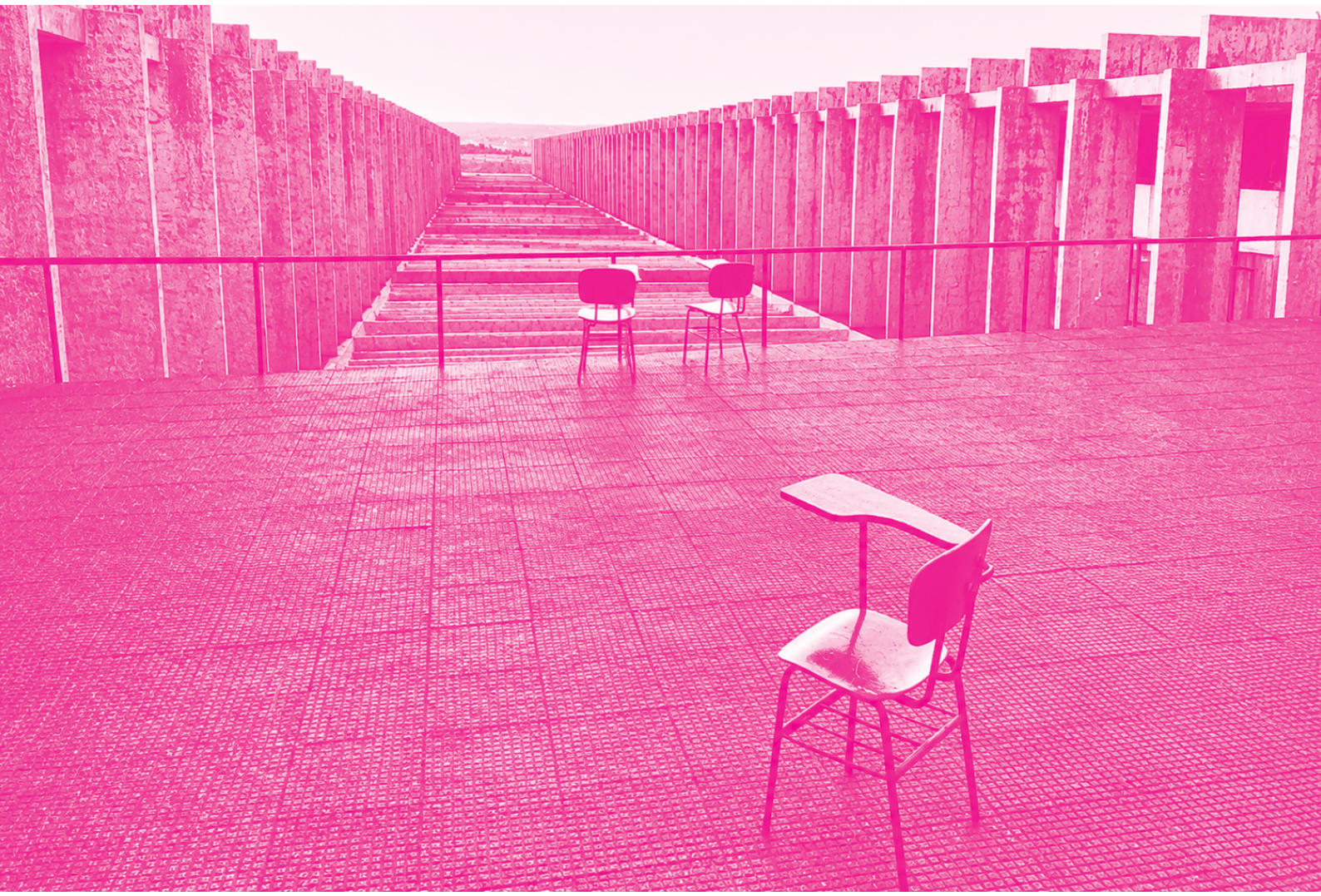
VIS Revista do PPG em Artes Visuais
Universidade de Brasília



v.25 n. 01, 2026

almerinda da silva lopes
glaucia villas bôas
mirian de carvalho
pedro palleiro-sánchez
fuviane galdino moreira, deborah coelho souza & ynae morellato de almeida
leliane macedo de souza & marco antônio vieira
heloisa selma fernandes capel
fabricia jordão & gustavo magalhães
ramsés albertoni barbosa
rafael da escóssia lima & geraldo orthof
mariana bertelli pagotto
michele medina & angela grando
lena coelho dos santos
marcia neves bodanzky

ISSN 1518–5494
ISSN–E 2447–2484

ADMINISTRAÇÃO PRO TEMPORE

Rozana Reigota Naves
Reitora

Marcio Muniz de Farias
Vice-reitor

Fátima Aparecida dos Santos
Instituto de Artes / Direção

Teresa Cristina Jardim de Santa Cruz Oliveira
Departamento de Artes Visuais / Chefia

Karina e Silva Dias
Denise Conceição Ferraz de Camargo
Coordenação do PPG em Artes Visuais

REVISTA VIS

EDITOR-CHEFE
Marcelo Mari

EDITORES ADJUNTOS
Mario Caillaux & Simone Santos de Oliveira das Mercês

CONSELHO EDITORIAL
Marcelo Mari
Mario Caillaux
Simone Santos de Oliveira das Mercês

CONSELHO CONSULTIVO
Anita Sinner, *Concórdia University*
Graça dos Santos, *Université Paris Ouest Nanterre La Défense*
Jorge Anthonio e Silva, *Universidade de Sorocaba*
Jorge Coli, *Universidade Estadual de Campinas*
Luis Sérgio Oliveira, *Universidade Federal Fluminense*
Luiz Cláudio da Costa, *Universidade do Estado do Rio de Janeiro*
Philippe Brunet, *Université de Rouen*
Raimundo Martins, *Universidade Federal de Goiás*
Ricard Huerta, *Universidad de Valencia RitaIrwin / University of British Columbia*
Suzete Venturelli, *Universidade Anhembi-Morumbi / Universidade de Brasília*

PROJETO GRÁFICO E DIAGRAMAÇÃO
André Maya Monteiro

IMAGEM DA CAPA
Luís Humberto, Instituto Central de Ciências, UnB. sem data.

MAIS INFORMAÇÕES

ENDEREÇO
C. Darcy Ribeiro SG1, Asa Norte, Brasília – DF, Brasil CEP 70910-900

CONTATO
revistavis@unb.br

5 **EDITORIAL**

ARTIGOS

7 – 24 **INTERAÇÃO, PARTICIPAÇÃO E RESISTÊNCIA EM UMA INSTALAÇÃO DE LYGIA PAPE**
almerinda da silva lopes

25 – 44 **ARTISTAS VIAJANTES: O CASO DE AI WEIWEI NO BRASIL**
glaucia villas bôas

45 – 64 **O ESPAÇO E A TOTALIDADE NA ARTE FOTOGRÁFICA DE PAULO MITTELMAN**
mirian de carvalho

65 – 82 **ESPAÇO PÚBLICO E IDENTIDADES URBANAS: CINCO OLHARES FOTOGRÁFICOS SOBRE MADRID**
pedro palleiro-sánchez

83 – 96 **ANÁLISE ICONOGRÁFICA DE "VÊNUS, CUPIDO E CIÚMES" DE AGNOLO BRONZINO, BASEADA NO MÉTODO ICONOLÓGICO DE PANOFSKY**
fuviane galdino moreira, deborah coelho souza & ynae morellato de almeida

97 – 110 **BARROCO COLONIAL GOIANO E SUAS OUTRIDADES**
leliane macedo de souza & marco antônio vieira

111 – 122 **MODESTO BROCOS, UM DEGENERACIONISTA? REFLEXÕES SOBRE O PENSAMENTO EUGÊNICO E A DEFESA DO EMBRANQUECIMENTO EM REDENÇÃO DE CÃ (1895)**
heloisa selma fernandes capel

123 – 134 **NOTAS SOBRE A EXPOSIÇÃO A PELE DA PINTURA: UMA TOMADA DE POSIÇÃO SOBRE PINTURA E CURADORIA**
fabricia jordão & gustavo magalhães

135 – 151 **ESTÉTICAS DA RASURA: ARTE, ARQUIVO E ESTRATÉGIAS DE VISIBILIZAÇÃO EM VOLUSPA JARPA**
ramsés albertoni barbosa

152 – 164 **MÉTODO PARA CALCULAR VALOR DE ARTISTA**
rafael da escóssia lima & geraldo orthof

165 – 179 **PRÁTICAS MUSEOLÓGICAS E DESIGN: UM ESTUDO SOBRE DESIGN INTERPRETATIVO EM EXPOSIÇÕES DE ARTE**
mariana bertelli pagotto

180 – 189 **A ESTÉTICA ANTROPOFÁGICA DE RIVANE NEUENSCHWANDER EM DOMINÓ CANIBAL**
michele medina & angela grando

ENTREVISTAS

191 – 196 **PRIMEIRAS DISCIPLINAS DE HISTÓRIA DA ARTE NA UNB: ENTREVISTA COM LENA COELHO**
lena coelho dos santos

197 – 210 **UNB: UM SONHO DE UNIVERSIDADE. ENTREVISTA MARCIA NEVES BODANZKY**
marcia neves bodanzky

EDITORIAL

Eis aqui o novo número da Revista VIS. O assunto que nela predomina é a batalha simbólica pela memória e pela justiça social em que prevalecem: 1) o debate sobre arquivos e violência de Estado como se pode verificar nos artigos de Almerinda da Silva Lopes e de Ramsés Albertoni Barbosa; 2) a hierarquia simbólica estabelecida entre centro e periferia nas produções artísticas, em análise crítica de Glaucia Villas Boas; 3) a fragmentação social, os espaços urbanos de segregação social e de construção imaginária da gentrificação são temas dos artigos de Mirian de Carvalho e de Pedro Palleiro-Sánchez, respectivamente nas cidades do Rio de Janeiro e Madrid; 4) o debate entre revisões históricas, encontramos o artigo de Heloisa Capel que realiza uma leitura nova do significado da tela *Redenção de Cã*, que vai além da simples interpretação tradicional do embranquecimento na obra de Modesto Brocos; 5) tema importante também é a interpretação da Capela da Fazenda Babilônia em Pirenópolis, Goiás, que apresenta influências islâmicas e afro-brasileiras; 6) e muitos outros.

Esta edição também se destaca pelas duas entrevistas de fôlego que compõem a seção final, ambas dedicadas à memória da fundação da Universidade de Brasília. A entrevista com Lena Coelho dos Santos recupera as primeiras experiências das disciplinas inaugurais de História da Arte na UnB nos anos de 1963 a 1965, os desafios da renovação do ensino no contexto do projeto de Darcy Ribeiro e a interrupção violenta provocada pelo golpe militar de 1964. Nesse sentido, a entrevista com Marcia Neves Bodanzky, também oferece um depoimento pessoal e comovente sobre o projeto de universidade que animou a primeira turma de alunos, o projeto editorial inovador de seu pai Artur Neves e a diáspora forçada de professores e intelectuais que se seguiu à violenta repressão militar na UnB. Juntas, essas entrevistas constituem um documento histórico de valor inestimável para compreender não apenas os primórdios da UnB, mas também impactos da ditadura militar sobre a educação e a cultura brasileiras.

ARTIGOS

INTERAÇÃO, PARTICIPAÇÃO E RESISTÊNCIA EM UMA INSTALAÇÃO DE LYGIA PAPE

INTERACTION, PARTICIPATION AND RESISTANCE IN LYGIA PAPE´S INSTALLATION

Almerinda da Silva Lopes

INSTALAÇÃO
LYGIA PAPE
INTERAÇÃO
ARTE EXPERIMENTAL
HAPPENING

Trata-se do primeiro estudo específico sobre a instalação *Ovos do Vento* (1979), apresentada pela artista fluminense Lygia Pape (1927-2004), na Galeria Café des Arts, no Hotel Méridien, no Rio de Janeiro. Essa mesma proposta de natureza experimental, efêmera, sensorial e lúdica, foi reprogramada e reapresentada (1980) como evento interativo na Galeria de Arte e Pesquisa da Universidade Federal do Espírito Santo (GAP), na antiga Capela de Santa Luzia, em Vitória, expandido-se de dentro para fora, ou seja, para o externo da galeria, dando origem a um inusitado happening, extrapolando a previsão da artista e redimensionando o significado político da obra.

INSTALLATION
LYGIA PAPE
INTERACTION
EXPERIMENTAL ART
HAPPENING

This is the first specific study on the installation Eggs of the Wind (1979), presented by the Rio de Janeiro artist Lygia Pape (1927-2004) at the Café des Arts Gallery of the Méridien Hotel in Rio de Janeiro. This same proposal, of an experimental, ephemeral, sensory and playful nature, was reprogrammed and re-presented (1980) as an interactive event at the Art and Research Gallery of the Federal University of Espírito Santo (GAP), in the old Chapel of Santa Luzia, in Vitória, expanding from the inside out, that is, to the gallery's exterior space, giving rise to an unusual happening, exceeding the artist's expectations and redimensioning the political meaning of the work.

ISSN 1518–5494
ISSN–E 2447–2484

CONSIDERAÇÕES INICIAIS

Na segunda metade da década de 1960, após desvincular-se do Grupo Neoconcreto, Lygia Pape ampliou a produção de propostas experimentais e participativas, visando romper com os preceitos estéticos tradicionais, facultar o acesso democrático dos indivíduos à arte e demovê-los da habitual passividade. A formação de uma atitude ativa e de um posicionamento crítico, pressupunha, obviamente, mudança dos postulados, linguagens, processos e materiais artísticos, além de lidar com o imprevisto, com o inusitado, com aquilo que a artista nem sempre programou ou previu antes, tal como ocorreu com a proposta *Ovos do Vento* (1979), objeto principal deste texto, e do qual trataremos adiante.

Entretanto, ainda como signatária do Grupo Neoconcreto, a artista desenvolveu algumas importantes pesquisas participativas e experimentais, que mesmo tendo como elementos desencadeadores sólidos geométricos, ela encontrou meios originais de atribuir movimento a esses corpos estáticos e construídos com materiais rígidos e rigor matemático. Recorreu, para tanto, à dinâmica imaterial gerada pela força motriz do corpo humano para movimentar esses objetos artísticos no espaço polidimensional. Se na época alguns congêneres, estrangeiros e brasileiros, a exemplo de Abraham Palatnik, já haviam recorrido a artifícios mecânicos para imprimir movimento às formas artísticas, solucionando assim uma das aspirações que muitos artistas alimentavam de longa data, Lygia Pape inovava em ousadia e liberdade poética, ao aproximar a arte da vida, atribuindo movimento real aos objetos de arte, abdicando de qualquer engenhoca tecnológica ou efeito ótico. Distanciou-se também de seus colegas de grupo, que, recorreram a efeitos óticos, gerados por elementos gráficos, simulando por meio deles, mover as formas e linhas sobre uma superfície bidimensional, o que não passava de um truque capaz de iludir a visão, uma vez que as formas permaneciam estáticas.

Um dos principais teóricos e signatário do neoconcretismo, Ferreira Gullar, em sua obra *Etapas da Arte Contemporânea* (1985), publicada mais de vinte anos depois de o concretismo e o neoconcretismo terem cumprido seus respectivos ciclos, concedia a dois signatários do neoconcretismo: Lygia Clark e Hélio Oiticica, o mérito de terem "enfrentado e destruído", a ideia de "um espaço preexistente", promovendo a ruptura "com a superfície bidimensional e com o suporte ortogonal", contribuindo "cada um a seu modo, para romper com o quadro e buscar "maior unidade entre forma e cor e entre a forma-cor e espaço" (GULLAR, 1985, p. 254-257). No entanto, embora o crítico não se refira à contribuição de Lygia Pape, excluindo-a estranhamente de suas reflexões, a análise da trajetória da artista, nos autoriza a afirmar que talvez tenha sido ela a que mais claramente levou às últimas consequências as concepções mencionadas por Gullar. Pape inventou também soluções inéditas para mostrar que o espaço não é bidimensional, mas pluridimensional, além ter introduzido a experiência vivencial do público, ao interagir com as formas tridimensionais no espaço real, quesitos em que a artista se coloca como uma das principais pioneiras, como veremos.

Os *Balés Neoconcretos I e II* (apresentados em 1958 e 1959, respectivamente), são exemplos claros desse empenho da artista para atibuir movimento às formas e inseri-las não mais em um espaço bidimensional, mas no espaço real ou multidimensional. Para tanto, abandona a pintura e a gravura concretista, processos que exercitava desde a década anterior e que a tornaram conhecida, para se dedicar à produção de formas tridimensionais, por meio das quais postulou novos problemas espaciais,

ativou a imaginação e a percepção, mobilizando outros sentidos, não apenas a visão. Pautada na *Fenomenologia* de Maurice Merleau-Ponty, a artista desenvolveu experiências criativas recorrendo a novas linguagens, processos e materiais físicos e imateriais, como a luz e a energia do corpo humano, transformando por meio deles e a partir deles, os sólidos geométricos inanimados em corpos vivos, dinâmicos e sensíveis, que anteciparam o interesse que Lygia Pape pouco depois demonstraria pelo cinema. A experiência dos *Balés*, desencadeou, subsequentemente, uma gama diversa de proposições experimentais e performáticas em que ela explora a evanescência, a mutação, a transparência e a reverberação da luz sobre o espaço e os objetos sobre os quais ela incide, tal como ocorreu em *Ovos do Vento* (1979) e *Tteias* (produzidas na segunda metade da década de 1990 com fios de metal tensionados, as obras foram inspiradas, segundo a artista, nas teias de aranha).

O *Balé Neoconcreto I* (1958) foi apresentado no Teatro do Copacabana Palace, no Rio de Janeiro, e, ao que tudo indica, foi a primeira proposta em que Lygia Pape hibridizou diferentes linguagens e meios com objetos de formulação concreta. Tal fusão envolveu oito sólidos geométricos, a poesia *Olho e Alvo*, de Reynaldo Jardim (1926-2011) – colaborador da artista no evento -, a dança e a música. Segundo a artista (1987, p. 161): "O Olho do poema era representado por 4 cilindros brancos, com cerca de 2 metros de altura por 50 cm de diâmetro e a palavra Alvo, por 04 paralelepípedos", medindo 2 metros de altura e 50 cm nas arestas da base, sendo os primeiros na cor branca, e os segundos num tom de laranja-avermelhado. Bailarinos profissionais acondicionaram os corpos no interior desses sólidos geométricos, casa, útero, como se realmente os habitassem ou neles se protegessem ou se escondessem, movimentando-os no espaço do palco, inteiramente escuro, orientados apenas por um facho de luz. Esses corpos geométricos/ bailarinos perseguiam a luz através de pequenos orifícios abertos nas faces dos sólidos, pois esse facho que desenhava ou marcava no piso do palco a coreografia a ser executada. Os movimentos eram ativados por uma sonoridade sem modulação, de uma música concreta do francês Pierre Henri (1927-2017), que repetia apenas duas notas musicais, elementos que, em sintonia, atribuíram dinamismo e vida às formas. Os sólidos geométricos, originalmente brutos e estáticos, transformavam-se de maneira quase instantânea em "organismos vivos", movimentando-se em um tempo/espaço determinado e multidirecional, como observou Frederico Morais (1975). Esse espetáculo "mágico", resultante da associação dinâmica de formas, cores e luz, suscitava no espectador sensações e percepções inusitadas, que não deixavam de remeter à arte cinética, então em voga.

No ano seguinte (1959), Lygia Pape, produziu e apresentou no Teatro Gláucio Gil, no Rio de Janeiro, o *Balé Neoconcreto II*, formado apenas por formas planas: quadrados rosa, e retângulos com um prolongamento azul, que ao serem movimentados por colaboradores convidados pela artista, vestidos de preto, e posicionados no lado posterior das formas, movimentavam-nas ortogonalmente no palco, propiciando um espetáculo de cores e formas dançantes. Uma luz tênue incidia apenas sobre a superfície do sólido geométrico, potencializando e modulando as cores, de maneira que os corpos humanos desapareciam na escuridão do palco.

A potência criativa da artista provocou novo impacto, ao apresentar, poucos meses depois, na I Exposição de Arte Neoconcreta, realizada no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, o *Livro da Criação* (1960). A este se somariam depois o *Livro da Arquitetura* (1961) e o *Livro do Tempo* (1961-1963), constituindo, assim, a emblemática tri-

logia de livros interativos de Pape, que apesar de características distintas, mantêm conexão. No processo criativo e nas composições formuladas nas páginas dos livros desvela-se a hibridização de diferentes linguagens - escultura, pintura, poesia-, além de poderem ser manipulados pelos interlocutores.

ANOS 1960-1970: DIVERSIFICAÇÃO DAS PROPOSTAS EXPERIMENTAIS

A potência criativa e experimental de Lygia Pape diversificava-se, consolidava-se e transformava-se cada vez mais em instrumento crítico e de resistência ao regime político, a partir da segunda metade da década de 1960, abrindo-se a novas frentes: instalações, colagens, performances, happenings, filmes, roteiros, design gráfico de produtos industriais e de joias, textos teóricos... A artista procurou sempre desvincular seu laboratório experimental de qualquer imposição limitadora, o que lhe possibilitou transitar livremente por diferentes suportes, processos e linguagens sem se fixar em nenhum deles. Subverteu regras e preceitos estéticos, desafiou e refutou o caráter seletivo e elitista do circuito oficial, levou suas proposições criativas às favelas cariocas e comunidades da periferia, locais violentos e esquecidos pelo poder público, da Baixada ao Norte Fluminense, voltando um olhar sensível e atento para os indígenas brasileiros, vendo na participação e reflexão dessa ou sobre essa população marginalizada uma forma de conscientização e de transformação sociopolítica.

A artista enfatizou em diferentes ocasiões que a livre participação desses interlocutores ativos, desprovidos de bloqueios ou que não possuíam preconceito, os transformava também em co-autores de suas proposições, mostrando-lhes muitas vezes inesperadas soluções para ideias ainda inconclusas ou mesmo irresolutas. Confirmava, assim, que era na relação com o Outro "que ela encontrava sua efetividade plena", e descobria inusitadas maneiras de completar, atribuir novos sentidos e potencializar suas ideias criativas (VENÂNCIO, 2013: 279).

Tais prerrogativas ajudam a entender, ainda, a afirmação da artista que não estava interessada em produzir objetos auráticos, estáticos e perenes, destinados ao museu e ao mercado, mas almejava contribuir para a formação de uma consciência crítica, e para o processo de inserção social e de alteridade. A rua, o lado de fora da instituição cultural ou qualquer outro espaço público passaram a ser locais privilegiados para Pape levar suas proposições experimentais e vivenciais até o espectador interativo, cujo propósito era inserir simbolicamente a arte no mundo e aproximar arte e vida.

O modo como a artista apresentava nas comunidades periféricas suas proposições criativas e estimulava cada interlocutor a interagir livremente com suas obras nada convencionais, traria como resposta resultados surpreendentes. Pape afirmou algumas vezes em depoimentos, que ao invés de estranhamento, esses indivíduos entendiam naturalmente as propostas por ela partilhadas como um jogo, em perfeita conexão com a vida. Tais experiências fizeram com que a artista questionasse e subvertesse o que se convencionou chamar de "alta cultura", além de refutar o mercado e repensar o papel social da arte, daí a preferência por atuar com espectadores ainda não contaminados por pré-conceitos sobre arte, e que não tinham acesso às instituições oficiais.

O propósito de levar proposições criativas para estimular a reflexão e a participação dos espectadores das comunidades periféricas, de modo especial na Favela da Maré, se parecia pautado na trilha aberta pelo amigo e parceiro Hélio Oiticica na favela da Mangueira, vale destacar que muitas vezes seguiam juntos para esses locais. Entre-

tanto, a admiração, a parceria e a ligação afetiva com esse companheiro do grupo neoconcreto e amigo de vida não impediram que sua produção se diferenciasse em vários aspectos da obra dele, e mesmo se antecipasse a determinadas propostas de Oiticica, revelando atributos, ousadia e liberdade poética próprias. Entretanto, apenas nas últimas décadas é que se começou a fazer justiça ao significado da artista, quando sua obra passou a circular pelo circuito internacional e a ser estudada, uma vez que, estranhamente, os críticos, inclusive os de sua convivência e amizade, como Mário Pedrosa, jamais escreveu sobre sua produção.

Pape formulou propostas vivenciais que se revelaram conceitual e intelectualmente à frente de seu tempo, ao subverterem o gosto e transformar o corpo do participante em potência da obra, o que divergia dos modelos e premissas aceitas e legitimadas pelas instâncias culturais. Confirmava, assim, a tão almejada independência e liberdade criativa, promovendo ações nada convencionais à margem das instituições ou que, quando realizadas por estas iriam afrontá-las ou desafiá-las. Foi o que ocorreu, por exemplo, em 1976, quando apresentou em São Paulo uma inusitada instalação que subvertia o gosto e ironizava os padrões de comportamento social, ao tomar a decisão radical de vender, a preços irrisórios e acessíveis ao grande público, os objetos sedutores ou erotizados, em uma exposição na capital paulista. Se a mostra *Eat me – a gula ou a luxúria?* não foi devidamente compreendida por parte da elite provinciana e pudica e pelos dirigentes da Galeria Arte Global, promotora da mostra, atraiu uma multidão de não iniciados, que também iria disputar a aquisição dos objetos à venda, como veremos adiante.

Para a artista, a participação efetiva gera o diálogo que o indivíduo estabelece com a arte, além de revelar também a capacidade de se situar e de refletir sobre sua condição no mundo, tornando-se assim um ser potencialmente consciente e crítico da realidade que o cerca. Isso ajuda a entender o interesse de Lygia Pape em produzir um gênero de arte que não fosse absorvido pelo mercado elitista, ao qual se referiu algumas vezes em tom de deboche. Ironizava também os preços exorbitantes dos objetos de arte, o que a levou a fixar o preço de venda dos objetos expostos na referida galeria – pequenos objetos de sedução feminina, ensacados em embalagens de papel, similares a saquinhos de pipoca – por apenas um Cruzeiro.

A montagem dessa exposição, esgarçava qualquer convenção e obviamente causaria estranhamento. Objetos do cotidiano, facilmente associados ao universo feminino, foram montados pendendo do teto e das paredes, enquanto outros, de menores dimensões, eram exibidos em vitrinas, inseridas dentro de improvisadas barracas de lona preta, distribuídas pelo espaço da galeria, remetendo, ironicamente, ao camelódromo carioca. No entanto, o título da mostra e as barracas eram iluminadas por luzes vermelhas de néon, que piscavam incessantemente, o que parecia fazer referência a motéis, cabarés ou bordéis. Por sua natureza sensual ou erotizada, os objetos foram batizados pela autora de *Objetos de sedução*, consistindo em bustos de plástico, espartilhos de silicone, sutiãs, perucas, espelhos, pentes, vidros de esmalte, caixas de batom e blush, textos de feministas, revistas femininas, frascos de perfume ordinário, calendários com fotos de atrizes seminuas, em poses sensuais, entre outros (MACHADO, 2008).

No interior da galeria a artista posicionou, ainda, dois carrinhos com os citados saquinhos de papel branco, contendo os objetos de sedução à venda pelo preço supracitado: pequenos calendários de mulheres seminuas, batom vermelho, blush, emba-

lagens de pó-de-arroz, perfume, loções afrodisíacas, amendoim, maçãs, estojos com cílios e unhas postiços, espelhinhos, dentaduras, mechas de cabelo, cigarros, moldes de sutiãs... Além do já citado propósito de ironizar o valor atribuído pelo mercado aos objetos de arte, a proposta também tinha um sentido de resistência e denúncia à condição de objeto sexual atribuída à mulher pela mídia e pelas indústrias da moda e da beleza. Estas, fetichizam, erotizam, se apropriam, manipulam e buscam moldar o corpo feminino a mutantes padrões culturais impostos, obrigando as mulheres a submetê-lo a torturantes transformações.

Curiosamente, apesar da previsão de permanecer aberta ao público de 11 a 28 de maio de 1976, na citada Galeria Arte Global em São Paulo[1], a instituição decidiu encerrar a exposição no dia seguinte à inauguração. A ironia ao mercado de arte por parte de Pape, parece ter sido o fator determinante para a direção da galeria tomar tal decisão. O fato não abalaria a artista, que fiel a seus propósitos, afirmava ter-se divertido bastante com a presença de faxineiras, garis e outros trabalhadores não habituados a frequentar exposições, disputando os "objetos de arte" postos à venda na galeria. E completava: "a cada compra eu carimbava no saco (contendo os pequenos objetos) a frase *Objetos de sedução*, beijava, marcando de batom vermelho cada um deles, e assinava" (PAPE, apud MATTAR, 2003, p.84). Todavia, alguns autores afirmam que a decisão de encerrar a exposição teria partido da própria Rede Globo, em razão de inúmeras críticas recebidas de espectadores moralistas, que se diziam incomodados com as imagens veiculadas pela emissora nas chamadas que fazia para divulgar a abertura da mostra: bocas, extraídas do filme *Eat me*, integrante do projeto (TRIZOLI, 2023). Ou teria a determinação partido dos órgãos de repressão da Ditadura Militar?

Apenas três meses após o encerramento da exposição em São Paulo, a artista a remontou na Sala Experimental do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, onde exibiu também o supracitado filme de curta metragem *Eat me* (1975), com 10 minutos de duração, em 16 mm, integrante do projeto *Eat me – a gula ou a sedução?*. A exposição acabaria "fechada pela ditadura civil militar, acusada de atentado à moral" (TRIZOLI, 2023, p. 149).

Em depoimentos esparsos sobre o citado episódio gerado pela venda dos objetos a preços irrisórios, a artista observaria nunca admitir o valor aurático atribuído às obras de arte, para tornar os preços exorbitantes, o que, consequentemente, cria uma barreira que distancia o grande público da arte. Assim, ao atribuir aos objetos da mostra por ela realizada um preço simbólico e ao mesmo tempo irônico, Pape enfraquecia, mesmo que simbolicamente, a carga semântica elitista associada ao objeto artístico, atraindo para a mostra um público que não tinha acesso nem afinidade com a arte de museus e galerias.

Como já citado, a artista mencionou algumas vezes que não alimentava qualquer fascínio pela fama ou pela ânsia de auferir altos lucros com a venda de suas obras, sobrevivendo do salário de professora universitária. E jamais separou a experiência didática da atividade criativa, desenvolvendo muitas de suas ações com a colaboração de seus próprios alunos da Faculdade Santa Úrsula (instituição privada) e da Universidade Federal do Rio de Janeiro. Mas também envolvia os discentes em processos de experimentação e vivência, tanto em algumas de suas propostas, quanto os desafiava e encorajava a desenvolverem seus próprios projetos criativos, de maneira individual ou coletiva (SOMMER, 2023). Embora muitos desses jovens universitários fossem oriundos da elite carioca, era na companhia deles que Lygia Pape se

1. A galeria foi criada em 1973 pela Rede Globo de Televisão, com a direção executiva de Raquel Arnaud.

dirigia, de trem ou de ônibus, às comunidades populares da periferia do Rio de Janeiro: Complexo da Maré, Morro da Mangueira, Irajá, Madureira, Caxias, além de garimparem e descobrirem objetos insólitos transitando pelo Camelódromo do Saara, o que possivelmente contribuiu, de alguma maneira, para inspirar a montagem da referida exposição *Eat Me*, entre outros projetos. A artista apresentou, às vezes em primeira mão, algumas das suas mais emblemáticas obras experimentais e participativas nessas localidades.

Por esse viés, talvez se possa entender a razão de a artista ter aceitado o convite para expor em Vitória, capital periférica e, então, à margem do circuito artístico nacional, abdicando de outros compromissos profissionais e familiares no Rio de Janeiro. Além de participar da montagem da exposição *Ovos do Vento* na Capela de Santa Luzia, esteve também presente na inauguração, no dia 20 de junho de 1980.

A EXPOSIÇÃO E O HAPPENING DE LYGIA PAPE

Antes de discorrer sobre a instalação *Ovos do Vento*, uma das proposições experimentais da artista de maior potência inventiva e política, vale destacar que, até o momento, a sua apresentação no Rio de Janeiro foi citada somente em um ou dois trabalhos acadêmicos, dos muitos estudos pontuais da obra de Pape. Entretanto, a análise da proposta, bem como o seu desdobramento e ressignificação exponencial em Vitória, sequer foi citada pelos historiadores, quem dirá estudada.

