esfalfam cenários e existências e torna-se espaço de devir e desterritorialização da linguagem “Servir-se da sintaxe para gritar, dar ao grito uma sintaxe.”⁸⁵ De seu lado, a eco-estética constitui-se numa experimentação fertilizada na “máxima diferença” do “devir mútuo” e preenche de “intensidades subterrâneas”.⁸⁶ A máxima diferença não consente ser utilizada para discriminar e vilipendiar: a diferenciação apenas indica as peculiaridades que tornam cada existência diferente das outras: nem mais nem menos. E é esse o ímpeto a mover a escavação que, por sua vez, se recusa a ser ato e processo circunscritos e afins a objetivos específicos e pré-determinados que se calcificam depois de alcançados. A dinâmica de escavar revolve o que está no subterrâneo, arejando e instilando deslocamentos.

Os viventes coloridos por Franz Marc nos mostram que as inervações das existências se desenleiam para fora do corpo físico, orgânico, modelável e ressoam em experimentações a cada instante serpeadas de devires. Logo, considerar as serpentes a partir de suas palpitações enseja exercitar intensamente o devir-metamorfose nas mais diversas acepções: na repto-pele que sempre se torna insuficiente, daí a troca — a ecdise — ao longo da vida reptiliana e de diversos insetos. Trocar a pele significa a abertura do corpo a outras saídas, um lançar-se para fora de si mesma, tracejar possibilidades: cavoucar caminhos na *toca*; efetuar a troca; inocular o antropos de modo a revolver e espiralar o imaginário e os sentidos acerca da história da origem que aprisionou a serpente em símbolo e arquétipo proscrito e do mal; que fixou o destino, o conhecimento, o arbítrio e adulterou o antropos em pináculo da vida. Todavia, as experimentações ofídicas por meio da escavação,

83 *Ibid.*, p. 19; grifos nossos.

84 DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Kafka: por uma literatura menor*. Tradução Cíntia Vieira da Silva. Belo Horizonte, MG: Autêntica, 2022.

85 DELEUZE; GUATTARI, 2022, p. 52.

86 *Ibid.*, p. 27.



da repto-metamorfose e do repto-pensar desvelam as *intensidades subterrâneas* serpentinadas num constante devir-em-ato: a língua bífida capta as mais sensíveis vibrações e partículas do ambiente e de outros corpos vivos: convite ao antropos a degustar o mundo e suspender a apreensão pelo tato e pelo olhar — sentidos bípedes que almejam sujeitar, possuir, apagar o viver alheio. No repto-pensar, a sorologia ofídica inoculada nos poros do antropos o obriga ao movimento das células, do organismo, dos sentidos no “continuum” “mundo de intensidades” e “fluxos desterritorializados”.⁸⁷ O repto-pensar é profusa cinesia ao imponderável.

Na repto-metamorfose, os vivos não se aniquilam nem são pulverizados, imitados, eviscerados. Metamorfosear significa criar pontos de fuga amplificadores das existências, modos impensados pelo antropos desde que se apartou da vida “menor”, qual seja, a vida em estado larvar, de “improvisado constante”⁸⁸, dos tremores dos corpos quando se tocam. O *menor* se dá como intensidade e não importam o tamanho, a quantidade, o colossal, os excessos, o totalizante asseverados pelo viés da ciência, política, técnica, filosofia, arte e estética de um pensamento necrosante que se instituiu de objetividade, pretere os afetos em favor de somas e multiplicações, repudia os acontecimentos ínfimos, germes e germinação, em vista da soberba pelo vértice.



Figura 7- Serpente Corredeira-listrada, ilustração de Thereza Santos Sarly.⁸⁹

⁸⁷ *Ibid.*, p. 27.

⁸⁸ GODOY, Ana. *A menor das ecologias*. São Paulo: Edusp, 2008, p. 29.

⁸⁹ CANTER, Henrique Moisés. *Serpentes, Arte & Ciência*. São Paulo: Instituto Butantan, 2012,



O “*menor ou intensivo*”⁹⁰ é a arte de “saber criar um devir menor”⁹¹ confabulado nos acontecimentos invisíveis, nas pulsações ínfimas — as imanências — não atizadas pela estética-necrose. O *menor ou intensivo* apresenta caráter transitório porque a cada vez cria “linhas de fuga” que deslocam “enunciações”, conceitos, significações, símbolos, significantes ou “expressões que se desarticulam ou se metamorfoseiam [...] se estende ou penetra em um campo de imanência ilimitado” e, no caso da arte, “libera o desejo de todas as suas concreções e abstrações ou, ao menos, luta ativamente contra elas e para dissolvê-las.”⁹² O menor apresenta os conflitos e instaura crises nas entranhas antropocêntricas que se pretendem calcificadas e universais, regidas por morfologias, taxonomias, espécies. Por isso o menor é instável e infixo, uma vez que ao ser instituído como território torna-se espaço de captura, de sucção das possibilidades e inviabiliza a *animalização da arte*.

A obsessão antropocêntrica pelos acontecimentos em amplos fluxos concebe apenas o controlável e previsível, reprimindo os “sobressaltos”, as “regiões de turbulência”, os “prazeres inusitados”⁹³ e menosprezando as descobertas e incertezas do transitar e do ir além: do se deixar ser *come junto* a outras existências, ao devir. No entanto, nos *fluxos desterritorializados* a vida nunca é pressentível e acomodada. A serpente é figura que traceja e esboça nos interstícios onde a vida sibila em fluxos, refluxos, irrupções. No desentranhar do antropocentrismo, viventes e seus mundos tecem “poéticas relacionais” desviantes, a exemplo da serpente quando instila outros viventes, momento em que a reptó-inoculação ativa o fortuito das reações e reagentes dos corpos, das químicas, dos fluídos, das proliferações de um no outro. Consoante a serpente inocula, é inoculada e transita numa poética e cosmologia da relação que alberga o viver sem antecipar as ressonâncias da inoculação ofídica e se deixar vibrar na incerteza do que pode vir a proliferar a partir das reações e interações. Linhas de fuga que permitem a *animalização da arte* concomitantemente à *animalização do senso artístico*.

p. 103.

90 DELEUZE; GUATTARI, 2022, p. 53.

91 *Ibid.*,

92 DELEUZE; GUATTARI, 2022, p. 154.

93 GODOY, 2008, p. 29.



Nessa perspectiva, as experimentações de um repto-devir inoculador contêm plântulas ofídias capazes de desobstruir a estética-necrose. O método da escavação revolteia histórias afetivas e genealógicas duramente apagadas pelas políticas e práticas necróticas e traz à germinação movimentos ecológicos, éticos, políticos e traçados das vidas não humanas desprezadas por certa arte e estética. E lá vem a Figueira sabiamente nos dizer: “[...] comprender todas las historias desde ángulos diversos, de perspectivas cambiantes, de discursos conflictivos” nos leva a perceber que a “verdade es un rizoma, el tallo subterráneo de una planta con brotes laterales. Hace falta cavar profundo para llegar a él y, una vez desenterrado, hay que tratarlo con respeto”⁹⁴, atenção e sentidos despertos. Afinal, como não perceber que pinturas, arquiteturas e diversos modos humanos se baseiam em viventes que já interagiam muito antes de a espécie humana existir? Quem já observou um origami e o associou às complexas dobraduras das penas das aves? O que dizer de vestes e maquiagens humanas obviamente imitadoras dos coloridos de não humanos? E as plantas expansivas da consciência e que levam a outras experimentações? E as espirais de serpentes, polvos e outros seres que encaifam a humanidade há milênios? E os sons, os cantos, os cheiros, os ritmos que nos inspiram?

Ao espiralar e se deslocar, a repto-metamorfose transborda na profusão eco-estética e exercita na arte a irmanação ao fluxo das existências, albergando, ouvindo, sentindo e se deixando contagiar pelos tremores de cada uma delas. O ser-serpente afigura-se numa experimentação-em-ato que escava, revolve e se inocula nas necróticas *tempestades ecológicas* causadas pelo antropos que aspira somente a si mesmo, sua arte, seu senso estético e de grandezas. O repto-pensar convulsiona aqueles tipos de antropos banhados na *humanitas* (o frêmito característico dos humanos) que não hesitam em vestir peles reptilianas e ofídias, sabem-se o *outro* para os *outros* e, apesar de todos os desafios envolvidos na convivência, não sobrepõem suas vozes e corpos ao mundo. Antes, tecem alianças nos tracejados, sibilam na eco-estética e não temem que as serpentes reptem a *animalização da arte* e a *animalização do senso artístico*, a exemplo das escavações e pinceladas de ideias, escritas e reflexões críticas dos antropos-humanos com os quais

94 SHAFK, 2022, p. 236.



compus esta experimentação. E nessas escavações estou a revolver multitudes de serpentes, polvos e seres do imponderável que aguardam sibilar em breve noutras páginas e composições.

Referências

CANTER, Henrique Moisés. *Serpentes, Arte & Ciência*. São Paulo: Instituto Butantan, 2012.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Kafka: por uma literatura menor*. Tradução Cíntia Vieira da Silva. Belo Horizonte, MG: Autêntica, 2022.

DESPRET, Vinciane. *Autobiografia de um polvo e outras narrativas de antecipação*. Tradução Milena Duchiede. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2022a.

DESPRET, Vinciane. *Conferencia: Los que los muertos nos hacen hacer*. noviembre del 2017. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=-yvULOBk2G4>>. Acesso em: 10 set. 2022.

DIAS, Vivian Catarina. Serpentes: um sibilar na eco-estérica. In: OLIVEIRA, Flavio Valentim; MIRANDA, Heraldo de Cristo. *Animalidade e pensamento crítico*. Jundiaí, SP: Paco, 2022. p. 77-97.

FERDINAND, Malcom. *Uma ecologia decolonial*. Pensar a partir do mundo caribenho. Tradução Leticia Mei. São Paulo: Ubu, 2022.

GLISSANT, Édouard. *Poética da relação*. Tradução Marcela Vieira e Eduardo Jorge de Oliveira; revisão técnica Ciro Oiticica; prefácio Ana Kiefer e Edimilson de Almeida Pereira. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2021.

GODOY, Ana. *A menor das ecologias*. São Paulo: Edusp, 2008.

JURANDIR, Dalcídio. *Três casas e um rio*. Bragança, PA: Pará.grafo, 2018.

KELLER, Zoe. *Scale & Bone – Longleaf pine series, Eastern Diamondback Rattlesnake*. 2020. Disponível em: <<https://www.zoekeller.com/>>. Acesso em: 10 out. 2022.



KIECOL, Daniel (Org). *Maria Sibylla Merian*. Organização e textos Daniel Kiecol. Tradução ao português Maria Basílio. [s.l.]. Köenemann, 2018.

KLEE, Paul. *Diários*. Tradução João Azenha Jr. São Paulo: Martins Fontes, 1990.

LAWRENCE, D. H. Lawrence. A serpente. In: LAWRENCE, D. H. Lawrence. *Alguma poesia*. Seleção, tradução introdução Aíla de Oliveira Gomes. São Paulo: T. A. Queiroz, 1991.

MARC, Franz. *La seconda vista*. Aforismi e Altri scritti. A cura di Elena Pontiggia. Milano: Abscondita, 2007.

MARC, Franz. *Die Skulpturen*. Kochel am See, DE: Franz Marc Museum, 2021.

PARTSCH, Susanna. *Franz Marc (1880-1916). Pioneer of abstract painting*. Köln: Taschen, 2016.

SHAFAK, Elif. *La isla del árbol perdido*. Tradução do inglês para o espanhol de Inmaculada Pérez Parra. Madrid: Penguin Random House, 2022. (Lumen: narrativa).

VALÉRY, Paul. *Maus pensamentos & outros*. Tradução Pedro Sette Câmara. Belo Horizonte: Âyiné, 2016.

WALKER, Alice. Everything is a human being. In: WALKER, Alice. *Living by the World. Selected writings 1973-1987*. Londres: Weidenfeld & Nicholson Group, 2005.



Parte II. O Fora da Arte: alguns gestos de deriva da expressão artística – espectralidades; intermitências; errâncias; precariedades

Prof. Dr. Osvaldo Fontes Filho⁹⁵

A arte vive enquanto está fora dela mesma, enquanto faz outra coisa além dela mesma, enquanto se desloca numa cena de visibilidade que é uma cena de desfiguração.

(RANCIÈRE, *A Pintura no Texto*, 2012)

Apresentação

A historiografia de arte tem bifurcado a caminhos diversos daqueles abertos há tempos por uma iconologia e iconografia triunfantes. Por força de desafios criados pela diversidade expressiva que caracteriza a contemporaneidade, fraquejam alguns de seus preceitos metodológicos mais arraigados. Assim, quando perdem legitimidade os sentidos de totalidade e de totalização, ganham relevo saberes e fazeres urdidos na dobradura escondida dos acontecimentos oficiais de uma cronologia linear e de um idealismo estetizante. Considerações dessa natureza, diga-se, têm apontado para a particular eficácia das transversalidades na escrita de uma diversa História. Veja-se, por exemplo, uma apologia recente de alguma indisciplina na “bela disciplina” da história da arte que há pouco ainda ostentava seu viés humanista, sua pecha de “romance familiar” das excelências.

Saúdo uma arte historiográfica, [menos preocupada com origens absolutas do que com “tempos vividos múltiplos”]; artistas-como-historiadores atraídos por projetos não realizados ou incompletos que proporcionariam novos pontos de partida; movidos

95 Doutor em Filosofia pela Universidade de São Paulo, com pós-doutorado na Universidade Estadual Paulista. Docente no Departamento de História da Arte da Universidade Federal de São Paulo, e em seu Programa de Pós-Graduação. ORCID <https://orcid.org/0000-0002-2358-3902>.



por um ‘impulso anarquístico’, voltados às críticas da totalidade da representação e à integridade institucional; uma arte historiográfica ‘transgressiva’, onde fontes são selecionadas, recortadas e interpretadas [...] não para que se encontrem os padrões, mas sim os desvios, as zonas silenciosas ou silenciadas], saúdo-a destacando o momento histórico em que nos encontramos no qual, tanto artística como politicamente, quase tudo passa e quase nada fica.⁹⁶

A procura por “desvios” em lugar de “padrões” trai um sentimento no historiador de apreço pela “infinidade de personagens” e pelas “coisas mais miúdas”.⁹⁷ Como se sabe, “Estética” nomeia a conceituação da arte que remonta, como disciplina filosófica, a meados do século XVIII. Entretanto, em perspectiva revisada, ela aponta para modos de percepção e formas de inteligibilidade que, de um modo ou de outro, marcam uma modernidade que prescinde da ideia de especificidade das práticas artísticas. A Arte como regime específico do sensível começa a existir apenas quando deixa de se reportar a caracteres excepcionais e a condições sociais favoráveis. Razão porque se vê postulado, nas dobraduras de uma “contrahistória da modernidade artística”⁹⁸ um paradoxo: a Arte somente existe como domínio específico de experiência a partir do momento em que passa a acolher toda sorte de experiências, sensibilidades e objetos. Rancière repetidamente afirma: uma arte é sempre mais que uma arte, “mais que a reunião de meios específicos de ordenar a palavra, os sons, as cores, os volumes ou os movimentos”.⁹⁹ Assim, a Arte mostra-se a experiência mesma, na modernidade, de liberação das categorias existentes para designar o que se é instado a aceitar como qualidade expressiva. De modo que o discurso estético nasce pari passu com uma arte que se impõe como singular indeterminado em oposição à universalidade das belas artes e das artes liberais¹⁰⁰. Essa arte, grafada doravante em minúsculo, não necessita de uma “fusão dialética dos horizontes” – entre autor e espectador, ou

96 BEIGUELMAN, Giselle. Impulso Historiográfico. *SELECT 40*, Primavera 2018, p. 178–191.

97 DIDI-HUBERMAN, Georges. *Imagens-Ocasões*. Tradução Guilherme Ivo. São Paulo: Fotô, 2018, p.31.

98 RANCIÈRE, Jacques. *Aisthesis. Scènes du régime esthétique de l’art*. Paris: Galilée, 2011.

99 RANCIÈRE, *ibidem*, p.156-157; tradução nossa.

100 RANCIÈRE, Jacques. *Malaise dans l’esthétique*. Paris: Galilée, 2004, p. 15.



mesmo entre espectadores – posto que atua nos registros de um dissenso, à revelia de toda prévia conceitualização ou normativa de qualquer ordem. No espaço aberto por tal liberalidade, é possível imaginar uma relação de igualdade entre sensibilidades e modos de expressão sumamente díspares. Portanto, a chamada “Arte”, esse singular-plural ainda empregado tão amiúde hoje, seria o lugar de certa utopia do igualitarismo entre experiências bastante concretas junto ao tecido sensível. Quanto ao “estético”, este deve ser entendido não como uma qualidade determinável a priori, mas como o registro de um sensível que dá a partilhar o que a noção de “modernismo” procurou apartar: um formalismo hermético e elitista e um vanguardismo aberto e aplicado. Nesse contexto, importa, pois, uma história de reconfigurações da experiência sensível, instada a substituir a narrativa arquiconhecida acerca da autonomização das artes na modernidade. Trata-se de fazer falar um momento histórico-transcendental de revolução estética própria a “novas formas de visibilidade e de inteligibilidade” que jamais delimitam um conteúdo específico e que, por isso mesmo, estendem indefinidamente seu horizonte metapolítico e o domínio de sua condição de possibilidade. Nesse intento, não há por que corroborar a oposição comumente evocada entre as idealidades etéreas da arte e as condições prosaicas das práticas singulares de expressão.