A versão original da instalação *Ovos do Vento* ou *Windbow* (Ar dos Pulmões), foi concebida por Lygia Pape para a inauguração da Galerie des Arts (1979), localizada no segundo andar do Hotel Méridien, em Copacabana, no Rio de Janeiro, dividindo espaço com o penetrável *Rijanviera PN 27* (1979), de Hélio Oiticica. Consistiu de um empilhamento quadrangular de sacos cheios de balões brancos de borracha, tendo a extremidade amarrada por cordéis. A pilha era iluminada por luz vermelha e verde, que produzia sobre os sacos um efeito volátil e uma transparência reveladora. A luz reverberante, embora não permitisse identificar, de imediato, o conteúdo neles aprisionado, criava um efeito mágico que despertava a curiosidade e a aproximação do público da trincheira de sacos, montada diante de uma parede de vidro da galeria. As dimensões da instalação exigiram que a pilha de sacos encostasse em uma das paredes laterais, formando uma espécie de trincheira que impedia o público de circundá-la. Restava-lhe apenas a alternativa de transitar diante do amontoado de sacos, ou subir uma rampa instalada na outra lateral da pilha, e assim visualizar uma espécie de cama de sacos. Quem se aventurava a subir, acabava avistando, no horizonte, através da parede de vidro, a praia de Copacabana.

A ideia da artista era produzir com essa trincheira - que ao menor toque do público tremelicava como uma gelatina -, uma experiência tátil e visual enigmática ou provocativa, para que cada interlocutor obtivesse suas próprias sensações, ou formulasse hipóteses, criando uma espécie de sinergia entre o público, que ampliava o significado da proposta. A priori, salvo melho juízo, a artista parece ter preconizado a possibilidade da interação ou do contato tátil ou corporal com a instalação. Todavia, as pessoas não resistiam ao apelo sensual e quase carnal da matéria “e se encostavam, alisavam e beliscavam essa coisa orgânica, ou molécula gigantesca” (MATTAR, 2003: 86). Aqueles que subiram a rampa até o topo, logo começaram a se atirar sobre os sacos, destruindo em poucos minutos inteiramente o trabalho.

Essa reação do público permite estabelecer conexão com a instalação *The Store* (1961-2), na *Green Gallery*, em Nova York, consistindo de esculturas coloridas de alimentos (taças de sorvetes, fatias de bolo, sanduíches..., de autoria do artista Pop norte-americano Claes Oldenburg (1929-2022). Os sanduíches eram peças gigantescas, macias, confeccionadas com lona, espuma e vinil, de cores vibrantes, que ironizavam a banalização dos alimentos pelas indústrias de *fast food*. Tais esculturas provocaram verdadeira catarse no público que compareceu à exposição, que se atirava sobre os objetos, destruindo-os completamente, como se os devorasse. Esse inusitado happening, que acabou destruindo rapidamente os trabalhos foi preconizado e incentivado pelo próprio artista, seria repetido pelo artista em suas mostras.

No caso da instalação de Lygia Pape, não há nenhuma comprovação de ter incentivado ou feito qualquer intervenção para impedir que o público desamarra-se ou se atirasse sobre a pilha de sacos, destruindo a proposta. Nos depoimentos concedidos pela artista, ao longo de sua trajetória, também não se localizam referências ao supracitado episódio, o que parece indicar que a interferência e destruição da instalação no mesmo dia da inauguração não a incomodaram, ação que, provavelmente, tenha sido mesmo antevista por ela, considerando que o próprio título da instalação apontava para seu caráter efêmero.

Todavia, de maneira estranha e contradizente com o que preconizava em seus escritos e proposições criativas, Hélio Oiticica não viu com bons olhos a reação do público e a destruição da obra da amiga, conforme manifestou em carta enviada por ele ao crítico Roberto Pontual. Nessa missiva, o artista, além de analisar o processo inventivo de *Rijanviera*, obra exposta na mesma galeria, ao lado da de Pape, a qual fora concebida por ele logo após seu retorno ao Rio de Janeiro, depois de longa temporada em Nova Iorque, como bolsista da Fundação Guggenheim. Oiticica, aproveitava o ensejo para se referir, também, ao episódio da destruição dos *Ovos de Vento* de Lygia Pape, definindo a reação do público como deflagradora de "uma explosão de catarses" ou de "um ato de vandalismo contra a obra da artista". E concluía: "a questão da participação é terrível, pois é o próprio imponderável que se revela em cada pessoa, a cada momento" (OITICICA, 1979).

A observação do artista se mostrou ainda mais contraditória, ao mencionar, na mesma carta, que tanto a sua obra, quanto a de Pape, apresentadas nessa mostra inaugural, na referida Galeria Café das Artes, dialogavam com os happenings, e na tentativa de esclarecer tal comparação. Destacava que a cada nova proposição (do happening) apresentada ao interlocutor tornava-se necessário estabelecer "uma sucessão de comportamentos" do que se espera dele, para que fique claro que "participar não é destruir ou vandalizar o trabalho", (OITICICA, apud ELIAS, 2003: 128-129). A imposição de regras para a participação do público destoava das premissas e da relação entre arte e vida, tantas vezes propalada em seus discursos e escritos teóricos.

Assim, apesar de *Ovos do Vento*, ter sido concebida por Lygia Pape como instalação efêmera, talvez não esperasse que seria destruída poucos instantes após a inauguração da mostra e daquele espaço expositivo, como é possível deduzir da referida declaração do seu parceiro Hélio Oiticica, ao chamar a destruição de "ato de vandalismo", pois quem adentrou aquele espaço poucos minutos depois do ato inaugural, teve a sensação de estar chegando a um fim de festa. Entretanto, a contar por alguns detalhes da montagem da obra, torna-se pertinente indagar: o que justificaria

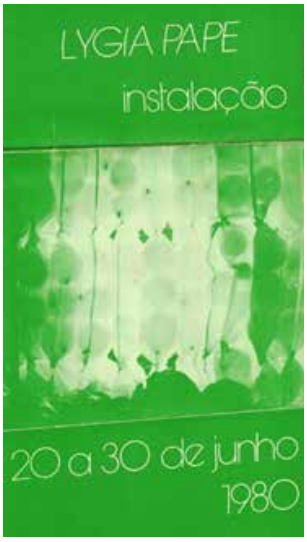


Fig.1. Convite da Exposição Lygia Pape,1980, na Galeria de Arte e Pesquisa da UFES (GAP). Fonte: Arquivo do Centro de Artes da UFES. Reprodução da autora.

a existência de uma rampa lateral, se não para desafiar o público a subir e visualizar o topo do empilhamento de sacos, que sugeria uma cama macia? Até porque a incidência da luz revelava tratar-se de sacos cheios de balões/ovos, de pele macia macia e aspecto frágil e sensual ao toque, estimulando o interlocutar a imergir sobre os mesmos, como se mergulhasse na referida praia visualizada através da vidraça da galeria. Deitar-se sobre os sacos não remetia ao ato de flutuar na água do mar ou deitar-se sobre a areia da praia?

Ao aceitar o convite para expor na Galeria de Arte e Pesquisa da UFES (GAP), em Vitória (1980) Lygia Pape, reafirmava o compromisso social e político de levar seu trabalho a localidades pouco familiarizadas com a arte contemporânea. A artista optou por remontar os *Ovos do Ventos* nessa galeria, que funcionava desde sua fundação (1976) na antiga Capela de Santa Luzia (século XVII) cedida pelo IPHAN à Universidade, dirigindo-se com tal finalidaede pessoalmente a essa capital, onde parmaneceu alguns dias acompanhando a montagem e participando da abertuta da exposição, quando concedeu também depoimentos à imprensa.

As reduzidas dimensões da referida Galeria de Arte e Pesquisa fazia com que os artistas locais e os de fora, que ali se apresentaram antes de Pape, tivessem se limitado a expor trabalhos bidimensionais de pequenas dimensões. Essa circunstância espacial não demoveu a artista do propósito de ali reapresentar, uma nova versão da instalação *Ovos do Vento*, acima descrita. No entanto, ao refazer a proposta, modificou parte de sua concepção original e repensou a maneira de propor a interação do público com a obra. Além da instalação, a artista reuniu na galeria um conjunto de colagens e desenhos e fotografias usadas em stills de seus filmes de curtas metragens, sobre suportes de papel-cartão.

A mostra foi dividida por Lygia Pape em dois segmentos independentes. No primeiro, intitulado Espaços Imantados, fixou na parede do corredor contíguo à nave da capela, que dá acesso à antiga sacristia, os referidos trabalhos bidimensionais. No segundo segmento, ocupando integralmente a nave da capela, foi montada a instalação *Ovos do Vento*.

Embora não tenhamos localizado no arquivo do Centro de Artes, responsável pela administração da Galeria de Arte e Pesquisa, a relação completa de obras expostas no primeiro segmento da mostra, no acervo da Galeria Espaço Universitário, à qual compete a guarda, exposição e manutenção das obras patrimonializadas, angariadas pela GAP desde sua criação (1976), encontram-se dois trabalhos que integraram a exposição em pauta, doados por Lygia Pape à UFES, que ajudam a compreender a natureza dessa da série de trabalhos[2]. Em depoimento concedido ao jornal *A Gazeta* (24 jun.1980), no dia subsequente à inauguração da mostra, o periódico publicou informações que não ajudam a elucidar a dúvida, limitando-se a dizer que Pape trouxe para a exposição "fotogramas de filmes em Super 8 de curta metragem". Entretanto em entrevista concedida na mesma data à jornalista Glória Maria, de *A Tribuna* (24 de jun. 1980), a artista forneceria importantes pistas:

> O espaço imantado propõe fotografias intercaladas com desenhos que são registros fotográficos com chamadas políticas, em que exponho a ambiguidade, os conflitos interiores, pondo em questão o problema do índio brasileiro e da mulher oprimida na sociedade de consumo, daí a pergunta: A Gula ou a Luxúria (PAPE, apud GLÓRIA MARIA, 1980).

2. As obras doadas por Lygia Pape à Ufes, que estão sob a guarda da Galeria Espaço Universitário são: O Casal, os enigmáticos mangueirenses, 1980, Colagem e Desenho s/ papel, 32x46 cm; e Registro Cinematográfico, o sabonete das estrelas, 1980, Colagem e Desenho s/ papel, 54,5 x 75 cm. Em ambos os trabalhos as colagens são recortes de imagens fotográficas extraídas de páginas de revistas, sobre o suporte de papel com texturas a grafite e lápis coloridos. A primeira imagem, acreditamos ter integrado o filme Our Parents (1964). A segunda imagem oi elaborada para o filme: Eat Me(1975). O título da colagem remete à publicidade do sabonete Eucalol, marca criada em 1917 pela Perfumaria Myrtha S/A, RJ, que durante décadas foi veiculada com muita frequência na mídia. A publicidade desse sabonete, à base de eucalipto, não caiu no agrado feminino que preferia o perfume mais delicado de flores, razão que tornou a propaganda cada vez mais apelativa entre as décadas de 1930 e 1960, quando a marca contratou conhecidas atrizes de teatro, rádio e televisão, como garotas-propaganda, entre elas Eva Todor (1919-2012), Tônia Carrero (1922-2018), Lídia Matos (1924-2013), para ilustrar os anúncios veiculados, principalmente na Revista O Cruzeiro, RJ.



Fig. 2. Lygia Pape, montando a instalação *Ovos do Vento*, 1980. Material: balões de borracha cheios de ar, sacos plásticos e barbante.Foto Gildo Loyola. Acervo Jornal *A Gazeta*, Vitória, ES.

Se esse depoimento não soluciona inteiramente a dúvida, somado às imagens doadas pela artista à UFES, oferecem pistas que nos permitem inferir tratar-se de fotografias e desenhos dos filmes *Our Parents* (1974), *Catiti Catiti* (1978), *Eat Me – a gula ou a luxúria* (1975). Isso porque nos dois primeiros filmes a autora parodiou os relatos míticos sobre o indígena brasileiro, postulados desde a descoberta do Brasil, que transitaram entre o "selvagem" e o "canibal"; enquanto no último, como já citado, discute a manipulação do corpo feminino, a erotização e a banalização do sexo, o que coloca a mulher no mesmo patamar dos objetos de consumo, como ela destaca na entrevista.

No segundo segmento da mostra, que ocupou o espaço da nave da referida capela, Lygia Pape apresentou a supracitada instalação, *Ovos do Vento*. Repetiu o empilhamento de sacos de plástico transparente, contendo balões brancos de borracha, cheios de ar, e amarrados na extremidade com cordéis tal como na supracitada exposição carioca. A trincheira de sacos, tocava o teto da galeria, deixando livre apenas um estreito corredor na frente e em uma das laterais, para o transitar do público.

Ao adentrar o espaço expositivo o espectador se deparava logo com a pilha de sacos, sem atinar qual o material neles aprisionado, o que levava a contornar a trincheira com cuidado, temendo o seu desabamento sobre a cabeça de quem mais se aproximasse. No entanto, à medida que o número de interlocutores aumentava, a pressão dos pés sobre o soalho de madeira da capela fazia com que os sacos de balões tremelicassem lembrando os espasmos convulsivos de uma massa gelatinosa, modificando a impressão inicial de que o conteúdo era leve. Somava-se a isso a observação que a incidência da luz sobre os sacos, tornava-os transparentes, desvelando a natureza, a maciez e a fragilidade do material, o que tornou o toque inevitável. A descoberta gerou euforia entre os presentes, que passaram a se aglomerar em volta dos sacos, para tatear e abraçar aqueles corpos sensuais de pele macia, realizando, assim, uma experiência sinestésica.

A artista se manteve o tempo todo acompanhando, disfarçadamente, as reações do público, que cada vez mais se acotovelava para passar no estreito espaço e tocar a superfície ou se lançar contra a pilha de sacos. Bastou que ela, por um pequeno gesto, acenando para que pudessem abrir os sacos, para que inúmeras mãos se apossassem dos mesmos tentando desamarrar os cordéis e libertar do aprisionamento os balões/ovos estufados de ar. A ordem da artista soou como um passe de mágica, e em poucos instantes a frágil e sensual matéria de que se compunha a instalação não resistiria ao toque, implodindo, se desintegrando e confirmando sua vida efêmera, empreendendo o trânsito entre Eros para Tânatos, vida e morte, “polaridades do ser humano, que traduzem os conceitos de pulsão da vida, que buscam romper com a dicotomia mente e corpo”. (RODRIGUES, 2013).

Em fração de segundos todo o espaço da galeria foi literalmente tomado pelos ovos, sendo que parte deles acabaria se lançando em direção à área externa, e se espalhasse pelas ruas vizinhas. Para impedir a fuga, os interlocutores mergulhavam eufóricos no mar de balões brancos, enquanto a reação de outra parte do público foi sair no encalço dos fujões, fazendo com que a obra se expandisse, do espaço interno da galeria para o espaço externo. Nesse verdadeiro corpo a corpo com os balões parte deles arrebentava, o mesmo ocorrendo com aqueles que no ato de fuga ou ao serem alcançados, roçavam nas rochas graníticas sobre as quais foi construída a capela, estourando e produzindo uma cadência sonora, que remetia, ironicamente, ao espocar de fogos de artifício ou de tiros. Os que ganharam as ruas, e sobreviveram ao impacto, alçaram voo, para delírio dos espectadores, que em êxtase assistiam ao espetáculo promovido pelos balões planando livremente nas alturas, até desaparecerem do alcance da visão. A participação e a reação espontânea dos espectadores, acabaria transformando a instalação de Lygia Pape em um inusitado happening, cujos desdobramentos, talvez não tivessem sido inteiramente previstos pela propositora. No entanto, ao sugerir discretamente que o público desamarrasse os sacos de balões/ovos, a artista certamente preconizou o espetáculo libertário pautada na experiência vivenciada na exposição carioca.

Em entrevista concedida ao Jornal *A Tribuna*, durante sua estada em Vitória comparou a reação do público presente à inauguração da mostra no Hotel Méridien, chamando-a, com certo regozijo de "uma loucura total", que, "teve um resultado muito positivo", antecipando o que propunha e esperava provocar desta feita:

> Desta vez meu trabalho está mais conciliado com a arquitetura do museu (denominação que muitos atribuíam à galeria), com a atmosfera que ele me oferece, para que ninguém saia indiferente da mostra, pois a ideia é exatamente essa, mexer com a imaginação, propor efeitos sensoriais. (PAPE, 1980).

Concluía o depoimento ressaltando ter observado e se divertido com as reações de admiração ou espanto, surpresa e curiosidade, encantamento e inquietação do público ao passar diante da obra e ao interagir com a mesma, o que confirmava que os objetivos da artista foram alcançados.



Fig. 3. Lygia Pape, Instalação Ovos do Vento, 1980. Sacos de plástico contendo balões brancos de borracha, barbante. Fotografia Gildo Loyola. Acervo Jornal A Gazeta, Vitória, ES.

No dia seguinte à inauguração da mostra, Pape proferiu palestra para professores e alunos do Centro de Artes da UFES, reafirmando nesse discurso não ter nenhum interesse em produzir uma obra direcionada ao mercado, o que lhe permitia não se submeter às determinações das instituições culturais. Embora não as refutasse, o diálogo que estabeleceu com grande parte dessas instâncias de poder nem sempre se mostraria amistoso, tanto pela natureza de suas obras, que naquela época causavam estranhamento e nem sempre eram bem aceitas pelos marchands e galeristas, como por não lhes auferirem o esperado retorno financeiro (SAMÚ, 2016).

Nessa mesma palestra a artista afirmara não separar a arte da vida cotidiana, daí sua proposta de levar a arte à experimentação e interação do público, que tanto poderia participar individual ou coletivamente de seus trabalhos criativos, sem a imposição de regras ou limites.

Embora a artista afirmasse algumas vezes, em depoimentos, não ter apreço pelo intelectualismo que costumava ser associado ao happening, é inegável que esse evento coletivo e performático, aludia à aspiração libertária da maioria dos brasileiros, sendo que a euforia e o desdobramento dele resultantes não deixavam de ter um ingrediente premonitório, mesmo que o sonho da redemocratização se concretizasse quase cinco anos depois.

Essa proposição e seus desdobramentos, transformaram-se, assim, em um ato de participação, euforia e catarse do público, rompendo com o posicionamento passivo ou contemplativo diante das obras de arte, o que não deixava de remeter, ainda, " que de maneira indireta ou velada, à situação política do país", como observou Machado (2008:42). Destruir a obra era também um ato simbólico de subversão às ordens que emanavam do poder instituido, o que confirmava a potência da arte como resistência.

Vale destacar que *Ovos do Vento* não foi, porém, a primeira proposição de autoria de Lygia Pape em que ela recorreu e explorou o significado simbólico do ovo. A própria artista protagonizou a performance *O Ovo* (1967), numa praia carioca, ação registrada em filme de super 8, com 1' e 35''. A performance consiste na saída da artista de um cubo com arestas de madeira de 80 cm, tendo as faces recobertas por fina camada de plástico branco. Depois de algum tempo de silêncio e repouso, com o corpo acondicionado dentro dessa caixa/útero, a artista começa se debater dentro da caixa, e com as mãos rasga o plástico. Enfia primeiro a cabeça no buraco, e em seguida vai tentando desvencilhar o restante do corpo da prisão, até conseguir projetá-lo inteiramente no espaço externo. Sair do interior do cubo branco para o fora, metaforiza o processo de dessacralização da arte, que saía do confinamento dos museus e das galerias, instâncias essas normalizadoras, elitistas, judicativas, sacralizadoras e controladas pelo regime militar, para se propagar no mundo, facultando o acesso e a participação ativa de todos. Mas, também fazia alusão ao anseio de liberdade dos indivíduos presos pelo regime militar, justamente nesse ano quando a ação da censura começava a intervir no proceso artístico, perseguindo e prendendo artistas, ou proibindo a participação de exposições de obras consideradas ofensivas ao poder ou portadoras de algum teor sensual ou erótico, como já citado.

A ideia de ovo remete de imediato às aves, embora existam muitos outros seres ovíparos (répteis, anfíbios, peixes e insetos), que para nascer e ganhar o mundo, precisam lutar para quebrar a casca do ovo. O "ovo", mantém-se desde tempos imemoriais como arquétipo, isto é, como símbolo universal. Foi associado, na Antiguidade, à gênese da criação e à perfeição do universo, englobando o céu, terra, o sol e a lua.

É também um dos primeiros símbolos do Cristianismo, associado ao nascimento, à criação, à renovação da vida, à ressureição ou à regeneração (renascimento). Em algumas culturas orientais, como a chinesa, o ovo é um símbolo primordial, representa o equilíbrio e a união das energias vitais – Yin e Yang –, sendo que a gema representa o feminino (óvulo) e a clara o esperma, o masculino. Juntos contêm em germe a origem, a fecundação, a ideia de reprodução e multiplicidade da vida de todos os seres vivos (Chevalier e Gheerbrant, 2021). Na arte, a simbologia do ovo também atravessou os tempos, ganhando ainda maior destaque entre os artistas contemporâneos, seja na pintura, escultura, instalações, ou mesmo em performances, como símbolo da vida e da libertação do corpo, como mostram as propostas do americano Christppher Chiappz, e além de Lygia Pape, também de outros brasileiros, entre eles Ana Maria Maiolino e Francisco Brennand.

Pape repetiu a experiência de arte pública no ano seguinte, no evento denominado *Apocalipopótese* (1968), realizado no Aterro do Flamengo, no Rio de Janeiro, em 03 domingos do mês de julho. O evento, idealizado por Hélio Oiticica e Rogério Duarte (1939-2016, que também foi o criador do termo que nomeou o evento), foi organizado por Frederico Morais. Além de Lygia Pape, participaram e apresentaram ali suas propostas experimentais os artistas Antonio Manuel, Hélio Oiticica e Rogério Duarte, por meio das quais subvertiam os valores e os critérios sacralizados pelo sistema artístico. Embora o nome da performance da artista se mantivesse no singular, a execução de *O Ovo* envolveu, nesse caso, um conjunto de três prismas quadrangulares (e não ovoides, como se poderia imaginar), de dimensões idênticas ao da versão performatizada pela artista no filme supracitado. As faces das caixas foram revestidas, respectivamente, de plástico, nas cores azul, vermelho e branco, e os performers foram inicialmente os passistas da Mangueira, que acompanharam Hélio Oiticica na exibição dos parangolés. Estes estimularam a participação daqueles que ali compareceram, cujo propósito era dessacralizar e democratizar a arte, tornando-a acessivel a todos, como já citado. A proposta apresentada por Lygia Pape, era também uma metáfora, para se referir, à ruptura com o espaço institucional dos museus e galerias de arte, instâncias essas segregadoras e elitizadas, e, na época, controladas pelo regime militar. Permitir a livre participação e o acesso democrático de todos os indivíduos à arte, equivalia a refutar os antigos valores, conceitos e condições construídos e impostos pelo poder instituído, o que atribuía à proposta de Lygia Pape forte conotação política.

Entretanto, essa proposta experimental, realizada em um ambiente público, e não por acaso na praia localizada nas imediações do aeroporto Santos Dumont, revestia-se também de significado político ainda mais potente, se atentarmos para o fato que muitos brasileiros presos pela polícia militar e torturados até à morte, tiveram os corpos lançados ao mar, a maioria das vezes de avião, o que certificava os assassinos de que os corpos jamais apareceriam ou seriam reconhecidos, engrossando a lista dos desaparecidos. A falta de provas, isentou os torturadores e assassinos de serem julgados e punidos.

Vale lembrar que poucos dias antes da realização desse evento, o Rio de Janeiro foi o cenário de um dos atos mais repressivos e violentos da Ditadura Militar: o ataque covarde da polícia contra os estudantes e intelectuais que se manifestavam pacificamente nas ruas, no dia 21 de junho de 1968. O confronto, além de prisões, deixou enorme saldo de mortos e feridos, episódio que se tornou conhecido como “sexta-feira sangrenta”. A indignação, os protextos e as reivindicações pelo fim da Ditadura

Militar, generalizavam-se, o que levou à promulgação do Ato Institucional nº 5 (AI5), que concedeu aos órgãos de repressão militar o salvo conduto para endurecerem, ainda mais, a violência e a repressão contra aqueles que ousassem se opor ao regime.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A análise da produção de Lygia Pape, mesmo que parcial, nos autoriza a afirmar que a vontade de subverter regras e preceitos artísticos, facultar o acesso democrático dos indivíduos à arte, tornando-os participativos, criativos e críticos, foram os mais potentes anseios da artista. Para tanto, incentivou os moradores de comunidades cariocas, a desenvolver trabalhos criativos e a exercer um posicionamento crítico, atuando como coautores de algumas de suas proposições poéticas, que, segundo a artista, muitas vezes lhe trouxeram desafios e soluções inusitadas para projetos inacabados ou em processo.

A busca por empreender essas novas frentes pode ser notada na liberdade criativa e experimental de projetos concebidos desde os anos 1950, dos trabalhos da série *Tecelares* à utilização de corpos performáticos reais, posicionados dentro de sólidos coloridos, no *Balé Neoconcreto*, proposta, deflagradora da ideia de interação e de participação ativa do interlocutor, concretizadas plenamente em *O Ovo* (1967-1968) e *Ovos do Vento* (1979), apesar de tratar-se de obras de diferentes concepções criativas. As últimas propostas citadas, que têm como símbolo o ovo, estão entre as de maior potência política da trajetória criativa da artista, que nunca ocultou sua oposição ao regime ditatorial militar. Se a instalação *Ovos do Vento* ocorreu, como citado, em um espaço interno e institucionalizado, o público se encarregou de libertar os balões/ovos, que se expandiram e redimensionaram também a ideia de libertação da própria arte, ao fazer com que os balões tomassem de assalto as ruas e planassem livres no espaço aéreo, o que não deixava de ter uma conotação tanto onírica quanto política.

Tais exemplos confirmam que, a partir da década de 1960, Lygia Pape transitou do fazer convencional para a experimentação, ou seja, "do objeto de arte para a ideia", como observou Guy Brett (1980, p. 141), transformando suas proposições poéticas em um campo aberto à reinvenção, à participação e ao diálogo com o Outro. Essas proposições, de caráter cerebral e efêmero, fizeram com que a artista substituísse as tintas, pincéis e goivas usados na década anterior, por processos e materiais inartísticos bastante diversificados, entre os quais vale citar: baratas, carne, cabelo, líquidos, produtos de beleza e de fetiche feminino. Pape inventou com eles ou a partir deles insólitos objetos, instalações, ações públicas, interativas, em que o público saía da habitual passividade, para participar de experiências sensórias e vivenciais, que aproximaram a arte da vida. O ato de participar, tocar, interagir, propicia ao interlocutor vivenciar um fluxo de sensações, ativar a percepção e a consciência de ser, estar e compreender melhor o mundo em que está inserido, como destaca o teórico indo-inglês Homi Bhabha (1998:75-76):

> Na relação com o Outro se desenvolve uma especificidade histórica e cultural, que faz emergir o desafio de ver o que é invisível, o que o olhar não pode ver. E olhar para a invisibilidade é enfatizar a demanda transitiva do sujeito por um objeto direto de autorreflexão, uma presença que mantém sua posição enunciatária enquanto sujeito.

Apesar da inegável ousadia e do caráter pioneiro de suas proposições experimentais e participativas, Lygia Pape foi durante muito tempo colocada numa espécie de

limbo, uma vez nem mesmo os críticos de arte abriram espaço para comentar ou refletir sobre sua obra, nas colunas que assinavam na imprensa. E apenas no final da década de 1990 é que suas obras começaram a ganhar visibilidade internacional e a transitar com maior desenvoltura pelo nosso país, diferentemente de seus amigos e contemporâneos, Lygia Clark e Hélio Oiticica, que nessa época, já eram conhecidos, estudados, e tinham seus nomes inseridos, na bibliografia da arte brasileira. Como já apontaram outros estudiosos da obra de Pape, parece ter contribuído para isso o declarado posicionamento político-crítico da artista, o que a tornou vítima da ingerência da censura militar. Em 1973, Pape foi presa e torturada nas dependências do DOI-CODI, no Rio de Janeiro, acusada de proteger e ajudar opositores do regime limitar. Mesmo depois de absolvida e solta, continuou sendo perseguida, ameaçada e teve, como citado, exposições fechadas e obra censuradas. Se isso não a demoveu de seus propósitos, também não a impediu de continuar produzindo obras de alto teor político, como foi o caso de Ovos do Vento, objeto deste estudo. Tal posicionamento da artista parece ter contribuído também para que os críticos mais influentes e também seus amigos, a exemplo de Mário Pedrosa e Ferreira Gullar, nunca escrevessem sobre a obra de Pape, uma vez que por serem militantes de esquerda estavam constantemente na mira da polícia. Pedrosa, dedicou inúmeros textos publicados em jornais e revistas à produção de Lygia Clark e Hélio Oiticica, mas apenas pouco antes de sua morte, escreveu uma curta apresentação para o livro PAPE, Lygia. Lygia Pape (1983), no qual reconheceu ser ela uma das mais criativas e também a "mais rica em ideias" entre os artistas brasileiros em circulação, livro esse que acabou sendo publicado pela Funarte somente depois da morte do crítico.

REFERÊNCIAS

BHABHA, Homi. O local da cultura. Trad. Miriam Ávila, Eliana Lourenço L. Reis e Glaucia Gonçalves. Belo Horizonte : Ed. UFMG, 1998.

BRETT, Guy. « Lygia Pape : a lógica da teia », In BRETT, G. Brasil Experimental. Arte/vida : proposições e oparadoxos Trad. Renato Rezende ; Org. e Prefácio Katia Maciel. Rio de Janeiro : Contra Cap, 2005, p. 141-157.

DEL SANTO, Dionísio, depoimento a Marco Veloso, in: Mostra Del Santo festeja 40 anos do MAM. Folha de São Paulo, São Paulo, , p. E-10, 10 jan. 1990.

GULLAR, Ferreira. Etapas da arte contemporânea. São Paulo : Nobel, 1985.

CHENIER, Carlos. « As opções nas artes plásticas », A Gazeta (Vitória), 21 junh. 1980.

HERKENHOFF, Paulo. « Lygia Pape : a arte da passagem », In BORJA-VILLEL, Manuel J. e VELÁSQEZ, Teresa (Curadores). Lygia Pape : espaço imantado. São Paulo : Pinacoteca do Estado, 2012, pp. 19-54.

MACHADO, Vanessa R. Anarquia e crítica em Lygia Pape. II Encontro de História da Arte-IFCH/UNICAMP, 2006, p. 356-363.

_____. Lygia Pape : espaços de ruptura. São Carlos (SP) : Escola de Engenharia, 2008 (Dissertação de Mestrado).

MATTAR, Denise. Lygia Pape – Intrinsecamente anarquista. Rio de Janeiro: Relume Dumará: Prefeitura, 2003.

MORAIS, Frederico, In RIBEIRO, Marília Andrés. A arte não pertence a ninguém. Rev. UFMG, Belo Horizonte, v. 20, n.1, p.336-351, jan./jun. 2013. Disponível em: https://periodicos.ufmg.br/index.php/revistadaufmg/article/view/2724/1590 Acesso em

20.02.2026.

_____. Neoconcretismo : cavar novas linguagens (entrevista concedida por Lygia Pape), O Globo (RJ), 27 jul. 1975, Primeiro Caderno, entrevista reeditada em PAIVA, R. E ANDRADE, R. (Org.). Frederico Morais : Arte e Crítica. Rio de Janeiro : Edições Pinakotheke, 2025, v. 1, p. 33-35.

OITICICA, Hélio. « Cartas de Hélio Oiticica para Roberto Pontual », Rio de Janeiro, 7/7/1979, citada por ELIAS, Tatiane de Oliveira. Hélio Oiticica, Critica de Arte. Campinas (SP) : UNICAMP, 2003 (Dissertação de Mestrado apresentada ao Instituto de Filosofia e Ciências Humanas). Disponível em : https://www.ifch.unicamp.br/index.php/pos/defesas/helio-oiticica-critica-de-arte Acesso em 18.02.2026

_____. « Lygia Pape : obras ». São Paulo : Galeria Arte Global, maio de 1976 (Catálogo exposição). Texto publicado originalmente em inglês, na série Tropicália 2, Londres- Paris, 1969.

PAPE, Lygia, «Arte sensorial e ambientações no Museu Santa Luzia », entrevista a Glória Maria. A Tribuna (Vitória), 24 jun. 1980.

PAPE, Lygia, In COCCHIARALE, Fernando e GEIGER, Anna Bella. Abstracionismo Geométrico e Informal : a vanguarda brasileira nos anos cinquenta. Rio de Janeiro: Funarte, INAP, 1987, p. 152-162.

_____. Lygia Pape, Mário PEDROSA, (Apresentação), poemas de Luiz Otávio Pimentel. Rio de Janeiro: Funarte, 1983 (Coleção Arte Contemporânea). O texto de Pedrosa foi reeditado em PAPE, Lygia. Gávea de Tocaia. São Paulo : Cosac& Maify, 2000, p. 298

RODRIGUES, Samara M. « Eros e Tânatos : nossas porções de vida e morte ». Disponível em: www.rodadepsicanalise.com.br/2013/11/eros-e-tanatos/nossas porções de vida e.html, acesso em 21/04/2016.

SAMÚ, Jerusa. Depoimento à autora (por telefone), em 15/04/2016.

TRIZOLI, Talita. « Eat me : a Gula ou a Luxúria » de Lygia Pape. Produção e Censura do desejo, feminismo e comsumo. Vis. Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da UNB, v. 22, n. 1, 2023, p. 140-152. Disponível em : https://periodicos.unb.br/index.php/revistavis/article/view/52111 Acesso em 12.04.2026.

VENÂNCIO FILHO, Paulo. «Transitoriedade », In: A Presença da Arte. São Paulo : Cosac Naify, 2013.

ALMERINDA DA SILVA LOPES
Doutorado em Comunicação e Semiótica pela PUC/SP. Professora Titular aposentada da Universidade Federal do Espírito Santo. Atua nos Cursos de Pós-Graduação em Artes e História da mesma instituição. Pesquisadora de Produtividade do CNPq.
http://ordic.org/000-0001-5075-7843.

ARTISTAS VIAJANTES: O CASO DE AI WEIWEI NO BRASIL

TRAVELLING ARTISTS: THE CASE OF AI WEIWEI IN BRAZIL

Glaucia Villas Bôas

ARTE CONTEMPORÂNEA
AI WEIWEI
VIAGEM AO BRASIL
EFEITOS
POÉTICA

Este artigo aborda as viagens do artista chinês Ai Weiwei ao Brasil, em 2017 e 2018, com o objetivo de questionar o efeito de seus deslocamentos em 24 obras, que ele produziu no país e exibiu em “Ai WeiWei – Raiz”. A exposição curada por Marcello Dantas ocorreu no pavilhão da Oca, no Parque Ibirapuera, em São Paulo, em 2018. Sob o mote da noção de mutuofagia, cunhada pelo curador, especialmente, para sugerir ao artista que sua missão era devorar a cultura brasileira e se deixar ser por ela devorado, o texto argumenta que as escolhas do artista por temas brasileiros, tais como a exuberância da natureza tropical e a produção artesanal dos ex-votos por nordestinos, ocorreram nos limites do retrato do Brasil que lhe foi apresentado pela curadoria.

CONTEMPORARY ART
AI WEIWEI
TRAVEL TO BRAZIL
EFFECTS
POETIC

This article addresses the travels of Chinese artist Ai Weiwei to Brazil in 2017 and 2018, with the objective of questioning the effect of his displacements on 24 works he produced in the country and exhibited in “Ai Weiwei – Raiz”. The exhibition, curated by Marcello Dantas, took place at the Oca pavilion in Ibirapuera Park, São Paulo, in 2018. Under the motto of the notion of "mutuophagy" (mutual devouring), coined by the curator specifically to convey to the artist that he should devour Brazilian culture and let be devoured by it, the text argues that the artist's choices for Brazilian themes, such as the exuberance of tropical nature and the artisanal production of ex-votos by people from the Northeast, occurred within the limits of the Brazil’s portrait that was presented to him by the curatorship.

ISSN 1518–5494
ISSN–E 2447–2484

A crítica categórica à noção de futuro linear e o clamor pela diferença na contramão do universalismo revolucionaram a produção cultural ao redor do mundo. As mudanças ressoaram com força na arte contemporânea. Na introdução ao livro *Políticas da diferença, afirma-se que operar no campo das diferenças parece ser o espaço inegável de condição da arte na contemporaneidade* (Oliveira et al, 2024, p. 7). E, de fato, não somente as diferenças de toda a sorte, mas, também, o retorno ao tempo passado, seja ou não como preâmbulo para um futuro melhor e a politização do trabalho artístico com vista a atingir o espectador, são qualidades sem as quais não se distingue a arte de nossos dias.

Pergunto, neste artigo, como as características constitutivas da arte contemporânea – o diferente versus o universal, o retorno ao passado versus o futuro utópico e a politização versus a contemplação – se inscrevem em 24 obras, do artista chinês Ai Weiwei, apresentadas na exposição *Raiz*, realizada em São Paulo, em 2018[1]. Para tanto, recomponho as viagens que ele fez ao Brasil, no período de 2017 a 2018, a convite do curador Marcello Dantas. Meu intuito é saber em que medida o itinerário de seus deslocamentos e a experiência vivida por ele, no país, afetaram as obras feitas no Brasil.

O que haveria de diferente no Brasil, que merecesse ser transfigurado na poética desses trabalhos? Que camadas de temporalidade se inscrevem nas obras exibidas em São Paulo, em 2018?

As viagens, os trânsitos e deslocamentos não são novidade no mundo da arte. Quem não se lembra das viagens de Henri Matisse ao Marrocos (Koehler, 2025), Flavio de Carvalho ao leste europeu (Carvalho, 1933), Tarcila do Amaral a Paris (Simioni, 022) e Adriana Varejão à China (Villas Bôas, 2024)? Isto para não falar da importância atual dos deslocamentos promovidos pelas numerosas residências artísticas, espalhadas no País e fora dele, que se tornaram uma etapa obrigatória na formação de jovens aspirantes à carreira artística (Marcondes, 2019).

Quanto ao Brasil, destaca-se, especialmente, a importância histórica e artística adquirida pelas obras de viajantes estrangeiros ao País, a exemplo de Franz Post, Albert Eckhout, Johann Moritz Rugendas, Jean Baptiste Debray, entre outros, que estiveram no país nos séculos XVII, XVIII e XIX. Essa produção visual se tornou objeto de estudo privilegiado de numerosos especialistas, a partir da valorização estética das obras desses artistas-viajantes (Costa, Diener, 2008). Além desse conjunto, as viagens de artistas brasileiros acadêmicos e modernistas para estudar em cidades europeias, em decorrência ou não da concessão de prêmios da Escola de Belas Artes, tem sido, também, objeto da atenção de pesquisadores, que, geralmente, almejam rastrear as influências das práticas e escolas estrangeiras sobre a arte brasileira (Simioni, 2005, 2022).

A despeito da relevância e do número crescente de pesquisas que questionam o efeito das viagens na configuração de obras artísticas, a sociologia e a história da arte têm sido parcimoniosas em abordar o assunto no campo específico da arte contemporânea. Tal economia chama a atenção quando se sabe que a arte contemporânea "não mais consiste exclusivamente no objeto proposto pelo artista, mas em todo o conjunto de operações, ações, interpretações etc. provocadas por sua proposição" (Heinich, 2014, p. 377). Neste sentido, as viagens ganham uma dimensão especial uma vez que facultam aos artistas transitar por mundos culturais distintos, ampliando o leque de suas descobertas e vivências. Se, como afirma Martha Buskirk (2005), a arte contemporânea, ao transgredir os cânones tradicionais da arte, faz uso de acha-

1. A exposição foi exibida, também, no Centro Cultural Banco do Brasil / CCBB, em Belo Horizonte e no Paço Imperial e no CCBB/RJ no Rio de Janeiro em 2019.

dos, experiências, fragmentos, imagens e citações, que aparecem de forma renovada, transfigurada e original na materialidade das obras, as viagens constituem uma atividade ímpar nesse processo de criação artística.

A hipótese de que as viagens constituem uma fonte rica de experiências no campo da arte contemporânea, e a escassez de estudos realizados dessa perspectiva, me levaram a focalizar a viagem do artista chinês, ao país, visando melhor entendimento de suas obras *feitas no Brasil*.

1. QUEM É AI WEIWEI?

Ai Weiwei é um artista experiente, viajado, consagrado internacionalmente. Entre os muitos adjetivos que o qualificam aparecem polêmico, irreverente, controverso, ativista, ícone da resistência. Ressaltam-se suas aparições performáticas na mídia como estratégicas, atitude veladamente questionada por críticos e jornalistas, mas que, ao fim e ao cabo, reconhecem a magnitude de sua obra. Outra característica do conjunto volumoso de escritos sobre o autor é o destaque dado a sua posição política, crítica ao regime da China comunista. Nascido em Pequim, em 1957, o artista, oriundo de uma família bem aquinhoada cultural e intelectualmente, viveu junto ao pai os anos mais duros da Revolução Cultural, encabeçada por Mao Tse Tung. Em sua autobiografia (2023), ele relata com indignação os sofrimentos e as privações de seu pai, Ai Qing, conhecido poeta chinês, e detalha as perdas e os traumas provenientes de sua vivência com ele em um campo de trabalho forçados.

Com a abertura do regime político chinês a partir da ascensão de Deng Xiaoping ao poder, Ai Weiwei pode se envolver com as artes, estudar na Escola de Cinema de Pequim (1978-1981) e, pouco anos depois, viver em Nova York por uma década (1983-1993)[2]. Na metrópole norte-americana, toma conhecimento da arte contemporânea em convívio com intelectuais e artistas, gozando da liberdade oferecida pelo sistema político do país. Foi lá que Ai Weiwei deixou a pintura de lado. Ao voltar para a China, atuou intensamente em favor da arte contemporânea no seu país durante 22 anos. Nesse longo e importante período de sua trajetória, consolidaram-se as bases de suas formas expressivas, mediante a reelaboração do que vivera em Nova York _ no âmago das grandes transformações econômicas e sociais na China. Tal período, contudo, é pouco revisitado pelos historiadores e críticos, que, daquelas duas décadas, costumam destacar a detenção de Ai Weiwei, em 2011, e a impossibilidade de o artista sair da China por quatro anos devido a retenção de seu passaporte pelas autoridades chinesas. Acontecimentos graves, sem sombra de dúvida, que resultaram na saída do artista da China para a Alemanha, mas que, no entanto, não dão conta da riqueza da experiência vivida por ele nos anos de volta de Nova York.

Quem bem descreve esse período profícuo da vida do artista é o crítico John Tancock em “Radical de nascimento” (2018), mostrando como os dez anos de permanência em Nova York pesaram na relação de Ai Weiwei com seus contemporâneos chineses, ora afastando-os ora aproximando-os, à medida que o artista agia para fazer valer suas concepções sobre o desenvolvimento da arte contemporânea na China. Nem sempre suas ideias foram aceitas pelos artistas vanguardistas, que começavam a expor em mostras internacionais, a exemplo da Bienal de Veneza. As discordâncias, vale dizer, não se limitavam a questões da prática artística mas, também, à posição política de Ai Weiwei que foi se tornando cada vez mais radical.

2. Essa data aparece em textos sobre Ai Weiwei, porém, em entrevista a Marcello Dantas, o artista diz que viveu 12 anos nos EU (Dantas, 2018, p 117).

3. Além do Livro da capa preta, Ai Weiwei foi coeditor do Livro da capa branca (1995) e do Livro da capa cinza (1997)

Após sua volta a Pequim, Ai Weiwei criou um local chamado East Village, onde reuniu jovens artistas por dois anos, executando performances, que inexistam na arte chinesa em virtude de sua natureza existencial, quase religiosa, segundo o artista. Editou livros com informações atualizada sobre a arte no Ocidente, comparando-a com o que era prática corrente na China[3], com o intuito de incentivar trabalhos experimentais. O primeiro deles, *Livro da capa preta*, lançado em 1994, continha textos de jovens artistas chineses sobre seu próprio trabalho, além de informações sobre Andy Warhol e Marcel Duchamp. O livro circulou rapidamente, servindo para estimular os jovens a se insurgir contra as práticas conservadoras (Osnos, 2019, p 67). Pouco tempo depois, Ai abriu a primeira galeria de arte contemporânea de Pequim, o Chinese Art Archives e Warehouse, juntamente com o curador Hans van Dijk e o colecionador Frank Uytterhaegen.

Mais importante, porém, para nosso propósito, é o fato de que, nas duas décadas de sua estadia na China, após Nova York, o artista se interessou pelas tradições da cultura chinesa, tornando-se não somente uma espécie de colecionador como um especialista das artes e artefatos chineses do neolítico à Dinastia Qing (1644-1911). Desse momento em diante, Ai Weiwei se volta para o passado distante de sua cultura, através de numerosos artefatos que comprava em mercados de antiguidades tanto em Pequim como em outras regiões da China, acompanhado pelo irmão, Ai Dan, conhecedor da arte chinesa. Em algumas entrevistas, reiterou que fora motivado por uma falta – a ausência do passado na sua infância e adolescência, dizendo, em uma delas, que tinha tido um chamado de seu coração para recuperar o que lhe fazia falta em virtude da revolução cultural (Ai, Medina, 2019, p. 105). Uma das primeiras obras, resultantes dessa prática, *Still Life* (1993-2000), é "uma coleção de 3 600 ferramentas de pedra, dispostas de modo ordenado no chão e mais tarde abrigadas em caixas especialmente confeccionadas a mão" (Tancock, 2018, p. 29). As peças datam da Idade da Pedra até a Dinastia Shang (1776 a c -1122 a c).

Sobre essa virada para a cultura milenar chinesa, Ai Weiwei afirma a Karen Smith, curadora inglesa, residente na China:

> Naquela altura, [1997] eu já tinha profundo conhecimento de artefatos chineses, jade, seda, bronze, madeira. Eu estava muito impressionado com os objetos que haviam sido feitos nos últimos 5 mil anos, e como eles refletiam o pensamento das pessoas que os encomendaram, projetaram e criaram: o que estavam querendo expressar por meio desses objetos, bem como as dificuldades técnicas que precisavam superar. Voltei de Nova York e mergulhei em outro mundo. Queria ver como seria trabalhar com este mundo, como superá-lo. Os móveis começaram ali, combinando a experiência de Nova York com as condições chinesas, sua história e meu entendimento de tudo isso (Ai, 2010, p. 20).

O mergulho em um "novo mundo" não é de se desprezar, levando em conta a distância espacial e temporal das culturas norte americana e chinesa vivenciadas pelo artista. Tal experiência, primordial, a meu ver, na construção de uma linguagem própria, permanece ao longo de seu trabalho a evidenciar a presença de camadas de espaço/tempo em sua obra. Paralelamente àquela atividade, Ai foi explorando diversos suportes e materiais. Juntou às performances do início de sua volta a Pequim, realizadas no East Village, instalações, fotografias, móveis, um blog e projetos de arquitetura à medida que, segundo Tancock, abandonava, paulatinamente, o conceitualismo que aprendera em Nova York.

Contudo, um outro elemento foi se imiscuindo em sua obra: a política. O autoritarismo e a censura do regime chinês passou a ser alvo de suas atenções. A politização da obra de Ai Weiwei pode ter diversas facetas mas, uma é, certamente, notável e trata de sua insurgência contra o autoritarismo do regime chinês. Tão longe foi sua crítica que artistas chineses repudiaram o modo de sua atuação política contra o regime em diversas ocasiões, sobretudo, por considerar que o artista se ocupava em construir para si próprio a imagem de um "dissidente" político para satisfazer as expectativas de ocidentais[4].

> À medida que a vida e o trabalho de Ai se tornam mais políticos, ele fica cada vez mais longe de seus colegas do mundo da arte chinesa. Pedi a Feng Boyl, o curador e crítico que trabalhou com Ai na exposição *Fuck Off*, que descrevesse como os intelectuais veem Ai. "Alguns o admiram realmente, especialmente, os jovens que estão fora dos circuitos de arte", me diz Feng. Mas entre alguns artistas prevalece outra visão. "Atacam-no" afirma Feng. "Dizem que ele só quer fazer escândalo. Não reconhecem sua maneira de abordar a arte". Para seus detratores Ai está pronto para satisfazer as expectativas ocidentais do "dissidente", excessivamente disposto a condensar a complexidade da China de hoje em absolutos categóricos que atraem a simpatia dos estrangeiros. O fato de que Ai exponha principalmente no estrangeiro alimenta a crítica de que está mais feliz, permitindo que os estrangeiros projetem seus desejos morais sobre ele, do que lidando com as ambiguidades da China (Osnos, 2019 p 73). Tradução nossa.

Esse breve comentário sobre a vida de Ai Weiwei se faz relevante para que o leitor compreenda que, ao chegar ao Brasil, o artista tinha percorrido um trajeto único mesclando suas vivências no ocidente com as tradições milenares chinesas e o presente social e político de seu país natal. As experiências de Ai no Brasil, como veremos adiante, estão permeadas pela trajetória do artista, e, dificilmente, podem ser entendidas sem o conhecimento, por limitado que seja, de sua permanência por 22 anos na China após seu retorno de Nova Iorque.

Ressalto esta fase da vida do artista não só porque nela ele adquiriu uma linguagem própria, mas porque há uma ênfase desmedida na interpretação das obras que executou, a partir da poesia de seu pai, sobretudo, dos poemas cujo tema é a natureza. Acrescenta-se a isso a amizade do pai do artista, Ai Qing, com Pablo Neruda, e sua viagem pela América Latina. Creio, porém, que subsumir a complexidade do processo criativo de Ai Weiwei à sua relação com a figura paterna é discutível. Ainda que o artista a evoque, e não poucas vezes, em seus depoimentos, e a despeito de sua importância para a formação de sua subjetividade, é preciso estar alerta para o fato de que, em seu processo artístico, não seria possível a Ai Weiwei transcrever um traço de sua biografia, porém, de reconstitui-lo criativamente como algo que permaneceu de forma ficcional sutilmente na sua memória. Nesse sentido, é sempre proveitoso lembrar da posição de Gadamer para quem o importante em uma obra não é a biografia do autor mas o que ele faz dela (Gadamer, 1999).

2. ITINERÁRIO DA VIAGEM

A mostra Raiz é considerada uma das maiores exposições do artista. No pavilhão da Oca, localizado no Parque Ibirapuera, ele apresentou 70 obras, dentre as quais 24

4. "A medida que la vida y el trabajo de Ai se politizan más, él queda cada vez más lejos de sus colegas del mundo del arte chino. Le pedí a Feng Boyi, el curador y crítico que trabajó con Ai en la exposición Fuck Off, que describiera cómo ven los otros intelectuales a Ai. "Algunos lo admiran realmente, especialmente los jóvenes fuera de los círculos del arte", me dice Feng. Pero entre algunos artistas prevalece otra visión. "Lo atacan", afirma Feng. "Dicen que sólo quiere hacer un escándalo. No reconocen su manera de abordar el arte". Para sus detractores, Ai está muy presto a satisfacer las expectativas occidentales del "disidente", demasiado dispuesto a condensar la complejidad de la China de hoy en absolutos categóricos que atraen las simpatías extranjeras. El hecho de que Ai exponga principalmente en el extranjero alimenta la crítica de que es más feliz permitiendo que los extranjeros proyecten sus anhelos morales sobre él que lidiando con las ambigüedades de China" (Osnos, 2019, p, 73)

inspiradas nas viagens que fez ao Brasil, onde visitou as capitais do Rio de Janeiro e de São Paulo e cidades do nordeste, permanecendo, especialmente, em Trancoso, na Bahia. Ai Weiwei percorreu aquelas regiões, orientado por especialistas indicados pelo curador da mostra Marcello Dantas. Seus deslocamentos pelo país se distinguem de outras viagens que fez[5], devido à programação minuciosa do seu trajeto, fundamentada em uma concepção específica do Brasil que deveria lhe ser apresentada, além das expectativas do curador e de especialistas quanto à atitude de Ai Weiwei frente a "diferença" da cultura brasileira.

Não são desconhecidas as viagens empreendidas por europeus, que tiveram seus itinerários delineados em manuais ou outros documentos com indicações dos lugares por onde o viajante deveria passar e sugestões de como e o quê relatar. Justin Stagl, sociólogo austríaco, analisa, meticulosamente, as mudanças, ao longo do tempo, de um conjunto de instruções formais elaboradas por clérigos comissionados por nobres e transmitidas de modo privado, oralmente, ou registradas em guias e manuais escritos por estudiosos de universidades, ressaltando o caráter político dos relatos de viagem (1995, p 52 e 277). Não é de se estranhar, portanto, as orientações dadas ao artista chinês em sua viagem ao Brasil, guardadas as profundas diferenças do contexto histórico e social em que ocorreu, se comparadas com as viagens estudadas por Stagl. Ninguém viaja desavisado, diz ele.

Segundo o curador Marcello Dantas, o primeiro contato com Ai Weiwei foi feito em 2010, mas pouco tempo depois o artista foi detido. Somente em 2015, quando o governo chinês lhe devolveu o passaporte, as viagens do artista e a exposição no Brasil se tornaram possíveis. A motivação para o projeto foi a dimensão política da obra de Ai Weiwei: "Meu interesse no trabalho de Ai Weiwei começou quando entendi as conexões que ele havia feito para atrelar a produção da arte à transformação social e coletiva" (Dantas, 2018, p. 5).

Assim como a preparação de um roteiro de viagem, a atribuição de uma função política/transformadora à arte contemporânea não é novidade. O intento do curador dá sequência a uma longa tradição da crença no poder da arte em interferir nos modos de agir e pensar de indivíduos, cuja falta de sensibilidade e indiferença aos problemas políticos e sociais não favorece a vida coletiva. Desde as cartas de Friederich Schiller sobre a educação estética, é conhecida a literatura que considera a arte essencial para a reeducação humana nas sociedades modernas. Lembremos a intensidade com que Mário Pedrosa afirmava o poder da arte a ponto de dizer que *as obras de arte, com efeito, podem agir sobre os homens, como o álcool, a prédica, o ópio, a política, o amor, a religião e a doença* (Pedrosa, 1996, p. 61). Aliás, o próprio Ai Weiwei parece concordar com o crítico, ao dizer que *a arte pode mudar nossa percepção do tempo e do espaço. Tem um efeito parecido com as drogas* (Ai, 2018, p.133).

Mas não é preciso ir tão longe. Dantas não precisa o número de viagens feitas pelo chinês, dizendo que antes de sua vinda em 2017 e 2018, ele havia estado no Brasil "quatro ou cinco" vezes (Dantas, 2018, 129). Uma cláusula relevante do contrato determinava que as obras deveriam ser produzidas no Brasil, unindo pesquisa e experiência de viagem à execução das obras a serem expostas em Raiz. Dantas tem a expectativa de que o artista possa devorar sua experiência e ser devorado por ela. Seu conceito de *mutuofagia* questiona os limites da conhecida e discutida *antropofagia*, fartamente reelaborada e utilizada nos meios artísticos, desde a proposição de Oswald de Andrade, publicada no Manifesto Antropofágico de 1928, que procura justificar a

5. Refiro-me aqui, especialmente, à viagem do artista ao México (2018), da qual falarei adiante.

autonomia relativa da cultura brasileira diante dos padrões europeus impostos ao longo da história. Aparentemente, o curador prefere igualar o devorado e o devorador em uma equação que confira o mesmo papel a ambos e anule qualquer possibilidade de uma troca desigual. Ao se referir à escolha de Ai Weiwei de fundir em ferro o pequi – vinagreiro, uma árvore da Mata Atlântica de mais de 1 200 anos, Dantas dá um passo a mais, interpretando o gesto do artista como um desejo de "fundir culturas", mediante a captura *da espinha dorsal da consciência de nossa civilização* [brasileira] dentro de sua obra (2018, p. 14).

Enquanto Dantas é movido pelo entusiasmo em torno da ideia de *mutuofagia*, eixo central de sua curadoria, Ai Weiwei parece cauteloso em suas declarações sobre a viagem. Ao ser indagado por Dantas (2018, p.129-131) sobre o que pensa do Brasil, o artista tergiversa, julgando arriscado falar sobre um país conhece tão pouco. Afinal, ele é um chinês, afirma. Acaba, entretanto, evocando a prática da *mutuofagia*, sugerida por Dantas.

> Minha experiência na América Latina consiste, segundo suas palavras, de uma mutuofagia. Tenho que dar uma mordida; tenho que comer o fruto aí, ver as obras desses artistas, trabalhar com os carpinteiros e ver o que é possível, examinar a política e as questões locais. Essas coisas formam "Ai Weiwei no Brasil" e isso é uma parte de mim. Se eu não tiver essas experiências, não terei essa parte de mim e não teria uma desculpa persuasiva nem mesmo para fazer uma exposição de arte aí (Ai, 2018, p 131).

6. O molde em silicone do pequi vinagreiro foi enviado para a China para uma construção em ferro.

Dantas insiste e volta a perguntar: *o projeto lhe ofereceu a possibilidade de absorver uma cultura e digeri-la à sua maneira. Isso é novo para você?* (2018, p.135). Ai Weiwei responde então que a pujança da natureza, no Brasil, causa tamanho impacto visual, que não é possível apreende-la na sua inteireza, sendo necessário criar uma linguagem para expressar os sentimentos do artista diante da riqueza do meio ambiente. Tal linguagem é descrita por ele em termos concretos, sem uso de metáforas ou evocações de qualquer natureza. Ela foi se formando a partir do momento em que um chinês se interessou por uma árvore da floresta tropical e desejou dela ter uma cópia. Surgiu-lhe então a ideia de moldá-la[6], o que foi muito trabalhoso, mas permitiu que a árvore lá ficasse ao sabor do vento da floresta (Ai, 2018, p. 135).

A conversa sobre a "fundição de culturas" se prolonga entre os dois, sem que haja propriamente concordância de Ai Weiwei com relação à ideia defendida por Dantas. Ao contrário, parece que ele está sempre disposto a contestá-la de forma sutil, sugerindo que seu trabalho consistiu em uma cópia possível mais do que uma fundição de culturas: "Bem, ela (a árvore) ainda está viva. Já estava lá muito tempo antes de nós, e ainda permanecerá depois de nossa morte. E só moldamos uma parte dela, as raízes são muito maiores sob a superfície" (Ai, 2018, p. 139).

A programação da viagem de Ai é comentada ainda por Paula Dib, designer encarregada de acompanhá-lo no Brasil. Ela pretendia levá-lo para uma grande excursão pelo país mas isso não ocorreu. O artista teria chegado aqui em agosto de 2017, e se declarado "vazio", "pronto pra receber": "Ai Weiwei chegou sem nenhuma expectativa, sem nada, realmente limpo, uma página em branco" (Dib, 2018, s/p).

Logo após sua chegada a São Paulo, Ai Weiwei visitou o Museu Afro Brasil, e se interessou pelos ex-votos, _ desde a primeira vez que viu, afirma Dib, e quis saber so-

bre a religiosidade existente no país. Os ex-votos, objetos da devoção religiosa cristã, utilizados para agradecer aos santos pelas graças alcançadas (Abreu 2005, 193-210), constituem uma das mais antigas tradições religiosas no Brasil, cujas formas e significados exerceram e exercem a atração de artistas, a exemplo de Farnese de Andrade e Lula Cardoso Ayres.[7]

A designer, conhecedora de artesãos de Juazeiro do Norte, no Ceará, logo entrou em contato com um grupo deles e serviu de mediadora entre o artista e a comunidade local. Ai Weiwei se deslocou para a cidade, localizada na região semiárida do Cariri cearense. Lá instruiu os artesãos, informando-lhes o que deveriam fazer para criar uma série de 200 esculturas de madeira, no estilo de ex-votos. O trabalho, nomeado pelo artista de "Obras de Juazeiro do Norte" se tornou uma das atrações de sua exposição no Brasil.

Dib comenta que, embora a estadia em Trancoso, na Bahia, tenha sido o marco da pesquisa de Ai Weiwei, uma vez que lá o artista pode vivenciar aspectos diversos da cultura do país como os trâmites burocráticos, os meios de locomoção na pequena cidade, e o ritmo de trabalho dos operários brasileiros, a produção dos ex-votos, feita à distância, o surpreendeu, e à medida que abria, em São Paulo, as caixas, vindas do Ceará, se emocionou ao perceber como os artesão haviam traduzido, na sua visão própria, aquilo que ele os demandara _ "Foi um momento muito bonito do processo, uma coroação desse processo. Foi super bonito " (Dib, 2018, s/p).

Aparentemente, a escolha dos ex-votos foi uma das "mais livres" do artista uma vez que a passagem por Trancoso, da qual falaremos a seguir, vista como uma experiência profunda da cultura brasileira pela designer, foi um dos pontos de seu itinerário melhor dirigido e planejado pela equipe responsável por sua vinda ao Brasil. O trabalho em Trancoso durou cinco meses. Para realizá-lo, o curador, Marcello Dantas convidou, ninguém menos, que o artista Hugo França. Gaúcho de Porto Alegre, França mudou-se para Trancoso, no início dos anos 1980, onde o espanto com desperdício na extração e uso da madeira o levaram a recolher os restos de árvores e raízes com os quais desenvolveu seu trabalho artístico, criando esculturas mobiliárias. Foi Hugo França quem apresentou o pequi – vinagreiro a Ai Weiwei, árvore que conhecia bem pelo uso de sua madeira em suas obras. No relato de Thais Gurgel (2018, p. 160/161), Ai já vinha trabalhando com raízes de árvores na China, desde 2009, não sendo surpresa o fato de dar continuidade à sua prática,

> [...] tendo como base o ateliê de Hugo França em Trancoso, na Bahia. Localizado à beira da rodovia BR-01, o grande descampado cercado por áreas de reflorestamento lembra um cemitério de raízes, todas conseguidas pelo artista brasileiro, que acompanha constantemente refugos da indústria moveleira, de queimadas e de mortes naturais de espécimes da região (Gurgel, 2018, p.160)

A despeito das incursões criativas de Ai Weiwei com raízes e árvores, sabe-se que a natureza é uma das mais exaltadas característica do Brasil. São numerosos os livros de naturalistas brasileiros ou estrangeiros, romances, obras de arte, canções populares e temas da música erudita que exaltam a beleza e a exuberância da natureza do país ou que, mais recentemente, denunciam as ações predatórias que levam à extinção de sua fauna e da flora. Introduzir o artista na Mata Atlântica no sul da Bahia, é, sem dúvida, um caminho de lhe apresentar o Brasil, que, não somente se inscreve em uma dimensão histórico-romântica como numa política de preservação da natureza.

7. Ver sobre Farnese de Andrade, Liturgias contemporâneas. Farnese de Andrade e os ex-votos. Museu do Pontal, Rio de Janeiro, 2012; sobre Lula Cardoso Ayres ver Ex-votos. Enciclopédia Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira. São Paulo, Itaú Cultural, 2026.

Em artigo sobre imaginário social, José Murilo de Carvalho argumentou que "a persistência no imaginário social brasileiro, desde os tempos coloniais até os dias de hoje, de um motivo edênico, isto é, de uma visão da natureza (sua beleza, grandeza, riqueza), como razão principal do orgulho nacional, acima de outras razões como o caráter do povo e a história do país (1998) – sugerindo que a persistência da visão positiva da natureza pode estar vinculada à também persistente visão negativa do povo" (Carvalho, 1998, s/p).

Vale a pena recordar o itinerário planejado para os deslocamentos do artista chinês à luz da pesquisa do historiador. Ao observar a linha do trajeto de Ai Weiwei, no país _ das capitais metropolitanas do Rio de Janeiro e São Paulo à cidade barroca de Paraty e, logo as incursões pela Mata Atlântica do sul da Bahia e cidades do Nordeste, para em seguida voltar a São Paulo – percebe-se que o artista foi levado a conhecer aspectos da natureza e da cultura popular nordestina, esta última, tradicionalmente relevante na produção intelectual e artística brasileira ainda que sem o *glamour* das florestas e matas tropicais. O roteiro da viagem não favorece uma visão do povo brasileiro. Mas, ele não deixa de aparecer, de maneira sutil e positiva na destreza dos artesãos cearenses.