Pautado, pois, pela necessidade de fazer falar singularidades, o que se expõe a seguir, como segunda parte de um livro que se quer ditado pelo díspar, são acontecimentos de movimentação do tecido sensível, eventos em torno de modos de percepção, de regimes de emoção e de esquemas de pensamento que esclarecem diversamente o sentido artístico. Este pode se assumir, por exemplo, numa forma fotográfica desviada de seu mimetismo canônico, expandida para modos de opacidade. Mas pode, ainda, ganhar os relevos de agenciamentos matéricos e gráficos pelos quais o artista plástico procura instanciar um lugar errático do Eu. O sentido artístico pode mesmo incorporar gestos e corporeidades que abandonam normativas sociais de modo a aparecerem para além de todo esquecimento estrutural. São esses modos que serão expostos mais abaixo, em suas singularidades expressivas.

É fato que se tem visto na atualidade como a arte pode se apresentar descompromissada de seus acomodamentos aos espaços expográficos convencionais, junto a corporeidades



distópicas, críticas das conveniências sociais e das heteronormatividades. Ela pode convidar a modos alternativos de olhar, para além das transitividades da linguagem e das continuidades miméticas, mesmo quando aciona o registro do fotográfico, registro indelével do documental. Ela é capaz de fazê-lo igualmente junto a materialidades precárias, numa voluntária recusa às belas e virtuosas configurações. E se em dado momento o termo *pós-imagem* parecerá significativo, tal se deve à necessidade de se evocar regimes sensoriais particularmente afinados com as micropercepções do sensível e que, por isso mesmo, investem na exploração de potências expressivas e formais do efêmero e do esquecido.

Um “impulso historiográfico” foi entendido recentemente como oportunidade para anarquizar a memória das oficialidades. Um ato de “anarquizar” é a precisa contraface de avaliações pautadas pelo juízo da normalidade e da boa forma. Seu território parece ser o que aqui chamamos de o Fora da Arte posto que as gestualidades convocadas mais abaixo parecem se dar sobre linhas de fuga. O Fora é o que percorre os cruzamentos das linguagens, faz falar traços e rastros de algumas impertinências, algumas perdas de conformidade. O Fora é, de certo modo, esse Outro dos tantos mundos conformados, seu desdobramento em outras versões, naquelas em que o conformado ganha incompletude, desvia-se rumo a sua própria precariedade. De fato, a linha argumentativa convocada por nossos autores parece querer expandir sua figurabilidade e sentidos para além dos esquemas conformistas. Conseqüentemente, espaço e tempo são tomados como modos de ocupação do que de algum modo se vê expulso dos territórios balizados. De maneira que os gestos de diversidade expressiva focados a seguir parecem invariavelmente propensos a recolher seus dividendos artísticos de forma expandida, suscetíveis que são ao entrelaçamento indiferenciado de figuras, personagens e signos, a novas conexões com seu Fora, lugar por excelência de experimentações, devires e errâncias. Diga-se, por fim, que o Fora não deve ser entendido como genitivo objetivo (o fora não é, aqui, o tema da arte). A arte (assuma-se, de vez, a nomeação em minúscula) é, antes, mostrada como o que efetua a passagem ao Fora, como um estranhamento de si mesma, sem esperança de alguma redenção pela Síntese. Razão por que este livro privilegia o díspar, o heteronômico, sem linhas de sutura, sem pontos de confluência.



Assim, um primeiro capítulo intitulado **Memória e história nas experimentações fotográficas de Eustáquio Neves** examina a obra fotográfica do artista mineiro, onde uma contínua experimentação em torno de imagens analógicas põe em pauta personagens da comunidade negra e os envolve em uma tessitura imagética afeita a jogos de aparição e desapareição. Propõe-se uma leitura benjaminiana de uma poética fotográfica particularmente atenta à virtude evocativa e denotativa do rastro e da aura, numa conjugação entre memória, arquivo e imaginação. A dita “fotografia expandida” de Eustáquio Neves, faz-se aqui a hipótese, emblematiza os poderes da representação contemporânea junto ao que Jacques Rancière chama o “tecido historiado do sensível”, trama de entrelaçamento indiferenciado de figuras, personagens e signos.

Em seguida, em capítulo intitulado **Ver e pensar (pós-) imagens nas intermitências do mimético**, propõe-se percorrer certas intermitências visuais promovidas pelo *digital turn* e o trabalho que uma pós-fotografia motiva junto à materialidade da imagem e a seu registro do tempo por força do deslocamento que promove de uma indicialidade de fundo. Para tanto, examina em uma produção fotográfica pessoal, aquela de Gabriel Brito Bueno de Oliveira, um pensar próprio ao manuseio de imagens: reenquadramentos, recuperações de arquivos, lampejos de imaginação, enfim, procedimentos capazes de criar possibilidades estéticas, portanto mundos possíveis, para renovadas sensibilidades e sentidos.

No terceiro capítulo, intitulado **Uma topografia de si na errância e na precariedade**, procura-se focalizar formas e objetualidades que de algum modo permitem identificar uma poética visual e uma retratística de si na obra do artista brasileiro José Leonilson Bezerra Dias (1957-1993). A partir da plasticidade ali construída, reflete-se sobre tópicos inerentes ao ser e ao padecer de uma sensibilidade particularmente marcada pela doença e os desencontros. Objetiva-se com isso a caracterização de uma produção plástica afeita à busca por identidade ao mesmo tempo em que constitui inevitável fragmentação (e fuga) junto às formas e suas normas estéticas.

Por fim, um último capítulo, intitulado **A respeito de ações estético-políticas fora das convenções da Arte**, procura mostrar



como uma conceituação recente tem proposto o neologismo *artivismo* para referenciar modos renovados da relação entre arte e política, e para categorizar os destinos potenciais da arte enquanto ato de resistência e transgressão junto ao espaço comum. Assim, o artivismo é aqui tomado como cenário alternativo de reivindicação social assim como de fruição e de criação artística. A perspectiva leva a focalizar a mobilização de *ações estético-políticas* como formas de resistência a certa consensualidade das normativas sociais. Procura-se, pois, estimar as potencialidades de uma arte crítica e de intencionalidades estéticas que se exercem fora das normativas de uma Arte institucionalmente pautada.

Referências

BEIGUELMAN, Giselle. Impulso Historiográfico. *SELECT 40*, Primavera 2018, p. 178–191. Disponível em <https://www.select.art.br/wp-content/uploads/sites/12/2018/09/impulso_historiografico_01102018.pdf>. Acesso em: 20 nov. 2022.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Imagens-Ocasões*. Tradução Guilherme Ivo. São Paulo: Fotô, 2018.

RANCIÈRE, Jacques. *Aisthesis. Scènes du régime esthétique de l'art*. Paris: Galilée, 2011.

RANCIÈRE, Jacques. *Malaise dans l'esthétique*. Paris: Galilée, 2004.



I Memória e história nas experimentações fotográficas de Eustáquio Neves

Prof. Dr. Osvaldo Fontes Filho

A atitude mais produtiva perante a história parece ser aquela que implica numa exploração inconclusa, num trabalho junto às sobrevivências. Como se lê em um texto interessado em fazer falar uma particular experiência vivida junto aos restos da história:

A pedagogia da história é, antes de mais nada, compreender que uma coisa *passou* e no entanto *não passa* (isto é, continua travada em nossas gargantas e a atuar em nossos espíritos). É aprender a saber o que é o *passado*, como isso *passou* e em que *medida se passou* em nós e aí ficou travado. Para isso é preciso aprender a olhar os vestígios, a ler os arquivos, a escavar o solo do tempo.¹⁰¹

Nesse sentido, a obra fotográfica de Eustáquio Neves constitui oportunidade ímpar de investigação de uma tessitura imagética afeita aos jogos excedentes da revelação e da ocultação. Solicitada em experimentos de alquimia fotográfica, as imagens produzidas pelo artista mineiro conjugam memória, arquivo e imaginação. Sobreposição barroca de imagens, inserção do alfanumérico, colagem de signos diacrônicos, timbres diversos da granulação, emulsão das superfícies, marcas e rastros de sucessivas agressões aos originais, ficcionalização dos documentos antigos, auratização das figuras contemporâneas: todos esses procedimentos promovem uma espécie de desastre interno do fotográfico em sua canônica indicial, em favor de um aprofundamento do campo visual, que ganha ares de espectralidade, pelo qual a percepção é levada a um percurso quase onírico.

Uma memória errática conflagrada na trama fotográfica trabalha com tempos sobrepostos. Lemos, em lúcida análise:

101 DIDI-HUBERMAN, Georges. *Cascas*. Tradução André Telles. São Paulo: Editora 34, 2017, p. 100.



Se, como é sabido, toda fotografia é um território que tensiona o tempo ao fazer o passado ressurgir num presente imediato, a obra de Eustáquio parece nos alertar para a falha da promessa do jogo fotográfico em fazer emergir sem fissuras, e de forma insubmissa, esse tempo pretérito cristalizado nas superfícies das fotografias. Suas imagens, portanto, revogam a condição de testemunhas oculares de um determinado evento para se consagrarem como um relicário de tessituras acumuladas na experiência ancestral de um artista que se percebe como um agente histórico do seu tempo.¹⁰²

“Para levar a outro tempo, uso o ácido sulfúrico”¹⁰³: essa declaração sugere que se está diante de uma poética afeita a alterações mais que a reproduções. Não são exercícios de esclarecimento que ali ocorrem. Nem o passado esclarece o presente nem o presente esclarece o passado. Uma imagem, como bem assinala Walter Benjamin, “é aquilo em que o Outrora encontra o Agora num relâmpago para formar uma constelação”.¹⁰⁴ Não é por acaso que evocamos aqui a perspectiva benjaminiana da história. As fotografias de Eustáquio Neves formam, em suas sobreposições mnemônicas, jogos constelares da memória: uma memória encadeada na narrativa visual dos tempos em (excedente) sobreposição. Pode-se mesmo falar de uma obsessiva construção da memória, posto que – aqui, é Didi-Huberman que disso nos alerta – “diante de uma imagem, por mais antiga que seja, o presente nunca cessa de se reconfigurar [...]. Diante de uma imagem – por mais recente e contemporânea que seja –, ao mesmo tempo o passado nunca cessa de se reconfigurar”.¹⁰⁵

Na mesa de montagem do fotógrafo, a manipulação/experimentação dos negativos amplia o horizonte narrativo. No

102 CHIODETTO, Eder. Entre cataclismos, estilhaços e desassossegos. *Aboutlightblog*, 2018. Disponível em: <<https://aboutlightblog.wordpress.com/2018/04/25/eder-chiodetto-escreve-sobre-memoria-do-filme-de-eustaquio-neves>>. Acesso em. 14 abril 2022

103 Apud MARTINELLI DE ARAUJO, Paula. *Eustáquio Neves: sujeito fotográfico*. Memória e imagem. Dissertação (Mestrado em Comunicação e Semiótica) — Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC-SP). São Paulo, 2018, p. 58.

104 BENJAMIN apud DIDI-HUBERMAN, Georges. *Diante do tempo. História da arte e anacronismo das imagens*. Tradução Vera Casa Nova e Márcia Arbex. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2015, p. 129.

105 DIDI-HUBERMAN, *ibidem*, p. 14.



espaço físico do ateliê de Eustáquio Neves veem-se heteróclitos arquivos onde se amontoam recortes de periódicos, referências tipográficas encontradas na internet, retratos antigos do acervo de família, outras figurações encontradas por acaso, além de diversos itens arquivados por alguma sugestiva característica textural: papéis de embrulho, embalagens e afins. Fotografia expandida para além de sua canônica indicialidade (de sua transparência documental), ela mobiliza múltiplas camadas temporais pela técnica laboratorial: papel algodão emulsionado, interferências com raspagens, tintas acrílicas, nanquim, banhos químicos, sobreposição de negativos e outras técnicas. A imaginação é ali operador eficaz ao movimentar os dados heterogêneos do arquivo – “caixa de acasos”, denomina-o Eustáquio Neves – sobre a superfície sensível da película. O resultado é o que podemos chamar um palimpsesto fotográfico, tecido visual no qual se entrelaçam diferentes texturas e temporalidades, vestígios de sonhos, pedaços de imagens lacunares, reminiscências inquietas. A um tempo impressão (rastros) e expressão (montagem de visualidades e imaginações), a fotografia mostra-se um lugar de memórias (um arquivo do “isso foi”) e um objeto de sonho (uma sobreposição de acasos). Talvez se possa falar de uma consciência crítica e histórica – apelo obsessivo ao retorno do recalcado – em texturas e atmosferas difusas, o que exige fissurar a superfície das imagens, abri-las e desdobrá-las, num trabalho de escavação paciente (experimental) que descobre nuances de sentido em cada detalhe, em cada fragmento. São indistintos, aqui, o olhar do arqueólogo e aquele do visionário. O que implica um repensar do regime escópico em chave de intermitências/descontinuidades. Num espaço lúdico e desinteressado do jogo entre a imaginação e a experiência, entre o documento e a expressão – assemelhado aos “rizomas de bifurcações” do modelo dialético da história benjaminiana¹⁰⁶ –, a imagem parece reencontrar sua força poética e criadora.

Nesse espaço aberto, digamos ainda que a imagem se mostra registro de sentidos obtusos. “Erudito das impurezas, dos restos da história”, o artista-fotógrafo, à semelhança do historiador benjaminiano, é “o arqueólogo do inconsciente da história. Ele salta de um objeto de angústia a outro, mas seu próprio salto é o de uma criança. O historiador, segundo Benjamin, é uma criança que brinca

106 *Idem, ibidem*, p. 115.



com os farrapos do tempo”¹⁰⁷ Retenha-se que a memória “decanta o passado de sua exatidão”, posto que não é fato, mas reminiscência. “A memória é *psíquica* em seu processo, *anacrônica* em seu efeito de montagem, reconstrução ou ‘decantação’ do tempo”.¹⁰⁸ Decantação que envolve mesmo uma remontagem da identidade matricial do artista. Na série fotográfica *Máscara de punição*, de 2003/2004, a imagem da mãe do artista presta-se ao trabalho de manipulação experimental, processualidade por recursos analógicos e digitais de sobreposição fotográfica, com vistas a propor novas camadas de sentidos, para além das narrativas hegemônicas da História e da História da Arte. O processo, aqui, visa ao jogo entre o rosto e a máscara, um jogo poético entre o positivo e o negativo. Assemelhadas em seus enquadramentos, a foto da mãe e aquela de uma máscara de punição são seguidamente sobrepostas. A operação produz desdobramentos da imagem originária, ordinário enquadramento de um retrato fotográfico de estúdio dos anos 50-60, que se vê deslocado e ressignificado. A fotografia em 3x4 do rosto materno emancipa-se de sua tutela afetiva original e vem decantar sentidos outros, de resgate de uma história coletiva de exclusão e exploração. Vê-se, pois, como a dita “fotografia expandida” é reminiscência estudiosa do passado, para trato com o tema da identidade negra no Brasil.

A fusão do retrato materno com a imagem da máscara envolve uma releitura particular da experiência coletiva que expõe o desafio de estabelecer uma representação convincente e satisfatória destas identidades que se contraponha, na atualidade, às experiências da desumanização e da invisibilidade vivenciadas por estas populações.¹⁰⁹

Nesse desafio de reconfigurar politicamente e afetivamente uma representação da identidade afro-brasileira para além do tempo e espaço afetivamente apreendido e daquele oficialmente/racionalmente organizado/enquadrado, o resultado último, afirma Eustáquio Neves, é a representação da máscara (fotográfica) da máscara.

107 *Idem, ibidem*, p. 123-124.

108 *Ibidem*, p. 41.

109 ALVES, Genesco; OLIVEIRA DE FREITAS, Ricardo. Além da caixa preta: a identidade afro-brasileira na fotografia de Eustáquio Neves. *Revista Antares*, vol. 5, nº 9, jan./jun., 2013, p. 211.



Figura 1- Eustáquio Neves, da série fotográfica *Máscara de punição*, 2003/2004. Fonte: < <https://www.e-flux.com/announcements/488494/other-ships-photographs-by-eustaquio-neves/>>. Acesso em : 30 jan. 2023.