Não coube, naquele percurso, realizar um dos propósitos do artista de "capturar, por exemplo, os onipresentes mototáxis que resolvem na prática a mobilidade brasileira" (Gurgel, 2018, p.166), o que certamente o teria aproximado do cotidiano de pessoas em diversos locais e regiões do país. A proposição do artista é vista como uma "exploração mais livre da realidade brasileira, guiando-se pelo próprio instinto e percepções casuais" (Gurgel, 2018, p. 166). Outras propostas de Ai Weiwei, também, não puderam ser realizadas, como o molde de uma vaca, para utilizá-lo como expressão da extensa cultura do gado no país.

As declarações de Marcello Dantas e Paula Dib, mencionadas acima, evidenciam suas expectativas com relação a passagem do artista pelo Brasil. Enquanto Dib avalia que a disposição interna de Ai Weiwei foi positiva para sua experiência, Dantas espera que o artista devore a cultura brasileira e seja por ela devorado. Se essas expectativas se cumpriram ou não, é difícil atestar, mas diga-se, antes de mais nada, que a página em branco não seria preenchida nem a devoração recíproca efetuada, sem passar pelo crivo de vivências próprias do artista. Neste sentido, aliás, Dantas esclarece que o processo de mutuofagia não ocorreria senão "a partir de seu (de Ai Weiwei) modelo criativo". Com o modelo, Weiwei seria capaz de experimentar a cultura local e digeri-la a seu modo; e o Brasil teria a chance de entender e experimentar as modalidades e o processo criativo de Ai Weiwei (Dantas, 2018, p. 13).

Se o objetivo é refletir sobre o efeito da programação da viagem no trabalho artístico de Ai Weiwei, descarta-se, a partir da afirmação de Dantas, qualquer possibilidade de a experiência brasileira atuar em sua linguagem formal. Percebe-se que ela está salvaguardada. Mais do que isso, não se tem a expectativa de alterações nesse sentido. Espanto, surpresa, encantamento, aparentemente, ficaram fora do custoso empreendimento da viagem, levando-me a pensar que as escolhas do artista seriam, antes de tudo, *motivos* para seu trabalho.

Nos anos em que preparava sua exposição no Brasil, Ai organizava, paralelamente, uma exposição no México. É interessante observar os pontos de proximidade e distanciamento entre as duas mostras. Cuauhtémoc Medina, curador mexicano, lembra que "a situação de convulsão e inseguridade que atormentam o país foi um dado que

impressionou vivamente o artista", levando-o a examinar a violência no México nos anos de 2016 e 2017 (Medina, 2019, p 73). Na ocasião, Ai não se mostrou interessado na rica arquitetura, monumentos e cultura dos povos originários do país.

No início de 2019, o artista, encontrou, finalmente, um *motivo* para o seu trabalho ao tomar conhecimento da tragédia de 43 estudantes de uma escola rural, desaparecidos em Ayotzinapa. Iniciou um diálogo com os familiares das vítimas, mediado por militantes dos direitos humanos, no qual seus sofrimentos na infância e juventude o aproximaram dos pais dos jovens desaparecidos. Essa íntima e comovente troca de lembranças e afetos, o levou a dedicar boa parte da exposição, intitulada "Restablecer Memorias" aos 43 estudantes mexicanos.[8] Uma das obras da mostra foi um mural feito com mais de um milhão de peças de Lego, retratando os 43 estudantes mexicanos desaparecidos em Ayotzinapa em 2014.

Embora a visita de Ai Weiwei ao México com o objetivo de apresentar suas obras, na mostra "Restabelecer Memorias", não tenha exigido uma programação detalhada, nem o envolvimento de tantos artesãos e especialistas, como ocorreu no Brasil, ela evidencia que o artista elegeu um *motivo* para com ele proceder à confecção de trabalhos, seguindo seu modelo criativo. Se assim for, o impacto das viagens do artista merece um exame cauteloso e equilibrado, que não só considere sua linguagem criativa, como leve em conta os *insights*, os lampejos, a súbita atenção a algo, uma luz, um galho, uma cor, um material, que batem em um *punctum* de sua memória, enfim, uma revelação que impulsiona o artista a criar algo, nos limites dos caminhos apontados por curadores e especialistas.

No Brasil, sob o mote da mutuofagia, a programação da viagem do artista valorizou motivos tradicionais, num circuito direto São Paulo/Nordeste/São Paulo. Em contato com um Brasil "antigo", as escolhas do artista recaíram sobre a natureza tropical e cultura nordestina. A matéria a ser devorada por ele tinha/tem o sabor do passado distante, contrapondo-se à atribulada vida dos brasileiros nas grandes metrópoles, onde a violência, a desigualdade e o racismo poderiam ter tomado de assalto a intuição do artista. Não foi o caso. A tão falada modelagem em silicone e fundição em ferro de um pequi-vinagreiro, árvore testemunha dos primórdios da história do Brasil, evoca um tempo distante que deve ser preservado. Do mesmo modo, ainda que sem a mesma intensidade, a retomada de técnicas artesanais em madeira, ligadas a tradições religiosas, põe em foco a permanência da cultura popular. Ambos os trabalhos garantem de modo sutil a percepção de uma diferença "brasileira" .

3. A EXPOSIÇÃO RAIZ

Para a execução das obras, Ai Weiwei abriu cinco ateliês em São Paulo onde trabalhou com chineses e brasileiros, artistas, designers e artesãos (Gurgel, 2018,151-177). Suas obras "feitas no Brasil" comprovam a definição de Natalie Heinich (2014, p. 377)), mencionada acima, sobre a substituição do objeto artístico e passou a levar em conta um "conjunto de operações, ações, interpretações etc provocadas por uma proposição". Um trabalho de fôlego, incluindo viagens, pesquisa e construção de ateliês, protagonizado por equipes de especialistas foi necessário para a materialização das proposições do artista, apresentadas em *Raiz*. A exposição custou 10 milhões de reais.[9]

Das obras "brasileiras" de Ai Weiwei, *Sete Raízes* reúne esculturas de tamanhos variados feitas com fragmentos de raízes do pequi-vinagreiro – uma árvore em extin-

8. A exposição foi realizada na cidade do México, no Museo Universitario Arte Contemporáneo (MUAC), e em Monterrey no Museo de Arte Contemporáneo de Monterrey (MARCO), em 2019 / 2020.

9. Tudo indica que sete colecionadores financiaram as obras produzidas no Brasil, com a soma de US$ 1 milhão, sendo a eles atribuída prioridade na compra dos trabalhos. As galerias Continua, Lisson, Neugerriemschneider e ArtEEdições, ligadas ao artista também financiaram a mostra. O restante de recursos veio do próprio artista, da venda de objetos com estampas de Weiwei, do catálogo da mostra e da Fundação Marcos Amaro. Ver <https://ffw.com.br/noticias/arte/raiz-saiba-tudo-sobre-a-grande-exposicao-de-ai-weiwei-que-ocupa-a-oca-no-parque-ibirapuera/#:~:text=Para%>

ção no Brasil, cujo crescimento espantoso, que pode chegar a mais de 30 metros de altura, se soma a sua não menos surpreendente existência por mais de 1000 anos. O material originário da Mata Atlântica foi refeito pelo artista ao lado de uma equipe chinesa de marcenaria, em São Paulo. Além de *Sete Raízes*[10], Ai Weiwei confeccionou *Terra de Raízes*, um verdadeiro monumento que comporta o entrelaçamento de raízes, coletadas separadamente.

Estes trabalhos foram notadamente destacados por curadores, críticos e jornalistas. Não lhes ocorreu, contudo, mencionar as obras feitas com igual material orgânico por Franz Krajcberg e Hugo França. Este último é lembrado pela contribuição que deu ao projeto de Marcello Dantas, em seu sítio. Mas, não me refiro aqui à sua participação como informante privilegiado, mas a uma afinidade entre suas obras e as obras de Krajcberg com aquelas do artista chinês, que não é digna de comentário nem pela curadoria nem pelo artista. À primeira vista, parece que *Sete Raízes* e *Terra de Raízes* se circunscrevem a um domínio exclusivo da produção artísticas de Ai Weiwei. Mas não é. O que não significa um demérito, uma vez que, as mudanças na arte, como a adoção de nova linguagem, temas, técnicas ou materiais não obedecem a uma ordem hierárquica, cronológica ou espacial, mas podem surgir em lugares diferentes simultaneamente (Erber, 2015), para além do fato evidente de a preservação da natureza e a defesa das culturas originárias constituírem temas da atual agenda política.

O pequi-vinagreiro não deu ensejo apenas à criação de *Sete Raízes* e *Terra de Raízes* O acontecimento mais surpreendente da viagem de Ai Weiwei, realçado nas diversas notícias que sobre ela circulam e ainda nos textos críticos, é o molde em silicone do pequi – vinagreiro, que demandou 137 dias para ser feito. Uma equipe de 24 trabalhadores chineses e brasileiros cumpriu a missão de erguer andaimes em torno da árvore e moldá-la. Os 768 moldes, pesando mais de 12 toneladas, foram levados para a China em três containers para que a árvore fosse fundida em ferro (Dantas, 2018, p.149). Ai filmou todo o processo e apresentou o documentário em Raiz.

Enquanto *Sete Raízes* e *Terra de Raízes* constituem esculturas de peso, cujo significado se vincula à preservação da natureza, a instalação *Duas Figuras* foi alvo de controvérsias. O molde em gesso do corpo nu do artista, deitado ao lado de uma mulher, também nua, produzido em Trancoso, remeteria a uma suposta ostensividade da sexualidade, na cultura brasileira. Considerada preconceituosa por alguns espectadores, a obra não chegou a causar uma celeuma que prejudicasse a boa acolhida da exposição.

Outra obra, moldada na Mata Atlântica baiana, chamou-se F.O.D.A, conjunto de peças em porcelana com feitio da fruta-do-conde, da ostra, do dendê e do abacaxi produzidas por operários em São Paulo. A sigla, que dá nome à obra, significa em português as iniciais dos objetos moldados, [f]ruta-do-conde, [o]stra, [d]endê e [a]bacaxi, mas, a palavra quer dizer, cópula, e ainda, pode exprimir surpresa, dificuldade, indignação e raiva. A alusão ao erotismo em ambos os trabalhos (*Duas figuras* e *F.O.D.A*) não seria incomum à prática do artista. Para alguns, F.O.D.A relembra as performances de Ai com o dedo médio da mão apontando para edifícios, como o Museu do Louvre, gesto considerado obsceno em países ocidentais, que, entretanto, não tem significado para os chineses.

Nesta direção, não se pode esquecer da fotografia de ex-votos esculpidos em madeira com o dedo médio em riste, que compõe a capa do catálogo da exposição. A escolha dessa fotografia para a capa concorre com o vigor formal e político de *Sete Raízes* e *Terra de Raízes*. Os ex-votos com o dedo médio em riste relembram um gra-

10. A cada uma das raízes foi atribuído um nome: Força, Palácio, Voar, Sr. Pintura, Martin, Nível e Festa.



Sete Raízes, Ai Weiwei, madeira, 2018. Cortesia do Estúdio Ai Weiwei

cejo, ao mesmo tempo espirituoso e zombeteiro, enquanto os trabalhos com as raízes, almejam a atenção do espectador para a destruição da natureza e consequente necessidade de sua preservação.

Já as esculturas em madeira, denominadas *Obras de Juazeiro do Norte*, foram produzidas por artesãos de Juazeiro do Norte. As peças inspiradas nos ex-votos seguiram instruções do artista, sendo elaboradas a partir de interpretações livres de suas obras, a exemplo do conhecido *Vaso de Coca Cola*, Além dessas esculturas, o artista usou couros de boi como suporte para a evocação de frases de conteúdo político retiradas de canções nacionais ou do repertório de pensadores críticos do sistema educacional brasileiro e do racismo, como Paulo Freire e Abdias do Nascimento. As frases foram inscritas no couro com o Alfabeto Armorial de Ariano Suassuna, inspirado nas marcas de ferro de gado do sertão nordestino. Nada mais adequado para evidenciar a pesquisa aprofundada da cultura nordestina.

Terezas constituiu um caso à parte. A escolha do artista foi vista por Thaís Gurgel como "o voo transversal pelo clima politico do país através da marginalidade" (Gurgel, 2018, p. 175). Não estava no roteiro da viagem. A instalação, composta por cordas feitas por detentas do Presídio Feminino de Tremembé, com tiras de seus uniformes, foram exibidas em fachadas de museus e locais públicos na cidade de São Paulo, como parte da exposição de 2018. Para Ai Weiwei, o trabalho expressaria um sentimento de fuga social latente no Brasil, além do desejo de liberdade de indivíduos encarcerados.

A atração por terezas _ cordas feitas de cobertores ou roupas trançadas, utilizadas por presidiários para tentar fugir das celas – não é inédita no Brasil. Em 1998, Tunga



Obras de Juazeiro do Norte, Ai Weiwei, madeira, 2018. Cortesia do Estúdio Ai Weiwei

fez sua Tereza, pela primeira vez, no Museu Nacional de Belas Artes com uma equipe que trançou fios de cobre e pedaços de cobertores. A instalação foi apreciada ao som de uma composição de Arnaldo Antunes. Levada para o Instituto Inhotim, em Minas Gerais, foi novamente confeccionada, com 565 cobertores, por funcionários do Instituto, para a galeria do artista, inaugurada em 2012. Antes disso, Tereza havia sido montada em Buenos Aires, em São Paulo e, no Museu do Louvre, em Paris.

A omissão de referências aos artistas brasileiros provoca estranhamento. De Farnese de Andrade e Lula Cardoso Ayres que reelaboraram, na sua pintura, os tradicionais ex-votos, àqueles que utilizaram, em suas instalações e esculturas, árvores e raízes, como Frans Krajberg e Hugo França, até a confecção de Tereza por Tunga, críticos, curadores e jornalistas nada falam sobre eles. Não se trata, certamente, de esquecimento. Ao final de seu artigo para o catálogo da mostra, Gurgel afirma que as operações de Ai Weiwei não são inéditas no Brasil. Esclarece, que, diferentemente dos brasileiros, o artista chinês teria a capacidade de deslocar uma experiência local e nativa para uma esfera universal. Com o trabalho de Ai Weiwei, o exotismo brasileiro é transformado, torna-se global

> O olhar é estrangeiro, mas nenhuma dessas operações [de Ai Weiwei] é propriamente inédita para nós. Muito da arte brasileira contemporânea se baseia nesses processos – numa gama de obras vastíssima, que vai de Oiticica e Tunga a Adriana Varejão, Jonathas de Andrade, Fábio Cerqueira e tantos outros. [.....] Em sua verve duchampiana, Ai Weiwei tem hoje uma capacidade de deslocamento que vai além do "objet trouvé": ele alça a questão local à discussão universal. Conecta o sertanejo cearense ao refugiado na Europa, a árvore oca da Mata Atlântica às tantas terras arrasadas pelo planeta. A humanidade e o mundo são um só. Nessa noite de "mutuofagia", fomos batizados. Dormimos exóticos, acordamos globais (Gurgel, 2018, p. 175 -177).

A atribuição de exotismo aos brasileiros remete a uma longa polêmica sobre as hierarquias estabelecidas entre norte e sul, centro e periferia, que separou em campos opostos e, possivelmente, ainda separa artistas, críticos e historiadores da arte. Há décadas, Aracy Amaral defendeu a necessidade de emancipar os artistas brasileiros e latino americanos de uma visão norte americana e europeia que a eles atribuíam um patamar inferior na hierarquia do mundo da arte. Tampouco Mario Pedrosa, com sua visão de uma universalidade constituída por diferenças, fundamentou sua crítica com base naquelas hierarquias (Villas Boas, 2023). Mas a lembrança dessa concepção hierárquica parece persistir no mundo artístico brasileiro, o que, na realidade, estreita as possibilidades de interpretação das obras do artista chinês.

Voltemos ao conjunto exposto em Raiz. As obras brasileiras foram exibidas juntamente com obras icônicas de Ai Weiwei, vindas da China e da Europa, dispostas num espaço de 8.000 m^2. Lá estavam a famosa *Sunflower Seeds* (Sementes de porcelana), instalação com 100 milhões de sementes de porcelana feitas a mão por centenas de artesãos chineses, representando as tensões entre a individualidade e o coletivo; *Forever Bicycles* (Bicicletas sempre), um intrincado de bicicletas, meio de transporte característico da sociedade chinesa, evocando um movimento contínuo; e *Straight* (Reto), esta última composta por vergalhões de aço, em memória da trágica destruição de escolas por um terremoto, que matou milhares de crianças na província de Sichuan, em 2008. A instalação *Law of the Journey* (Lei da Jornada) chama a atenção pela referência a atual condição de refugiados, mediante a apresentação de um enorme barco inflável com mais de 250 figuras sem rosto.

O fio condutor a relacionar as obras expostas em *Raiz* se estampava em legendas e letreiros, aludindo à atividade política de Ai Weiwei como militante dos direitos humanos, especialmente crítico do sistema autoritário chinês. Quem entrava na exposição sentia esta atmosfera subversiva atribuída ao artista e suas obras.[11] Somente aos poucos o visitante era surpreendido por instalações e objetos que demonstravam uma atitude propositiva Ai Weiwei, em busca de soluções para problemas, como o de moradias para grandes coletividades. *Ordos 100* foi um desses projetos em parceria com o escritório suíço Herzog & de Meuron. A maquete exposta, em *Raiz* foi praticamente esquecida nos anúncios da exposição e textos críticos sobre a mostra. *Ordos 100* teve a participação de 100 arquitetos de 27 países, escolhidos por Ai Weiwei para com ele projetar 100 vilas na região da Mongólia Interior, na China.

Ao revisitar criticamente a curadoria de exposições de arte, Luiz Camillo Osório (2025, p. 206-207) percorre os gestos curatoriais inusitados de Marcel Duchamp e André Malraux em o Museu Portátil e o Museu Imaginário, que valorizam respectivamente a empatia e o estranhamento, para concluir que

> Não há um modelo a ser seguido e nem uma defesa incondicional do gesto curatorial. O que pretendi salientar aqui é que a presença crescente deste agenciamento (a curadoria) [...] é o desdobramento de transformações no modo como a arte assume sua historicidade na crise do historicismo, e redefine suas pretensões críticas, pedagógicas e políticas [...] Há sempre nelas (nas curadorias), na montagem de uma exposição, uma vontade de experiência concomitante ao direcionamento narrativo proposto, assumindo que se deva buscar uma equação possível e sempre contingente de empatia (Malraux) e estranhamento (Duchamp) (Osorio, 2025, p. 206).

11. Tive a oportunidade de visitar a exposição logo após sua abertura em outubro de 2018.



Ordos 100, Ai weiwei, Herzog & de Meuron , 2011, madeira. Foto de Oak Taylor-Smith. Cortesia do Estúdio Ai Weiwei.

A exposição *Raiz*, sem dúvida, revela suas *pretensões críticas, políticas e pedagógicas*. Ao dispor as obras conhecidas de Ai com os trabalhos inéditos, feitos no Brasil, o curador Marcello Dantas optou por imprimir um caráter eminentemente político à mostra. A força pedagógica da arte de Ai foi reforçada pela narrativa das atrocidades vividas pelo artista em seu país natal e sua corajosa militância política. Tal narrativa acompanhava o espectador pelo seu passeio no espaço da Oca, onde empatia e surpresa ganhavam forma.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Indaguei no inicio deste artigo sobre os efeitos da viagem de Ai Weiwei ao país nas obras que expôs em *Raiz*, considerando a inscrição do tempo passado, da diferença e dos aspectos políticos dos trabalhos. Não há dúvida de que houve uma incorporação de temas, materiais e procedimentos que tornam as obras *feitas no Brasil* distintas daquelas, produzidas pelo artista na China e outros países. Nas obras *feitas no Brasil*, o tempo passado permanece pontuando as instalações exibidas a partir de referências brasileiras. Mas, nelas, ele se expressa pela antiguidade da exuberante natureza brasileira e pelas técnicas de uma cultura tradicional, que realça o trabalho dos vaqueiros, mediante o uso do couro, e as tradições religiosas escultóricas com o cultivo da madeira. Essa temática traduz os traços de uma suposta *brasilidade*, apreendidos e transfigurados na poética do artista. *Terezas* foi uma exceção. Produzida com auxílio das detentas do Presídio Feminino do Tremembé, a obra é raramente mencionada nos textos sobre a exposição. A posição que ela ocupa no corpus narrativo sobre *Raiz* é suficiente para indicar que as escolhas do artista foram pautadas por uma visão específica de Brasil, imbricada no itinerário de sua viagem. Se o artista foi bem sucedido

em capturar a “espinha dorsal da consciência de nossa civilização [brasileira]” (2018, p.14) como almejado por Dantas, tal captura ocorreu nos marcos de uma interpretação da cultura brasileira, destacadamente, definida pelo curador.

Finalmente, é preciso dizer que este não é o único *modelo* de viagem. Se pensarmos na viagem e estadia de Ai Weiwei aos Estados Unidos, quando era ainda um jovem em formação, desejoso de ser um artista, ou se tomarmos como referência a viagem de Adriana Varejão à China, veremos certamente que o efeito de viagens sobre os artistas e seus trabalhos varia muito. Não poderia me deter nesse assunto aqui, mas observar que a reflexão sobre as obras de Ai, *feitas no Brasil*, sugere uma modalidade de viagem, bem cuidada e programada, que se define pelas ideias e valores próprios de uma curadoria.



Ai Weiwei, Pequi Vinagreiro, ferro, 2022, Museu Serralves, Porto. Cortesia do Estúdio Ao Weiwei.



Mutuofagia, Ai Weiwei, Sergio Coimbra, 2018, 150x200 cm. Cortesia do Estúdio Ai Weiwei

Curiosamente, a saga da viagem de Ai ao Brasil desdobrou-se na cidade portuguesa do Porto, em julho de 2022. Lá, o Pequi Vinagreiro em ferro fundido foi exibido pela primeira vez no jardim do Museu Serralves, graças a montagem da exposição *Entrelaçar*, que contou com o apoio de especialistas da Faculdade de Engenharia da Universidade do Porto para fixar a obra no terreno.

> Moldada no Brasil e produzida na China em ferro fundido, a peça "Pequi Vinagreiro" tem mais de 30 metros de altura e pesa cerca de 54 toneladas. É um enorme modelo à escala real de uma árvore pequi (Caryocar brasiliense) em vias de extinção, cujo tronco e ramos intrincados foram transpostos para ferro em bruto naturalmente oxidado. Resultado de três anos de trabalho, "Pequi Vinagreiro" foi a forma encontrada por Ai Weiwei para prestar homenagem ao poder da natureza e aos esforços da humanidade para o conquistar. Trata-se da maior e mais ambiciosa das árvores recorrentes na prática do reputado artista chinês [...] (Pires, 2022).

No meio das árvores do parque do Museu Serralves, o Pequi Vinagreiro parecia um monumento a esbanjar sua imponência. No interior do museu, entretanto, *Mutuophagia* relembrava o conceito chave da curadoria de Marcello Dantas de outra perspectiva. De autoria do artista e do fotógrafo brasileiro Sergio Coimbra, a imagem de Ai com o filho, em meio a melancias, abacaxis, jabuticabas e bananas, exibia uma dimensão erótica das trocas culturais recíprocas. Assim, a diferença brasileira (deslocada) se apresentou ao público português.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ABREU, Jean L. N. As tábuas votivas e a religiosidade popular nas Minas do século XVIII. História Social (Campinas) , v. 11, p. 193-210.

AI, Weiwei. Mil anos de alegrias e tristezas. Memórias. Tradução Camilo Adorno. São Paulo: Companhia das Letras, 2023.

AI, Weiwei. Entrevista com Ai Weiwei, concedida a Marcello Dantas em agosto de 2018. Raiz Ai Weiwei (Catálogo). Marcello Dantas (org.), São Paulo: UBU Editora, 2018, p. 129-140.

AI, Weiwei, Entrevista concedida a Karen Smith. SMITH, Karen M., et al., Ai Weiwei. Londres, Nova York, Phaidon, 2010.

AI, Weiwei, MEDINA, Cuauhtémoc, Cuando no hay oscuridad, no hay luz. Una conversación. Restabelecer Memorias (Catálogo). Museo Universitario Arte Contemporáneo MUAC/UNAM, Ciudad de México, 2019, p 105- 119.

ANDRADE, Farnese de. Liturgias Contemporâneas. Farnese de Andrade e os ex-votos, Museu do Pontal, Rio de Janeiro, 2012. Disponível em https://museudopontal.org.br/exposicao/liturgias-contemporaneas-farnese-de-andrade-e-os-ex-votos/. Acesso em 14 de janeiro de 2026.

AIRES, Lula Cardoso Aires. Ex-votos. Enciclopédia Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira. São Paulo: Itaú Cultural, 2026. Disponível em http://enciclopedia.itaucultural.org.br/obras/92310-ex-votos. Acesso em 14 de janeiro de 2026.

BUSKIRK, Martha. The Contingent Object of Contemporary Art. Cambridge, Massachusetts, MIT Press, 2024.

Carvalho, Flávio de. Os Ossos do Mundo. Campinas: Editora UNICAMP, 2014.

CARVALHO, José Murilo de. O motivo edênico no imaginário social brasileiro. Revista Brasileira de Ciências Sociais 13(38), out 1998, s/p . Disponível em https://doi.org/10.1590/S0102-69091998000300004. Acesso 12 de dezembro de 2025.

DANTAS, Marcelo. Cozinhando Wei. Raiz Ai Weiwei (Catálogo). Marcello Dantas (org.), São Paulo: UBU Editora, 2018, p. 5-15)

DANTAS, Marcello (org). Raiz Ai Weiwei, (Catálogo). Marcello Dantas (org.), São Paulo: UBU Editora, 2018.

DIB, Paula. A Estética não é o fim, mas uma construção. Entrevista com Diego Barbosa em 4 de novembro de 2018. Diário do Nordeste, < https://diariodonordeste.verdesmares.com.br/verso/a-estetica-nao-e-o-fim-mas-uma-construcao-entrevista-com-paula-dib-1.2021784 > Acesso em 15 janeiro de 2026.

DIENER, Pablo, COSTA, Maria de Fátima. A Arte de viajantes: de documentadores a artistas viajantes. Perspectivas de um novo gênero. Revista Porto Arte. Revista de Artes Visuais, vol. 15, no. 25, 2008, p 75-89.

ERBER, Pedro. Breaching the frame. The rise of contemporary art in Brazil and Japan. California, University of California Press, 2015.

FURLANETO, Audrey. Tunga mostra performances históricas em pavilhão de Inhotim. Brumadinho <https://oglobo.globo.com/cultura/tunga-mostra-performances-historicas-em-pavilhao-de-inhotim-6007007 , 2012. Acesso em 04 de dezembro 2025.

GADAMER, Hans-Georg. Verdade e método, Rio de Janeiro, Editora Vozes, 1999.

GURGEL, Thaís. Mel (e abelha) na boca: Ai Wei Wei no Brasil. Raiz Ai Weiwei (Catálogo). Marcello Dantas (org.), São Paulo: UBU Editora, 2018, p. 129-140.

HEINICH, Natalie. Práticas da arte contemporânea: Uma abordagem pragmática a um novo paradigma artístico. Sociologia & Antropologia, 4(2), 2014, p. 373-390.

KOEHLER, Jeff. Matisse in Marroc. A Journey of light and color. Nova Tork, Pegasus Books, 2025.

MARCONDES, Guilherme. "Deslocamento, Formação e legitimação: uma análise de programas de residência artística no Brasil", Cadernos CRH 32 (87), 2019, p. 561-575.

OLIVEIRA, Emerson D. et al. Políticas da diferença: colaborações, cooperações e alteridades. Campina: Editora da UNICAMP, 2024.

OSNOS, Evan. No es bello. Un artista se enfrenta al sistema, em Catálogo Restabelecer Memorias, Museo Universitario Arte Contemporáneo MUAC/UNAM, Ciudad de México, 2019, p 58-82. (Publicado previamente em The New Yorker, 24 de maio de 2010.

OSORIO, Luiz Camillo. Gestos curatoriais. Duchamp e Malraux. Rio de Janeiro, Editora da PUC/Rio, Numa, 2025.

Schultz Tiago, Relatos de uma não deriva por uma ex- cidade fantasma na China. Indisciplinar, 2021 p. 72-85. Disponível em <file:///Users/glauciavillasboas/Desktop/indisciplinarojs,+Revista+Indisciplinar,+v.7,+n.2_v 4_compressed-37-43.pdf >Acesso em 6 de dezembro de 2025.

PEDROSA, Mario. A Força educadora da arte. (Textos Escolhidos II/ Mario Pedrosa; Otília Arantes (org.) Forma e percepção estética. São Paulo: Edusp.), 1996, p 61-62.

PIRES, Raquel. FEUP ajuda Ai Weiwei a trazer um "Pequi Vinagreiro". Notícias Universidade do Porto, Porto, 01 de dezembro de 2012. Disponível em <https://noticias.up.pt › 2022/01/12. Acesso em 05 de janeiro de 2026.

Saiba tudo a exposição de Ai Weiwei que ocupa a Oca, FFW / Fashion Forward Week, 18.10. 2018. Disponível em https://ffw.com.br/noticias/arte/raiz-saiba-

-tudo-sobre-a-grande-exposicao-de-ai-weiwei-que-ocupa-a-oca-no-parque--ibirapuera/#:~:text=Para%. 9 Acesso em 22 de janeiro de 2026.

STAGL, Justin. A History of Curiosity-The theory of Travel 1550-1800, London, New York, Routledge, Taylor &Francis Group, 1995.

TANCOCK, John. Radical de Nascimento. Raiz Ai Weiwei. Marcello Dantas (org), São Paulo: UBU Editora, 2018, p. 17-53.

VILLAS BÔAS, Glaucia. Adriana Varejão, Ernesto Neto e a arte contemporânea brasileira. Notas incompletas. Todas as Artes. Revista Luso-brasileira de Artes e Cultura, Edição Especial, Vol. 7, no. 3, 2024, p. 64-79

_____, Mario Pedrosa, crítico de arte e da modernidade .Rio de Janeiro, Editora da UFRJ, 2023.

GLAUCIA VILLAS BÔAS
Glaucia Villas Bôas é pesquisadora do CNPq e professora Titular da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). Este trabalho foi realizado com apoio de bolsa de produtividade do CNPq.
glauciavboas@gmail.com

O ESPAÇO E A TOTALIDADE NA ARTE FOTOGRÁFICA DE PAULO MITTELMAN

SPACE AND TOTALITY IN THE PHOTOGRAPHIC ART OF PAULO MITTELMAN

Mirian de Carvalho

FOTOGRAFIA
ESPAÇO
TOTALIDADE
MEDIAÇÃO
REFLEXO

Neste artigo, abordei questões relativas aos espaços pertinentes a algumas das fotografias capturadas por Paulo Mittelman na década de 2010, no Rio de Janeiro, no bairro denominado Lapa, que se localiza no Centro da cidade. Para desenvolver tais questões enfatizei aspectos histórico-sociais e estéticos inscritos no processo de captura e nas fotografias reveladas, tendo como meta explicitar a relação entre o real e as imagens fotográficas numa aproximação com o poético. Quanto ao método, desenvolvi uma análise do espaço na fotografia de Mittelman, com base nas categorias "totalidade", "mediação" e "reflexo estético" tal como explicitadas por György Lukács.

PHOTOGRAPHY
SPACE
TOTALITY
MEDIATION
REFLECTION

In this paper, I have addressed issues related to the spaces depicted in some of the photographs taken by Paulo Mittelman in the 2010s, in Rio de Janeiro, specifically in the Lapa neighborhood located in the Center of the city. To explore these issues, I have emphasized the historical-social and the aesthetic aspects embedded in the shooting process and in the resulting photographs, with the aim of clarifying the relationship between reality and photographic images in a poetic approach. Regarding the method, I conducted an analysis of space in Mittelman's photography based on the categories of "totality", "mediation" and "aesthetic reflection" as articulated by György Lukács.