Fica ainda evidente que a maneira como o fotógrafo lida com as experiências do passado subverte a noção de tempo organizado linearmente. A tessitura dessa reencenação é organizada por camadas temporais oscilantes e o tempo é concebido como uma unidade condensada e apreendida preferencialmente pela percepção do presente. A identidade cultural, com efeito, não é fixa. “As imagens de Neves mantêm um estreito vínculo com a noção de identidade traduzida”.¹¹⁰

Na série *Boa Aparência*, de 2014, o trabalho é de resgate a partir da descaracterização histórica do corpo negro, do apagamento das feições, da silhueta imersa nos registros de institucionalizadas violências. Uma cenografia do documento inventado provoca certa densificação poética das imagens por apropriação que causa ruído na definição canônica da fotografia como transparência documental. Neves se apropria de anúncios na imprensa de outrora de escravos fugitivos para os quais o dístico “boa aparência” não era mais que valorização comercial do “produto”. O mesmo apelativo, observa com argúcia o artista, é encontrado em antigos anúncios de empregos onde a fórmula “pede-se boa aparência” deixa transparecer aberto preconceito. O espaço-tempo é ficcionalizado/auratizado; os sentidos são latentes de imagens tornadas “aparições”, espectralidades.

110 *Idem*, p. 212.



Figura 2 - Eustáquio Neves, da série fotográfica *Boa Aparência*, 2014. Fonte: < <https://www.e-flux.com/announcements/488494/other-ships-photographs-by-eustaquio-neves/>>. Acesso em : 30 jan. 2023.

No ensaio fotográfico *Valongo: cartas ao mar*, de 2015-2016, a fotografia partilha o destino efêmero do papel: emulsionado, ele ganha manchas, indicativo que a fotografia analógica é como uma forma de vida para a qual a negatividade do tempo é constitutiva. Nesse sentido, pode-se assumir que a História é tomada aqui, ainda que inconscientemente, como uma “potência ontológica”¹¹¹ que igualiza todos os corpos; ela não é mais composição de exemplaridades impostas por uma potência artística. Os personagens, com a consistência de fantasmas que Neves convoca, sob fundo de pedras tumulares fotografadas nas igrejas de Diamantina, ressurgentes de um fundo de indistinção – membros da comunidade negra, dos quilombos -, parecem nascidos do traçado e da matéria matizada, caótica, que compõe a superfície (ou melhor, a interface) fotográfica. A respeito de *Valongo: cartas ao mar*, pode-se reter:

111 RANCIÈRE, Jacques. *Figuras da história*. Tradução Fernando Santos. São Paulo: Unesp, 2018, p. 58.



A fotografia encontra em Eustáquio Neves um homem devoto dos dramas que envolveram e envolvem um passado atormentado e atormentador da nossa história. História de um povo que foi conduzido ao degredo humano e de tamanha força que não se apaga, não sai da nossa alma. (...) Por certo o seu desempenho de grande artista manipulador dessas imagens comove, penetra, sangra e une passado e presente.¹¹²



Figura 3- Eustáquio Neves, do ensaio fotográfico “Valongo: cartas ao mar”, 2015-2016. Fonte: < <https://projetoafro.com/artista/eustaquio-neves/>>. Acesso em 30 jan. 2023.

A série do Valongo, diga-se, prescinde do registro indicial das ruínas históricas do sítio arqueológico no Rio de Janeiro - reconhecido pela UNESCO em 2013 como herança da memória da diáspora africana no mundo¹¹³. Pode parecer uma atitude paradoxal, mas não se trata apenas de interrogar o objeto de representação, mas de

112 ARAUJO, Emanuel. *Aberto pela aduana – Livro de Artista de Eustáquio Neves*. 2019. Disponível em: <<https://amlatina.contemporaryand.com/pt/events/aberto-pela-aduana-livro-de-artista-de-eustaquio-neves/>>. Acesso em: 18 abril 2022.

113 BARROS DE CASTRO, Maurício. Eustáquio Neves: images and memory of slavery. In: *Valongo: Letters to the Sea. Studies in Visual Arts and Communication - an international journal*, v. 6, n. 2, 2019, p. 2.



fazer uma crítica aos valores de uso da representação. O que implica admitir que o passado registrado revela-se insuficiente a sua própria compreensão. O artista, em sua processualidade *sui generis*, parece admitir uma tensão existente em seus objetos, uma necessidade de anacronismo interno a eles, como se requeressem seu desdobramento nos tempos presentes. A morte da memória do lugar, reurbanizada e revalorizada por conta mesmo do achado arqueológico, repete exclusões passadas. Razão por que em *Outros navios*, de 2000, o próprio perfil do artista surge, em constrangimento espacial, para aproximar os navios negreiros e a superlotação do transporte público e das moradias da periferia, ocupadas pelos trabalhadores de hoje, na sua maioria da raça negra. Como bem mostrou Walter Benjamin, por meio do *Trauerspiel* barroco, a desconstrução da representação acompanha uma crítica do poder não menos radical. *Valongo: cartas ao mar* revela uma visão da história diacrônica e arruinada que, benjaminianamente, a vê como uma repetição e reiteração do poder excludente. A fotografia assim postada de certo modo deslegitima um determinado cronotopo. A fixação da fotografia não é mais garantia de eternidade ou de assimilação regrada do tempo e espaço históricos. Como “cartas ao mar”, contam com respondentes casuais, de fortuna, a suas “mensagens”. Indiretamente, elas retomam a *Erfahrung* benjaminiana, experiência que se desdobra, viaja (em alemão, viajar se diz *fahren*), anseia por comunicação e comunidade.

O rastro processual de Eustáquio Neves, na indeterminabilidade que lhe é própria, aponta para o sentimento de anacronismo, pois que, já se disse, o passado mostra-se insuficiente a sua própria compreensão. A obra de arte constitui um objeto policrônico, montagem de tempos genealógicos heterogêneos. Exemplar, a respeito, a série *Retrato Falado*, 2019-2020, uma busca por reconstituir o retrato do avô por algum motivo rasurado, a ser substituído por uma montagem de vários documentos para a qual é solicitada a contribuição de Dalton Paula, autor dos *Retratos silenciados*. A operação aqui não é propriamente de reprodução/restituição, mas de constituição de um desejo do que o retrato deixa para trás de si, do inimitável, do fundo obscuro da vida de um homem negro. O passado não mais visto como origem, “um passado eterno”, mas como fato em movimento, fato de memória, que evoca os acontecimentos e os constrói no saber presente do artista/historiador/arqueólogo. No fim das contas, impõe-se uma imagem espessa de diferentes momentos históricos, abertura a



uma experimentação imaginária (do próprio eu) no contrapé do paradigma fotográfico como documentação, registro mimético de objetos e situações.

A figura do artista-arqueólogo não é sem consequência. Neves olha, conversa e trabalha como um arqueólogo. Com a devida minúcia, examina seus objetos de análise para neles ressaltar o transcurso da vida:

No meu trabalho, faço uma interpretação do mundo à minha volta, com vários recortes. A partir deles, tento criar uma narrativa com pequenas fábulas e vários tempos, já que uso diversos negativos. De alguma forma, com todas essas camadas, quero contar aquela experiência visual de vivência com o que está no meu entorno' [...] Ele transcende a estética para estabelecer conexões profundas com os itens ameadados nessa arqueologia étnica, religiosa, social [, psíquica].¹¹⁴

Esse trabalho de interpretação por “pequenas fábulas e vários tempos” exige um empenho de construção da historicidade, mesmo porque não se prende à memória como coleção de recordações, mas como memória inconsciente, “aquela que se deixa menos contar do que interpretar em seus sintomas”, com as heterocronias e heterotopias que solicita sua profundidade, sua sobre-determinação.¹¹⁵

Portanto, o artista assume um “trabalho crítico da memória”, trabalho de estratificação e condensação junto aos restos, junto ao seu “ter lugar”: atividade de “escavação arqueológica”.¹¹⁶ Obra de desmontagem e remontagem, tornando visíveis as sobrevivências, os anacronismos, os encontros de temporalidades contraditórias que afetam cada objeto, cada acontecimento, cada pessoa, cada gesto. Uma “narrativa com pequenas fábulas e vários tempos” implica “mostrar que a história não é senão todas as complexidades do tempo, todos os estratos da arqueologia, todos os pontilhados

114 NEVES *apud* VERAS, Luciana. Eustáquio Neves: como um arqueólogo. *Revista Continente*, 2016.

115 DIDI-HUBERMAN, Georges. *A imagem queima*. Tradução Helano Ribeiro. Curitiba: Medusa, 2018, p. 40.

116 DIDI-HUBERMAN, Georges. *O que vemos, o que nos olha*. Tradução Paulo Neves. São Paulo: Editora 34, 1998, p. 174.



do destino”.¹¹⁷ Trabalho de “arqueologia psíquica das coisas”¹¹⁸, pois que implicado em liberar imaginativamente relações de tempo inusitadas. Trabalho do não saber do sintoma – em imagens que, por seus deslocamentos no tempo e no espaço, reclamam um registro inconsciente da temporalidade histórica – pondo em crise o saber linear do símbolo.¹¹⁹ Por fim, trata-se de um trabalho de renovada ligação entre o passado e o presente bem como de renovada ligação com o objeto que a abriga: “história e temporalidade se encontram, por assim dizer, concentradas no objeto: relação intensiva do objeto com o tempo, do tempo no objeto, e não extensiva do objeto no tempo, colocado como por acidente num desenrolar histórico heterogêneo à sua constituição”.¹²⁰

Na série *Arturos*, de 1993, Eustáquio Neves investe uma metalinguagem barroca na multiplicação de camadas metafóricas a partir da instância referencial. Membros da comunidade quilombola personificam uma narrativa não linear num espaço de encruzilhadas, inscrições e disjunções, fusões e transformações, confluências e desvios, rupturas e relações, divergências, multiplicidades e disseminações. O apelo aos umbrais – uma marca também de Benjamin – tem um papel fundamental nessa série como um desafio ao espaço estético sobrecodificado em favor de uma espacialidade proliferante, constelar abrigo aos vestígios do tempo, aos traços de memória e às imagens de desejo. No conseqüente jogo dos estilhaçamentos e recomposições, o altar da devoção sincrética, com Nossa Senhora do Rosário e os santos negros das Irmandades, vê-se inesperadamente invadido por signos do mundo comercial (garrafas de Coca-Cola, embalagens de cigarros, rótulos de bebidas) que compartilham o espaço das oferendas da fé. O que permite entender que estamos em uma arte alegórica, instância de reabilitação da temporalidade e da historicidade em oposição ao ideal que o símbolo encarna. Nela coexistem eternidade e transitoriedade ao “ressaltar a impossibilidade de um sentido eterno e a necessidade de perseverar na temporalidade e na historicidade para construir significações transitórias”.¹²¹ Com efeito, a memória não opera de forma linear,

117 DIDI-HUBERMAN, Georges. *Diante da imagem. Questão colocada aos fins de uma história da arte*. Tradução Paulo Neves. São Paulo: Editora 34, 2013, p. 212.

118 DIDI-HUBERMAN, 2015, p. 122.

119 DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 234.

120 GAGNEBIN, Jeanne Marie. *História e narração em Walter Benjamin*. São Paulo: Perspectiva, 1999, p. 11.

121 GAGNEBIN, 1999, p. 38.



por sucessão e acúmulo. Ela possui uma força crítica que rompe toda continuidade mecânica/causal. Não é uma transcrição do passado no presente, mas uma descontextualização do passado no seio do presente. Portanto, a arte como escritura da memória não constitui imagens da memória, mas memórias das imagens. A alegoria aciona uma trama complexa que impede a cristalização do sentido; ela possibilita a construção do conhecimento, pois convoca os vestígios do passado, trabalha-os de maneira crítica para ultrapassá-los dialeticamente à luz de um olhar situado no presente e de uma memória que se reconfigura incessantemente.

Talvez não seja despropositado ver nas fotografias de Eustáquio Neves uma imagem dialética, essa noção que Benjamin colocou no centro de sua concepção de historicidade como uma imagem que se presta a gatilhos de memórias voluntárias e involuntárias; modo de acionar arquivos longínquos que resgatam valores (reminiscências) diversamente depositados, em antítese aos tempos de interações velozes. Não se trata de mera obra mnemônica, esforço de lembrança, resgate do que foi, mas uma construção originária – e, por isso, inacabada – desse arcabouço mnemônico, de um vir-a-ser. Lemos em Benjamin:

O termo origem não designa o vir-a-ser daquilo que se origina, e sim algo que emerge do vir-a-ser e da extinção. A origem se localiza no fluxo do vir-a-ser como um torvelinho, e arrasta em sua corrente o material produzido pela gênese. O originário não se encontra nunca no mundo dos fatos brutos e manifestos, e seu ritmo só se revela a uma visão dupla, que o reconhece, por um lado, como restauração e reprodução, e por outro lado, e por isso mesmo, como incompleto e inacabado.¹²²

Voltemos à questão do umbral, figura recorrente nas fotografias de Eustáquio Neves. Como se sabe, umbral em Benjamin é o local de anúncio do inteiramente outro. Numa visão do tempo como saturado de “agoras” – ou seja, o oposto do tempo homogêneo e vazio – ele percebia que “cada segundo era a porta estreita pela qual pode entrar o Messias”¹²³ Além disso, a soleira é o local de

122 BENJAMIN, Walter. *Origem do Drama Barroco Alemão*. São Paulo: Brasiliense, 1984, p. 67-68.

123 BENJAMIN, Walter. Teses sobre o conceito de história. In: BENJAMIN, Walter. *Obras escolhidas. Magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 1987, p. 232. (v. 1)



passagem entre o mito e a razão, entre o sagrado e o profano, entre o sonho e a vigília, entre a sombra e a luz, em suma, entre a vida e a morte. Uma brecha representacional, sobretudo imaginativa, para um trabalho (sintomal) do esquecimento.

[...] na vigília lúcida que nossa relação habitual com o visível supõe, na completude ideal que os dispositivos de representação propõem, alguma coisa – um resto, portanto, uma marca de esquecimento – vem ou volta a trazer mesmo assim sua perturbação noturna, sua potência virtual. Alguma coisa que altera o mundo das formas representadas [...]. Alguma coisa que devemos chamar um sintoma, tanto é verdade que não há sintoma – no sentido freudiano – sem um trabalho de esquecimento.¹²⁴

O sintoma é potência de transversalidade das associações de tempos, ideias, sentidos e sentimentos; é construção de sentidos plurais e coletivos a partir da descaracterização do conhecido. Razão porque talvez não seja despropositado chamar de sintomal o trabalho de palimpsesto (dispositivo de imaginação) das fotografias de Eustáquio Neves. Isto porque seu mapeamento mnemônico é esforço de sobredeterminação. E, como sublinha Didi-Huberman, “o sintoma só existe – só insiste – quando uma dedução sintética, no sentido apaziguador do termo, não consegue existir”.¹²⁵ No esgotamento de suas características referenciais, a fotografia de Eustáquio Neves pode ser dita, ainda, uma imagem-cristal.

Autônomas, abstraídas do vínculo remissivo de origem, as imagens-cristal situam-se num presente sempre renovado que desperta um passado e prenuncia um futuro igualmente abertos [...] Elas provocam a suspensão do aqui e agora, possibilitando nexos com um imaterial, uma potência de pensamentos [...] quando o que importa não é mais reconhecer, mas conhecer.¹²⁶

124 DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 207-208.

125 *Ibid.*, p. 232-233.

126 FATORELLI, Antônio. *Fotografia e Viagem. Entre a Natureza e o Artificio*. Rio de Janeiro: Relume Dumará: Faperj, 2003, p. 33.



Na série *Objetivação do corpo*, 1999/2000, a fotografia do corpo feminino como intervenção, exposta às “intempéries” do meio, fornece uma “dobra” a esse corpo, salvaguarda-o da transparência documental, do mundo objetificante e de sua apropriação efêmera. A reminiscência das mulheres escravas abusadas sexualmente por seus proprietários não está longe. A apropriação de fotografias anônimas, ou mesmo aquela de sua própria esposa, fornece o mote para presenças que se expandem pelo papel algodão emulsionado por entre uma miríade de símbolos e vestígios esvanecidos de tempos e culturas pretéritos. Sobreimpressão emprestada do cinema? Em todo caso, potencialização do presente, assumido como “entre-lugar onde as temporalidades se adensam, onde o passado pode ser revisto e o futuro maturado”.¹²⁷ Lembremos o truísmo benjaminiano: “a imagem é um cristal de tempo, aonde o Outrora se encontra com o Agora em um relâmpago para formar uma constelação”. No caso da série *Objetivação do corpo*, intervenções sobre a fotografia ocultam, isolam o corpo feminino. Modo de articular o “feminino” para além de seu valor meramente expositivo, aspectual. Modo de inquietar o aspecto (uma Eva negra interrogando seu lugar na História), rumo a uma interface comunicativa capaz de flertar com a imagem aurática e sua capacidade de presentificar o ausente e o longínquo. Em *Vênus I*, de 1993, o artista parece apontar para o poder da aparição que “levanta os olhos” próprio da imagem aurática. Retomando o poder de “levantar os olhos” e nos olhar (do fundo de sua ausência) de toda imagem aurática, a imagem é tramada (literalmente) como um acontecimento visual único, por inquietação “da estabilidade mesma de seu aspecto, na medida em que se torna capaz de chamar uma lonjura na forma próxima ou supostamente passível de posse”.¹²⁸ Poderíamos, quiçá, falar aqui de uma aura “secularizada”, segundo a interpretação didi-hubermaniana de Benjamin, posto que diante das *Vênus* de Eustáquio Neves é um real histórico que se desvela como matéria de implicação mais que de explicação.¹²⁹

127 PEREIRA GONÇALVES, Sandra Lúcia. Eustáquio Neves: arte e resistência. *Revista Gama*, n. 3, Estudos Artísticos, Lisboa, jan.-jun., 2014, p. 26.

128 DIDI-HUBERMAN, 1998, p. 150.

129 DIDI-HUBERMAN, 2018, p. 51.

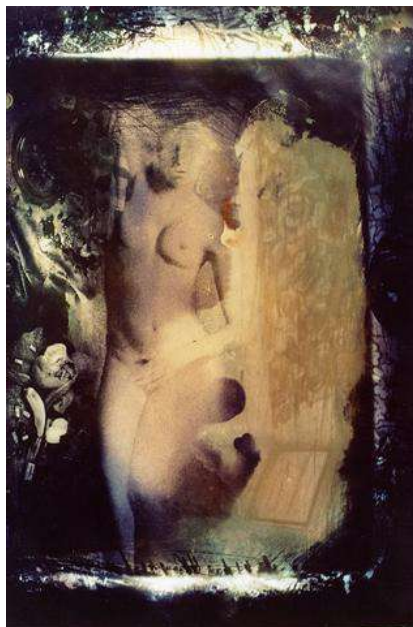


Figura 4- Eustáquio Neves, *Vênus I*, 1993 Fonte: < <https://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra25593/venus-i>>. Acesso em 30 jan. 2023.

Mais recentemente, na série *Memória do Filme*, de 2018, a panóplia técnica parece se enxugar. Um filme propositalmente escolhido por sua lentidão permite ao artista a paradoxal operação de utilizar a câmera fotográfica como um aparelho de filmagem. A varredura da paisagem – modo de hibridização dos meios, próprio ao que Rancière chama o “regime estético da arte”¹³⁰ – presta-se a uma fotografia para um tempo não mais como recorte instantâneo que busca o congelamento, mas como um tempo expandido, que se esvai feito poeira ao vento, em transparência e fluidez. A imagem se resolve como superfície de recolhimento dos acasos, dos desassossegos e das deposições da matéria orgânica. Um campo de incertezas para uma memória de estilhaços/fulgurâncias. Assim, as fantasmagorias do palimpsesto fotográfico proposto por Neves seriam “matérias e configurações fora de seu terreno [da fotografia] que lhe emprestam a substância e qualificam o dinamismo”.¹³¹

130 RANCIÈRE, Jacques. *A partilha do sensível. Estética e política*. Tradução Mônica Costa Netto. São Paulo: Cosac & Naify, 2005.

131 SCHWARZ, Roberto. *Sequências Brasileiras: Ensaios*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999, p. 28.



Espectralidades, por mais paradoxal que tal pareça, constituem aqui “formas objetivas” – “substância prático-histórica” da forma estética, segundo a acepção cunhada por Roberto Schwarz – atinentes à subjetividade e à sociabilidade contemporâneas que o artista mineira de alguma forma incorpora. A sucessão de incursões do olhar por paisagens de turvas evidências empresta perspicácia às visualidades entre curiosidade e melancolia. As suas resultantes ficcionais não incorporam maquinalmente as interpretações oficiais, programáticas, da ancestralidade recuperada, mas funcionam como ingrediente involuntário de um enquadramento geral do tempo presente. Talvez se possa arriscar a afirmação de “uma exposição ensaística que faz suas a contingência e a consistência próprias à aventura da arte moderna”.¹³² Ou, ainda, e devidamente desviando a leitura benjaminiana de Roberto Schwarz do literário ao fotográfico, estaríamos diante de um “complexo altamente heterogêneo de experiências [fotograficamente] transpostas, sobre o qual o [artista] trabalha”¹³³. Afinal, o salto do contemporâneo terá sido, como bem se sabe, o deslocamento da atividade artística como representação em direção à arte como possibilidade de experimentação fragmentária e intensiva voltada à produção de processos de criação e fabulação continuada: um breve acontecimento, nunca uma operação de totalização.

Vemos, por fim, como a memória da imagem é produto próprio de um modo de olhar conduzido pela alteração permanente do mundo. Na contemporaneidade, e a obra de Eustáquio Neves reflete o fato, a história não é mais tomada como um desenvolvimento orientado pelo progresso, uma sucessão cronológica de fatos, mas como uma fermentação das ruínas. Assim, o trabalho do artista alegorista parte do princípio que

a história não é simplesmente o lugar de uma decadência inexorável como uma infinita melancolia poderia nos induzir a crer. Ao se despedir de uma transcendência morta e ao meditar sobre as ruínas de uma arquitetura passada, o pensador alegórico não se limita a evocar uma perda; constitui, por essa mesma meditação, outras figuras de sentido.¹³⁴

132 *Idem, ibidem*, p. 36.

133 *Idem, ibidem*, p. 41.

134 GAGNEBIN, 1999, p. 46.



Diante da fotografia analógica, aberta em sua contingência química, transparece o paradoxo da modernidade: a um só tempo obcecada pela memória, concebida como criação e conhecimento, e pelo contingente efêmero. Nesse sentido, essa imagem inquieta busca aproximar o que está distante e distanciar o que está próximo, retornando ao passado a partir do presente que nos é próprio, ou seja, operando por anacronismo. Esse sentimento traduz a consciência da perenidade do presente e demonstra a importância do trabalho crítico da memória nas artes contemporâneas.

Digamos, ainda, que em face das tramas por sobreposições de Eustáquio Neves temos o sentimento de vislumbrar um sentido preciso de enfrentamento da história pela arte. Sobre os papéis emulsionados, raspados, riscados do artista combinam-se os sentidos da história e seus possíveis elementos plásticos. Uma combinação eminentemente simbólica, no sentido do que fala Rancière¹³⁵, onde se joga com o caráter artificial de toda imagem da História e com o caráter histórico de toda figuração do *qualquer um*. Trabalho, pois, de desvio de toda iconicidade que pode ser entendido de várias maneiras. No que tange à obra de Eustáquio Neves, cabe arriscar a caracterização do que Rancière chama uma “poética (sur)realista: “ela utiliza todas as transformações da figura e as relações entre as figuras que caracterizam uma figuração livre das regras da representação”¹³⁶ Todo o recalcado da ancestralidade diaspórica retorna por força da potência de re(con)figuração da superfície fotográfica. Seria, quiçá, mais conveniente falar de jogos de des-figuração nos quais o “tema histórico” surge como que enredado nos movimentos tramados da matéria fotográfica, que ganha vivacidade em sua semiose química. Digamos, por fim: na obra de Eustáquio Neves, a história é “tecido sensível das coisas” em lugar de “potência de destino”¹³⁷ lugar de multiplicação das formas da des-figuração e do jogo das formas.

Referências

ALVES, Genesco; OLIVEIRA DE FREITAS, Ricardo. Além da caixa preta: a identidade afro-brasileira na fotografia de Eustáquio Neves.

135 RANCIÈRE, 2018, p. 73.

136 *Ibid*, p. 75.

137 *Ibid*, p. 70.



Revista Antares, v. 5, n. 9, jan./jun., 2013, p. 197-214. Disponível em: <<http://www.uces.br/etc/revistas/index.php/antares/article/view/1930/1328>>. Acesso em: 18 abril 2022.

ARAUJO, Emanuel. *Aberto pela aduana - Livro de Artista de Eustáquio Neves*. 2019. Disponível em: <<https://amlatina.contemporaryand.com/pt/events/aberto-pela-aduana-livro-de-artista-de-eustaquio-neves/>>. Acesso em: 18 abril 2022.

BARROS DE CASTRO, Maurício. Eustáquio Neves: images and memory of slavery in Valongo: Letters to the Sea. *Studies in Visual Arts and Communication - an international journal*, v. 6, n. 2, 2019.

BENJAMIN, Walter. Teses sobre o conceito de história. In: BENJAMIN, Walter. *Obras escolhidas. Magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 1987, p. 222-232; v. 1. Disponível em: <http://www.proibidao.org/wp-content/uploads/2011/10/Sobre-o-conceito-de-historia_Walter-Benjamin.pdf>. Acesso em: 20 abril 2022.

BENJAMIN, Walter. *Origem do Drama Barroco Alemão*. São Paulo: Brasiliense, 1984.

CANTON, Katia. *Tempo e Memória*. São Paulo: Martins Fontes, 2009. Disponível em: <https://kupdf.net/download/tempo-e-memoria-de-katia-canton_5c75da23e2b6f5f4721f2c4e_pdf>. Acesso em: 20 abril 2022.

CHIODETTO, Eder. Entre cataclismos, estilhaços e desassossegos. *Aboutlightblog*, 2018. Disponível em: <<https://aboutlightblog.wordpress.com/2018/04/25/eder-chiodetto-escreve-sobre-memoria-do-filme-de-eustaquio-neves>>. Acesso em: 18 abril 2022.

DE BRITTO, Glaucia Helena. Os dilemas são outros - uma entrevista com Eustáquio Neves. *Revista O Menelick 2º Ato*, 2019. Disponível em <>. Acesso em: 19 abril 2022.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Cascas*. Tradução André Telles. São Paulo: Editora 34, 2017.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Diante do tempo. História da arte e anacronismo das imagens*. Tradução Vera Casa Nova e Márcia Arbex. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2015. Disponível em <<https://revistapolichinelo.blogspot.com/2011/03/georges-didi-huberman.html>>. Acesso em: 20 nov. 2022.



DIDI-HUBERMAN, Georges. *O que vemos, o que nos olha*. Tradução Paulo Neves. São Paulo: Editora 34, 1998.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Diante da imagem. Questão colocada aos fins de uma história da arte*. Tradução Paulo Neves. São Paulo: Editora 34, 2013.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *A imagem queima*. Tradução Helano Ribeiro. Curitiba: Medusa, 2018.

FATORELLI, Antônio. *Fotografia e Viagem. Entre a Natureza e o Artificio*. Rio de Janeiro: Relume Dumará: Faperj, 2003.

FLUSSER, Vilém. *Filosofia da caixa preta: ensaios para uma futura filosofia da fotografia*. São Paulo: Hucitec, 1985.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. *História e narração em Walter Benjamin*. São Paulo: Perspectiva, 1999.

KOSSOY, Boris. *Realidades e ficções na trama fotográfica*. São Paulo: Ateliê Editorial, 1999.

MARTINELLI DE ARAUJO, Paula. *Eustáquio Neves: sujeito fotográfico. Memória e imagem*. Dissertação (Mestrado em Comunicação e Semiótica) — PUC-SP). São Paulo, 2018.

PEREIRA GONÇALVES, Sandra Lúcia. Eustáquio Neves: arte e resistência. *Revista Gama - Estudos Artísticos*, n. 3, Lisboa, jan.-jun., 2014, p. 20-26. Disponível em: <<https://issuu.com/fbault/docs/gama3>>. Acesso em: 18 abril 2022.

RANCIÈRE, Jacques. *A partilha do sensível. Estética e política*. Tradução Mônica Costa Netto. São Paulo: Cosac & Naify, 2005.

RANCIÈRE, Jacques. *Figuras da história*. Tradução Fernando Santos. São Paulo: Unesp, 2018.

SCHWARZ, Roberto. *Sequências Brasileiras: Ensaio*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

VERAS, Luciana. “Eustáquio Neves: como um arqueólogo”. *Revista Continente*, 2016. Disponível em: <<https://revistacontinente.com.br/edicoes/187/eustaquio-neves--como-um-arqueologo>>. Acesso em: 20 abril 2022.



II Ver e pensar (pós-)imagens nas intermitências do mimético

Prof. Dr. Osvaldo Fontes Filho

Gabriel Brito Bueno de Oliveira¹³⁸

A arte contemporânea [...] abre-nos um regime de *pós-imagem*, uma experiência que não é simples preservação, mas, fundamentalmente, rasura ou dispêndio de uma imagem precedente.

(Raúl Antelo, *Maria com Marcel. Duchamp nos trópicos*, 2010)

O universo da imagem vive hoje a sua fase pós-fotográfica, uma fase em que a imagem – e sobretudo a imagem tecnicamente produzida – libera-se finalmente do seu referente, do seu modelo, ou daquilo que nós chamamos um tanto impropriamente de a ‘realidade’. [...] Esta fase é uma lenta mas inexorável mudança dos hábitos perceptivos do público em relação a uma, digamos assim, ontologia da imagem fotográfica. [...].

(Arlindo Machado, *A fotografia sob o impacto da eletrônica*, 1998)

Em 1931, a revista *Photographies* publica a imagem de três crianças correndo em direção ao lago Tanganica, foto de autoria do húngaro Martin Munkacsi (1896-1963), uma imagem que Cartier-Bresson diz tê-lo influenciado a fotografar. As três silhuetas negras sobre fundo brumoso da água, congeladas pelo clique da máquina fotográfica, registram à perfeição um átimo de tempo, uma fugaz passagem daqueles corpos pelo campo de enquadramento do olhar.

138 Fotógrafo profissional, possui graduação em História pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (2010) e em Comunicação Social - Jornalismo pela FIAM-FAAM Centro Universitário (2004). Mestrando em História da Arte no Programa de Pós-Graduação em História da Arte da EFLCH/UNIFESP.



Os desdobramentos desse encontro caminham para a construção narrativa da ideia de um *momento decisivo* da imagem, uma imagem consolidada de certa indicialidade perene, sem grandes questionamentos quanto a outras possibilidades expressivas. Essa concepção sobre o que deve ser uma fotografia é provavelmente um dos ápices do ato fotográfico entendido a partir de preceitos de sua rentabilidade representacional e de seus pressupostos indiciais. Não é arriscado assumir que se tem aqui a imposição de uma normativa: o que esperar de uma foto, seja na sua forma, no seu modo de produzir, no seu conteúdo, naquilo que se espera que ela diga ou mais precisamente no que ela está autorizada a dizer e no que estamos autorizados a dela pensar.

O que interessa convocar aqui é exatamente o oposto do que foi consagrado por fotógrafos que caminharam por essa perspectiva durante boa parte do século XX. Uma indicialidade de consenso pode bem ceder terreno a uma *pensatividade da imagem* – assumase, de imediato, o conceito de Jacques Rancière, que mais abaixo se explicita – de modo a se dissertar em torno de indeterminações, de aberturas de possibilidades daquilo que pode *vir a ser* uma imagem em lugar de impor o que ela *deva ser*. São as possibilidades em aberto e que se cruzam que interessa pensar e produzir, nas indeterminações do que pode vir a ser, nos devires poético-estéticos da imagem fotográfica contemporânea. Lembremos, aqui, de imediato, as inúmeras injunções de um historiador e filósofo da imagem como Georges Didi-Huberman contra saberes imobilizadores da imagem. Ele mostra como as imagens devem sua eficácia não tanto à transmissão de saberes, mas ao entrelaçamento, ao “imbróglgio de saberes transmitidos e deslocados, de não saberes produzidos e transformados”.¹³⁹

O que aqui se preconiza é um trabalho com o fotográfico que se insira numa lógica da incerteza, que dialogue com um campo teórico renovado no estudo da fotografia. A noção de *pós-fotografia* permite, de fato, falar de uma verdade da ficção, de uma imagem-ficção como proposta de mundos possíveis. Em uma poética de mundos possíveis, as temporalidades tendem a se entrelaçar em evidente anacronismo. Fato é que parece haver, pairando sobre as mentes de alguns artistas da fotografia atuais, a figura de uma intermitência

139 DIDI-HUBERMAN, Georges. *Diante da imagem*. Tradução Paulo Neves. São Paulo: Editora. 34, 2013, p. 23.



das imagens apontando para renovadas discursividades visuais. Autores como Leticia Ramos, Elaine Pessoa, Eustáquio Neves e Cao Guimarães, dentre outros, são emblemáticos de um requerido flerte com as latências do tempo. São artistas que descuram das indicialidades em favor de um mundo monocromático e granuloso, aberto a uma percepção marcada pela lentidão, pelas hesitações no desvelamento dos segredos de uma visualidade, de seus modos de se depositar ao longo do tempo, no acúmulo das nuances.