ISSN 1518–5494
ISSN–E 2447–2484

INTRODUÇÃO

Ao comparar grande parte das fotografias capturadas por Paulo Mittelman em diversos períodos, percebo significativa complexidade na materialização das imagens, mostrando uma *poiesis* que congrega contornos, limites e ultrapassagens do todo e das partes de cada fotografia e do conjunto aqui apresentado. Pode ser dito que a *poiesis* atua como fôlego basilar nos procedimentos da criação artística. Sintetizando, a *poiesis* pode ser compreendida no fazer artístico como impulso técnico-poético – realizador da poesia e das outras artes – por meio do qual se define numa práxis a ultrapassagem da técnica para realizar o fenômeno artístico. Seguindo neste escrito os meandros que contextualizam uma série de fotografias do bairro denominado Lapa, enfatizei elos estéticos e conceituais do ponto de vista do espaço e busquei os nexos estéticos que os compreendem no plano do reflexo estético na perspectiva lukacsiana.

Entretanto, tão rico é o pensamento de Lukács que, ao rastro de uma razão dialética e dialógica, suas ideias me permitiram transpor à análise da arte fotográfica inúmeras e relevantes questões pertinentes ao espaço na poesia. Sob esse ângulo, inseri neste escrito licenças autorais num diálogo com o referido filósofo. Quanto à identificação do espaço na obra de Mittelman, observo que, valendo-se de recursos poéticos, seu trabalho ganha dimensões que tangenciam o lírico, o épico e o dramático numa acepção visual. Entretanto, nas capturas dos espaços da Lapa, ressalto que ganha destaque o plano dramático, porque as imagens em suas diferenças e oposições tecem diálogos visuais compreendendo uma dialogia entre a obra e o mundo, do ponto de vista de uma totalidade que abrange fragmentações histórico-sociais.

Na produção artística desse fotógrafo, até mesmo as capturas de flores e folhas revelam sentidos – e tensões entre sentimentos – relativos ao ser-e-estar-no-mundo de modo participativo e, nas suas imagens como um todo, os enfoques dos espaços arquitetônicos e urbanos não se prendem à visão descritiva, mas se articulam a um enfoque histórico-social que perpassa o plano artístico. Por isso, neste texto privilegiei questões relacionadas ao espaço compreendido do ponto de vista do reflexo estético, ou seja, identifiquei nas imagens fotográficas enfoques relacionados a espaços sociais traspostos às fotografias através de ângulos privilegiados pela imaginação do artista. Tal posicionamento me propiciou um modo de visualizar fragmentos e amplitudes do mundo percebido e vivenciado em seus aspectos objetivos e também nas instâncias do não visto, fazendo emergir – através de oposições – perspectivas ideativas e sensoriais que apontam para transformações e metamorfoses.

Entretanto, no conjunto das fotografias da Lapa, as mencionadas oposições não situam simples diferenças, mas indicam antíteses de ordem dialética que podem ser identificadas em outras regiões da cidade, através dos espaços arquitetônicos e urbanos incluindo a pintura dos artistas anônimos cobrindo paredes e outras superfícies. Nada tão significativo enquanto pertencimento a um lugar – como a arte e a arquitetura compondo a paisagem urbana desvelada na fotografia –, a despertar instâncias imagísticas que conduzem também o não visto, que se insere na imagem de modo implícito.

1. DA TOTALIDADE E DA MEDIAÇÃO

Na filosofia lukacsiana – desde as obras da juventude – inúmeras questões relacionadas à totalidade foram abordadas ao longo de seus escritos, mas centralizam-se e aprofundam-se nos escritos da maturidade por meio de uma visitação ao pensamento

marxiano. Em *História e Consciência de Classe*, essa categoria – como sugere o título da obra – relaciona-se à consciência das questões sociais, mas dando uma guinada relativa ao pensamento de Hegel, Lukács faz uma profunda crítica ao idealismo, visto que na sua filosofia – assim como no pensamento de Marx – as categorias postas em destaque dimensionam-se como estruturas do real.

Por isso Lukács distancia-se do pensamento de Hegel, para quem o real é fruto do pensamento lógico, que circunda um todo articulado por um Espírito Absoluto autoconstitutivo diante da totalidade pensada como algo estanque. Para Lukács, de modo diverso, o entendimento da totalidade relaciona-se a um vínculo entre a teoria e a prática, na perspectiva de um pôr teleológico. Em *História e consciência de classe*, o autor afirma que a consciência de classe do proletariado posiciona-se no curso do processo histórico. Sob esse ângulo, num elo entre totalidade e mediação, a classe trabalhadora torna-se ciente da incompatibilidade entre capital e trabalho e assim sendo tornar-se-ia possível realizar transformações de cunho revolucionário.

Nessa mesma obra, a crítica ao idealismo volta-se para a subjetividade, porque Lukács destaca uma consciência capaz de abranger facetas do capitalismo a partir do entendimento da sociedade como totalidade, ao que se soma a dinâmica das várias mediações em que o todo e as partes voltam-se para determinações abrangentes das causas e efeitos no plano histórico. Por isso, desde então o filósofo húngaro enfatiza o método marxiano:

> A essência do método, isto é, o ponto de vista da totalidade, a consideração de todos os fenômenos parciais como elementos do todo, do processo dialético, que é apreendido como unidade do pensamento e da história, foi salvaguardado, o método em Marx visa ao conhecimento da sociedade como totalidade" (LUKÁCS, 2018, p. 106).

Além da crítica ao idealismo, Lukács centraliza uma crítica às limitações do positivismo, e também ao dogmatismo imposto pelo marxismo vulgar, tal como foi exaltado na época da Segunda Internacional. Sempre voltado para o pensamento dialético, Lukács compreende a arte no campo histórico e, com relação às referidas limitações, percebe que a fragmentação da sociedade se faz acompanhar de uma fragmentação que envolve as artes. Tal questão foi analisa por ele numa abrangência de quase todas as expressões artísticas, mas foi enfatizada nos seus estudos do romance histórico a partir da cisão entre o eu e o mundo. Tal cisão teria ocorrido na segunda metade do século XIX, em virtude dos rumos da burguesia que se afastara dos ideais iluministas e aderira à economia vulgar.

Definido tal rumo, a economia vulgar compreende o conjunto de práticas as quais, entre outras facetas próprias da exploração do trabalho, envolvem o mais valor ou mais valia, a fetichização da mercadoria e também os juros. Nesse clima houve um enfraquecimento das lutas populares e criou-se, segundo Lukács, uma fratura entre o eu e o mundo, que só poderia ser superada por um sujeito assumido como totalidade:

> A totalidade só pode ser determinada se o sujeito que a determina é ele mesmo uma totalidade; e se o sujeito deseja compreender a si mesmo, ele tem de pensar o objeto como totalidade. Somente as classes representam esse ponto de vista da totalidade como sujeito na sociedade moderna (LUKÁCS, 2018, p. 107).

Dando mais um salto quanto à amplitude desses tópicos, na obra intitulada *Para uma ontologia do ser social*, Lukács desenvolve e aprofunda questões alusivas ao plano ontológico. Nessa obra o filósofo ocupa-se primordialmente da totalidade e das mediações para a compreensão da realidade social numa relação com outras categorias de grande relevância, entre as quais posiciona o trabalho como categoria fundante. Pode ser dito que, em sua última obra, Lukács posiciona a totalidade como noção determinante do materialismo histórico-dialético. Sob esse prisma, quanto à realidade social, o filósofo a posiciona no campo dos complexos, vinculando-a ao plano objetivo ao formar uma unidade das partes. Porém, ressalva o autor:

> Ao designar a sociedade como um complexo de complexos, de forma alguma tivemos a intenção de fornecer uma análise de cada um dos complexos singulares e de sua conexão dinâmica com os demais dentro do complexo total da sociedade como um todo (LUKÁCS, 2013, p. 249).

Essa unidade não se reduz a uma identidade. Nesse sentido, a arte pode ser compreendida como parte das produções humanas e também como um complexo que envolve outros complexos, entre os quais se situam dados e vínculos entre o sujeito e o objeto, entre o sujeito e o mundo, entre a obra e o mundo, explicitando antíteses. Por isso, desdobrando ideias de Lukács, pode ser dito que, de modo ambíguo – no campo das artes –, a referida fragmentação social é desveladora de sentidos, visto que em seu pensamento estético-filosófico esse autor considera a autonomia da arte sem perder de vista os vínculos histórico-sociais e, sob esse ângulo, o estudo da arte não pode se definir de modo parcelar. A estética, a crítica de arte, a história e a teoria das artes não podem ser fundamentadas numa fragmentação do conhecimento.

Qualquer abordagem do trabalho artístico necessita de uma metodologia que considere a autonomia da arte e, dentro da autonomia, reconheça uma função social. Por isso a arte pode ser considerada também um complexo de complexos implícitos ao plano ontológico:

> Daí resulta ainda outra propriedade comum à ontologia dos complexos sociais: eles podem ser precisamente determinados e exatamente delimitados em termos metodológico-conceituais em relação a todos os demais complexos mediante a análise concreta de sua essência e de sua função, de sua gênese e eventualmente da perspectiva de fenecimento ou de sua atuação social permanente (LUKÁCS, 2013, p. 250).

Concebida na ordem dos complexos, ressalto que a obra artística em sua unidade se constitui numa dinâmica e pode ser dito que – na fotografia revelada e desvelada – concentram-se particularidades abrangentes do mundo e das relações sociais observadas pelo sujeito. Tais particularidades são ressaltadas no plano sensível, visto que "o objeto (a obra de arte) é carregado de subjetividade em toda a sua estrutura" (LUKÁCS, 1968b, p. 196). Assim sendo, pode ser dito que, como ocorre nas outras artes, a relação entre sujeito e objeto na fotografia implica uma dialética que envolve um complexo afeito a uma inter-relação múltipla e dinâmica de fatores que, nos planos ideativo e estético, confirmam mediações tal como valorizadas por um dos comentaristas de Lukács:

> Portanto, a importância e os limites de uma ação, medida, realização, lei, etc. só podem ser avaliadas em relação a uma apreensão dialética da estrutura da unidade. Isso, por sua vez, implica necessariamente a tarefa de uma apreensão dialética das mediações complexas que constituem a estrutura da totalidade (MÉSZÁROS, 2013, p. 58).

Ao dar continuidade aos meus argumentos que ora enfatizam as palavras de Mészáros, passemos a uma imagem que revela mediações histórico-sociais e estéticas no trabalho de Mittelman ao enfocar a Lapa. Desse modo, a captura de fragmentos ou partes desse bairro abre-se a um universo abrangente das várias instâncias do perceber, sentir, imaginar, pensar e refletir, envolvendo um todo no plano social transposto à imagens de modo artístico. Em meio a esse processo, podemos perceber no conjunto dessas fotografias, uma antítese entre o eu e o mundo direcionada à oposição entre o humano e o mundo, que estabelece um elo entre os espaços poéticos e os espaços sociais nessa parede pintada:

Nessa fotografia de parte de um prédio situado na Lapa, podemos identificar uma significativa relação entre os fragmentos e o todo de uma composição cênica em que um pato aponta uma arma para um certo alvo e se localiza numa área espacial próxima do microfone de uma emissora de TV, como se a referida cena abrisse o noticiá-



Imagem 1. Bom dia, Rio. Fotografia capturada na Lapa por Paulo Mittelman, 2012

rio do dia na ordem dos acontecimentos comuns à cidade. Ressalto nessa fotografia o viés irônico – diante da violência que perpassa o título e o motivo enfocado – por meio da ambiguidade das conotações imagísticas que aderem a essa ave atuando como assaltante, na fotografia denominada “Bom dia, Rio!”. Por isso observo que, numa reflexão sobre o conjunto das imagens aqui apresentas, confirmam-se efeitos da fragmentação social os quais se fazer sentir por meio do reflexo estético, que atua na captura e nas fotografias reveladas.

2. DA ARTE FOTOGRÁFICA

Com frequência, a arte fotográfica aparentemente faz alusões diretas à objetividade, como ocorre em algumas imagens que identificam uma pessoa, uma rua, um prédio etc. Porém ressalto que do ponto de vista artístico a fotografia nunca é reprodução do mundo objetivo, porque apresenta extensões e detalhes que ultrapassam os limites e contornos da imagem. Quanto a essa afirmativa, comecemos pela visitação essa esquina da Lapa que se revela plena de paredes e portas pintadas, e expõe um jogo do mostrar, esconder e desvelar coisas ocultas ao olhar passante.

Entre o caminhar e o olhar, apresento ao leitor uma fotografia da rua Joaquim Silva, em que a fachada do prédio encontra-se coberta de pinturas de um artista anônimo, cuja arte – em diálogo com olhar do fotógrafo – constitui-se parte desse bairro, em meio a contrastes ideativos que se revelam estéticos por meio das cores, luzes e sombras que revestem os motivos fotografados:

Ao rememorar raízes da Lapa, uma construção se transforma em painel receptivo aos festejos e anunciador da música, que é uma arte muito presente nesse bairro homenageado por vários compositores. Suas raízes são aqui exaltadas pelo colorido



Imagem 2. Numa esquina da Lapa. Fotografia capturada na Lapa por Paulo Mittelman, 2012.

que comemora festejos relembrados o ano inteiro nos bares e nas calçadas. Por sua explosão de motivos e cores vibrantes recobrindo paredes e portas, torna-se possível perceber nessa fotografia um viés da carnavalização dando voz e vez ao povo como centro das falas e das ações. Lembremos que a carnavalização, tal como foi estudada por Bakhtin na instância "festejos públicos" (1999, p.6), resulta de um estudo sobre longos festejos populares surgidos na Idade Média nos quais o povo criticava – através do humor – o poder do Estado e o da Igreja.

Hoje, a carnavalização pode ser constatada sob outros aspectos, mas – preservando o humor – revela um posicionamento do povo direcionado ao contexto histórico-social. Nessa fotografia, de modo metafórico o humor subsome o colorido vibrante, que realça o prédio e exalta a música e os festejos anunciados nessa esquina, numa oposição aos prédios neutros, cuja seriedade encarna e caracteriza – do ponto de vista do gosto e sob outros aspectos – padrões relacionados à estratificação social enraizada nesse e noutros espaços da cidade. Na Lapa não se delineiam áreas de risco, mas parte do bairro avizinha-se a uma área de risco situada em Santa Teresa.

Conhecida pela boemia própria dos inúmeros bares e festejos, a Lapa – tendo por base os critérios adotados pelo IBGE referentes à renda familiar – pode ser dito que esse bairro é muito frequentado pela classe média (B e C), que em geral habita a Zona Sul, e assim marca-se uma relação espacial entre indivíduos da classe média (B e C) que habitam esse bairro. Porém, demarcam-se na Lapa muitas diferenças entre os indivíduos pertencentes à classe média e aqueles que lá residem e ou trabalham em serviços subalternos, os quais pertencem à classe baixa (D e E), caracterizando-se desse modo uma acentuada diversidade entre os espaços sociais, ainda que essa diferença não se revele de modo bastante explícito no cotidiano do bairro.

Tal diversidade foi expressa na letra do samba "Quem te viu", quem te vê, em que o autor e compositor define num bairro próximo à Lapa – inscrito entre o Centro e à Cidade Nova – lugares diferenciados pela estratificação social durante os desfiles das escolas de samba no Carnaval: "Hoje eu vou sambar na pista, / você vai de galeria" (HOLLANDA, 2007), visto que nessa letra foi enfocada uma figura feminina que, na festa, trocou de lugar em virtude da mobilidade social vertical ascendente. A oposição enfocada no referido samba delineia também na Lapa e alhures – durante os festejos de Momo – distâncias afetas ao pertencimento espacial. Porém tais oposições aderem também às várias instâncias da carnavalização, que incidem sobre outras festas e eventos públicos que não o Carnaval, demarcando espaços sociais. Nessa perspectiva também merece destaque o samba "Homenagem ao malandro", no qual Chico Buarque de Hollanda faz uma visitação à Lapa.

Como um perfil delineando a camada social a que pertence o folião e ou o participante de um evento afeto à carnavalização – e também no tocante ao todo das relações sociais – todo trabalho artístico pode apontar para hierarquias relativas aos espaços.

Mas o que se torna relevante na carnavalização abordada de modo explícito na fotografia "Numa esquina da Lapa" – e de modo implícito em grande parte da obra de Mittelman – é a emergência da prospecção. Assim como no Carnaval, nessa fotografia posicionam-se o espaço da festa, o lugar do entusiasmo, a dança, as cores e a irreverência, marcando a atuação da cultura popular – e a vida da vida do povo – com ênfase numa cena da história não oficial, em que o ambiente, ou seja, o lugar, se revela esperançoso em virtude do colorido chamando o passante a participar da festa.



Imagem 3. Palácio. Fotografia capturada na Lapa por Paulo Mittelman, 2012.

Nessa esquina, pode ser dito que – de modo poético – o colorido intenso e vibrante se move ao ritmo da música e abre portas e paredes. Esse prédio acentua a profundidade dos elos entre a totalidade e mediação surpreendidas pela arte fotográfica, e tais nexos abarcam a arquitetura e a arte urbana nesse bairro, com destaque nas pinturas realizadas nas paredes, nas construções e demolições, bem como envolvem hábitos e costumes que se destacam em muitas das cenas capturadas pelo fotógrafo. Atentos às particularidades da paisagem urbana que distanciam e aproximam passado e atualidade, visitemos agora um prédio em ruínas que recebeu um nome contrastante quanto à imagem:

Estabelecendo contrastes, o "Palácio" fotografado por Mittelman revela-se espécie de esqueleto que sugere contradições no plano histórico-social, aguçando no visitante a percepção de nexos que caracterizam espaços sociais. O espaço na arte fotográfica se define sempre a partir do olhar-e-ver, mas – através da imaginação poética – a esse espaço adere o não visto. Ao mencionar tais questões, inicio por destacar primeiramente alguns aspectos técnicos referentes à fotografia de modo geral. No conjunto e na inter-relação das coisas capturadas no tocante ao visto e ao não visto, que podem emergir de vários modos na fotografia revelada, define-se de modo fundamental a poética desse fazer artístico. Para ressaltar a origem não mecânica da arte fotográfica, note-se que – na realização da imagem – em princípio distinguem-se e atuam um sujeito e um objeto enfocado em meio à ambiência.

Porém, uma vez materializada, a fotografia se dirige a outro sujeito que, ao desvelá-la, engendra um campo intersubjetivo e um mundo de possibilidades em aberto ao sentir e ao pensar a partir do objeto estético. Na arte fotográfica, a relação entre sujeito e objeto inicia-se pela interposição da câmera com relação ao objeto, abrangendo o tipo de lente e os mecanismos que interferem no resultado do clique. Do ponto

de vista da participação do sujeito, entram em cena a proximidade e a distância do objeto selecionado na condição de evento transitório, de imobilidade ou movimento numa dada espacialidade.

Em sua autonomia imagística, a arte fotográfica pode estabelecer vínculos entre o estético e histórico, entretanto em princípio ressalvo que o histórico abarca lugares, coisas ou fatos pertinentes ao mundo, mas também o situo como dado ou fato posicionado na seara da ciência da história, o que pode envolver o inventário de uma época e seus corolários que definem causas e efeitos. Por outro lado, aprofundando aspectos poéticos dessa arte, pode ser dito que no processo de criação artística o sentimento imiscui-se no plano sensível e assim entra em jogo a presença do não visto, porque o fotógrafo é sensibilizado por um motivo: "E observando que as coisas nos 'falam' e que por isso temos, se dermos pleno valor a essa linguagem, um contato com as coisas" (BACHELARD, 1998, p. 12).

Num diálogo com as coisas o fotógrafo capta um ângulo da ambiência no qual se posiciona e contextualiza sua mundivisão. Note-se que, até mesmo do ponto de vista técnico, a imagem não é mera reprodução do real, em virtude das interferências no tocante à relação prévia entre o olhar e o motivo enfocado, considerando-se por exemplo a distância e a proximidade do objeto em foco, o uso do *zoom* e ou dos filtros etc. Consideremos ainda as possibilidades resultantes do tempo de abertura do diafragma e o momento do clique, definindo diversidades quanto ao espaço semovente como ocorre nesta fotografia:

Ao focalizar esse espetáculo, Mittelman se deparou de modo mais intenso com o momentâneo e o não visto, uma vez que há um breve lapso de tempo entre as coisas e pessoas focalizadas em movimento e o instante subsequente a ser surpreendido pelo clique propício à abertura do diafragma. Nessa imagem emergiu o depois: a cena capturada mediante o objeto movendo-se. O fotográfico capturou o giro dos corpos,



Imagem 4. Maracatu. Fotografia capturada na Lapa por Paulo Mittelman, 2012.

das roupas e dos sentimentos ritmados num espaço e num tempo posteriores. Nesse giro, ressaltou o colorido e a espontaneidade do objeto em transformação, fazendo convergir o transitório e o eterno no enlevo que se acerca da música, da dança, da religiosidade etc., e que perpassa meandros e recortes do não visto.

As diferenças entre as cores, luzes, sombras e desconstruções de algo focalizado em movimento confirmam na fotografia a intensidade poética da mediação afeita às coisas que não apresentam um formato definido. Por sua dinâmica, a referida poética pode clarificar pormenores não visíveis no objeto ou algo focalizado noutro plano os quais, integrados à ambiência, podem emergir de modo relevante na revelação. Devemos sempre lembrar que no processo da captura, além do enquadramento objetivo, há um enquadramento virtual do mundo dito objetivo, porque o fotógrafo é tocado pelo motivo central numa relação com a ambiência, do ponto de vista da totalidade que abrange minúcias e particularidades do campo enfocado. Por isso, assim como na poesia tem grande significado o não dito, torna-se igualmente relevante considerar – na captura e na imagem realizada – a inscrição das coisas não vistas, entre outras que emergem ao olhar do visitante e mediante à imaginação.

Na arte fotográfica até mesmo os objetos pertinentes ao mundo empírico resultam de uma *poiesis* intrínseca e própria dessa arte. Materializada pelo fazer artístico, a imagem ganha vida própria, bem como as coisas e os seres imaginados objetivam-se poeticamente pelos processos da criação artística, que envolvem a matéria da matéria que os constitui. Diante do fotógrafo e do visitante, tal matéria da matéria vibra e os chama ao desdobramento dos seus espaços como universos a serem habitados. Desse modo, a imaginação poética – diante de um objeto ou independentemente da objetividade no momento da captura – pode produzir algo espesso ou transparente, colorido, incolor, antigo, novo, demolido, inteiro, degastado, fixo, móvel, superficial, profundo etc., ou seja, pode produzir novas mediações na completude da totalidade, sobretudo nos processos da realização da fotografia digital.

Não se trata de imaginar de modo neutro uma casa, um muro, uma parede, uma pintura ou qualquer outro fragmento espacial ou algo posicionado no mundo do ponto de vista da espacialidade euclidiana, mas no sentido de aderir à abrangência e à completude dos sentidos humanos sob o prisma dos espaços poéticos. Assim como nas outras artes visuais, transparecem na fotografia lugares de atração ou de repulsão. Como exemplo podemos lembrar que – na série intitulada Mussolini: o filho do século – o fotógrafo conseguiu capturar e nos transmitir, por meio do reflexo estético, a força deletéria que marca os espaços de repulsão determinados pelo fascismo: espaços assinalados pelo poder da violência os quais, uma vez reproduzidos hoje, engolfariam o visitante no plano do real e assim atuaram naquela época.

Por outro lado, diante desses espaços pode ser dito que na fotografia podem surgir imagens inéditas, uma vez que na captura as coisas enfocadas são apreendidas pelo olhar que pode reinventar o mundo ao possibilitar uma reordenação das partes e do todo. Através da repulsão ou da atração, o espaço na fotografia se atualiza e traz ao visitante expectativas de transformações por meio da dimensão humana, sem a qual a arte não se realizaria, porque "a esfera estética, inclusive em suas formatações objetivadoras, é antropomorfizadora"[1] (LUKÁCS, 1982, p. 245). Entre as expectativas e realizações pertinentes ao universo da imagem, atrás de uma porta fechada posiciona-se o humano e cabem o bairro, a cidade e o mundo capturado por Mittelman:

1. Em espanhol, na obra consultada: "la esfera estética, incluso em sus formaciones objetivadoras, es antropomorfizadora".



Imagem 5. Mergulho na Lapa. Fotografia capturada na Lapa por Paulo Mittelman, 2012.

Nessa porta fechada cabem um peixe e um mar, nesse mar cabem um oceano e um espaço guardado por um cadeado fechando tudo a sete chaves. Atrás dessa porta fechada sobra espaço para pessoas, objetos, ruídos e infinitas cenas. Do outro lado da porta, vivem e pulsam seres criados pela imaginação poética: uma sala, uma mesa, um animal e um sem fim de seres vivos e ou inanimados. Até mesmo o vazio pode ocupar esse lugar enigmático. Os objetos e lugares abertos tornam-se visíveis e facilmente decodificáveis, enquanto os espaços fechados – tais aqueles agregados às coisas escondidas, como acontece com os baús, malas, potiches, caixas, portas etc. – revestem-se de segredos para inaugurar espaços enigmáticos.

3. DO ESPAÇO NA POESIA

Na arte fotográfica, os espaços compreendem coisas e meandros que podem se relacionar à casa, à rua, ao pombal, aos cantos e recantos de algum lugar, ao intimismo de uma flor e de uma teia ou ao ínfimo e ao imenso das coisas que nos tangenciam os sentidos. Do ponto de vista da *poiesis*, o espaço referenda em geral algo misterioso, escondido e até onírico a ser objetivado pela arte. Em simultaneidade, um mar pode ondear-se numa preamar e numa baixamar. Dentro e fora de uma sala podem corresponder-se e trocar de posição. O mundo pode caber numa caixa, numa fechadura, num armário ou objeto qualquer, onde possa ser vivenciado, registrando todas as possibilidades da imaginação, tal como abordada em *A poética do espaço*, obra de Bachelard já citada neste texto.[2]

O espaço na poesia pode delinear a plenitude, o vazio, os sentimentos e experiências dos meandros pertencentes a um prédio, a uma fechadura, a um espelho, etc., mas também a um bairro ou a uma cidade. Metamorfoseado pela imaginação, o es-

2. Ver referências bibliográficas.

paço vivenciado nas experiências sensoriais adquire qualidades sensíveis, como funduras e larguras dimensionadas pelo afeto, pelo desejo, pelo mostrar-ocultar ou pelo mostrar-revelar. Sob esse aspecto, a imaginação poética pode ainda desenhar heterotopias e deslocamentos.

A essa metamorfose do espaço focalizado pelo fotógrafo, há uma imanência do mundo por meio do reflexo estético. Analisado exaustivamente por Lukács no campo do romance e numa abrangência das outras artes, a análise do reflexo é retomada em várias de suas obras e de modo especial em *Estética*. Numa visão geral, o reflexo configura-se como procedimento em que o autor conduz à obra tópicos, imagens, alusões ou referências a fatos pertinentes ao mundo empírico e ou a fatos históricos através de procedimentos estéticos. Ressalte-se porém que esses tópicos, imagens, alusões ou referências inserem-se na obra sob o ângulo da particularidade – tópico também abordado em várias obras do filósofo húngaro – que, em síntese, a aborda como peculiaridade própria do trabalho artístico:

> Quanto mais adquire concreticidade, na análise das questões singulares, o papel que tem na estética a categoria da particularidade, tão mais se revela o fato de que não pode existir um só momento da obra de arte – por mais que seja possível objetivá-la em si – que possa ser concebido independentemente do homem, da subjetividade humana (LUKÁCS, 1968b, p. 192).

O estudo da subjetividade percorre a obra de Lukács e, entre diversos enfoques, o filósofo a posiciona na arte dando relevo ao papel do humano, ao acrescentar-lhe uma dimensão peculiar que se direciona à instância do sensível, o que me leva a repetir que na visão de Lukács (1982, p. 245) a instância estética é sempre "antropomorfizadora". Pode ser dito que essa é uma particularidade instaurada pelo sujeito e nesse sentido o artista antropomorfiza o espaço. Sob esse ângulo, o campo da particularidade revela e expressa elos que reúnem o intimismo e o objeto estético. Uma vez materializada na obra, afirma o filósofo: "A particularidade é sob tal forma fixada que não mais pode ser superada: sobre ela se funda o mundo formal das obras de arte" (LUKÁCS, 1968b, p.161).

Porém, no tocante à citação anterior, note-se que no pensamento de Lukács a noção de forma, ainda que não analisada neste texto, ganha uma definição própria na obra desse autor e não se separa do conteúdo. Assim como o espaço na poesia caracteriza-se como particularidade do dizer, na fotografia o espaço emerge como particularidade do olhar-e-ver. Nesse sentido o espaço animiza-se, porque o fotógrafo habita e ou visita o objeto focalizado sob os ângulos dos prolongamentos do exterior e do intimismo do interior, bem como visita o espaço através de vazios, de preenchimentos e de outros nexos imagísticos que se reúnem na imagem.

4. DA ARTE FOTOGRÁFICA

No conjunto das fotografias capturadas por Mittelman, reúnem-se à Lapa outras partes da cidade numa relação entre micro e macrocosmo urbanos, que se completam na composição da fotografia. Cada imagem da Lapa transporta o olhar a um lugar concebido pela dinâmica das mediações e, nesse movimento, o olhar desliza e mostra uma relação desse bairro com outros lugares da cidade e do Brasil. Note-se que

na fotografia podem emergir aspectos contrastantes, ou seja, locais de atração ou de repulsão relacionados ao objeto em foco. Do ponto de vista da atração, o espaço se revela por meio da acolhida. Como espaço de repulsão, pode ser identificado qualquer lugar onde se impõem coisas ou cenas que podem ser destacadas pelo fotógrafo – através de um clima trágico ou até ameaçador – ou até mesmo através da ironia e da sátira, mostrando uma fragmentação entre o humano e o mundo.

Tais efeitos relacionam-se aos ângulos da captura, ao movimento ou à imobilidade do objeto focalizado, bem como ao jogo de luzes e sombras que, entre outras mediações escolhidas, emergem na composição da fotografia. Nessas imagens, o espaço de repulsão ergue questões e problemas que vão muito além das referências visuais e abrangem os limites da Lapa e os arredores da cidade, além de situar mediações localizadas nas pinturas realizadas por artistas anônimos ou não, muitas das quais encontram-se inscritas nessas fotografias. E ora destaco a famosa Escadaria Selarón. Essa escada que liga a Lapa ao bairro de Santa Teresa foi adornada com azulejos pelo artista Jorge Selarón (1947-2013), que era chileno e residia nesse bairro.

Revestida com azulejos de diferentes cores, materiais, tamanhos e desenhos, a escadaria foi criada artisticamente e se transformou numa obra pública. O artista utilizou restos de azulejos e ladrilhos, pedaços de cerâmica e outros materiais similares. O trabalho de Selarón começou em 1990 e traduz simbolicamente um encontro das diversidades agrupadas numa contiguidade espacial que reúne peças de cores, origens e qualidades diversas. Tal contiguidade realiza a utopia do diálogo entre as dife-



Imagem 6. Conjunto de azulejos pintados por Selarón. Fotografia capturada na Lapa por Paulo Mittelman, 2012.



Imagem 7. Azulejo do Selarón - I. Fotografia capturada na Lapa por Paulo Mittelman, 2012.



Imagem 8. Azulejo do Selarón – II. Fotografia capturada na Lapa por Paulo Mittelman, 2012

renças, como se fossem vozes convergentes no mesmo espaço, subindo e descendo a escadaria para realizar um encontro desses discursos antropomorfizados numa totalidade. Essa escadaria foi capturara por Mittelman como arte urbana, numa abrangência de painéis ou conjuntos de azulejos e peças separadas:

Ao analisar o processo criativo de Mittelman, minha leitura perpassa a interação dos componentes das suas imagens, ou seja, dos fragmentos, recantos, meandros e partes da Lapa – e de outros lugares – que sob vários aspectos configuram uma unidade artística que abrange facetas urbanas. Por isso, em minha visitação ao trabalho desse fotógrafo, enfatizo que em sua arte o espaço aponta para oposições no sentido dialético.

CONCLUSÃO

Na arte de Mittelman, a composição de cada imagem, seja na captura ou na revelação, implica um plural de mediações espaciais que, junto a outros componentes da fotografia, abarcam antagonismos explicitados por espaços situados em várias outras localidades do Rio de Janeiro, conforme mencionado. Como exemplo apresento esta fotografia de nome "Banquete" – realizada num dia de Carnaval –, pondo em destaque o tipo de alimento vendido na Avenida Rio Branco, que também se localiza no Centro da cidade:

Nesse acervo imagístico, Mittelman cria um diálogo entre a fotografia e a coletividade, ao tangenciar a função social da arte sem retirar-lhe a autonomia estética. Desse modo, convida o visitante a compreender a fotografia como presença humana – em seus vários aspectos expressivos, denotativos e conotativos do pertencimento a uma classe social –, como ocorre na ambiência destas duas imagens seguintes – denominadas "Bons modos" e "*Easy rider*" –, observando-se que a segunda faz referência ao título do filme traduzido em português como "Sem destino":

"Bons modos" foi capturada na Lapa e "*Easy rider*" nas proximidades da Central do Brasil, que também se situa no Centro do Rio de Janeiro. Analisando fotografias de bairros próximos à Lapa e imagens de outros lugares distantes, detectei analogias que abarcam ideativa e imagisticamente as casas, as ruas, os bares, as demolições e as demais partes ínfimas ou amplas que delineiam os espaços. Atenta aos ângulos enigmáticos do conjunto das imagens, descobri recortes espaciais que caracterizam explícita e implicitamente simbolismos relacionados ao intimismo. Nessa amplitude a arte de Mittelman mostra uma consciência do mundo dos humanos, porque antropomorfiza a ambiência por meio de sentimentos e desejos, dando lugar também ao encantatório e ao contemplativo, como ocorre respectivamente nestas duas fotografias capturadas também na Lapa as quais apresento a seguir:

Em meio a surpresas da criação artística, um duende saído de alguma história anuncia o encantatório nessa figuração de uma paisagem imaginária pertencente a uma natureza plena de coisas em movimento. Numa parede pintada, a fotografia desperta aspectos do lendário trazendo ao bairro um personagem que lembra figurações alquímicas e trechos das narrativas em torno da paisagem vivente num conto infantil de Grimm. Misto de músico e menestrel, tal personagem toca um instrumento inusitado que sonoriza a Lapa e o Universo, como se despertasse no visitante uma faceta do inconsciente trazida ao mundo do povo no cotidiano da cidade.

Noutra imagem também da Lapa, o fotógrafo materializou um lugar sagrado, advindo da imaginação poética que assim o concebeu nas áreas enevoadas e sombrias da solitude dos humanos. Coroado por uma arcada romana, esse espaço pode abrigar momentos do intimismo em busca de uma divindade. Nesse umbral e nas suas travessias, o povo pode celebrar cultos e recitar orações. Estamos diante de "Oratório":

Formando um conjunto interativo de imagens, ou seja, uma totalidade de ordem estética – um complexo de complexos – a arte de Mittelman revela-se também como contribuição à história da cidade, coletando e preservando dados que nos levam a determinações pertinentes aos valores que regem os espaços sociais. Nesse acervo, situei o intimismo do encantatório e do sagrado que originaram as fotografias "Gnomo e tuba" e "Oratório", sobre as quais expus e contextualizei algumas observações predominantemente estéticas, que caracterizam vertentes de uma totalidade. Por isso, ao conectar os componentes deste conjunto de fotografias, observo que a tota-



Imagem 9. Banquete. Fotografia capturada no Centro do Rio por Paulo Mittelman, 2012.



Imagem 10. Bons modos. Fotografia capturada na Lapa por Paulo Mittelman, 2012.

lidade abrange questões que abarcam uma visão conjunta do fluxo das relações de produção as quais atingem as forças produtivas nas suas atividades, criando espaços de atração e de repulsão.

Tal fluxo determina a estratificação social pertinente a uma ambiência que circunscreve outras regiões do Rio de Janeiro reveladas pelas imagens. Como exemplo, apresento aqui “Adereços do medo-I” e “Adereços do medo-II”: fotografias capturadas no

Flamengo – bairro da Zona Sul –, as quais mostram paredes coroadas por pedaços de vidro que delimitam os espaços circundantes e assinalam a violência espalhada pelas várias áreas da cidade, caracterizadas como espaços de repulsão:

Ao enfocar a oposição entre o humano e o mundo na arte de Mittelman, a totalidade pode ser pensada e dimensionada sob vários ângulos. De acordo com a *poiesis* inscrita nas imagens, agucei o olhar sobre o visto e o não visto, para identificar oposições histórico-sociais e estéticas observadas na Lapa. Observo que, para caracterizar articulações entre o visto e o não visto, conduzi neste escrito um modo particular de ver, para encontrar elos que caracterizam certos espaços poéticos como mediações que podem conduzir o visitante a questões conectadas à estrutura de classes. Nas fotografias da Lapa – e noutras que não constam deste texto –, localizei figurações e dados que se correspondem ideativamente, uma vez que o olhar transmite à fotografia dimensões espaciais conotativas quanto à ambiência.

No campo das continuidades e descontinuidades pertinentes à Lapa, o visitante pode detectar paralelismos, convergências, junções, hiatos e suspensões do espaço refletidos de modo estético em outros lugares. Essas fotografias compreendem um olhar dirigido ao olhar do outro. E, nesse processo, o olhar tece uma trama imaginativa através da metamorfose do mundo real e perfaz um foco estético anunciador das mediações convergentes na totalidade dos espaços da cidade do Rio de Janeiro, onde foi capturada a seguinte fotografia:

Nada mais tendo a acrescentar neste texto sobre os elos entre a totalidade e a mediação nas fotografias de Mittelman, valendo-me de uma licença poética finalizo este escrito.

Entre o visto e não visto, ao encontro da Mulher-Tapume e das Crianças-Tapumes, caminha numa rua do Centro do Rio de Janeiro o Homem-Tapume.

Olhar é preciso. Ver é fundamental.



Imagem 11. Easy rider. Fotografia capturada no Centro do Rio de Janeiro por Paulo Mittelman, 2012.



Imagem 12. Gnomo e tuba. Fotografia capturada na Lapa por Paulo Mittelman, 2012



Imagem 14. Adereços do medo - I. Fotografia capturada no Flamengo por Paulo Mittelman, 2013



Imagem 13. Oratório. Fotografia capturada na Lapa por Paulo Mittelman, 2012.

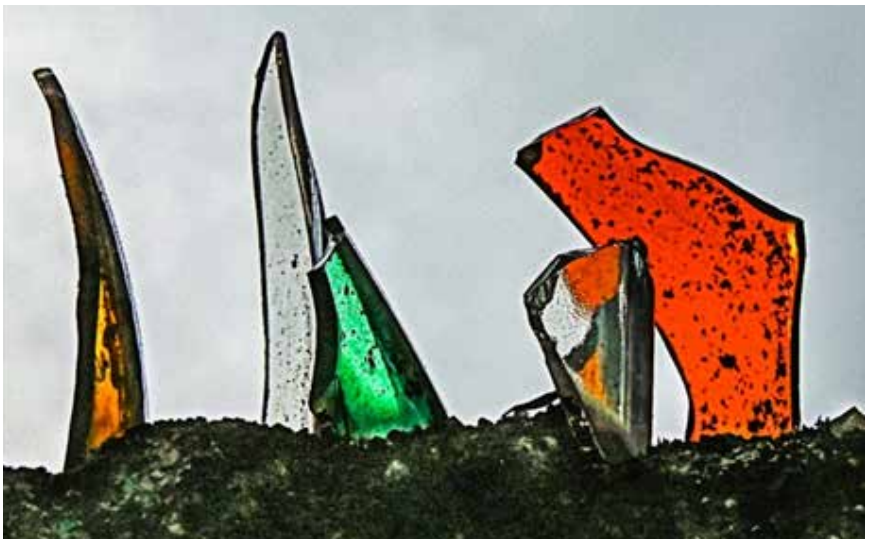


Imagem 15. Adereços do medo - II. Fotografia capturada no Flamengo por Paulo Mittelman, 2013



Imagem 16. Homem-Tapume. Fotografia capturada no Centro do Rio de Janeiro por Paulo Mittelman, 2013

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BACHELARD, Gaston. A poética do espaço. Trad. Antônio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

BAKHTIN, Mikail. A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento: o Contexto de François Rabelais. Trad. Yara Frateschi. São Paulo/Brasília: Hucitec/Edunb, 1999.

CARVALHO, Mirian de. A fotografia de Paulo Mittelman como memória artística do Espaço Cultural Bhering. E-book: Jornada ABCA 2025 - Intersecções Críticas: Ameaças, memórias e reinvenções nas artes e seus espaços. Associação Brasileira de Críticos de Arte. Alessandra Simões Paiva (org.). ABCA: São Paulo, 2025.

HOLLANDA, Chico Buarque de. Quem te viu, quem te vê. Gospel: 2007.

LUKÁCS, György. Ensaios sobre literatura. Trad. Leandro Konder. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968a.

LUKÁCS, György. Introdução a uma estética marxista. Trad. Carlos Nelson Coutinho e Leandro Konder. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968b.

LUKÁCS, György. Estetica 1: La peculiaridad de lo estetico, v.2. Problemas de la mímesis. Trad. Manuel Sacristán, 1 ed., Barcelona: Grijalbo, 1982.

LUKÁCS, György. História e consciência de classe – Estudos sobre a dialética marxista. Trad. Rodnei Nascimento. São Paulo: Marins Fontes, 2018a.

LUKÁCS, György. Para uma ontologia do ser social I. 2 ed. Trad. Carlos Nelson Coutinho, Mario Duayer, Nélio Schneider. São Paulo: Boitempo, 2018b.

LUKÁCS, György. Para uma ontologia do ser social II. Trad. Nélio Schneider, Ivo Tonet, Ronaldo Vielmi Fortes. São Paulo: Boitempo, 2013.

MÉSZÁROS, István. O conceito de dialética em LUKÁCS. Trad. Rogério Bettoni. São Paulo: Boitempo, 2013.

MIRIAN DE CARVALHO
Universidade Federal do Rio de Janeiro. Associação Brasileira de Críticos de Arte, Associação Internacional de Críticos de Arte.
miriancarvalho323@gmail.com

ESPAÇO PÚBLICO E IDENTIDADES URBANAS: CINCO OLHARES FOTOGRÁFICOS SOBRE MADRID

PUBLIC SPACE AND URBAN IDENTITIES: FIVE PHOTOGRAPHIC GAZES ON MADRID

Pedro Palleiro-Sánchez

ESPAÇO PÚBLICO
IDENTIDADES URBANAS
IMAGINÁRIOS URBANOS
FOTOGRAFIA URBANA
METODOLOGIAS HÍBRIDAS

O espaço público configura-se como uma trama de práticas, significados e disputas, dando origem a imaginários urbanos e identidades coletivas que se produzem e se negociam cotidianamente. Este artigo analisa como a fotografia se constitui como uma ferramenta privilegiada para interpretar os processos de construção simbólica da cidade. A partir da análise de cinco enclaves de Madrid, explora-se como a imagem fotográfica funciona como mediação entre o olhar situado do fotógrafo e as realidades sociais inscritas nos bairros. A metodologia híbrida, que combina a prática fotográfica com uma leitura de orientação etnográfica, permite compreender o espaço público como dispositivo simbólico. A análise evidencia que o documental contemporâneo adota uma abordagem relacional que integra a subjetividade como componente constitutivo do conhecimento visual.

PUBLIC SPACE
URBAN IDENTITIES
URBAN IMAGINARIES
URBAN PHOTOGRAPHY
HYBRID METHODOLOGIES

Public space is configured as a network of practices, meanings, and disputes, giving rise to urban imaginaries and collective identities that are produced and negotiated in everyday life. This article analyses how photography constitutes a privileged tool for interpreting the processes of symbolic construction of the city. Based on an analysis of five enclaves in Madrid, it explores how the photographic image serves as a mediator between the photographer's situated gaze and the social realities inscribed in neighbourhoods. The hybrid methodology, which combines photographic practice with an ethnographically informed reading, allows us to understand public space as a symbolic device. The analysis shows that contemporary documentary photography adopts a relational approach that integrates subjectivity as a constitutive component of visual knowledge.

ISSN 1518–5494
ISSN–E 2447–2484

INTRODUÇÃO: OLHAR A CIDADE. FOTOGRAFIA E ESPAÇO PÚBLICO

A paisagem urbana tornou-se um dos símbolos mais significativos da cultura contemporânea. Pode ser definida como aquela porção do território percebida pela população cujo caráter resulta da ação e interação de fatores naturais e humanos (LYNCH, 2008). Essa combinação configura visual e espacialmente a cidade por meio de elementos tangíveis (arquitetura, desenho urbano) e intangíveis associados à experiência (memória, identidade, pertencimento). Sob essa abordagem, a cidade não existe unicamente como um conjunto físico, mas como um espaço vivido, sentido e apropriado por seus habitantes, o que exige abordar seu estudo tanto a partir de uma dimensão material quanto dos imaginários que ela gera (SILVA, 2006).

Dentro deste marco, o espaço público surge como um âmbito central de representação, visibilidade social e intercâmbio coletivo. A história da cidade é, em grande medida, a história de seus espaços públicos: ruas, praças, parques, mercados e monumentos, pontos de encontro onde se expressa o coletivo, se negociam relações de poder e se constrói a cidadania. O espaço público configura-se como um sistema de redes e elementos que facilitam a interação, não apenas de bens e serviços, mas também de ideias, culturas, práticas e discursos, cumprindo simultaneamente funções físicas, simbólicas e políticas (DELGADO, 2011). Em sua dimensão democrática, deve garantir a mistura social e a apropriação igualitária por parte de diferentes grupos (sociais, culturais, de gênero e idade), constituindo-se em um direito fundamental da cidadania (BOHIGAS, 2003; LOW, IVESON, 2016).

Mas a noção contemporânea de espaço público transcende a morfologia urbana, o meramente físico, e inclui espaços dinâmicos de práticas sociais, normas de acesso, formas de controle, modos de apropriação, regimes de inclusão/exclusão e representações simbólicas. Seu caráter público depende de fatores como governança, acessibilidade, diversidade de usos e capacidade de gerar co-presença e comunidade (HARVEY, 2013). Nesse sentido, o espaço público é ao mesmo tempo um bem comum, um recurso político e um cenário de conflito, tensão e renegociação social (CARMONA, MAGALHÃES, HAMMOND, 2008).

Não obstante, a cidade contemporânea atravessa fortes transformações que tensionam essa dimensão coletiva. Processos como a dissolução do tecido urbano tradicional, a fragmentação funcional e a privatização ou mercantilização do espaço modificaram profundamente a maneira como os espaços públicos são concebidos e vividos. A dispersão urbana e a urbanização desigual enfraquecem os centros tradicionais, enquanto a proliferação de enclaves monofuncionais (residenciais, comerciais ou de lazer) impede a convivência e reduz a diversidade social; ademais, a transformação de espaços públicos em espaços privados ou de consumo altera a natureza do comum urbano, favorecendo a segregação social e a perda do caráter compartilhado do espaço (CERTEAU, 2011; LECLERCQ, 2018).

Essa transformação tem também dimensões políticas e simbólicas. Habermas (apud BORJA, MUXÍ, 2003, p. 34) lembra que a cidade é, antes de tudo, o espaço público onde o simbolismo coletivo se materializa, onde “a sociedade se fotografa”. No entanto, a cidade, como entidade urbana que articula *urbs* (concentração), *civitas* (cultura, comunidade) e *polis* (espaço político), corre o risco de se tornar um cenário de homogeneização ou exclusão. A crescente atenção às identidades locais, quando não se articula com estruturas inclusivas do espaço público, pode levar a uma dissociação entre o espaço da instrumentalidade (os fluxos e redes globais) e o espaço da identi-

dade (o expressivo e o cotidiano). Nesse contexto, torna-se urgente repensar a centralidade urbana, não tanto como um centro único e dominante, mas como centralidades múltiplas capazes de articular funções, representações e identidades diversas em diferentes focos territoriais (HARVEY, 2013).

Apesar dessas tensões, existe um crescente conjunto de trabalhos que reivindicam o espaço público como ferramenta de regeneração urbana, coesão social e expressão do coletivo. Mesmo assim, essa forma urbana pode tornar-se um fator de aglutinação social, ocultando desigualdades e favorecendo a consolidação de guetos. Como adverte Bohigas (2003, p. 12), uma cidade verdadeiramente livre seria a cidade sem forma, uma cidade na qual o espaço público não seja urbano. À luz disso, a crítica contemporânea enfatiza a necessidade de políticas de urbanismo social, gestão participativa e projeto sensível ao contexto para reconstruir espaços públicos vivos, democráticos e significativos (BURBANO, PÁRAMO, 2014; GEHL, 2013).

Mas, além do aspecto material, a cidade é uma extensão mental (Bailly, 1979). As imagens, os imaginários e as representações simbólicas que criamos sobre ela enriquecem seu significado e moldam identidades coletivas. A cidade moderna, composta por camadas históricas e processos econômicos, políticos e culturais, só adquire sentido na medida em que as comunidades e os indivíduos atribuem conteúdos simbólicos aos seus lugares: eles associam memórias, identidades e sentimentos de pertencimento (ROSSI, 1999; SIGNORELLI, 1999). Essa ressignificação cotidiana remete a uma concepção do espaço urbano como produto social, em consonância com as abordagens de produção social do espaço de Lefebvre (2013), baseadas na articulação das representações do espaço, das práticas espaciais e dos espaços de representação. Da mesma forma, autores contemporâneos, como Soja (2010) ou Rancière (2009), ampliam e reformulam essa abordagem, apontando que o espaço é uma dimensão constitutiva do próprio social, mais que simplesmente um recipiente da vida social.

Nesse entrelaçamento simbólico e material, a fotografia urbana adquire uma dupla função: por um lado, não se limita a reproduzir a realidade; por outro, incorpora a experiência de quem a produz e a interpreta, estabelecendo juízos de valor (GONZÁLEZ, 2019). Seguindo Silva (2006, p. 50), o "ponto de vista" urbano articula-se por meio de três operações: o "objeto de exibição", as imagens que circulam e são contempladas no espaço social; a "observação por um sujeito real", o olhar situado que remete a uma experiência prévia; e as "consequências do olhar", a dimensão ideológica e ético-estética que transforma essa imagem em um exercício de cidadania. Essas operações revelam que o olhar não é neutro, mas sim um ato de apropriação e de produção de sentido (TAGG, 2009, 1988).

A fotografia configura-se, assim, como um dispositivo crítico, relacional e transformador que permite registrar não apenas a configuração material da cidade, mas também suas tensões sociais, seus usos cotidianos e suas formas de apropriação e exclusão, bem como os imaginários que ela produz. Nesse sentido, os imaginários urbanos atuam como mediadores entre a cidade real e a cidade irreal, entre o visível e o simbólico. Abordar o espaço social a partir do cotidiano e da subjetividade espacial (LINDÓN, 2006) implica reconhecer que os imaginários operam entre uma tendência à padronização e homogeneização e a demanda humana por singularidade. Por isso, a fotografia pode tanto reproduzir narrativas urbanas hegemônicas quanto abrir espaços de visibilidade e resistência. Estudos recentes em cultura visual e fotografia crítica oferecem marcos para compreender como as imagens re-

configuram imaginários urbanos e contestam os regimes de representação (MIRZOEFF, 2016; ROSE, 2014).

Sob essa perspectiva, a arte contemporânea deixa de se centrar em uma interpretação direta e mimética da realidade, orientando-se para a descrição do campo social do "olhar" (GUASCH, 2016). Esse deslocamento para um olhar crítico e situado transforma a prática fotográfica em um espaço privilegiado para problematizar o urbano e para construir imaginários coletivos que ressignifiquem a cidade a partir da experiência cotidiana (PINK, 2012; SILVA, 2006). Desse modo, a fotografia permite questionar posições, expressar relações de poder e revelar modos de habitar, perceber e transformar o espaço. Em consonância com isso, é pertinente adotar uma metodologia híbrida que combine a virada etnográfica com a produção fotográfica e a reflexão crítica (MARCUS, 2018; ROSE, 2016).

Nesse contexto, a presente pesquisa examina como a produção fotográfica de determinados espaços públicos de Madrid contribui para configurar imaginários urbanos, identidades coletivas e diferenças simbólicas entre segmentos da cidade. O estudo concentra-se em cinco bairros com trajetórias, morfologias e significados sociais contrastantes: Salamanca, símbolo de centralidade econômica e consumo de luxo; Malasaña, ícone da contracultura; Chueca, área LGBTIQ+ com forte carga identitária e simbólica; AZCA, emblema de modernidade e monumentalidade corporativa; e La Concepción, exemplo de bairro operário surgido do desenvolvimentismo da década de 1960. Por meio da fotografia urbana como ferramenta etnográfica, busca-se revelar como esses espaços públicos são produzidos, vividos, representados e ressignificados, bem como de que maneira contribuem para a construção da cidade contemporânea como espaço de cidadania, memória e identidade.

ABORDAGEM METODOLÓGICA

A antropologia visual constitui o fundamento teórico-metodológico desta pesquisa, ao proporcionar um marco para compreender como as imagens participam da construção de significados sociais e da configuração de imaginários coletivos (MARTÍNEZ, 2008). No contexto dessa perspectiva, as imagens deixam de ser meros objetos estéticos para se tornarem operadores culturais envolvidos na produção de memória, identidade e poder. Dessa forma, incorporar a antropologia visual ao trabalho fotográfico implica considerar a imagem não apenas como produto, mas como um processo capaz de revelar estruturas sociais, simbólicas e relacionais presentes no ambiente urbano.

Naturalmente, esse enfoque conduz à etnografia como estratégia metodológica adequada para abordar o espaço público a partir de uma perspectiva situada e crítica (PINK, 2001; ROSE, 2016). A etnografia fornece ferramentas para contextualizar as imagens, articulá-las com as práticas cotidianas e compreender os vínculos entre o material e o simbólico na construção do espaço. Nesse marco, a pesquisa adota uma abordagem etnográfica que articula o trabalho de campo, o registro fotográfico e a reflexão crítica, entendidos como dimensões inseparáveis de um mesmo processo.

Neste planteamento, o olhar é concebido como uma prática de conhecimento e poder. Longe de ser um ato neutro, o olhar ocupa um lugar central; trata-se de uma prática situada de conhecimento e poder que reflete a posição social, histórica e cultural do pesquisador-fotógrafo (FOSTER, 2001). Atentar para essa dimensão permite

não apenas documentar a cidade, mas reconhecer como a própria posição do autor intervém na construção e no questionamento dos imaginários urbanos dominantes (PALLEIRO-SÁNCHEZ, 2025).

Precisamente, no contexto da arte contemporânea, essa atenção ao olhar está relacionada ao renovado interesse pelo documental, o que implica uma revalorização do papel do observador. Conforme aponta Guasch (2016, p. 352), o fotógrafo-artista "apresenta a realidade como relacional, construída e distinta, dependendo do ponto de vista particular". Isso implica aceitar uma realidade que assume sua própria subjetividade e abrir-se a outros regimes de verdade, além da verdade "autoritária", entendida como uma verdade absoluta e universalista (MARTÍNEZ, 2019).

Sob este enfoque, Dubois (2015) afirma que a fotografia não é um espelho neutro, mas um instrumento de transposição, análise, interpretação e até mesmo transformação do mundo. Assim, toda imagem fotográfica é o resultado de um processo criativo cujo efeito de verdade expressa um ponto de vista técnico-estético, cultural e ideológico. Por isso, o caráter polissêmico da imagem garante a interpretação plural e evita reduzir a fotografia a um mero dispositivo de reprodução (SCHNAITH, 2011). Além disso, a simples seleção de um fragmento da realidade já carrega um valor conotativo e constitui um ato representacional, conferindo-lhe valor conotativo (KOSSOY, 2014, 2002; GONZÁLEZ, 2019).

Nesse contexto cultural, a imagem explora o potencial discursivo da expressão documental, mais do que se limitar a apresentar acontecimentos (PALLEIRO-SÁNCHEZ, 2025). As imagens contemporâneas tendem a esbater as fronteiras entre o factual e o imaginário, o possível, acentuando construções subjetivas e experienciais que destacam os aspectos mais psicológicos e simbólicos da fotografia (SOULAGES, 2018). Nesse sentido, o que a imagem fotográfica apresenta é sempre uma das muitas possibilidades de representar um aspecto concreto da realidade.

Com base nisso, o desenho metodológico se estrutura em três dimensões interrelacionadas. Em primeiro lugar, desenvolve-se uma abordagem etnográfica baseada na observação direta dos espaços urbanos selecionados, abordagem que não busca descrições exaustivas, mas compreender como os espaços se produzem, são vividos e simbolizados, atendendo às interações, tensões e apropriações que os caracterizam. Nesse ponto, a virada etnográfica na arte contemporânea destaca a importância conferida ao "lugar", não apenas como espaço físico e geográfico, mas também como espaço discursivo (KWON, 2004).

Em segundo lugar, a produção fotográfica é incorporada como ferramenta de investigação, e não apenas como resultado estético ou artístico. A fotografia funciona aqui como um registro contextualizado que permite dar visibilidade a elementos que geralmente passam despercebidos: usos cotidianos, materialidades, limites, exclusões e sobreposições simbólicas. O processo fotográfico é, assim, concebido como um percurso reflexivo que vincula o olhar do pesquisador-criador às dinâmicas sociais que estruturam cada espaço (HUNT, 2014; MITCHELL, 2003).

Em terceiro lugar, incorpora-se um quadro de reflexão crítica que articula o material etnográfico e fotográfico com marcos teóricos contemporâneos sobre o olhar, a representação e a produção social do espaço. Essa dimensão permite questionar a posição do autor e os efeitos que seu olhar produz na construção de imaginários urbanos, situando a prática fotográfica no contexto da virada etnográfica na arte contemporânea (CLIFFORD, 2001; FOSTER, 2001; GUASCH, 2016).

Em conjunto, essas três dimensões (etnográfica, fotográfica e crítica) constituem uma metodologia que concebe o espaço urbano como um objeto de estudo complexo, atravessado por práticas sociais, percepções subjetivas, circuitos simbólicos e regimes visuais. Integrada nesse processo, a fotografia configura-se como uma ferramenta eficaz para analisar como os imaginários urbanos são produzidos, disputados e ressignificados no espaço público.

DESENVOLVIMENTO: REPRESENTAÇÃO SIMBÓLICA DO ESPAÇO PÚBLICO

A abordagem metodológica adotada neste estudo, baseada na articulação entre etnografia e prática fotográfica, exige situar a pesquisa no âmbito de uma compreensão sensível e culturalmente informada do espaço urbano. Se a metodologia enfatiza o olhar situado e o caráter relacional da imagem, a contextualização remete necessariamente às dimensões materiais e simbólicas do espaço urbano. Nesse sentido, as fotografias produzidas não apenas registram formas da cidade, mas se inscrevem em um tecido de experiências, memórias e significados que condicionam tanto a percepção quanto a interpretação do espaço. A partir dessa continuidade entre método e objeto, desenvolve-se a seguir a contextualização que enquadra a pesquisa.

O fato arquitetônico, como experiência multissensorial (PALLASMAA, 2014), envolve âmbitos que vão além do estritamente visual, incorporando camadas de memória, identidade e afetividade (NORA, 2008). A forma urbana não pode ser entendida como um mero pano de fundo da vida cotidiana, mas como um agente ativo que abriga vivências significativas e, ao mesmo tempo, condiciona a maneira como as pessoas pensam, agem e se reconhecem. Em sua materialidade, organizam-se os espaços de encontro e as práticas sociais, encarnam-se novos valores e hierarquias, moldam-se modos de convivência e transmitem-se símbolos de pertencimento ou distinção (LEFEBVRE, 2013). Como adverte Martínez (2009, p. 7), estudar o espaço urbano implica necessariamente questionar sua recepção sensorial, suas representações e seus valores simbólicos, bem como seu significado para os diferentes coletivos que o habitam.

Existe, então, um conjunto de qualidades inerentes ao contexto urbano que propicia o surgimento de imaginários individuais e coletivos, modelando as formas de simbolizar aquilo que reconhecemos como realidade. A cidade é simultaneamente território físico e campo de projeções culturais, pois nela se entrelaçam o vivido, o percebido e o imaginado. Essas qualidades não se limitam ao visível, mas se expressam nas formas de uso, nos ritmos sociais, nas memórias compartilhadas e nos afetos que circulam entre corpos e espaços. Compreender essa dimensão simbólica do fato urbano é, portanto, indispensável para interpretar como se constroem identidades, pertenças e distâncias sociais no território.

De modo que, para compreender adequadamente a importância do espaço urbano na configuração do social, é necessário levar em conta sua dimensão qualitativa, e não unicamente sua estrutura material (ROSSI, 1999). Uma breve análise do espaço social madrilenho construído nos últimos dois séculos permite observar que o planejamento urbano não respondeu exclusivamente a critérios técnicos ou econômicos, mas fez parte de um projeto ideológico voltado para a configuração de novas formas de hierarquização, segregação e controle social. A morfologia dos bairros, a distribuição de serviços, acessos e conexões, bem como a diferenciação entre áreas residen-

ciais, não foram decisões neutras, mas expressaram um modelo político de cidade (BORJA, MUXÍ, 2003; TAMAYO, 2011).

É precisamente nesses ambientes que o cidadão toma consciência das dinâmicas que compõem sua experiência urbana, uma vez que é no espaço público que se desenvolvem, negociam e confrontam as práticas sociais. O espaço urbano nunca é um recipiente indiferenciado: está carregado de significados que incidem diretamente na construção das identidades de classe e na maneira como os sujeitos se posicionam na cidade (SIGNORELLI, 1999). Essa carga simbólica opera, ainda hoje, na percepção, no uso e na representação dos distintos espaços que compõem a cidade contemporânea. Conforme sustenta Lefebvre (2013), nenhum espaço escapa às modalidades de vida que o produzem: seus usos, apropriações e significados são condicionados pelos grupos sociais que o ocupam e pelas relações de poder que o atravessam.

Madrid é uma cidade cosmopolita cuja configuração visual e espacial se articula por meio de uma multiplicidade de distritos e bairros que apresentam características socioculturais, morfológicas e identitárias diferenciadas. Essa diversidade interna, marcada por histórias urbanas, tipologias arquitetônicas e práticas sociais específicas, gera paisagens urbanas contrastantes que alimentam imaginários coletivos diversos e produzem experiências heterogêneas da cidade (MITCHELL, 2003). Os bairros madrilenos funcionam como microcosmos com gramáticas próprias: uns concentram funções administrativas e culturais; outros abrigam centralidades residenciais ou industriais; e alguns se especializaram em formas específicas de consumo e sociabilidade, contribuindo assim para a imagem cosmopolita da capital.

Nesse tecido urbano, o bairro de Salamanca ocupa um lugar exemplar. Promovido no século XIX pelo marquês de Salamanca, o bairro atenderia às necessidades de expansão da cidade e ao desejo das classes altas de habitar zonas residenciais mais organizadas, arejadas e distinguidas (MAS, 1982). Seu planejamento traçou amplas avenidas, eixos diagonais e quarteirões com residências senhoriais, conso-



Imagem 1. Bairro de Salamanca: capital simbólico e exclusividade. 2025. Fonte: fotografia do autor.

lidando desde suas origens seu caráter de bairro residencial de elite. Progressivamente, a arquitetura de qualidade atraiu também atividades comerciais de alto nível, especialmente serviços hoteleiros e de restauração, bem como o comércio de luxo relacionado à moda, conformando a chamada "Milla de Oro", uma faixa urbana que combina prestígio residencial, poder aquisitivo e comércio exclusivo (MONTERO, AZORÍN, PADILLA, 1997).