É fato que o tempo se faz presente no trabalho que se mostra aqui, seja por apropriação de tempos passados seja pelo interesse em fazer falar as diferentes temporalidades junto às variações da luz. Trata-se de uma processualidade que joga constantemente com os tempos exigidos pela fotometria, com o quanto de matéria luminosa está disponível e com os tempos que podem se sobrepor na fatura imagética. O próprio trato do precário, muitas das vezes, exige um tempo estendido para se consumir. A própria deterioração das superfícies e dos acúmulos de camadas exige o tempo como aliado na observância das formas sensíveis em seu devir. O trabalho com o tempo, diga-se, tende a se sedimentar na relação direta com as texturas e superfícies que vão se impregnando ao sabor da deposição do sensível. Cada camada tende a indiciar um tempo, mas cada tempo abre múltiplas possibilidades. O fotógrafo pode se propor transpor o tempo de uma fotografia a um tipo de imagem capaz de apresentar, para além de um passado indicial, um futuro de visualidades no devir de suas apreciações singularizadas tanto quanto um passado que se atualiza ao relampejar constelações de imagens abandonadas ou esquecidas, para reter os termos de Benjamin. Podemos pensar que se trata de impostar um fotógrafo-trapeiro, como é o caso de Eustáquio Neves, instado a percorrer um passado de fissuras e ruínas, de dejetos quiçá prometidos a um experimento vivo de reconstrução de tecidos sensíveis insuspeitos por força da ação de dispositivos diversos.

Uma das eficácias estéticas desses acontecimentos de imagens obtidos reside justamente no fato de a imagem não mais se substancializar, de modo que se pode procurar por sua ressonância em um aparente emudecimento de sua conceitualização. Cumpre, por conseguinte, entender em vozes inauditas certa contundência que o indicial sempre se prestou a calar; cumpre preservar, na medida do possível, o espanto e impacto que cada imagem pode ainda promover para além das banalidades saturadas da iconosfera.



De imediato, talvez se possa localizar para tal aspiração um paradigma visual ao mesmo tempo em que teórico. Trata-se do estudo que Rosalind Krauss, em *O Fotográfico*, dedica à série *Equivalentes* (1923-1931) de Alfred Stieglitz. Ali, a “composição imprevista, fortuita, ao acaso de algum agenciamento acidental” do americano permite perceber um fotográfico infenso a uma rigorosa fundamentação da composição. A imagem parece propositalmente arrancada de sua ancoragem no mimetismo (e seus modos de orientação espacial), mimetismo que o recorte fotográfico a princípio contemplaria. Desbaratada a representatividade das nuvens em *Equivalentes*, indicialização do atmosférico, as nuvens são transformadas em “signos não naturais”, afirma Rosalind Krauss, transpostos para a “linguagem cultural da fotografia”.¹⁴⁰ Assim, o recorte deixa de ser “mero fenômeno mecânico”, e passa a ser elemento constitutivo da imagem, o fator que torna a fotografia “uma absoluta transformação da realidade”. O que deixamos para trás nessa perspectiva? O fato de elas deixarem de ser o que “sempre pensamos que fossem – o possível prolongamento da experiência de nossa presença material no mundo”.¹⁴¹ Não será caso, pois, de ver que as imagens aqui veiculadas abaixo, à semelhança do que esclarece a teórica americana, são imagens que perderam seu fundamento? Ou melhor, que “não possuem mais orientação ‘natural’ em relação aos eixos do mundo real”.¹⁴² De modo que se pode sustentar que, neste trabalho, a fotografia não define uma “categoria a priori”, uma essencialidade, ou melhor, uma especificidade como médium – algo que aliás as leituras de Rancière em torno do que chama a “eficácia estética”, ajudam a confirmar –, mas um “trabalhar às cegas”, um trabalho que comporta o “risco inerente à criação de toda obra de arte”.¹⁴³

140 KRAUSS, Rosalind. *O fotográfico*. Barcelona: Editorial Gustavo Gil, 2002, p. 142.

141 *Idem, ibidem*.

142 *Idem, ibidem*, p. 143.

143 *Idem, ibidem*.



Figura 1- Alfred Stieglitz, *Equivalentes*, 1923-1931. Ilustração em R. Krauss, *O fotográfico*, 2002, p.139.

Lemos em Philippe Dubois, a propósito do conceito de *pós-fotografia*, que ele “propõe pensar as imagens através de conceitos ligados a uma ideia de história ferida, que olha, observa e recicla tempos e imagens em dinâmicas de avanços e recuos onde o futuro pode reencontrar, cruzar ou reunir-se ao passado”.¹⁴⁴ O que se apresentará aqui, mais abaixo, são imagens marcadas pelo signo das indeterminações, refletidas nessa dinâmica temporal assumida por um renovado dispositivo fotográfico, modo expandido por excelência. Elas fazem parte de uma heurística junto às intermitências visuais, a partir do *digital turn* e do retrabalho que este promove da materialidade da imagem e da historicidade particular que esta enseja quando deslocada de sua indicialidade de fundo. Em certa medida, como afirma Vilém Flusser, “o fotógrafo age em prol do esgotamento do programa e em prol da realização do universo fotográfico”¹⁴⁵ Esgotar um programa implica, entende-se, ir em busca daquilo que está além do premeditado, além daquilo

144 DUBOIS, Philippe. *Pós-fotografia, Pós-cinema*. São Paulo: Edições SESC São Paulo, 2019, p. 22.

145 FLUSSER, Vilém. *Filosofia da Caixa Preta - Ensaios para uma futura filosofia da fotografia*. Rio de Janeiro: Sinergia; Relume Dumará, 2009, p. 23.



que se espera que a fotografia diga, abrir-se mesmo a alguns imprevistos abrir-se mesmo a alguns imprevistos do maquínico em sua manipulação.

Nesse sentido, a produção que mostraremos aqui – experimentação mais que confirmação de uma linguagem visual premeditada – entende estar próxima do que nos fala Dubois acerca de uma historicidade construída não mais sobre a linearidade contínua (antes/depois), mas sobre circunvoluções, disseminações, transversalidades. “Numa historicidade”, diz ele, “a questão da sobrevivência das formas e do retorno das configurações de outros tempos é pensada e mesmo indispensável”. Assim, a noção de *pós-fotografia* permite transpor os limites de uma indicialidade fotográfica de modo a abrir perspectivas entre planos argumentativos e visuais diversos, criar tensões entre variados modos de representação.

Nesse registro, referencial consistente poderia ser tomado do pensamento de Georges Bataille. Mais precisamente, do contra-conceito do *informe*, um operador de desclassificação, de rebaixamento das formas em suas usuais evidências. “Informe não é apenas um adjetivo que tem este ou aquele sentido, mas um termo que serve para desclassificar, exigindo geralmente que cada coisa tenha sua forma.”¹⁴⁶ O convite se faz, pois, aqui, para um desmonte de conformidades e, mesmo, para um tratamento da forma em seus acidentes internos, em sua incapacidade de “envelhecer honestamente no céu das universalidades”, para reter passagem de Bataille.

Nesse contexto de esgotamento, onde a precariedade toma forma e os erros e acasos são caminhos vitais para apreensão de “novos mundos possíveis”, tomemos de alguns exemplos.

146 BATAILLE, Georges. *Documents: Georges Bataille*. Florianópolis: Cultura e Barbárie, 2018, p. 147.

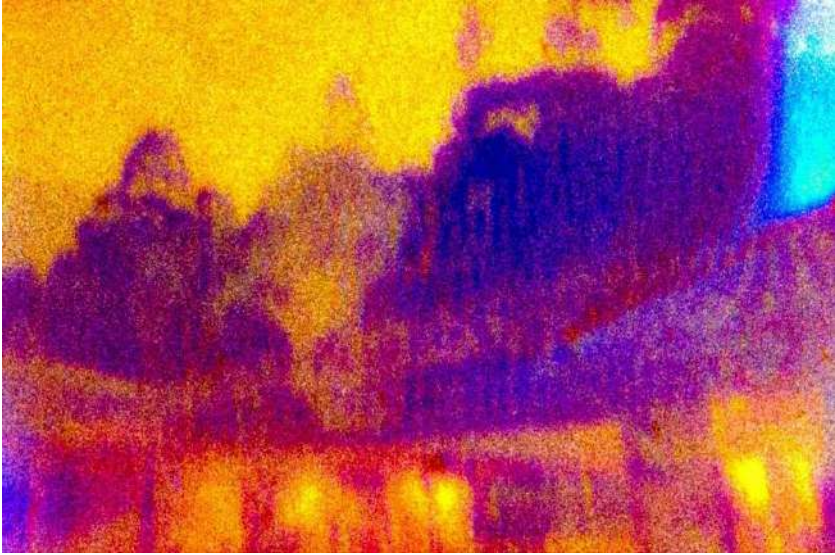


Figura 2- Gabriel Oliveira, *Beleza fílmica #1*, 2018



Figura 3- Gabriel Oliveira, *Beleza fílmica #2*, 2018



Figura 4- Gabriel Oliveira, *Beleza fílmica #3*, 2018



Figura 5- Gabriel Oliveira, *Beleza fílmica #4*, 2018

Tomemos, agora, da noção de informe para algumas considerações em torno do que se mostra acima. Para tanto, cumpre talvez evocar as características estéticas que Jacques Aumont vê engendradas pelo informe: “momentos de surgimento,



a plasticidade é sua marca; a cor, a violência de certo preto-e-branco, é seu veículo privilegiado, e sobretudo a cor em movimento, aquela que parece se soltar dos objetos para se tornar singular”.¹⁴⁷ Alguns momentos de surgimento estão, pois, aí dados, por vezes como modos de arrancar alguma singularidade anterior à forma: uma cor que se liquefaz, ou então que explode; negrumes que parecem fugir do enquadramento para que o suporte de algum modo seja localizado em seu vazio; arrastos pixelizados que traem um gesto incerto ou decisivo, etc. Há aí fragmentos que sobrevivem como vestígios, como restos da volatilidade das formas representacionais. Uma representação obliterada, ou incompleta, esvaziada, não deixa de apontar para a questão do tempo, ainda que como consciência de um regime de perda. Na produção aqui exposta, o informe é determinação do incerto, do casual, do que foge às normas técnicas do que o fotográfico deve ser. Nessa sucessão de imagens que se oferecem ao folhear, há um risco a assumir: que esses fragmentos de visualidade, mais que de visibilidades, revelem tão somente um padrão disjuntivo, uma sucessão de formas inconstantes. Ora, assimilamos aqui, com gosto, o aprendizado acerca de uma obra irredutível à unidade, que nos vem de Maurice Blanchot:

[...] um arranjo de tipo novo, que não seria o de uma harmonia, de uma concórdia ou de uma conciliação, mas que aceitará a disjunção ou divergência como o centro infinito a partir do qual [...] uma relação deve estabelecer-se: um arranjo que não compõe, mas justapõe, isto é, deixa de fora uns dos outros os termos que vêm em relação, respeitando e preservando essa exterioridade e essa distância como o princípio -sempre destituído -de toda significação.¹⁴⁸

De fato, o que se propõe aqui é um campo de visão não orientado; arborescência rizomática – aberta, volteante, intermitente, não linear – do que aparece, do que “tem lugar”; uma heurística do olhar, que dá lugar a figuras, traços visuais “figurantes”, mais que “figurados” (fixos, legíveis); uma paisagem de desvios irregulares em ritmo de ruptura e descontinuidade, inapropriado para abrigar

147 AUMONT, Jacques. *O olho interminável: cinema e pintura*. São Paulo: Cosac & Naify, 2004, p. 209.

148 BLANCHOT, Maurice. *A conversa infinita 3: a ausência de livro, o neutro, o fragmentário*. São Paulo: Escuta, 2010, p. 43.



uma elucidação sem resto. Por fim, uma sugestão de rupturas com continuidades, conexões com multiplicidades. Alusão a possíveis transbordamentos (do olhar, do visível). O que não deixa de remeter à obra clássica de Didi-Huberman *Diante da imagem*, de um teórico da imagem ocupado em “interrogar o tom de certeza que impera tão frequentemente na bela disciplina da história da arte”.¹⁴⁹ Nesse intento, Didi-Huberman põe em pauta a imagem como expressão de certo paradoxo visual: lugar concreto, material, circunscrito de uma representação – algo como uma mediação esclarecida –, mas igualmente uma deslegitimação mimética, uma inespecificidade de meios, um transbordamento expansivo e irreduzível dos sentidos – algo como “uma evidência que fosse obscura”, de uma “eficácia ‘sombria’”, como uma ferida do legível.¹⁵⁰ Ao propor no fotográfico o que o teórico em sua revisão historiográfica assume como uma deslegitimação de formas específicas do discurso em favor de objetos em seus “desdobramento ou transbordamento específicos”, o pós-fotográfico quiçá esteja alertando para o que Didi-Huberman chama o ‘trabalho negativo’ da imagem, que supõe a desconstrução ou a ruína do aparecer fenomênico imediato. Talvez a dita “pós-imagem” seja uma processualidade junto à potência do *visual*, esse aflorar do informe na forma, da apresentação na representação, reenviando a um ‘para-aquém’ da representação, onde o puro aparecer de uma cor ou de uma forma ainda nada refere senão ela própria, e onde o olhar ainda não se fixou sobre uma determinação precisa do que se espera que uma imagem represente. A imagem pode então aparecer como a irrupção de um modo novo de visibilidade – “afeito às incertezas, flutuações e deslocamentos que a psicanálise identifica nas imagens oníricas –, irrupção que rasga o horizonte ‘normal’ do olhar (habituaado aos fechamentos entre o ver e o saber), e vem inquietar/perturbar as categorias canônicas da representação”.¹⁵¹ Mesmo porque apontar preferencialmente para o que nas imagens produz, com prodigiosa fecundidade heurística, acontecimentos e virtualidades evidencia clara inflexão na economia representacional. O acontecimento, avalia Didi-Huberman, desarranja a ordenação invariavelmente codificada dos símbolos iconográficos, “a ordenação dita ‘natural’ da imitação visível”.¹⁵² De modo que bem se poderia assumir que o motivo da pós-

149 DIDI-HUBERMAN, *ibidem*, p. 10.

150 *Idem*, *ibidem*, p.189.

151 LAVAUD, Laurent. *L'image*. Paris: Flammarion, 1999, p. 237.

152 DIDI-HUBERMAN, *ibidem*, p.244.



fotografia, da pós-imagem, reforça as prerrogativas de uma “contra-história da arte”, “não uma história que se oporia, mas uma história que dialetizaria e daria os *contratemas* do grande tema mimético da representação figurativa”.¹⁵³

Referências

AUMONT, Jacques. *O olho interminável: cinema e pintura*. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.

BATAILLE, Georges. *Documents: Georges Bataille*. Florianópolis: Cultura e Barbárie, 2018.

BLANCHOT, Maurice. *A conversa infinita 3: a ausência de livro, o neutro, o fragmentário*. São Paulo: Escuta, 2010.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Diante da imagem*. Tradução Paulo Neves. São Paulo: Editora 34, 2013.

DUBOIS, Philippe. *O ato fotográfico*. Campinas: Papyrus, 1993.

DUBOIS, Philippe. Da imagem-traço a imagem-ficção: O movimento das teorias da fotografia de 1980 aos nossos dias. *Discursos fotográficos*, Londrina, 2017.

DUBOIS, Philippe. *Pós-fotografia, Pós-cinema*. São Paulo: Edições SESC São Paulo, 2019.

FLUSSER, Vilém. *Filosofia da Caixa Preta - Ensaios para uma futura filosofia da fotografia*. Rio de Janeiro: Sinergia; Relume Dumará, 2009.

KRAUSS, Rosalind. *O fotográfico*. Barcelona: Editorial Gustavo Gil, 2002.

LAVAUD, Laurent. *L'image*. Paris: Flammarion, 1999.

MACHADO, Arlindo. A fotografia sob o impacto da eletrônica. In: SAMAIN, E. (Org). *O fotográfico*. São Paulo: Hucitec; CNPq, 1998.

153 *Idem, ibidem*.



III Uma topografia de si na errância e na precariedade

Prof. Dr. Osvaldo Fontes Filho

Willian Izidio Almeida¹⁵⁴

O pintor traz o seu corpo.

(Paul Valéry, *Degas, Dança, Desenho*, 1937)

Costurar. Costurar as próprias cinzas. Costurar as próprias cinzas num corpo novo, frágil, feito de cinzas.

(Nuno Ramos, *Cujo*, 1993)

Assim caracterizava o crítico de arte a produção dos jovens artistas que constituíam o que se convencionou chamar a Geração 80:

Diferentemente das vanguardas dos anos 60 (artísticas ou políticas), que sonhavam em colocar a imaginação no poder, que acreditavam ser a arte capaz de transformar o mundo, que se iludiam com as utopias sociais, os jovens artistas de hoje descreem da política e do futuro (...). E, na medida em que não estão preocupados com o futuro, investem no presente, no prazer, nos materiais precários, realizam obras que não querem a eternidade dos museus nem a glória póstuma.¹⁵⁵

Fato é que, no momento em que José Leonilson Bezerra Dias (1957-1993) produz sua obra, a própria definição de arte vê-se mergulhada em um estranhamento e em uma instabilidade gerados

154 Professor de Educação Artística na rede municipal do Estado de São Paulo Possui graduação em Artes Visuais, Pintura, Gravura e Escultura pelo Centro Universitário Belas Artes de São Paulo (2016). Atualmente é mestrando em História da Arte no Programa de Pós-Graduação em História da Arte da EFLCH/UNIFESP.

155 Frederico Morais, Catálogo da exposição “Como vai você, Geração 80?”, 1984.



pelas experimentações postas em prática pelo conceitualismo. A libertação da representação proposta pelos artistas deste período modificou a noção de narrativa e a estruturação dos objetos de arte, que ainda contam histórias, mas não mais de modo linear. A Geração 80, da qual Leonilson fez parte, se opôs às vanguardas conceituais e às questões empreendidas por artistas precedentes, discutindo a polêmica sobre o “retorno da pintura”. De fato, a utilização de cores vibrantes e do tecido em sua visível trama evidenciava um interesse em regressar à tradição pictórica em sua acepção experimental, junto às tramas por assim dizer, para fora das superfícies chapadas dos neoconcretos, próprias a jogos de refinada elucubração conceitual. Na contrafação dessa perspectiva, os artistas da Geração 80 se permitiram transitar por uma poética que transcendesse os limites da realidade e penetrasse em questões cotidianas, fincando seus valores na compreensão da realidade vivida, em seus acontecimentos de afetividade. Assuma-se, pois, que as obras que surgem então, após a “busca de pureza da modernidade”, procuram recuperar “valores anedóticos, descrevendo climas, situações e histórias”.¹⁵⁶

Uma narrativa de certa fatura precária não deixa de se mostrar aderente a micropolíticas e a inquietações de toda uma geração. Utilizando elementos incorporados pela vanguarda modernista para trazê-los a um pensamento contemporâneo marcado por inconsistências e indeterminações, essa preconizada narrativa do anódino, mesmo do inacabado/mal-acabado, incorpora discursos visuais indiretos e fragmentados. Razão porque Leonilson e outros artistas da Geração 80 viram na pintura, em sua acepção expandida para fora das cenografias da planaridade, uma possibilidade de expressar subjetividade e de inserir nas tramas uma vida interior de algum modo destituída de normativas morais e estéticas. Diante disso, percorrer as representações (o termo ainda se impõe?) propostas na obra de Leonilson implica indagar sobre os modos como a busca por identidade equivale a uma fuga dos esquemas comprobatórios da excelência artística a fim de acolher o que na autoria permanece deslocado, inadequado, à semelhança do que ele mesmo diz ser seus “apêndices desgraciosos”.

156 CHIARELLI, Tadeu. *Arte Internacional Brasileira*. Rio de Janeiro: Lemos. 2002, p. 107.



Nesse particular, interessa-nos percorrer algumas superfícies quase topográficas, que convidam a um mergulho na imensidão do papel, nas informações verbais, no alinhavo de bordas, no cerzimento de territórios, no relevo das costuras. Isto porque em Leonilson a imaginação se espacializa, por assim dizer, movimentase entre desejos e resíduos de relações, quando então “o artista compreende seu ‘si’ como tão perceptível pelo lugar quanto o lugar é por este”.¹⁵⁷

Convém atentar ao que o próprio Leonilson afirma a respeito de suas figurações e espacializações. Seu trabalho se quer refúgio: “minha montanha protetora”. Um lugar de observação de si. Um espaço para procurar, por assim dizer, pelo acontecer, pelo “ter lugar”. O Eu como acontecimento. Leonilson se faz lugar precisamente nesse intercurso do refugiar-se e do pensar o lugar do corpo, na utopia de tê-lo ou então de perdê-lo, de dispô-lo, enfim, aquém das imposições sociais e de construir um reduto habitado e desenhado por sobre a fragilidade e a dualidade entre o dentro e o fora.

Em dado momento, em suas conversas com Lisette Lagnado, Leonilson deixa entender que o motivo do rio, frequente em sua produção, constituiria “uma simbiose entre o aspecto gráfico do mapa e [o] mapa interior de Leonilson, registrando os lugares e as influências”.¹⁵⁸ Ser paisagem e ser lugar é, antes de tudo, como sustenta Didi-Huberman,¹⁵⁹ “um lugar para se perder, um caminho que leva a lugar nenhum”, uma paisagem criada para ser apalpada em suas ramificações, em suas tramas. Uma zona, enfim, de reviramentos, deslocamentos e escamoteamentos.

A sensação de lugar, em Leonilson, parece emergir de semelhante “reviramento” que faz com que o que nos circunda no espaço visível, como uma paisagem, seja de fato “o que circunda, de maneira tátil, nosso cérebro”¹⁶⁰ Assim, a montanha representada com tanta insistência em sua obra configura um lugar de morada, um lugar que ensina que o ser “seria moradia, não isto em que

157 BECK, Ana Lúcia. *Deslocamento de si José Leonilson e a cartografia do desejo*, 2018, p. 597. Disponível em: <https://www.ufrgs.br/ppglettras/coloquiosularquipelagos/artigos/63_Deslocamentodesi.pdf>. Acesso em: 20 nov. 2022.

158 LAGNADO, Lisette. *Leonilson: são tantas as verdades*. São Paulo: Projeto Leonilson, 2019.

159 DIDI-HUBERMAN, *Ser crânio - lugar, contato, pensamento, escultura*. Belo Horizonte: Editora com Arte, 2009, p. 39.

160 Idem, p. 40.



moramos, mas isto que mora em nós e nos incorpora ao mesmo tempo”¹⁶¹ Particular receptáculo faz com que nada escape ao enlace entre o ser e o tornar-se.

Ocorre que a montanha protetora não deixa de ser um lugar de êxtase, de saída de si. Ela participa de uma figuração de si, de um escrever o próprio corpo – se é possível inscreve-lo numa *excrita*, como quer Jean-Luc Nancy¹⁶² – onde este se conjuga através do mesmo signo, dos relevos, das manchas, dos grafismos e das marcas gravadas pelo autor. Contudo, ela funciona, ainda, como um exutório, linha de devir, se não de deriva. Razão, pois, para “descermos da montanha”, “sairmos às ruas” com Leonilson.

Em *As ruas da cidade*, obra de 1988, a corporeidade se assume como um esquema grosseiramente traçado de anatomia. A obra dispõe uma espécie de mapa mesclando a anatomia humana com as ruas de uma cidade, contornos de um esqueleto que incorpora terminologias de uma anatomia de pretensa autoridade científica. “Pulmo”, “hepar”, “ventriculus”, “vesica fellea”, “colon”, “vesica u”, “bexiga” e “reto”: não são os termos pseudocientíficos o fluir do olhar e da narrativa corporal, mas sim as “tantas verdades” inscritas no cérebro, entre o crânio e a laringe, como palavras que se desdobram entre realidade e ficção. Palavras que, em sua insistência, permitem ramificações com os espaços imaginários, com o espaço dos interstícios entre o habitar e o transitar.

161 Idem, p. 40.

162 NANCY, Jean-Luc, *Être, singulier, pluriel*, Paris: Galilée, 2013.



Figura 1- José Leonilson. *As ruas da cidade*. 1988. Tinta acrílica sobre lona. Fonte: < <https://www.theparisreview.org/blog/2018/01/19/falling-love-empty-man-work-jose-leonilson/>>. Acesso em: 30 jan. 2023.

A representação (ou melhor, a apresentação) do corpo próprio é processo não somente *em si*, mas *de si*. Ela dispõe um espaço que depende do Outro não apenas para existir, mas para se fazer existir em suas derivações. O corpo mostra-se habitante do espaço da experiência urbana, ocupa o lugar investigado na sociologia e na antropologia, tendo em vista que os desdobramentos da época discutem a problemática do “meio urbano” como uma partilha para o conjunto de saberes e um instrumento orientador de pesquisa. Fato é que, nesse período, para além das transgressões e formas de legitimação de sexualidades, estão em foco experiências e vivências conflituosas, terminais.

Vale, aqui, algum desenvolvimento a respeito. Na década de 70 surgem no Brasil as primeiras iniciativas do movimento homossexual, com a fundação do Jornal *Lampião da Esquina*, a criação do grupo SOMOS e do boletim *Chana com Chana*. Esses são movimentos que coincidem com a Ditadura Militar no país, formam alianças contra a repressão e disseminam questões inerentes à homossexualidade. Trata-se, enfim, do início de “um novo capítulo



para a história da construção e da afirmação de uma identidade gay no Brasil”.¹⁶³

A antropologia e a sociologia mostram-se então envolvidas no processo de afirmação de uma “diversidade”. É preciso reter que o campo de estudo da “não normatividade” sofre uma fratura na década de 1970 por conduzir a uma espécie de emergência gay-lésbica, quando se inicia o que o sociólogo argentino Ernesto Meccia chama de “gaycidade”, experiência construída de uma coletividade, de uma extensão de redes de sociabilidade que possibilitam processos diferenciadores no interior desse universo.¹⁶⁴ Nestor Perlongher caracteriza esses espaços como “guetos homossexuais” em face da clandestinidade das relações no contexto urbano¹⁶⁵. É fruto dessa conjunção de fatores que as relações de sexualidade centralizam o jogo humano entre as veias, as artérias, as ruas e as passagens, posto que é nestas que os limites se situam e os enfrentamentos devem se fazer.

Em certa medida, as narrativas visuais de Leonilson carregam em si o percurso dessas vivências; as costuras e os grafismos sensíveis à plasticidade de cada território percorrido. Essa é uma sensibilidade que se sobrepõe ao inteligível, que preza artefatos culturais passíveis de abrigar as narrativas (ainda que esgarçadas) de um determinado grupo social, suas interações, dinâmicas, memórias e afetividades, como indicativas de certa exposição a acontecimentos reais ou imaginários. Em face de uma cartografia afetiva que pensa suas visibilidades, talvez se possa reter o seguinte:

Pensar em reabilitar a linguagem visual na construção de narrativas etnográficas significa, por exemplo, restituir o lugar estratégico que ocupa a consciência imaginante na concepção de formas ricas e férteis, a partir das quais se modela os dados sensíveis e opacos do mundo social na busca de representar a alma interior que habita os acontecimentos exteriores vividos por uma coletividade.¹⁶⁶

163 RODRIGUES, José Luis Pinto. *Impressões de identidade: história e estórias da formação da imprensa gay no Brasil*. Universidade Federal Fluminense. Rio de Janeiro, 2007, p. 66.

164 MECCIA, Ernesto. *Los últimos homosexuales. Sociología de la homosexualidad y la gaycidad*. Buenos Aires, Gran Aldea Editores, 2011.

165 PERLONGHER, Nestor. *O negócio do michê: prostituição viril em São Paulo*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1987.

166 ROCHA, Ana Luiza. Antropologia das formas sensíveis: entre o visível e o invisível, a floração de símbolos. *Horizontes Antropológicos*. Porto Alegre, Editora UFRGS. ano 1, n. 2, p. 107-117, 1995. p. 110.



É possível então intuir a densidade com que a inventividade da ausência transforma-se em possibilidade de presença. Nos grafismos de Leonilson, vestígios deixados por outros, vestígios deixados em espaços recém-habitados, restos de experiências são deslocados de um contexto habitual, o que permite vislumbrar uma ausência e remontá-la à condição de possível presença, uma “presentificação de ausência”.¹⁶⁷ Seria quiçá nessas inscrições que a linguagem visual se reabilitaria de algumas de suas convenções formais tornadas inócuas. Façamos, aqui, a hipótese.

Em *As flores do mal*, Baudelaire dedica um poema a uma passante anônima que logo se perde em meio à multidão. “Tu que eu teria amado” é a confissão clara do poeta à desconhecida e nos deixa a linha solta para a possível continuidade de uma história para os dois e para as impossibilidades de amar por caminhos opostos. Baudelaire nos municia com a imaginação através do distanciamento do objeto: perto o suficiente para vê-lo, admirá-lo, mas longe demais para tocá-lo, resolvê-lo. De certa forma, com o poeta da modernidade estamos diante de um sentimento de inoperância em face da necessidade de apreender um fluxo de vivência tornado irregular, incerto, errático.

Como o andarilho baudelairiano, Leonilson nos presenteia, na obra *O Cometa*, com o lugar baixo do mictório público. As letras cursivas denotam “olhos verdes. o cometa” A quem se refere o artista? A que ocorrência, fugaz como um cometa, ele alude? Fato é que o cometa mostra-se inexorável fugacidade e seu anonimato permite um universo de questões que apenas as incertezas podem preservar.

167 ENTLER, Ronaldo. Testemunhos silenciosos: uma nova concepção de realismo na fotografia contemporânea. *Revista Ars*, n. 8, 2006, p. 47.

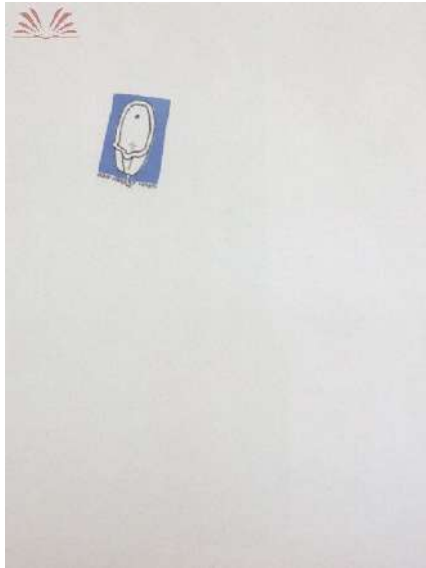


Figura 2- José Leonilson. *O cometa*. 1991. Tinta de caneta permanente e aquarela sobre papel. Fonte: < <https://www.catalogodasartes.com.br/obra/DDDGA/>>. Acesso em : 30 jan. 2023.

Apesar da associação imediata a uma evocação duchampiana, Leonilson diz que o desenho é “mais uma sacanagem relacionada com o banheiro público”. “É um símbolo de perversão... fetiches.”¹⁶⁸, provável reminiscência de experiências passadas na gaycidade.

A imagem e a narrativa do efêmero também aparecem nas obras *Mr. One Night Stand* e *Pobre Sebastião*, realizações que visam restituir certa materialidade de vivências. Em *Mr. One Night Stand* comparece a inscrição “*ah, e você, mr. one night stand at toilette on airplanes, deep eyes, jerusalem, the bread*” bordada em seda rústica. Aqui, a linha sugere a passagem pela disposição do desenho levemente deslocado para a esquerda e o bordado duplo, grosseiro, presente na margem não deixa de sugerir encontros e desencontros, assim como as linhas que compõem a figura. A cenografia, em sua rusticidade, aponta para desejos não nomeados e para relações periféricas, ao ritmo de um bordado em sua deriva desregrada.

168 LAGNADO, 2019, p. 118.



Figura 3- José Leonilson. *Mr. One Night Stand*, 1991. Linha sobre seda rústica. Fonte < <https://www.lilianpacce.com.br/moda/leonilson-exposicao/> >. Acesso em : 30 jan. 2023.

Jerusalém e o pão incidem na união entre o sagrado e o profano, entre a sacralidade e o desejo, erotismo narrado também na obra *Pobre Sebastião*. Aqui, vapores de uma sauna dialogam enviesadamente com a moralidade cristã do título. Leonilson revela a Lagnado que o “vapor remete ao sexo, ao fetiche”¹⁶⁹, e nos é apresentado com certa exuberância erótica, falocêntrica, em espaço ritualístico, religioso, grafado como uma fusão simbólica entre o homem e a natureza. Vapores escondem ações sexuais, o azul remete à sacralidade cristã e o Sebastião de Leonilson jaz em redoma azul.

169 *Idem, ibidem*, p. 118.

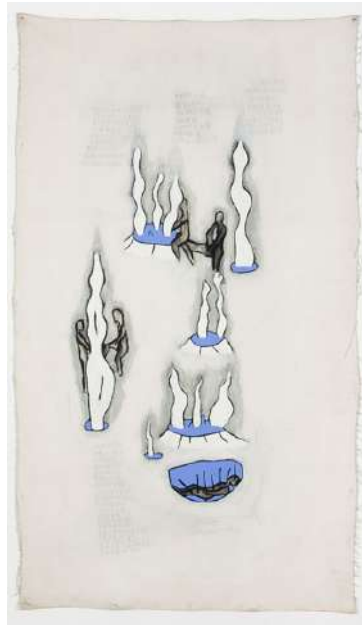


Figura 4- José Leonilson, *Pobre Sebastião*, 1993, acrílica e lápis de cor sobre lona. Fonte: < <https://mam.org.br/acervo/cm2006-217-leonilson-jose/>>. Acesso em 30 jan. 2023.