A Imagem 1 mostra uma rua ampla e organizada, com um eixo visual que se prolonga em perspectiva, enfatizando a linearidade do espaço. A câmera está posicionada ligeiramente à esquerda, permitindo que a fachada comercial adquira um peso dominante na composição. A arquitetura clássica e as vitrines contemporâneas produzem um contraste harmonioso: o patrimônio sustenta o luxo e o luxo revaloriza a tradição. O espaço é percebido como amplo, limpo e cuidadosamente projetado: árvores alinhadas, mobiliário urbano discreto, calçadas amplas e homogeneidade estética. De fato, o espaço se apresenta não apenas como um local físico, mas como um cenário simbólico onde se tornam visíveis determinadas posições sociais (CRESSWELL, 2015).

Segundo Lefebvre (2013), o espaço surge aqui como algo produzido pelas lógicas econômicas e culturais que o atravessam, e não simplesmente como um recipiente neutro. A presença de vitrines não é um mero recurso comercial, mas altamente simbólica: marca a rua como um espaço de distinção social. O comércio de luxo funciona como um dispositivo de identidade urbana, contribuindo para que o bairro seja imaginado, tanto de dentro quanto de fora, como um espaço de status social e exclusividade. Essa dimensão simbólica é, além disso, reforçada pela representação midiática e cultural.

Da mesma forma, as tensões entre o uso residencial e o uso comercial permitem captar contradições sociais: cotidianidade, desigualdade ou coexistência de mundos paralelos (BORJA, 2003). Esses conflitos não se manifestam unicamente de forma física, mas também, e sobretudo, em termos simbólicos e afetivos. A saber, o espaço residencial constitui um âmbito de intimidade, comunidade e vida cotidiana, enquanto o espaço comercial introduz dinâmicas de circulação, consumo e visibilidade pública que podem interferir nessas rotinas (SMITH, 1996). Além disso, quando o comércio assume formas especializadas ou de luxo, pode transformar a percepção de um bairro, redefinir seu status social e condicionar a forma como os moradores vivenciam seu ambiente cotidiano.

A Imagem 2 apresenta uma composição frontal centrada no conjunto arquitetônico formado pelo Arco de Monteleón e pelo monumento a Daoiz e Velarde. A frontalidade confere à imagem uma sensação de ordem, estabilidade e monumentalidade, reforçada pela simetria do arco, que funciona como moldura visual e simbólica do monumento. A grade metálica em primeiro plano introduz uma barreira física, mas também um elemento narrativo: o conjunto parece protegido, separado do tráfego cotidiano, o que ressalta seu valor patrimonial. O fundo, composto pelas fachadas residenciais de Malasaña e pela vegetação do lugar, insere a cena em um tecido urbano denso e vital.

O conjunto escultural evoca um episódio fundacional do imaginário madrilenho: a revolta de 2 de maio de 1808 contra a ocupação napoleônica, condensando uma narrativa heroica e sacrificial que contribuiu para moldar a identidade simbólica de Malasaña como espaço de resistência e memória coletiva. O que outrora foi uma zona discreta de Madrid evoluiu até se tornar o epicentro cultural e criativo da capital: um bairro cosmopolita, diversificado e dinâmico, que se reinventa constantemente por meio da contracultura e da vida alternativa de suas ruas (DOMÍNGUEZ, 2016).



Imagem 2. Bairro de Malasaña: contracultura e criatividade urbana. 2025. Fonte: fotografia do autor.



Imagem 3. Bairro de Chueca: identidade e visibilidade do coletivo LGTBI+. 2025. Fonte: fotografia do autor.

A fotografia mostra como o espaço público articula simultaneamente a memória histórica e a vida cotidiana (LECLERCQ, 2018). O monumento não funciona como uma peça isolada, mas como um nó simbólico no coração de Malasaña, um bairro historicamente associado aos movimentos sociais desde o final do século XX. Assim, a sobreposição de memórias (a gesta do século XIX e a contestatória contemporânea) configura um imaginário complexo e dinâmico. Integrado à vida do bairro, o conjunto escultural ressignifica a praça do Dos de Mayo como um local de encontro e apropriação cidadã.

De acordo com Low (2000) e Mitchell (2003), a identidade de um território não se limita à sua história; se constrói por meio das práticas de quem o habita. Portanto, a coexistência do monumental e do cotidiano na praça ressalta a função do espaço público como arquivo vivo: um ambiente tecido por camadas históricas e simbólicas que se atualizam na experiência urbana cotidiana, articulando passado e presente na construção contínua da identidade de seus habitantes.

A Imagem 3 apresenta uma fachada residencial típica da expansão madrilenha do final do século XIX e início do XX, junto com o letreiro do Metro de Madrid, pintado com as cores da bandeira arco-íris e acompanhado do nome “Chueca”. Esse conjunto atua como um marcador espacial e um marco visual que anuncia um território com identidade própria e globalmente reconhecida. O letreiro do metrô não é um gesto privado, mas um símbolo institucionalizado de pertencimento e inclusão.

Da mesma forma, as bandeiras colocadas nas varandas geram um discurso simbólico do domínio doméstico para o público, transformando a varanda em um limite permeável, um lugar onde a identidade se torna visível sem perder seu enraizamento privado. A presença desses elementos visuais evidencia a apropriação simbólica do território, a normalização da diversidade afetivo-sexual na vida urbana do bairro e a consolidação de um imaginário urbano ligado a direitos, memória histórica e cultura identitária.

Dessa forma, o uso da bandeira arco-íris como intervenção permanente ou semipermanente no espaço público constitui uma referência identitária para um coletivo específico. Em apenas três décadas, o bairro de Chueca passou de uma área degradada do centro de Madrid a um símbolo internacional do orgulho, da diversidade e da reivindicação LGTBI+. Esse processo está ligado à interação entre o uso do espaço, as práticas comunitárias e as políticas de visibilidade, além de uma projeção midiática e turística (AYUNTAMIENTO DE MADRID [Prefeitura de Madrid], 2022). Assim, Chueca evidencia como os coletivos minoritários e historicamente excluídos intervêm na pro-



Imagem 4. Complexo AZCA: modernidade e monumentalidade corporativa. 2025. Fonte: fotografia do autor.

dução social do espaço, redefinindo seus limites físicos e simbólicos (BELL, VALENTINE, 1995; HUBBARD, 2012).

A Imagem 4 apresenta um fragmento do complexo AZCA (sigla para Associação Mista de Compensação do Quarteirão A da Zona Comercial da Avenida del Generalísimo, atualmente parte do Paseo de la Castellana, no distrito financeiro da cidade), em que a configuração do espaço público é profundamente determinada por uma lógica arquitetônica e funcional de caráter corporativo. AZCA surgiu como parte de um projeto urbano de grande escala concebido no final dos anos 1960, destinado a reorganizar o norte do eixo da Castellana, combinando experimentações arquitetônicas e inovações técnicas próprias de empreendimentos dessa magnitude.

Formalmente, a imagem apresenta uma composição rigorosamente ordenada, dominada por linhas retas, volumes definidos e superfícies polidas. O enquadramento se abre em profundidade, enfatizando a disposição escalonada da praça e a articulação de seus diferentes níveis. Os edifícios introduzem uma monumentalidade contida que, longe de se impor de maneira explícita, estrutura o enquadramento e organiza a percepção do espaço. As linhas horizontais do pavimento e das plataformas conduzem o olhar para o fundo, onde as torres envidraçadas reforçam a sensação de repetição e continuidade vertical. Do mesmo modo, os edifícios laterais atuam como limites do enquadramento, gerando um efeito de enclausuramento que intensifica a direcionalidade do olhar.

Nesse contexto, as esferas metálicas situam-se no lado esquerdo, onde adquirem protagonismo na construção do equilíbrio composicional. Sua repetição introduz um ritmo visual que contrasta com a rigidez ortogonal do entorno, incorporando uma geometria curva que tensiona a leitura formal do espaço. Ao contrário de outros elementos urbanos que convidam ao uso ou à interação, essas peças escultóricas funcionam como marcadores visuais que organizam o espaço e sintetizam os valores formais do conjunto, em uma praça que privilegia a circulação em detrimento da permanência e da apropriação cotidiana.

Sob uma perspectiva simbólica, a fotografia sugere um tipo de espaço público cuja identidade se articula menos a partir de práticas sociais visíveis e mais por meio de sua inserção em um imaginário de modernidade, eficiência e projeção global. O complexo AZCA, concebido durante as últimas décadas da ditadura franquista, reflete políticas de modernização econômica e projeção internacional da imagem do país (CANOSA, GARCÍA, 2016; VÁZQUEZ, 2020). Idealizado como centro financeiro e de serviços avançados, sua arquitetura corporativa e monumental materializa esses princípios, inscrevendo-os no espaço urbano como elementos simbólicos de poder, prestígio, autoridade e legitimidade.

Seguindo Harvey (2009) e Mitchell (2003), AZCA pode ser interpretado como um espaço em que a dimensão social está subordinada à dimensão representacional, que organiza a experiência cotidiana segundo uma lógica de controle e de ordem. Nesse contexto, a arquitetura se apresenta como mediadora da experiência urbana, mas de modo distinto do observado em outros enclaves da cidade, onde o espaço público convida à circulação, ao uso e à interação (LEFEBVRE, 2013). Dessa forma, o complexo não apenas reflete, mas também produz uma leitura da cidade como território planejado e representativo, onde a modernidade se manifesta e se simboliza na arquitetura e na paisagem urbana.

A Imagem 5 apresenta um bloco residencial contínuo e maciço, característico da arquitetura do desenvolvimentismo madrileno de meados do século XX: habitações



Imagem 5. Bairro de La Concepción: periferia histórica da Madrid do desenvolvimento. 2025. Fonte: fotografia do autor.

econômicas, urbanização acelerada e um tecido social de origem operária (GONZÁLEZ, 2023). A tomada frontal e simétrica reforça a sensação de monotonia e certa opressão espacial. Esse tipo de arquitetura contribui para um imaginário de anonimato e padronização, embora as intervenções individuais na fachada gerem uma paisagem fragmentada e caótica. Essa "pele social" evidencia desigualdades, estratégias de adaptação e modos de habitar.

Na base do edifício, observam-se lojas fechadas ou semivazias. Destaca-se, na extremidade esquerda, um letreiro vermelho com a palavra "club", introduzindo um componente narrativo e simbólico associado à insegurança ou à marginalidade. Embora não reflita a vida cotidiana do bairro, esse tipo de sinalização visual influencia a percepção pública e o imaginário coletivo. Ao mesmo tempo, faz parte da realidade urbana: da cidade entendida em toda a sua complexidade.

La Concepción compartilha com outros bairros operários uma origem ligada à expansão periférica de Madrid, motivada pela necessidade de moradia da população proveniente do meio rural. Embora esses bairros tenham se consolidado e se transformado ao longo do tempo, persistem no imaginário coletivo certas representações que os associam à marginalidade, à precariedade ou à alteridade cultural. Isso permite compreender que os estigmas urbanos não se constroem apenas a partir de condições materiais, mas também por meio de narrativas simbólicas que circulam nos meios de comunicação, nos discursos institucionais e na memória coletiva (NORA, 2008; WACQUANT, 2008).

De acordo com Tamayo (2011, p. 91-95), a segregação social no espaço madrileno do desenvolvimentismo não pode ser explicada somentes por fatores como a morfologia, as infraestruturas ou a centralidade urbana, mas também a partir de interesses empresariais e políticos. Esse urbanismo, guiado por um funcionalismo eficientista, consolidou uma abordagem mais segregadora do que integradora (BORJA, MUXÍ, 2003). Na perspectiva de Lefebvre (2013), o planejamento urbano atua como um dis-

positivo de ordenamento e controle social que molda a vida cotidiana e aprofunda a diferenciação entre grupos populacionais. No entanto, esse tipo de bairros mostra que os imaginários urbanos são processos dinâmicos (SILVA, 2006; ZUKIN, 2010). A saber, La Concepción redefine sua identidade a partir de sua consolidação como bairro residencial integrado ao tecido urbano.

Certamente, os habitantes não unicamente ocupam um espaço físico, mas constroem um espaço vivido, sentido, apropriado (SOJA, 2010). Essa dimensão vivencial é também emocional e simbólica, pois o espaço adquire um valor subjetivo derivado de experiências individuais e coletivas. Sob essa perspectiva, a experiência visual do urbano não surge de uma percepção isolada; ela se organiza dentro de um quadro contextual complexo, condicionado pela história pessoal, pelas pertenças sociais e pelos imaginários coletivos que cada indivíduo projeta sobre a cidade.

A partir desse posicionamento, desenvolve-se a pesquisa e adota uma perspectiva teórico-prática sobre a fotografia e seu potencial discursivo, bem como uma atitude reflexiva diante do papel que o espaço público desempenha na construção do imaginário urbano. Nesse sentido, a imagem fotográfica torna-se um meio privilegiado no qual se articulam duas lógicas do visual: por um lado, uma dimensão objetiva, ligada à aparência autônoma da imagem; por outro, uma dimensão subjetiva, ligada à autonomia do olhar (PALLEIRO-SÁNCHEZ, 2025).

Nesse marco, a dimensão denotativa da fotografia traz uma valiosa riqueza informativa derivada de seu caráter icônico, enquanto a dimensão conotativa contém outro tipo de informação: uma informação não manifesta ou latente. Portanto, o significado último de uma fotografia é determinado por um primeiro sentido conferido pelo fotógrafo e um segundo atribuído pelo observador, em função da experiência e do contexto em que este se encontra imerso. Logo, a imagem fotográfica deve ser situada em um contexto de produção-recepção. No que diz respeito à sua recepção, esta não se limita a uma esfera pessoal, determinada pela experiência individual, mas também abrange dimensões sociais e culturais, uma vez que o observador é parte integrante de uma coletividade (MITCHELL, 2015).

Consequentemente, desde o seu início, a fotografia tem desempenhado um papel determinante na apresentação e na representação da realidade. Conforme expõem Berger e Mohr (2007, p. 111), podem-se distinguir dois usos diferentes da fotografia: “Um uso ideológico, que trata a evidência positivista de uma fotografia como se ela representasse a verdade fundamental e única. E, em contraposição, um uso particular e privado, que valoriza uma fotografia para corroborar um sentimento subjetivo”. Precisamente, será no contexto da arte contemporânea que o documental experimentará um notável auge, coincidindo com uma revalorização do status do observador, isto é, o fotógrafo-artista, que “apresenta a realidade como relacional, construída e distinta dependendo do ponto de vista particular” (GUASCH, 2016, p. 352). Segundo isso, o imaginário sobre uma cidade ou um determinado bairro não se reduz a uma imagem, a menos que seja exemplificado por um lugar específico e simbólico.

CONCLUSÕES

No contexto da globalização, marcado pela circulação acelerada de fluxos culturais, econômicos e simbólicos, o local, o concreto, o singular, o imediato, o situado, adquirem um protagonismo renovado como espaços de ancoragem, resistência e produção

de sentido. Esse deslocamento para o "próximo" impulsionou a chamada virada etnográfica, que situa o olhar no território imediato e o reconhece como lugar privilegiado a partir do qual se pode observar e compreender a diversidade cultural da vida urbana. As cinco imagens analisadas ao longo do texto mostram que tal virada não unicamente reorienta a prática artística contemporânea, mas também nossa maneira de interpretar a cidade como construção social, simbólica e relacional. Nelas, o espaço construído vai além de um mero suporte físico, manifestando-se como dispositivo discursivo onde se inscrevem modos de vida, memórias e formas de identificação coletiva.

A partir dessa perspectiva, a fotografia documental contemporânea se afasta da ideia de registro neutro e explora outros regimes de verdade, onde a subjetividade constitui um componente inseparável da experiência da cidade. As imagens funcionam como mediações entre o olhar situado do fotógrafo e as múltiplas realidades sociais que configuram o território. Nesse ponto, torna-se especialmente relevante a revalorização do status do observador, cuja experiência introduz novas camadas de leitura sobre a cidade e, em particular, sobre as dinâmicas do espaço comum. É precisamente no âmbito da arte atual que o documentário experimenta um auge significativo: o fotógrafo apresenta a realidade como relacional, construída e dependente do ponto de vista particular. Assim, o imaginário sobre o território não se reduz a uma única imagem, salvo quando seja exemplificado por meio de lugares carregados de valor simbólico, capazes de condensar significados coletivos.

A virada etnográfica sublinha o valor do imaginário urbano, entendido como um entramado de representações simbólicas que vinculam as pessoas aos espaços que habitam. As fotografias analisadas participam ativamente da produção desse imaginário ao colocar em diálogo o material e o simbólico, o cotidiano e o discursivo, o vivido e o interpretado. Longe de se limitarem a registrar a cidade, essas imagens a interpelam, a questionam e a reconstroem, convidando o espectador a adotar uma posição crítica diante das dinâmicas de poder, exclusão e transformação que atravessam os espaços públicos. Essa dimensão reflexiva revela um paradoxo significativo: no documentário contemporâneo, a análise interior (a introspecção, a experiência subjetiva) articula-se por meio de formas externas, ou seja, por meio da observação e da representação do entorno.

As cinco imagens estudadas mostram que o espaço habitado gera identidades, na medida em que proporciona marcos materiais para a visibilidade, a interação e a vida comunitária. Mas, simultaneamente, evidenciam que as identidades também moldam o lugar por meio de práticas de apropriação, ressignificação e criação de microcomunidades de uso que reescrevem continuamente seu sentido. O espaço público surge, então, como um território em disputa, um tecido vivo de significados onde se negociam pertenças, memórias e desejos. A partir da virada etnográfica, a fotografia contribui para visibilizar e problematizar essas tensões, o que lhe permite funcionar como um meio de conhecimento situado, capaz de gerar comunidades interpretativas e de ativar processos de tomada de consciência coletiva sobre a vida na cidade.

REFERÊNCIAS

AYUNTAMIENTO DE MADRID [Prefeitura de Madrid]. Ames a quien ames, Madrid te quiere. Guía LGTBI+. Madrid: Ayuntamiento de Madrid, 2022.

BAILLY, Antoine S. La percepción del espacio urbano. Tradução de Jesús J. Oya. Ma-

drid: Instituto de Estudios de Administración Local, 1979.
BELL, David; VALENTINE, Gill. Mapping desire: geog sexuality. Londres, Nova Iorque: Routledge, 1995.
BERGER, John; MOHR, Jean. Otra manera de contar. Tradução de Coro Acarreta. Barcelona: Gustavo Gili, 2007.
BOHIGAS, Oriol. En defensa de la urbanidad. In: BORJA, Jordi; MUXÍ, Zaida (org.). El espacio público: ciudad y ciudadanía. Barcelona: Electa, 2003, p. 11-12.
BORJA, Jordi. La ciudad conquistada. Madrid: Alianza, 2003.
BORJA, Jordi; MUXÍ, Zaida. El espacio público: ciudad y ciudadanía. Barcelona: Electa, 2003.
BURBANO, Andrea M.; PÁRAMO, Pablo. Una ciudad habitable: espacio público y sociedad. Bogotá: Universidad Piloto de Colombia, 2014.
CANOSA, Elia; GARCÍA, Ángela. Madrid Km 0: la intervención franquista en la construcción de algunos paisajes simbólicos de la capital. Estudios Geográficos, Madrid, v. 77, n. 281, p. 415-442. https://doi.org/10.3989/estgeogr.201613
CARMONA, Matthew; MAGALHÃES, Claudio de; HAMMOND, Leo. Public space: the management dimension. Londres, Nova Iorque: Routledge, 2008.
CERTEAU, Michel de. The practice of everyday life. Berkey: University of California Press, 2011.
CLIFFORD, James. Dilemas de la cultura: antropología, literatura y arte en la perspectiva posmoderna. Tradução de Carlos Reynoso. Barcelona: Gedisa, 2001.
CRESSWELL, Tim. Place: an introduction. 2 ed. Chichester: Wiley-Blackwell Publishing, 2015.
DELGADO, Manuel. El espacio público como ideología. Madrid: Catarata, 2011.
DOMÍNGUEZ, Mariano. Barrio de Malasaña. Madrid: Turpin Editores, 2016.
DUBOIS, Philippe. El acto fotográfico y otros ensayos. Tradução de Víctor Goldstein. Buenos Aires: La Marca Editora, 2015.
FOSTER, Hal. El retorno de lo real: la vanguardia a finales de siglo. Tradução de Alfredo Brotons. Madrid: Akal, 2001.
GEHL, Jan. Cities for people. Washington: Island Press, 2013.
GONZÁLEZ, Carlos. La evolución del urbanismo madrileño en medio siglo de crecimiento. In: MONTOLIÚ, Pedro (comp.). Madrid, medio siglo de desarrollo urbano: 1973-2023. Madrid: Instituto de Estudios Madrileños, p. 75-92, 2023.
GONZÁLEZ, Laura. La fotografía ha muerto, ¡viva la fotografía! Cidade do México: Herder, 2019.
GUASCH, Anna M. El arte en la era de lo global 1989-2015. Madrid: Alianza, 2016.
HARVEY, David. Ciudades rebeldes: del derecho de la ciudad a la revolución urbana. Tradução de Juanmari Madariaga. Madrid: Akal, 2013.
HARVEY, David. Social justice and the city. Rev. ed. Athens: University of Georgia Press, 2009.
HUBBARD, Phil. Cities and sexualities. Londres, Nova Iorque: Routledge, 2012.
HUNT, Mia A. Urban photography/cultural geography: spaces, objects, events. Geography Compass, Oxford, v. 8, n. 3, 2014. https://doi.org/10.1111/gec3.12120?urlappend=%3Futm_source%3Dresearchgate.net%26utm_medium%3Darticle
KOSSOY, Boris. Lo efímero y lo perpetuo en la imagen fotográfica. Tradução de Luis E. Parés. Madrid: Cátedra, 2014.

KOSSOY, Boris. Realidades e ficções na trama fotográfica. São Paulo: Ateliê, 2002.
KWON, Miwon. One place after another: site-specific art and locational identity. Massachussetts: The MIT Press, 2004.
LECLERCQ, Els. Privatisation of the production of public space. A+BE, Architecture and the Built Environment, Delft, v. 8, n. 5, p. 1-384, 2018. https://doi.org/10.7480/abe.2018.5.2009
LEFEBVRE, Henri. La producción del espacio. Tradução de Emilio Martínez. Madrid: Capitán Swing, 2013.
LINDÓN, Alicia. Geografías de la vida cotidiana. In: HIERNAUX, Daniel; LINDÓN, Alicia (eds.). Tratando de geografía humana. Barcelona: Anthropos, p. 356-400, 2006.
LOW, Setha M. On the plaza: the politics of public space and culture. Austin: University of Texas Press, 2000.
LOW, Setha M.; IVENSON, Kurt. Propositions for more just urban public spaces. City, Taylor & Francis Journals, Londres, v. 20, n. 1, p. 10-31, 2016. https://doi.org/10.1080/13604813.2015.1128679
LYNCH, Kevin. La imagen de la ciudad. Tradução de Enrique L. Revol. Barcelona: Gustavo Gili, 2008.
MARCUS, George E. Etnografía multisituada: reacciones y potencialidades de un ethos del método antropológico durante las primeras décadas de 2000. Etnografías Contemporáneas, San Martín, v. 4, n. 7, p. 177-195, 2018. https://revistasacademicas.unsam.edu.ar/index.php/etnocontemp/article/view/475
MARTÍNEZ, Ana. La antropología visual. Madrid: Síntesis, 2008.
MARTÍNEZ, Eduardo. Los paisajes de los geógrafos. Geographicalia, Zaragoza, n. 55, p. 5-25, 2009. https://doi.org/10.26754/ojs_geoph/geoph.200955798
MARTÍNEZ, Sergio. Cultura visual: la pregunta por la imagen. Vitoria-Gasteiz: Sans Soleil Ediciones, 2019.
MAS, Rafael. El barrio de Salamanca: planteamiento y propiedad inmobiliaria en el ensanche de Madrid. Madrid: Instituto de Estudios de Administración Local, 1982.
MIRZOEFF, Nicholas. How to see the world: an introduction to images, from self-portraits to selfies, maps to movies, and more. Nova Iorque: Basic Books, 2016.
MITCHELL, William J. T. Image science: iconology, visual culture, and media aesthetics. Chicago: University of Chicago Press, 2015.
MITCHELL, Don. The right to the city: social justice and the fight for public space. Nova Iorque: Guilford Press, 2003.
MONTERO, José; AZORÍN, Francisco; PADILLA, José M. Diccionario de Madrid. Madrid: Rubiños 1860, 1997.
NORA, Pierre. Lugares de la memoria. Tradução de José L. Martínez. Montevideo: Trilce, 2008.
PALLASMAA, Juhani. Los ojos de la piel: la arquitectura y los sentidos. Tradução de Moisés Puente e Carles Muro. Barcelona: Gustavo Gili, 2014.
PALLEIRO-SÁNCHEZ, Pedro. La fotografía documental en el arte contemporáneo. La imagen de la ciudad a través del espacio construido: Mánchester. Revista de Estudios Interdisciplinarios del Arte, Diseño y la Cultura, Cidade do México, v. 6, n. 17, p. 152-175, 2025. Disponível em: https://masam.cuautitlan.unam.mx/seminarioarteydiseno/revista/index.php/reiadyc/article/view/451 Acesso em: 25 março 2026.
PINK, Sarah. Situating everyday life: practices and places. Londres: SAGE, 2012.
PINK, Sarah. Doing visual ethnograph. Londres: SAGE, 2001.

RANCIÈRE, Jacques. El reparto de lo sensible: estética y política. Tradução de Cristóbal Durán. Santiago: LOM Ediciones, 2009.
ROSE, Gillian. Visual methodologies: an introduction to researching with visual materials. Londres: SAGE, 2016.
ROSE, Gillian. Visual culture, photography and the urban: an interpretive framework. Space and Culture India, North Shields, v. 2, n. 3, e4, 2014. https://doi.org/10.20896/saci.v2i3.92
ROSSI, Aldo. La arquitectura de la ciudad. Tradução de Josep M. Ferrer. Barcelona: Gustavo Gili, 1999.
SCHNAITH, Nelly. Lo visible y lo invisible en la imagen fotográfica. Madrid: La Oficina, 2011.
SIGNORELLI, Amalia. Antropología urbana. Barcelona: Anthropos, 1999.
SILVA, Armando. Imaginarios urbanos. Bogotá: Arango Editores, 2006.
SMITH, Neil. The new urban frontier: gentrification and the revanchist city. Londres, Nova Iorque: Routledge, 1996.
SOJA, Edward W. Postmodern geographies: the reassertion of space in critical social theory. Londres, Nova Iorque: Verso Books, 2010.
SOULAGES, François. Estética de la fotografía. Tradução de Víctor Goldstein. Madrid: La Marca Editora, 2018.
TAGG, John. Disciplinary frame: photographic truths and the capture of meaning. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2009.
TAGG, John. (1988). The burden of representation: essays on photographies and histories. Massachusetts: University of Massachusetts Press, 1988.
TAMAYO, Alejandro. Exclusión social en el Madrid del "Desarrollismo": La influencia del modelo inmobiliario de venta de viviendas a gran escala durante el proceso de construcción del área metropolitana de Madrid en la cohesión social de la ciudad. Revista Invi, Santiago, v. 26, n. 73, p. 73-102, 2011. https://doi.org/10.4067/S0718-83582011000300003
VÁZQUEZ, Mónica. Transiciones y modernidad en la arquitectura española del tardofranquismo. Artigrama, Zaragoza, n. 35, p. 25-48, 2020. https://doi.org/10.26754/ojs_artigrama/artigrama.2020358157
WACQUANT, Loïc. Territorial stigmatization in the age of advanced marginality. Thesis Eleven, Melbourne, n. 91, p. 66-77, 2007. https://doi.org/10.1177/0725513607082003
ZUKIN, S. Naked city: the death and life of authentic urban places. Oxford: Oxford University Press, 2010.

PEDRO PALLEIRO-SÁNCHEZ
Doutor em Educação (2020), Doutorando em Belas Artes e Mestre em Investigação em Arte e Criação (2018) pela Universidad Complutense de Madrid (UCM). Mestrado em Formação de Professores do Ensino Médio (2015) e Bacharelado em Serviço Social (2014) pela Universidad Nacional de Educación a Distancia (UNED). Bacharelado em Design Gráfico (1999) pela Escola Superior de Arte e Deseño Pablo Picasso, A Corunha.
Universidad Complutense de Madrid, Espanha
pedro.palleiro@gmail.com
https://orcid.org/0000-0002-3490-1961

ANÁLISE ICONOGRÁFICA DE “VÊNUS, CUPIDO E CIÚMES” DE AGNOLO BRONZINO, BASEADA NO MÉTODO ICONOLÓGICO DE PANOFSKY

ICONOGRAPHIC ANALYSIS OF “VENUS, CUPID AND JEALOUSY” BY AGNOLO BRONZINO, BASED ON PANOFSKY’S ICONOLOGICAL METHOD

Fuviane Galdino Moreira, Deborah Coelho Souza & Ynae Morellato de Almeida

AGNOLO BRONZINO
MÉTODO ICONOLÓGICO DE PANOFSKY
ALEGORIA
CONTRARREFORMA
CONCÍLIO DE TRENTO

O texto propõe a análise da pintura intitulada “Vênus, Cupido e Ciúmes” (c. 1550) de Agnolo Bronzino, realizada com base no método iconológico de Erwin Panofsky. O objetivo é compreender as simbologias presentes na obra e investigar como os elementos visuais de sua composição refletem as tensões morais e ideológicas do século XVI. Esta análise se justifica pela relevância da obra enquanto documento artístico que aborda, através da alegoria, o triunfo do amor ideal sobre sentimentos como o ciúme e o desejo descontrolado. Dessa forma, refletimos que a pintura de Bronzino encarna uma contradição entre o ideal estético e humanista herdado do Renascimento e as exigências morais da nova ortodoxia católica após o Concílio de Trento.

AGNOLO BRONZINO
PANOFSKY’S ICONOLOGICAL METHOD
ALLEGORY
COUNTER-REFORMATION
COUNCIL OF TRENT

The text proposes an analysis of the painting “Venus, Cupid, and Jealousy” (c. 1550) by Agnolo Bronzino, conducted through Erwin Panofsky’s iconological method. Its purpose is to identify the symbolic elements present in the work and to investigate how the visual components of its composition reflect the moral and ideological tensions of the sixteenth century. This analysis is justified by the relevance of the painting as an artistic document that, through allegory, addresses the triumph of idealized love over sentiments such as jealousy and unrestrained desire. In this way, we consider that Bronzino’s painting embodies a contradiction between the aesthetic and humanist ideals inherited from the Renaissance and the moral demands of the new Catholic orthodoxy established after the Council of Trent.

ISSN 1518–5494
ISSN–E 2447–2484

INTRODUÇÃO

A consolidação da Igreja Católica durante a alta Idade Média (c. Séc. V–X) moldou profundamente não apenas a espiritualidade do Ocidente, mas também a sua expressão artística, que por séculos esteve a serviço da fé e da doutrina cristã. Luz, cor e iconografia eram utilizadas como instrumentos de expressão da fé, evidenciando a centralidade do cristianismo na produção artística do período (ECO, 2010, p. 5-11). Mesmo com o advento do Renascimento (séc. XIV–XVI), a arte não abandona o sagrado, e sim o reatualiza conforme os preceitos do antropocentrismo, humanizando personagens sacros extraídos de narrativas bíblicas. Desse modo, apesar de retomar as alegorias clássicas, reinterpretando temas mitológicos, permanece reverente às manifestações religiosas impostas sobre altares, afrescos, esculturas e outras produções artísticas encomendadas, seja pela Igreja, seja por demais patronos.

Há uma ampliação de repertório que representa uma dessacralização parcial à medida que a arte conquista maior autonomia em um processo gradual e orgânico, permitindo ao artista circular entre o espiritual e o secular, entre a devoção espiritual e a exaltação humanista.

Num cenário em crescente transformação, um dos marcos do século XVI se revela pela ascensão da Reforma Protestante, movida pelo pensamento crítico ao reivindicar mudanças internas no seio do catolicismo. Martinho Lutero (1483–1546), figura central nesse movimento, questionava o monopólio da fé exercido pela Igreja Católica e opunha-se a práticas legitimadas, tais como a venda de indulgências[1]. O pensamento inquieto de Martinho Lutero acerca da realidade da Igreja partiu de estudos extensos das Escrituras. Para ele, a salvação da alma não dependia de obras ou intermediações clericais, mas da fé genuína do indivíduo em Cristo[2]. Defendia ainda que apenas a Escritura deveria orientar a vida espiritual (*sola scriptura*), retirando da hierarquia eclesiástica o poder exclusivo de interpretar a Palavra.