A representação do santo, diga-se, obedece apenas em parte à iconografia canônica uma vez que aponta peremptoriamente para o ícone homoerótico. Como se sabe, o modelo do santo seminu, voluptuoso e andrógino é enobrecido literariamente por Gabriele D’Annunzio, que traz essa devoção ao oficial diocleciano, elevando o *Martírio de São Sebastião* a um romance: “Oh arqueiros, arqueiros, ainda que vocês jamais me ame, que eu ainda assim conheça o seu amor. Eu lhes digo, eu lhes digo: aquele que mais profundamente me machuca, mais profundamente também me ama.”¹⁷⁰

O texto de D’Annunzio promove uma relação intrínseca entre o sofrimento e o gozo. Nessa mesma medida, *O êxtase de Santa Teresa* (1647), escultura de Bernini, representando um anjo fincando uma flecha no coração da santa, motiva o historiador a falar de “uma dor tão grande, que me arrancou vários gemidos; e era contudo extremamente doce”¹⁷¹, paradigma pois de uma relação partilhada

170 D’ANNUNZIO, Gabriele. *Il Martirio di San Sebastiano*. Milão: Societa Italiana Degli Autori, 1911, p. 259.

171 BELL, Julian. *Uma nova história da arte*. São Paulo: Martins Fontes, 2008, p. 239.



entre dor e prazer. Aqui, as poéticas relacionadas a Santa Teresa e São Sebastião evocam um sofrimento motivado pela entrega ao amor divino, no compasso da vulnerabilidade física.

A referência assim feita, que pode parecer deslocada, talvez se justifique pelo fato de a poética de Leonilson erotizar o cotidiano tanto quanto o sacraliza, em um alinhavo semelhante ao desejo de promover a ordem religiosa contraposta à desordem profana. Assim, apoiando-se num espaço delimitado para a prática sexual, a iconografia dos santos potencializa-se na contemporaneidade como referência identitária após a revolução sexual da década. Diversos artistas, diga-se de passagem, se inclinaram sobre o tema, como é o caso de David Wojnarowicz e Pierre et Gilles. No caso de Leonilson, porém, a santidade não é referência isolada; também a sodomia se apresenta, na clara referência a lugares de interação sexual masculina em núcleos urbanos bem como na indireta observação das relações que circulam no tecido social. Nesse viés, as evidências deixam sua beleza no devir, na fugacidade das relações afeitas aos locais, entre o lícito e o ilícito da ordem comum da vida. Nas tramas da interrelação entre fato e ficção, presentes como simulacro nas operações do artista, seu espectador é solicitado a se posicionar com certa cumplicidade que a mera apreciação estética não esclarece.

À evidência, lidamos aqui com a territorialidade do corpo, de suas afetividades contrapostas ao poder disciplinador das realidades normatizadas. Na economia de seus traçamentos, Leonilson parece apontar para interações sexuais que ultrapassam silenciosamente os limites impostos, para uma dinâmica social tão gasosa quanto o vapor representado: “algo entre rocha e água e que se metamorfoseia rapidamente em diferentes formas e toma diferentes movimentos”.¹⁷² Enfim, o motivo da sexualidade em Leonilson indicia certos devires da plasticidade em enviesada cartografia.

Razão por que é possível entendermos, e a guisa de finalização, como os enovelamentos de Leonilson, alinhavos nas tramas dos subjéteis artísticos, parecem avançar ao sabor das vicissitudes de vida. Assim, ao puxarmos os múltiplos fios/linhas do artista, no que bem se poderia assumir como uma costura do Eu, é inevitável que

172 COSTA, Benhur. Geografias das representações sobre o homoerotismo. *Revista Latino-americana de Geografia e Gênero*, Ponta Grossa, v. 1, 2010, p. 28.



resistências, cortes, descontinuidades venham transpassar nossas narrativas. Afinal, que regras haveria em seguir os descaminhos de uma costura tão irregular, mistura de bricolagens, desenhos e textualidades? Se se entende haver, na obra aqui evocada passageiramente, um embate físico com os intermediários da expressão – texturas, linhas, cortes, tramas, objetualidades –, talvez seja pertinente aspirar a um olhar de errância por alguns “acidentes” da trama-Leonilson, veraz instância autoral. Isto porque tal olhar muito provavelmente se projetará sobre alguns objetos inerentes à processualidade de nosso autor, variabilidade de matérias de certo bricabraque interior, seguros indícios de uma particular poética visual afeita às intermitências do que se insinua, do que vem de fora, signos quiçá de alguma deriva, ou mesmo como rejeitos.

Referências

BECK, Ana Lúcia. *Deslocamento de si. José Leonilson e a cartografia do desejo*, 2018. Disponível em: <https://www.ufrgs.br/ppgletas/colloquiosularquipelagos/artigos/63_Deslocamentode-si.pdf>. Acesso em: 21 nov. 2022

BELL, Julian. *Uma nova história da arte*. São Paulo: Martins Fontes, 2008.

CHIARELLI, Tadeu. *Arte Internacional Brasileira*. Rio de Janeiro: Lemos. 2002, p. 107.

COSTA, Benhur. Geografias das representações sobre o homoerotismo. *Revista Latino-americana de Geografia e Gênero*, Ponta Grossa, v.1, p. 21-38, 2010.

D'ANNUNZIO, Gabriele. *Il Martirio di San Sebastiano*. Milão: Società Italiana Degli Autori, 1911.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Ser crânio – lugar, contato, pensamento, escultura*. Belo Horizonte: Editora com Arte, 2009.



ENTLER, Ronaldo. Testemunhos silenciosos: uma nova concepção de realismo na fotografia contemporânea. *Revista Ars*, n. 8, 2006.

LAGNADO, Lisette. *Leonilson: são tantas as verdades*. São Paulo: Projeto Leonilson, 2019.

LAGNADO, Lisette. Para quem não comprou a verdade, *Revista Item-r*, Rio de Janeiro, fev., 1996.

MECCIA, Ernesto. *Los últimos homosexuales. Sociología de la homosexualidad y la gaycidad*. Buenos Aires: Gran Aldea Editores, 2011.

NANCY, Jean-Luc, Être, singulier, pluriel, Paris: Galilée, 2013.

PERLONGHER, Nestor. *O negócio do michê: prostituição viril em São Paulo*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1987.

ROCHA, Ana Luiza. Antropologia das formas sensíveis: entre o visível e o invisível, a floração de símbolos. *Horizontes Antropológicos*. Porto Alegre: Editora UFRGS. ano 1, n. 2, 1995, p. 107-117.

RODRIGUES, José Luis Pinto. *Impressões de identidade: história e estórias da formação da imprensa gay no Brasil*. Tese (Doutorado em Letras) — Instituto de Letras da Universidade Federal Fluminense. Rio de Janeiro, 2007.



IV A respeito de ações estético-políticas fora das convenções da Arte

Prof. Dr. Osvaldo Fontes Filho

Wellington Souza Silva¹⁷³

Existe hoje toda uma corrente que propõe uma arte diretamente política na medida em que ela não mais constrói obras feitas para serem contempladas ou mercadorias a serem consumidas, mas modificações do meio ambiente, ou ainda situações apropriadas ao engajamento de novas formas de relações sociais. (Jacques Rancière, *Política da arte*, 2005)

A partir de 2013, assistiu-se no Brasil a um incremento na produção artística com conteúdo deliberadamente político. Manifestações populares se multiplicaram, com ressonâncias na obra de alguns artistas e em coletivos de criação. Performances e instalações ganharam espaço dentro e fora das instituições como formas de atuação política, num crescente processo de politização da arte e artificação da esfera pública. A onda conservadora que se abateu no país com a eleição em 2018 de um governo reacionário e de extrema direita não fez senão intensificar novas políticas expositivas e uma pauta de engajamentos em muitos artistas brasileiros.

Fato é que, fora dos circuitos usuais da arte, e mesmo da dita arte engajada, pudemos observar nos últimos anos no Brasil a intensificação de manifestações que representam a dissidência sexual como forma de resistência frente à onda conservadora. A arte ativista, diga-se, estaria “profundamente intrincada no movimento de resistência cultural”, podendo assumir configurações para além do âmbito artístico.¹⁷⁴ Donde a necessidade de compreender

173 Mestrando em História da Arte na Universidade Federal de São Paulo; graduado em Artes Visuais pela Faculdade Paulista de Artes; Professor na rede pública estadual de São Paulo; bacharel e licenciado em Geografia pelo CUFSA (2014).

174 VIEIRA, Teresa de Jesus Batista. *Artivismo. Estratégias artísticas contemporâneas de resistência cultural*. Dissertação (Mestrado em Arte Multimídia) — Universidade do Porto. Porto, 2007. — Universidade do Porto. Porto, 2007.



como formas de arte ativista aquelas produzidas de modo não convencional, em espaços não habituais, como as ruas e as redes sociais. Razão porque é possível compreender a ação ativista – assumimos aqui o neologismo, que esteve em pauta há algum tempo no Brasil – como uma quebra nos padrões sociais impostos, reclamando dividendos a um tempo artísticos e políticos.

Ao observarmos os meios, técnicas, materiais e processos do ativismo utilizados em manifestos de arte política, observamos que eles se desviam do modelo hegemônico de expressão artística, mesmo porque tendem a ser esteticamente diferenciados. É caso, pois, de elencar algumas características determinantes na representação artística da dita arte de protesto: “a possibilidade de autoria por uma pessoa mesmo que não seja, necessariamente, profissional da arte; temas do cotidiano; expressões artísticas realizadas no espaço público urbano; popularização fora dos espaços artísticos tradicionais; uso de meios não convencionais de comunicação; e, intervenção crítica através da arte.”¹⁷⁵ Essas características explicam porque diferem grandemente materiais, ações, performances, intervenções, e como se diversificam as relações entre arte e política. Fato é que a essência estética ativista aborda questões de minorias sociais e marginalizadas que não recebem a devida atenção e aos problemas estruturais da sociedade que as afetam. E quando tal ocorre, comumente é para reforçar estereótipos e comportamentos que moldam uma visão do comum. Razão por que talvez se deva assumir como função essencial do ativismo proporcionar vias de visibilização a indivíduos marginalizados em face do poder político; ou então fomentar mecanismos de gestão de micropoderes descentralizados à revelia dos interesses e programas de instituições e grupos que moldam os padrões de eficiência das instituições expográficas.¹⁷⁶

Os coletivos de arte queer surgidos nos últimos anos no Brasil não deixam de apresentar um aspecto programático. Afinal, integram-nos invariavelmente indivíduos carentes de representatividade. Contudo, assumam-se que os rumos de uma arte política são bem mais complexos. Assim, com razão Jacques

175 COSTA, Maria Alice; COELHO, Naiara, A(r)tivismo feminista – intersecções entre arte, política e feminismo. *Revista Confluências*, v. 20, n. 2, 2018, p.25-49. p. 28.

176 CHALA, Miguel. Arte e política hoje. *Aurora. Revista de Arte, Mídia e Política*, São Paulo, 2007, p. 9-11.



Rancière sustenta que hoje “uma situação social não basta para fazer uma arte política, nem a evidente simpatia pelos explorados e esquecidos”.¹⁷⁷ É preciso ir além, é preciso solicitar das visualidades reivindicativas alguma inflexão de fundo artístico muito mais do que os dividendos da empatia e da representatividade.

Antes de avançarmos, cumpre reter que o cenário contemporâneo parece exigir que a política não seja mais pensada independentemente da estética, como se fosse um domínio autônomo e isolável, um valor ou uma relação criada exteriormente aos gestos expressivos. Ao nos determos nas análises de Rancière, vemos como a política é interior à linguagem, é indissociável de seus gestos, movimentos, materialidades, modulações. Não se trata de algo apreensível ou transmissível, como mero conteúdo. Digamos que são as próprias imagens, as visualidades em geral enquanto acontecimentos sensíveis, que agem no mundo, que abrem brechas nas experiências, que estabelecem novos possíveis. Com o ativismo estamos no registro de ações invariavelmente públicas, passíveis de operar torções nas distribuições dadas do sensível, de inventar novos espaços de subjetivação, outros tempos para sentir, novas formas de conviver, portanto renovadas modulações do comum. De fato, o ativismo sinaliza para ‘particulares circunstâncias que têm motivado mudanças no modo de entender a figura do artista e seus mecanismos de comunicação. Nesse sentido, Stéphane Huchet nos fala de “um desejo de romper com a figura tradicional do artista” como um “aristocrata da autonomia” A ideia de autonomia parece ter mudado de mãos. Assim, lemos:

Muitos coletivos almejam diluir a figura do artista em processos de partilha em que os papéis do produtor e do público seriam invertidos, suas respectivas responsabilidades compartilhadas num platô de interações horizontais descontaminadas de toda moldura institucional tradicional e desvinculadas dos espaços habituais que legitimam algo ‘como arte’.¹⁷⁸

177 RANCIÈRE, Jacques. *O espectador emancipado*. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2012, p. 147.

178 HUCHET, S. In fine: o artista é a derradeira instituição da arte. *Concinnitas*, Rio de Janeiro, ano 19, v. 1, n. 32, ago., 2018, p. 279.



O autor, é certo, prossegue sua exposição com a crítica a uma “pretensa diluição ‘democrática’ do circuito produção-apropriação”, modo escamoteado de, uma vez mais, inserir nos circuitos balizados da arte a figura redentora do artista. Ora, os coletivos e as ações estético-políticas que evocamos abaixo não estão tanto preocupados em “acertar certas contas com a arte, cujas regras sistêmicas [seu] público costuma desconhecer”¹⁷⁹, quanto efetivamente reconfigurar modos de apropriação do espaço público para intervenções que passam longe de qualquer veleidade estética.

Talvez importe, ainda, mencionarmos o fato de atividades artistas, por seu forte apelo ao impacto público, serem comumente confundidas com a dita arte relacional. Há algum tempo, configurou-se um esforço em elaborar teoricamente esse tipo de arte pública de um novo gênero. Comumente, os teóricos apontam para uma

superação do paradigma da autonomia da arte em detrimento de procedimentos engajados [...] no sentido de viabilizar relações na esfera da vida, [...] em que os espaços a serem ocupados já não são necessariamente os institucionais, [pois] a arte ocupa o espaço público, [...] resistindo e atuando coletivamente.¹⁸⁰

Talvez seja caso então de reter como Rancière entende as vias efetivamente fecundas de subjetivação política. Os enunciados políticos, ele sustenta, “definem modelos de palavra ou de ação, mas também regimes de intensidade sensível”.¹⁸¹ Nesse intento, a questão do espaço, da territorialização, se impõe. As manifestações artistas traçariam “mapas do visível, trajetórias entre o visível e o dizível, relações entre modos do ser, modos do fazer e modos do dizer”. Lemos: “as imagens da arte não fornecem armas de combate [a linha direta entre percepção, emoção, compreensão e ação]. Contribuem para desenhar configurações novas do visível, do dizível e do pensável e, por isso mesmo, uma paisagem nova do possível. Mas o fazem com a condição de não antecipar

179 *Ibid.*, p. 280.

180 NOVAES, Mariana. Sistemas de arte participativa: apontamentos sobre um espaço praticado. *Arte e Ensaio*, Rio de Janeiro, v. I, n. 24, ago., 2012, p. 64-75. p. 66.

181 RANCIÈRE, Jacques. *A partilha do sensível*. Tradução Mônica Costa Netto. São Paulo: Editora 34, 2009, p. 59.



seu sentido e seu efeito.”¹⁸² Ocorre que os enunciados políticos reconfiguram igualmente modos de circulação dos enunciados. É essencial entendermos, aqui, a sutileza rancieriana, que não seja para deixarmos de falar em termos de organização, organismos. Palavras devem circular sem uma legitimidade previamente dada a seus autores e sem a autorização acordada a seus destinatários. As palavras “não produzem corpos coletivos. Antes, porém, introduzem nos corpos coletivos imaginárias linhas de fratura, de desincorporação”. Vale, aqui, a citação mais extensa:

Desenham, assim, comunidades aleatórias que contribuem para a formação de coletivos de enunciação que repõem em questão a distribuição dos papéis, dos territórios e das linguagens - em resumo, desses sujeitos políticos que recolocam em causa a partilha já dada do sensível. Mas precisamente um coletivo político não é um organismo ou um corpo comunitário. As vias da subjetivação política não são as da identificação imaginária, mas as da desincorporação [...].¹⁸³

Nessa perspectiva, perguntemos, terão os coletivos LGBTQIA+ capacidade de inventar “comunidades aleatórias” nas quais os sujeitos possam se fazer visíveis, e participantes da diversificação da linguagem que utilizam, e da inversão dos papéis entre os que falam e aqueles que somente escutam, entre os que geralmente falam, e aqueles que não teriam nada a dizer? Fato é que os coletivos LGBTQIA+, que exemplificam para nós uma arte ativista, procuram refletir sobre questões relacionadas ao racismo estrutural, à discriminação sexual. Invariavelmente, eles movimentam ações diretas, públicas, com a intenção de deslocar certo imaginário. Se não visam conscientizar ou retirar esse ou aquele da alienação, focalizam na subversão dos regimes de visibilidade compartilhados.

Ao caracterizarmos tais intervenções como *estético-políticas*, devemos trabalhar com a dificuldade em estimar sua efetividade em termos das mudanças diretas que produzem na sociedade. Elas trabalham, como se disse acima, na reconfiguração de modos de

182 RANCIÈRE, Jacques. *O espectador emancipado*. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2012, p. 100.

183 RANCIÈRE, 2009, p. 60-61.



subjetivação, modos de entendimento de como se configuram as sensibilidades num tecido social, e como se atribui valor a esta ou aquela singularidade. E isto fora das convenções da Arte. Nesse sentido, lemos:

[...] as ações recusam os ditames da eficácia de uma transparência comunicacional, seja em transmitir mensagens ou em denunciar as estruturas e conflitos sociais. Aqui, a linguagem não é tomada como um meio comunicativo e transparente que coloca a política em curso, mas como uma matéria que deve ser cuidadosamente elaborada, expressando uma ruptura entre meios e fins.¹⁸⁴

Em outros termos, a arte (impõe-se, aqui, a supressão da maiúscula) assemelha-se à política ao reconfigurar “os enquadramentos sensíveis no seio dos quais se definem objetos comuns”. E ela o faz “por via da invenção de uma instância de enunciação coletiva que redesenha o espaço das coisas comuns”.¹⁸⁵ Atentos a esse redesenho, necessitamos indagar sobre procedimentos de articulação sensível privilegiados pela arte e postos em ação pelos ditos coletivos de criação. Somente assim poderemos estimar aproximações entre a *política* do coletivo e aquilo que poderíamos chamar de sua *poética*.¹⁸⁶ Assim procedendo, evitamos a mera caracterização dos coletivos LGBT - *Revolta da Lâmpada*, *Coiote* ou *Seus Putos* poderiam ser aqui tomados como exemplos - e podemos aferir seus respectivos alcances artísticos, suas eficácias estéticas. Acrescente-se que temos de fazê-lo fora das conveniências estéticas, posto que está nesse particular a singularidade dos coletivos para os quais apontamos.

Os coletivos acima nomeados focalizam corporeidades que proliferam na marginalidade social, por se excluírem de um padrão heterocisnormativo. Sendo assim, os corpos que põem em cena apontam inequivocamente para a noção da dissidência sexual e de gênero. Motiva-os, como se sabe, a falta de liberdade para expressar

184 EBOLI NOGUEIRA, Pedro Caetano. A política e a poética do coletivo Frente Três de Fevereiro. *PósFAUSP*, v. 28, n. 52, jan.-jun., 2021, p. 3. Disponível em <<https://www.revistas.usp.br/posfau>>. Acesso em: 03 nov. 2022.

185 RANCIÈRE, Jacques. *O espectador emancipado*. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2012, p. 60.

186 EBOLI NOGUEIRA, Pedro Caetano. *A política e a poética do coletivo Frente Três de Fevereiro*. Op. cit., p. 3.



seus modos e desejos nos espaços públicos frente ao avanço do fundamentalismo religioso e do reacionarismo fomentado nos últimos governos brasileiros. Falamos aqui de *ações estético-políticas*. Para entender a noção, consideremos rapidamente a proposta intervencionista do Coletivo 28 de Maio. Trata-se de um coletivo de teóricxs-ativst@s como gostam de se denominar seus integrantes, constituído por docentes do Departamento de Artes e Estudos Culturais da Universidade Federal Fluminense/UFF e do Departamento de Teoria e História da Arte da Universidade do Estado do Rio de Janeiro/UERJ. Esse coletivo propõe uma prática de ações políticas que primam pelo anonimato, ou simplesmente não desejam ser o centro da atenção midiática. É uma produção que não necessita de um artista de reconhecido valor no circuito das artes. Anticapitalista e antimercado, o Coletivo 28 de Maio refuta a noção institucional e mercadológica de arte, premissa para a produção artística convencional. Razão por que seus membros busquem espaços não habituais para sua realização, como as ruas. Nesse sentido, essas ações possuem uma forte relação com as artes performáticas ou performativas. A performance, diga-se, sempre foi considerada uma zona de risco: o que ali se passa pode descambar para questionamentos, protestos ou até mesmo para a inflação legal, o interdito moral. Essa liberalidade de meios explica por que estamos diante de ações abertas ao “qualquer um”. Lembremos o “conceito alargado da arte”, de Beuys, com seu corolário: “todo homem é artista”.¹⁸⁷ Afinal é sempre possível tomar para si a responsabilidade de produzir sua própria imagem.¹⁸⁸

Fato é que essas ações configuram meios de partilhar o sensível. Recorramos, uma vez mais, aos escritos de Rancière, nos quais a compreensão de política e estética se faz indistinto processo junto ao regime de visibilidade do sentir, do falar, do pensar. Relacionada à noção de partilha do sensível, a política confere visibilidade a certos grupos, sendo essa uma categoria trabalhada pela estética. “Quando questionamos quem pode falar e para quem se fala, poderíamos também questionar quem pode criar imagens e para quem elas se dirigem”.¹⁸⁹ É importante ressaltar que para

187 GIL, José. *A imagem-nua e as pequenas percepções. Estética e Metafenomenologia*. Lisboa: Relógio D'Água, 1996, p. 202.

188 VASCONCELLOS, Jorge; PIMENTEL, Mariana. O que é uma ação estético-política? (um contramanifesto). *Vazantes*, Ceará, n. 1, 2017, p. 191-200.

189 RANCIÈRE, Jacques. *O espectador emancipado* apud FERNANDES, T. S. M. Após junho de 2013: coletivos estético-políticos na guerrilha do sensível. *Encontro de História da Arte*, Campinas, n. 14, p. 481-492, 2019.



Rancièrè a política está baseada no dissenso, nas adversidades. Assim sendo, ela tem como essencialidade o não entendimento entre as partes, os conflitos e as divergências, o que não deixa de constituir uma característica maior de certa arte contemporânea. Entende, pois, que atualmente os critérios para definição de arte se tornaram flexíveis, não seguem mais um padrão fixo, assim como os critérios que determinam o que é bom ou ruim, o belo e o feio dentro do campo artístico.

A arte de que tratamos alimenta a discordância e perturba a conjuntura, questiona a certeza compartilhada por uma comunidade subdividida justamente porque reconhece essa cisão. A arte, como a política, torna visível o inexistente, o marginal, o fora do espaço previamente definido. Esse dissenso ocorre quando o comportamento dos indivíduos que não se dão em diálogo começa a emergir e ser percebido. Contrapondo-se a estratégias de homogeneização e consenso que buscam remover os conflitos inerentes às cidades e à vida cotidiana, criando imagens de espaços apolíticos, a arte opõe um mundo comum ao outro, identificando aqueles que atormentam os que querem manter a conjuntura das diferenças das pessoas. A esse respeito lemos: “a arte pode atuar numa “guerrilha do sensível” [...], como forma de resistência e coexistência de diferenças, como mantenedora ou criadora de tensões, enquanto os dispositivos de poder tentam estabelecer consensos silenciando outras narrativas e formas de existência.”¹⁹⁰

Há interesse, então, de evocar a noção de guerrilha do sensível proposta por Paola Jacques.¹⁹¹ A autora relaciona as produções artísticas de caráter contrário ao sistema, seja ele político, financeiro ou social, de forma a ser entendidas como micropoderes sensíveis de ação política crítica. Elas podem assim ser vistas como micromáquinas de guerra, pois atuam enquanto resistência, não como oposição binária, mas como coexistência não pacífica das distinções no âmbito do sensível, das partilhas do sensível, mostrando configurações dissensuais, requisitadas de formas distintas para intervenções artísticas. Essa arte pautada como resistência destoa categoricamente das monumentais esculturas

190 FERNANDES, 2019, p. 483.

191 JACQUES, Paola Berenstein. Notas sobre espaço público e imagens da cidade. *Site Arquitectos*, ano 10, julho 2009.



espalhadas pelas cidades, ou das fachadas que funcionam como folha de rosto prestigioso de corporações econômico-culturais. Ela constitui, antes, formas de ação dissensual, possibilitando a explanação dos conflitos subentendidos e encobertos. Enfim, elas são campos de forças por trás das questões sociais expostas tradicionalmente. Enquanto tal, podem ser compreendidas como microresistência, experiências sensíveis questionadoras dos consensos estabelecidos e das potências que evidenciam tensões nos espaços públicos, principalmente nos últimos anos de evidente despolitização e estetização consensual desses espaços.¹⁹²

Tendo em vista essas proposições, é possível caracterizar as realizações dos coletivos de dissidência sexual e de gênero, como aqueles aqui evocadas, como formas de guerrilha do sensível, uma vez que suas ações são políticas e atuam como inquietantes propostas de resistência aos espaços formais heterocisnormativos, uma vez que em suas performances e ações é questionada por vezes a compulsoriedade da performatividade de gênero. Importa salientar, ainda, que a busca por criar um ambiente favorável a ações de certo desregramento estético é um importante elemento agonístico de toda arte crítica, pois permite alimentar o dissensual frente ao consenso comumente dominante em face das padronagens sociais.¹⁹³

Não é desprovido de interesse notar que as ações estético-políticas aqui brevemente evocadas caracterizam-se pela busca de voz aos silenciados, uma vez que trabalham indagando sobre a posição das populações ditas “minorias” na sociedade e nos espaços públicos, não apenas em guetos e nichos sociais. Elas se mostram, pois, não apenas porta-vozes, mas também explicitadoras da tensão do dissenso que ocorre entre os que possuem liberdade e os que não a tem. Além do que as ações estético-políticas não deixam de ter um fundo reflexivo, possibilitando pensar o estatuto da relação público-privado na contemporaneidade, os posicionamentos do indivíduo em face do midiático. Mesmo porque se está em face de uma produção não referendada institucionalmente, sem veleidades mercadológicas, o que a distingue da produção artística

192 *Ibid.*

193 MOUFFE, Chantal. Práticas artísticas y democracia agonística. Barcelona: MACBA; UAB, 2007 *apud* JACQUES, Paola Berenstein. Notas sobre espaço público e imagens da cidade. *Site Arquitectos*, ano 10, julho 2009, s/p. Disponível em: <<https://vitruvius.com.br/index.php/revistas/read/arquitectos/10.110/41>>. Acesso em: 4 nov. 2022.



convencional. É fato que as intencionalidades artísticas que vemos em coletivos de criação como o *Revolta da Lâmpada* ou o *Coletivo Coiote*, dentre outros, buscam espaços não habituais para sua realização, como as ruas, e temporalidades que não são aquelas do labor cotidiano tampouco da fruição museal.

Por fim, e a guisa de exemplificação, reportemo-nos ao evento “Amazonas do Fervo”, ocorrido em São Paulo no ano de 2015 e organizado pelo coletivo *Revolta da Lâmpada*. Era, então, uma resposta à ameaça iminente à população LGBT pela Igreja Universal do Reino de Deus (IURD). Esta Igreja criara um exército paramilitar chamado de Exército Gladiadores do Altar, grupo protofascista formado por integrantes da comunidade de fiéis adeptos de discursos reacionários e com postura militarizada. Os participantes dessa ação de resistência se produziram em particular coreografia compassada e, ao som em jogral de um “Manifesto do Corpo Livre”, levaram a ambientação militarizada a uma forma satirizada, finalizando o ato com danças e a dita “ferveção”. Tal ação estético-política, manifestação pela liberdade de corpos “diferenciados”, fora das normas, criava assim um espaço de visibilidade, ainda que efêmero. Esse espaço, em sua eficácia estético-política, pode ser compreendido em chave ranceriana, como modo de repensar a relação entre a estética e a política a partir da produção de renovadas visualidades. Tornar visível, aqui, é mais que gesto estético. Trata-se de repensar os agentes da expressividade, as partilhas usuais do sensível. Assim, o coletivo cria e destina suas ações aos corpos dissidentes, não deixando de despertar para certo impasse histórico entre a visibilidade estética da política e a política da estética. É precisamente essa indefinição entre as duas instâncias que define coletivos político-estéticos como o *Revolta da Lâmpada*. O *fervo*, uma espécie de conagração pela luta, também opera na intersecção da interface estético-política: animação, diversão, dança, música, gozo, desejo, prazer são elementos constitutivos da emergência de um particular espaço político de dimensões estético-afetivas. A eficácia das ações assim pautadas, insista-se, reside no fato de poderem levantar questões sobre a condição em que se encontra o corpo em espaço público. De fato, coletivos como o *Revolta da Lâmpada*, ao tomarem o espaço público como lugar do dissenso, fogem dos espaços institucionalizados da arte e procuram se fundir com a cidade como ruídos na paisagem e nos meios de comunicação. Há algo ali da ordem de uma quebra das



cartografias do poder. O que não se dá, diga-se, sem certa ruptura com os padrões da arte institucionalizada e mercadológica. Não se trata, pois, apenas de uma dissonância em relação à questão política pela qual o coletivo se movimenta, mas da maneira como a própria prática artística de suas ações se conecta com as práticas políticas, claramente fora de certas conveniências estéticas e morais.



Figura 1- Exército Gladiadores do Altar da Igreja Universal do Reino de Deus. Captura de tela do vídeo disponível em < <https://www.facebook.com/watch/?v=1598341620386402> >



Figura 2- Coletivo *Revolta da Lâmpada*, evento “Amazonas do Fervo”, rua Mauá, em frente à Estação da Luz - São Paulo, 4 julho de 2015. Captura de tela do vídeo disponível em < <https://www.facebook.com/watch/?v=1598341620386402> >



Referências

CHAIA, Miguel. Arte e política hoje. *Aurora. Revista de Arte, Mídia e Política*, São Paulo, 2007, p. 9-11.

COSTA, Maria Alice; COELHO, Naiara, A(r)tivismo feminista – intersecções entre arte, política e feminismo. *Revista Confluências*, v. 20, n. 2, 2018, p. 25-49.

EBOLI NOGUEIRA, Pedro Caetano. A política e a poética do coletivo Frente Três de Fevereiro. *PósFAUSP*, v. 28, n. 52, jan.-jun., 2021. Disponível em <<https://www.revistas.usp.br/posfau>>. Acesso em: 3 nov. 2022.

FERNANDES, T. S. M. *Após junho de 2013: coletivos estético-políticos na guerrilha do sensível. Anais...* Encontro de História da Arte, Campinas, n. 14, 2019, p. 481-492.

GIL, José. *A imagem-nua e as pequenas percepções. Estética e Metafenomenologia*. Lisboa: Relógio D'Água, 1996.

HUCHET, S. In fine: o artista é a derradeira instituição da arte. *Concinnitas*, Rio de Janeiro, ano 19, v. 1, n. 32, ago., 2018.

JACQUES, Paola Berenstein. Notas sobre espaço público e imagens da cidade. *Site Arquitextos*, ano 10, julho 2009. Disponível em: <<https://vitruvius.com.br/index.php/revistas/read/arquitextos/10.110/41>>. Acesso em: 4 nov. 2022.

KINCELER, José. “O processo criativo de ‘vinho saber’ - arte relacional em sua forma complexa”. In: MARTINS, Pedro (Org.). *Território e sociabilidade*. Florianópolis: PEST, 2009, p.115-127.

NOVAES, Mariana. Sistemas de arte participativa: apontamentos sobre um espaço praticado. *Arte e Ensaio*, Rio de Janeiro, v. I, n. 24, ago. 2012, p. 64-75.

PAIM, Claudia. “Práticas coletivas de artistas na América Latina contemporânea. Anais... XXVII Annual ILASSA Student Conference on Latin America, 2007, Austin, University of Texas. Disponível em: <<http://lanic.utexas.edu/project/etext/llilas/ilassa/2007/paim.pdf>>. Acesso em: 4 nov. 2022.

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



RANCIÈRE, Jacques. *A partilha do sensível*. Tradução Mônica Costa Netto. São Paulo: Editora 34, 2009.

VASCONCELLOS, Jorge; PIMENTEL, Mariana. O que é uma ação estético-política? (um contramanifesto). *Vazantes, Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes do Instituto de Cultura e Artes*, Ceará, n. 1, 2017, p. 191-200.

VIEIRA, Teresa de Jesus Batista. *Artivismo. Estratégias artísticas contemporâneas de resistência cultural*. Dissertação (Mestrado em Arte Multimédia) — Universidade do Porto. Portugal, 2007. Disponível em: <<https://repositorio-aberto.up.pt/handle/10216/7307>>. Acesso em: 16 fev. 2021.

WASEM, Marcelo. Passagens sonoras sobre autonomia, educação, ativismo, arte e sistemas. *Polêmica*, Rio de Janeiro, v. 11, n. 3, 2012, p. 10-20.