Apesar de inicialmente não intencionar uma ruptura, o movimento reformista inaugurou uma nova vertente religiosa, que impulsionou o surgimento do protestantismo na Europa. Essa cisão inevitavelmente repercutiu no campo artístico, que passou a refletir uma diversidade de realidades e doutrinas.

Diante da crescente ascensão protestante e do temor de declínio de sua influência, a Igreja Católica articula a Contrarreforma, consolidada através do Concílio de Trento (1545–1563)[3]. Este movimento buscou restaurar a autoridade da fé católica, inclusive por meio da arte, que teve como principais objetivos atender a preceitos morais e didáticos como forma de resistência às críticas do Protestantismo. Mas entre essas etapas históricas, o que permanece em suspensão é justamente o intervalo entre o último fulgor renascentista e o nascimento do Barroco.

É neste entrelugar que se insere o maneirismo, inicialmente em Florença, Itália, assinalando novos padrões estilísticos que se desenvolviam num contexto de crise política, religiosa e social. Abarca, portanto, um afastamento gradual do classicismo em paralelo a acontecimentos como a Reforma Protestante, a Contrarreforma Religiosa, a percepção heliocêntrica proposta por Nicolau Copérnico, e a própria crise econômica na Itália durante o reinado de Carlos V[4].

> O sonho renascentista de um idílio divino na terra estava acabado. A humanidade ocidental passava por uma 'tremenda revolta' e o quadro do mundo erigido pela Antiguidade clássica, pela Idade Média e pela Renascença encontrava-se em colapso (Hauser, 1976, p. 20).

1. No contexto Católico, as indulgências são remissões parciais ou totais das penas devidas por pecados já perdoados.

2. Este princípio é conhecido, tardiamente, como *sola fide*, traduzido como "somente pela fé". Em essência, para Lutero, a salvação não depende de obras humanas, méritos, indulgências ou rituais da Igreja (Tese nº 28, 31-33, 57-61), pois o ser humano é justificado apenas pela fé verdadeira em Deus, confiando na graça e no sacrifício de Jesus Cristo (Tese nº 27, 56).

3. O Concílio de Trento determinou, em sua sessão XXV (1563), que as imagens de Cristo, da Virgem e dos santos deveriam ser mantidas e veneradas, mas não por possuírem divindade em si mesmas, e sim por remeterem aos protótipos que representavam. A decisão visava tanto afastar a acusação de idolatria quanto reafirmar o papel didático e devocional da arte sacra (Santos, 2013, p. 15-25).

4. Na época em que Carlos V conquistou a Itália, o eixo do comércio mundial foi transferido do Mediterrâneo para o Ocidente como resultado do perigo turco, da interrupção do comércio com o Oriente através do Mediterrâneo, da descoberta de novas rotas marítimas e do aparecimento das assim chamadas nações oceânicas como poderes econômicos (Hauser, 1976, p. 53).

A insegurança e o medo prevaleciam e a população, de um modo geral, mostrava-se insatisfeita com essa nova conjuntura social. A crise da Renascença culmina com a dúvida sobre se seria possível conciliar o sentido de uma existência física e material em contraponto ao espiritual no âmbito das sensações e expressões. Portanto, trata-se de uma época de incertezas, marcada pela tensão entre o racional e o emocional, entre a fé e a dúvida.

Abandona-se gradativamente princípios de objetividade e razão, regularidade e ordem, e um caráter das imagens outrora voltado para a busca de composições dotadas de harmonia e clareza. Isso é perceptível pelo subjetivismo exagerado característico das produções artísticas maneiristas, pela distorção das formas face ao alongamento de suas proporções, e pelo rompimento de padrões estilísticos até então legitimados. Hauser (1976, p. 20) destaca que há nesse movimento artístico obras dotadas de: "[...] Um certo quê picante, uma predileção pelo sutil, pelo estranho, pelo rebuscado, pelo confuso e estimulante, pelo pungente, pelo audacioso e pelo provocante". O maneirismo surge em meio a Idade Média cristã e a nova época científica. Artistas evidenciam a necessidade de uma produção a partir de seus próprios critérios, "a sua maneira". Assim, as crises estéticas e espirituais do período desencadeiam paulatinamente no esgotamento dos ideais clássicos naquele período.

De um modo geral, a história da arte sempre alternou entre prosseguir a tradição e revoltar-se contra ela. Os artistas começaram a sentir a necessidade de se escolher entre caminhos trilhados e ainda não trilhados na história da arte. Procuravam acima de tudo responder se os objetivos artísticos, como os da Renascença, seriam dignos de serem perseguidos (Hauser, 1976, p. 30).

Dentre os artistas desse período, destacamos as composições de Agnolo Bronzino, sobretudo a pintura intitulada "*Vênus, Cupido e Ciúmes*", datada de c. 1550, por evidenciar o impacto da transição entre a arte secular e a arte sacra. Tratam-se de figuras com corpos alongados, gestos teatrais e composições ambíguas dotadas de dinamismo e sensualidade. Esses aspectos, comuns em suas obras, seriam, mais tarde, alvo de críticas por parte dos agentes contrarreformistas, por considerá-las como "obras que priorizariam a estética acima da narrativa" (Borghini, 1584)[5]. Eram vistas como desprovidas de alma e permeadas por uma nudez considerada desnecessária e lasciva, portanto nociva à moral da época.

5. Rafaello Borghini pública *Il Riposo* em 1584, no auge da Contrarreforma Católica, pouco mais de uma década após a morte de Agnolo Bronzino, expondo críticas às obras sacras do artista em concordância com os termos estabelecidos sob o viés do Concílio de Trento.

Posto isso, este artigo está dividido em três partes. No primeiro capítulo, apresentamos uma breve biografia de Agnolo Bronzino, destacando os aspectos de sua formação e o contexto histórico em que sua produção se desenvolveu. No segundo, realizamos a análise da pintura *Vênus, Cupido e Ciúmes* (c. 1550), a partir das etapas do método iconológico proposto por Erwin Panofsky. E no terceiro capítulo, propomos uma leitura interpretativa da obra, relacionando seus elementos simbólicos herdados da tradição renascentista — que por sua vez possui ramificações da tradição greco-romana, com as transformações morais e espirituais promulgadas pela Contrarreforma.

Por fim, nas considerações finais, evidenciamos compreensões sobre como Bronzino produz, por meio das alegorias mitológicas, reflexões sobre as tensões espirituais e morais da arte na Itália do século XVI. Relacionamos as tendências temáticas do pintor, em parte, como um sintoma proveniente dos impasses morais e estilísticos gerados pela reforma e Contrarreforma religiosa.

1. AGNOLO BRONZINO

Agnolo di Cosimo di Mariano nasceu em 1503, em Florença, Itália, conforme registrado no Batistério de San Giovanni. Filho de Cosimo di Mariano de Monticelli, viria a ser conhecido como Bronzino, possivelmente devido ao tom bronzeado de sua pele — embora esse também possa ter sido seu sobrenome verdadeiro.

Criado em um distrito de Florença, Bronzino demonstrou desde cedo aptidão para o desenho, o que motivou seu pai a colocá-lo como aprendiz de um pintor, cujo nome permanece desconhecido. Mais tarde, passou pelo ateliê de Raffaellino del Garbo (1466–1527), pintor florentino conhecido por obras de cunho religioso e retratístico, bem como teve grande influência de Jacopo Pontormo (1494–1557). Além de seu discípulo, Bronzino consolidou uma relação de parceria com Pontormo, que foi decisiva em sua trajetória e perceptível em sua abordagem técnica e estilística.

No início de sua carreira, Bronzino trabalhou brevemente na Corte de Urbino, o que lhe proporcionou os primeiros contatos com a vida cortesã e as demandas artísticas desse universo . Seu envolvimento com a elite florentina se consolidou em 1539, quando produziu decorações para o casamento de Eleonora di Toledo (1522–1562) com Cosme I de Médici (1519–1574). A partir desse momento, iniciou uma longa e frutífera relação com a corte dos Médici, sendo contratado como pintor oficial e constantemente requisitado para retratar membros da corte, inclusive os filhos de Cosme I. Seus retratos tornaram-se emblemáticos dos ideais cortesãos do período, marcados pela elegância polida, precisão técnica e tratamento escultórico das figuras.

O ideal de frieza e inacessível *grandezza* que a Duquesa Eleonora trouxe com ela de sua pátria espanhola foi quase imediata e palpavelmente realizado na arte por Bronzino, que, com sua correção de forma e técnica, era o pintor palaciano nato. Ao mesmo tempo, ele era também um maneirista típico e inequívoco. Por trás das expressões frias e severas de suas obras, da autodisciplina que seus modelos preservam em relação ao mundo exterior, também há nelas algo que ele traz de si mesmo e daqueles cujos retratos ele pinta (Hauser, 1976, p. 180).

A estabilidade e o prestígio garantidos pelo mecenato dos Médici também abriram espaço para a inserção de Bronzino nos círculos intelectuais de Florença. Devido ao seu interesse pelo humanismo e pela poesia, Bronzino tornou-se membro da *Accademia Fiorentina* e, posteriormente, da *Accademia del Disegno*, participando ativamente de debates sobre arte e literatura.

Além dos retratos, Bronzino também produziu obras religiosas e alegorias. Segundo Falciani e Natali (2010, p. 12-13), na década de 1540, chegou a simpatizar com ideias reformistas circulantes na corte dos Médici, embora seja possível dizer que nos anos 1560 tenha aderido aos princípios da Contrarreforma. Também se declarava seguidor de Michelangelo di Lodovico Buonarroti Simoni (1475–1564), cujos desenhos e esculturas estudava com admiração, buscando captar, “a sua maneira”, a beleza clássica e a suavidade das formas. Com ele aparece pela primeira vez no maneirismo, na acepção mais estrita da palavra, as marcas externas do *michelangelismo*, tais como a ênfase no sistema físico e muscular, a modelagem do tipo escultural, e a frieza e lisura marmórea das superfícies, como aponta Hauser (1976, p. 180).

Inspirado em Michelangelo, e por vezes, sob a influência direta do mestre, Bronzino também buscava seguir a “evolução” *michelangelesca* de Pontormo. Bem como caminhava em direção a Vasari e seus seguidores. Nos últimos anos de sua vida, Bronzino residiu com Alessandro Allori (1535–1607), seu discípulo mais próximo. Faleceu em

6. A presença de Bronzino na corte de Urbino ocorreu entre 1530 e 1532, quando trabalhou em Pésaro para o duque Francesco Maria I della Rovere (1490-1538). Durante esse período, trabalhou na decoração de ambientes, objetos e realizou o retrato do herdeiro Guidobaldo della Rovere (1514-1574). Essa vivência lhe permitiu contato com obras de Dosso Dossi (c. 1486-1542), Ticiano Vecellio (c. 1473/1490-1576) e mesmo Piero della Francesca (c. 1416/17-1492), além de possíveis conexões com figuras como o escultor Bartolomeo Ammannati (1511-1592) e a poeta Laura Battiferri (1523-1589), experiências que marcaram sua formação antes do retorno a Florença (Pilliod, 2010, p.6).

23 de novembro de 1572, na casa de Allori, sendo sepultado no dia seguinte na Igreja de San Cristoforo, em Florença, Itália.

2. "VÊNUS, CUPIDO E CIÚMES" (C. 1550)

Tratamos da obra *Vênus, Cupido e Ciúmes*, datada de c. 1550 (Imagem 1), considerada uma possível variação da obra anterior de Agnolo Bronzino, *Alegoria com Vênus e Cupido* (c. 1545), originalmente encomendada por Cosme I de Médici e oferecida como presente ao rei Francisco I da França, conforme citado por Vasari (1567, p. 7).

Realizada para um comitente desconhecido, *Vênus, Cupido e Ciúmes* é marcada pela elegância maneirista, com destaque para o tratamento escultural das figuras, dos contornos e a delicada ornamentação. Elementos como a luz frontal, as poses torcidas e a ausência de calor humano conferem às figuras um aspecto marmóreo. A obra também retoma influências de Michelangelo, especialmente visíveis nas figuras idealizadas e na composição dos corpos. Embora a concepção formal da pintura demonstre clara influência da suavidade escultórica *michelangelesca*, Bronzino subverte essa suavidade, conferindo às figuras corporeidade alongada, gestos contorcidos e articulações precisas. Tais recursos, característicos do maneirismo, acentuavam o jogo visual e conceitual, mas se mostravam implausíveis à sensibilidade moral da época.

Por volta de 1545, Agnolo Bronzino já havia se consolidado como um dos artistas mais sofisticados de Florença. Nesse período, a Itália vivia os impactos da Contrarreforma, que impunha novas exigências de decoro à produção artística, além de clareza e função didática, especialmente nas obras de cunho religioso. Paralelamente, o Maneirismo atingia a sua fase tardia, caracterizada pelo refinamento técnico, pela idealização das formas e pela ênfase na complexidade simbólica das imagens. É nesse contexto que Bronzino realiza a obra em apreço.



Imagem 1. Pintura Vênus, Cupido e Ciúmes, c. 1550, de Agnolo di Cosimo Bronzino em exibição no Museu de Belas Artes de Budapeste, Hungria. Fonte: © Szépművészeti Múzeum, Budapest

Durante a restauração da obra, atualmente conservada no Museu de Belas Artes de Budapeste, na Hungria, análises revelaram o uso de pigmentos raros e sofisticados como o azul ultramar extraído do lápis-lazúli (Cox-Rearick, 2009, p. 396). Este pigmento, obtido a partir da pedra semipreciosa originária do Afeganistão, era extremamente caro e valorizado por sua intensidade e durabilidade, tornando-o símbolo de prestígio e riqueza.

O uso do lápis-lazúli por Bronzino evidencia seus vínculos com uma clientela aristocrática e culta, capaz de custear artigos de luxo. Outros pigmentos identificados na obra incluem o vermelhão, o *smalto* e o verde-acris, empregados com refinamento em detalhes como os tecidos, as flores e os planos de fundo. Embora não haja análise específica dos aglutinantes, é provável que Bronzino tenha utilizado óleo de nozes, comum na prática italiana da época[7].

Para a análise da pintura, aplicamos o método iconológico desenvolvido por Erwin Panofsky (1892–1968), historiador da arte alemão que, no início do século XX, buscou superar as leituras formais e estilísticas predominantes na historiografia da arte, propondo uma abordagem capaz de relacionar forma e conteúdo. Assim, sistematizou um modelo de interpretação em três níveis: a descrição pré-iconográfica, voltada à observação objetiva dos elementos visuais; a análise iconográfica, que identifica os temas, personagens e símbolos reconhecíveis; e a interpretação iconológica, que busca compreender o sentido mais profundo da imagem, relacionando-a ao contexto histórico, filosófico e cultural em que foi produzida. Essa metodologia permite ultrapassar a simples leitura formal da pintura, alcançando o universo de significados que ela representa.

7. As informações referentes às intervenções de restauro mais recentes foram fornecidas por meio de correspondência eletrônica durante o desenvolvimento desta pesquisa, por Csenge Júlia Béres, curadora legal do Departamento de Pinturas de Mestres Antigos do Museu de Belas Artes de Budapeste, instituição que abriga a obra.

2.1. Descrição pré-iconográfica

Podemos identificar na obra *Vênus, Cupido e Ciúmes* (Imagem 2), as seguintes características: formato vertical e composição organizada a partir de cinco figuras humanas. No centro da cena, destaca-se uma mulher nua, de tez clara e cabelos ondulados, recostada sobre um tecido azul. Sua mão direita segura uma flecha dourada, direcionada contra o próprio corpo, enquanto que o lado esquerdo do tronco repousa sobre um vaso ornamentado com flores em tonalidade rosada.

Em sua mão esquerda, segura um tecido translúcido que desliza suavemente por uma de suas pernas, cujo contorno pode ser observado na Imagem 3. O rosto da figura feminina volta-se para a direita, na direção de um jovem nu, também de pele clara, provido de asas multicoloridas e de porte médio. Este ergue ambos os braços: na mão direita segura uma flecha, e na esquerda um pequeno arco. Seu rosto, representado em perfil, está igualmente direcionado para a mulher.

No canto inferior direito da composição, em relação ao ponto de vista do observador, podemos notar duas crianças nuas, dispostas uma diante da outra. A criança em primeiro plano ergue, com o braço esquerdo (no ponto de vista do observador), uma coroa de flores multicoloridas sobre a cabeça da criança posterior. Esta, por sua vez, sorri e segura o braço direito da figura que está à sua frente.

Aos pés das duas, repousam sobre o solo duas máscaras teatrais: a inferior apresenta expressão neutra, enquanto que a superior exibe um sorriso, nariz recurvado, cavanhaque e um olhar lateral.

À esquerda da cena, posicionada atrás do jovem alado, uma figura humana de expressão retorcida inclina o corpo para fora da composição (Imagem 6). De sua boca



Imagem 3. Detalhe do plano central de Vênus, Cupido e Ciúmes



Imagem 4. Detalhe do rosto dos Erotes em Vênus, Cupido e Ciúmes



Imagem 5. Detalhe lateral inferior direita de Vênus, Cupido e Ciúmes



Imagem 6. Detalhe lateral central esquerda de Vênus, Cupido e Ciúmes



Imagem 2. Vênus, Cupido e Ciúmes, c. 1550. Agnolo di Cosimo Bronzino. Óleo sobre madeira. 175,5 × 142 cm, fonte: https://www.mfab.hu/artworks/10774/.

entreaberta emerge uma serpente, a qual se entrelaça entre seus cabelos eriçados. Sua mão esquerda ergue-se diante do corpo envolto por um tecido vermelho-escuro, enquanto que a mão direita segura o punho de uma espada quebrada (Imagem 7). Seus pés permanecem ocultos entre as folhagens que compõem o plano inferior da imagem.

2.2. Análise iconográfica

Apesar de ter sido alvo de críticas ao longo dos séculos, Bronzino desenvolveu uma linguagem pictórica singular, por meio da qual conecta o espectador à densidade simbólica de suas obras (Gertenbach, 2021, p. 9).



Imagem 7. Detalhe da lateral inferior esquerda

A pintura apresenta duas máscaras, que parecem simular as faces da Tragédia e da Comédia do teatro grego[8], duas crianças Erotes, sendo elas Eros e Anteros, e uma figura envelhecida que pode representar o ciúme, ou a inveja, conferem à pintura uma dimensão alegórica. A figura central representa Vênus, associada tanto ao amor terreno quanto ao amor celestial, enquanto que o Cupido com seu arco elevado e a figura derrotada e disforme do Ciúmes sugerem a vitória do amor idealizado sobre os impulsos degradantes.

Em *Vênus, Cupido e Ciúmes*, a cena se revela estruturada a partir da tensão entre a beleza idealizada do amor e os aspectos sombrios que o acompanham. Essa tensão se manifesta principalmente no centro da composição, onde Vênus — a deusa do amor — é apresentada como figura de serenidade idealizada. O olhar direcionado da deusa convida o observador a adentrar o espaço pictórico, podendo sugerir uma entrega contemplativa à beleza[9]. Ao seu lado, a figura de Cupido não se limita à função tradicional de símbolo amoroso pueril: sua postura, munido de arco e flecha, e o gesto ambíguo de ameaça e desejo revelam a dualidade do sentimento amoroso.

A flecha dourada, sustentada pela mão direita de Vênus, como mostra a Imagem 7, atua como contrapeso simbólico, propondo o equilíbrio entre o impulso erótico e a contenção racional. Nesse arranjo, Vênus encarna simultaneamente o polo da atração e o princípio ordenador desse mesmo desejo.

Outros elementos do quadro reforçam essa complexidade temática, por exemplo, a roseira situada no canto superior direito da tela e as máscaras dispostas aos pés de Eros e Anteros. Ao considerarmos trabalhos prévios de Bronzino, observamos que a presença da roseira atrás da Vênus acrescenta um novo estrato interpretativo: as rosas, tradicionalmente associadas ao amor e à paixão, trazem consigo a ambivalência entre a Beleza e o Prazer, recusando a metáfora que precede o Erotes representado em a *Alegoria com Vênus e Cupido* (Musilová, 2022, p. 37) que, indo em direção a Vênus e ao Cupido, segura fir me em suas mãos um punhado de rosas sem parecer se incomodar por pisar nos espinhos.

Já as máscaras teatrais remetem a ideias de falsidade, disfarce e instabilidade moral. Contudo, os pequenos Erotes que brincam sobre elas indicam o predomínio do amor idealizado sobre as ilusões e corrupções da sensualidade desordenada.

A cena ainda articula simbolismos mais sutis relacionados à tradição mitológica clássica. A figura monstruosa que se retira pela lateral esquerda, indicada na Imagem 6, geralmente interpretada como a personificação do Ciúme (*Gelosia*) ou da Inveja (*Invidia*), introduz uma ruptura na harmonia compositiva. A serpente que lhe escapa pela boca entreaberta, símbolo de traição e perfídia, e o punho da espada quebrada indicam a ameaça subjacente às idealizações amorosas.

Essa representação dialoga diretamente com outra composição de Bronzino, U*ma Alegoria com Vênus e Cupido*, na qual a figura alegórica do Tempo, munida de uma ampulheta, ergue uma cortina para revelar a máscara vazia da Fraude[10]. O jogo simbólico entre as obras aponta para uma unidade temática em torno da precariedade dos prazeres terrenos e das ilusões que obscurecem a plenitude amorosa.

Portanto, a pintura, ao explorar a tensão dialética entre prazer, engano e desejo, conduz o espectador a uma reflexão sobre a condição humana. Bronzino, recorrendo a símbolos mitológicos e alegóricos, constrói um discurso visual que ultrapassa o mero deleite estético e convoca o observador a contemplar a intrincada relação entre o sublime e o abismo contido na experiência amorosa, tal como discorreremos a seguir na interpretação iconológica dessa imagem.

8. As máscaras gregas foram utilizadas para representar o teatro grego clássico, podendo remeter à antiguidade e a símbolos gregos e romanos em suas composições. A interpretação das máscaras também pode nos levar a enxergá-las como a queda da farsa e da enganação teatral, uma vez que sua localização na pintura se recua sob os pés dos Erotes.

9. Podemos partir do pressuposto de que a figura idealizada da Vênus de Bronzino não se caracteriza pelos mesmos valores platônicos da Renascença, uma vez justificada por Hauser (1976). Entretanto, a sua ordem contemplativa, ou seja, a reação causada ou buscada, permanece "imutável e independente da forma", de maneira que a representatividade da beleza da Vênus nesta obra não nega o "fascínio exercido pela arte" que provem dessa fluidez inorgânica das formas e da "tensão entre a sua intencionalidade e a realidade" (Hauser, 1976, p. 30-33), alimentadas pelo discurso dos efeitos da Beleza segundo Platão.

10. Possivelmente, com a intenção de sugerir, de forma metafórica, que o Tempo possui o poder de revelar a verdade, desvelando o Engano. A Fraude, ou o Engano, parece oferecer a Cupido um favo de mel; contudo, a presença velada da serpente indica que essa doçura não é segura e nem confiável.

2.3 Interpretação iconológica

A composição de *Vênus, Cupido e Ciúmes*, produzida em meados do século XVI, manifesta uma simbologia que transcende a mera reinterpretação da mitologia clássica. Ela evidencia o desconforto espiritual que permeava o contexto artístico daquela época em paralelo a uma crise religiosa europeia, sobretudo em face da Contrarreforma. Nesse momento, mesmo obras mitológicas passaram a ser observadas com maior rigor, exigindo justificativas morais para a sua exibição.

O conteúdo alegórico da obra traduz um período em que se buscava ultrapassar o desejo de que as imagens deixassem de ser um veículo de beleza idealizada, para se tornar também um meio de evidenciar o descontentamento e a autonomia do próprio artista diante de um campo de disputa moral e política, como sugerido por McComb (1928, p. 21).

O erotismo ambíguo entre Vênus e Cupido — figuras que deveriam simbolizar o amor ideal — é tensionado pela presença moralizadora do Ciúme e pela desordem subjacente à cena. A concepção formal da pintura, meticulosamente elaborada, contrasta com a atmosfera inquieta da composição. Bronzino, imbuído da sensibilidade maneirista, transforma o espaço pictórico em arena para a exposição desta duplicidade: a promessa de uma harmonia clássica em contraponto a uma corrosão ética e espiritual.

A cena sugere que Vênus tentaria impedir o disparo da flecha contra Eros e Anteros, o que evidencia uma tentativa de conter o amor desordenado, metáfora que dialoga diretamente com a tensão entre a luxúria e a moral religiosa. Nas figuras femininas de Bronzino, podemos observar, portanto, uma espécie de primeiro afloramento de sensualidade evidente no maneirismo posterior, que chega a desvelar o que Hauser chama de "erotismo secreto" (1976, p. 181). Tal fenômeno entra em confronto com os preconceitos cortesãos, as regras de etiqueta e a camuflagem aristocrática, mesmo tendo em vista que os quadros encomendados pelos príncipes não eram destinados, *a priori* às salas oficiais, de forma a impressionar determinado público, mas para que fossem "[…] desfrutados a sós ou num círculo íntimo" (Hauser, 1976, p. 120).

De um modo geral, a obra sugere que, embora o amor esteja envolto por artifícios de desejo e "tentações", ainda persistiria a necessidade de uma representação pictórica que fosse, ao mesmo tempo, emocional, racional e comedida. Tal conflito, embora representado no contexto da Contrarreforma, ainda reverbera na contemporaneidade, em uma sociedade que oscila entre o amor, a repressão e a exposição do desejo.

Também o olhar sugestivo de Cupido e a presença das máscaras pisoteadas ampliam o sentido ambíguo da composição, como se a verdade estivesse constantemente encoberta por aparências. A associação velada entre a figura de Vênus e a Virgem Maria reforça esse conflito, instaurando um campo semântico no qual a pureza cristã se vê ameaçada por carecer do "aspecto divino característico que ela tanto [mereceria]" (Gertenbach, 2021, p. 42-43).

Esse equilíbrio entre o desejo e o controle reflete o ambiente moral da corte florentina do século XVI, onde a disciplina religiosa da Contrarreforma convivia com um modo de vida sofisticado e mundano. A arte, nesse contexto, torna-se um espaço de tensão: ao mesmo tempo em que servia à devoção e à fé, também expressava, de forma velada, os sentimentos e desejos que a sociedade tentava conter.

A realização de *Vênus, Cupido e Ciúmes* coincide com a produção de obras religiosas importantes do artista, como *A Deposição de Cristo* (Imagem 8), concluída por



Imagem 8. A Desposição de Cristo, 1503-1572. Agnolo di Cosimo Bronzino. Óleo sobre tela. 175 x 253 cm, fonte: https://artsandculture.google.com/asset/the-deposition-of-christ/zgGDQNhwQUPDOg?hl=en.

volta de 1553, para a capela de Eleonora di Toledo, no *Palazzo Vecchio*. Essa simultaneidade entre temas sagrados e profanos revela o impasse de Bronzino: de um lado, atender às demandas religiosas da Contrarreforma; de outro, atender aos desejos da corte dos Médici e explorar os limites da alegoria mitológica como espaço de elaboração intelectual e visual.

Essa ambivalência moral reflete, por sua vez, o panorama cultural mais amplo do período. A crescente pressão reformadora exigia imagens claras e doutrinárias, enquanto artistas como Bronzino resistiam por meio de uma elaboração estética capaz de preservar a liberdade da interpretação subjetiva. O próprio desconforto crítico manifestado por Vasari, como ressaltado por Gertenbach (2021, p. 24-26), evidencia o quanto essas obras devocionais eram vistas frente a função pedagógica e edificante que se esperava da produção artística.

> A iluminação e o sombreamento da parte do corpo da figura morta[11], [...] fazem com que o espectador compreenda plenamente a figura e contemple seu significado. O "corpo morto real fixado na cruz", como Vasari descreveu a figura, revela uma devoção austera, possível apenas pelo suposto uso de Bronzino de um corpo morto real como modelo. Talvez tenha sido por meio da representação austera, mas viva, de Cristo na cruz por Bronzino que o casal Panciatichi pôde encontrar sua verdadeira conexão com Cristo. Quando participavam da missa na capela onde a pintura de Bronzino estava exposta, a obra poderia servir como um auxílio visual pelo qual a salvação poderia ser alcançada. (Gertenbach, 2021, p. 25).

11. A autora se refere à pintura de Cristo crucificado (*Crucified Christ*, c. 1545) de Agnolo Bronzino. Esta pintura maneirista é um óleo sobre tela que está atualmente alojado no acervo do *Musée des Beaux-Arts* de Nice, na França.

Vênus, Cupido e Ciúmes não é apenas uma alegoria mitológica, mas uma metáfora do próprio colapso das certezas renascentistas diante de um mundo dividido entre a busca pela ordem e a aceitação da dúvida. O maneirismo, nesse contexto, não surge como mera transição estilística, mas como sintoma de um impasse espiritual e cultural profundo.

CONCLUSÃO

A análise iconográfica da obra *Vênus, Cupido e Ciúmes* evidencia como Bronzino, ao explorar o campo das alegorias mitológicas, produziu não apenas um exercício estético, mas uma reflexão visual sobre as tensões espirituais e morais de seu tempo. A articulação entre beleza idealizada, erotismo ambíguo e símbolos de falsidade e desordem moral revela o conflito central da cultura europeia do século XVI.

Ao aplicar o método de análise de Panofsky, foi possível compreender a pintura partindo da descrição formal até o alcance de seu sentido mais profundo, que conecta a obra às transformações culturais do século XVI. Bronzino, nesse sentido, não se limita a representar Vênus e Cupido como arquétipos do amor, mas reinscreve suas figuras em uma metáfora da luta entre ordem e caos, fé e dúvida, moralidade e prazer.

A mistura de correntes estilísticas, como se observa no maneirismo, manifesta-se, não apenas na presença de tendências, escolas e obras naturalistas e não naturalistas, mas também nos diferentes níveis de realidade que aparecem numa mesma obra. Nesse processo de criação artística, não há necessariamente um pressuposto formal prévio a ser seguido; o trabalho se desenvolve a partir de sentimentos e sensações advindos dos impactos sociais, religiosos e culturais. Em *Vênus, Cupido e Ciúmes*, Bronzino age como intérprete das contradições de seu tempo, e permanece como testemunho de como a arte pode condensar, em uma única imagem, tanto a beleza quanto a crise espiritual e cultural de uma época.

Embora admirado por seus contemporâneos, durante cerca de dois séculos o impacto de Bronzino na arte foi subestimado, ou mesmo esquecido, provavelmente pelas

exigências moralizantes da Contrarreforma, que levaram os seus trabalhos a sofrer duras críticas[12]; ou mesmo o fato de Bronzino ter passado sua vida produzindo majoritariamente em Florença, onde nasceu. De todo modo, somente a partir do século XX que a importância de Bronzino passou a ser reavaliada, e suas contribuições para o Maneirismo e a Renascença valorizadas.

O movimento que tomou conta das galerias e ateliês de Florença e Roma se caracteriza, portanto, pelo afastamento gradual das proporções perfeitas, da harmonia equilibrada e da clareza narrativa comumente evidenciadas pela arte clássica. Em seu lugar, valoriza-se a expressividade técnica, a elegância refinada, a complexidade compositiva e o alongamento das figuras. Criam-se efeitos de artificialidade deliberada que Bronzino elege como princípio compositivo e inscreve na obra analisada, revelando uma tensão latente entre o ideal de beleza herdado da Antiguidade e a fragmentação moral, econômica e política de seu tempo.

12. Algumas das críticas foram escritas por Rafaello Borghini em *Il Riposo* (1584). Dentre elas, o crítico aponta "o foco do artista nas características estéticas de suas figuras e na lascívia presente em várias imagens religiosas expostas em igrejas públicas de Florença" (Gertenbach, 2021, p. 10).

REFERÊNCIAS

BÉRES, Csenge Júlia. Inquiry on Agnolo Bronzino's "Vênus, Cupid and Jealousy/Envy". Destinatário: Time curatorial do Museu de Belas Artes de Budapeste, endereço eletrônico: museumpedagogia@szepmuveszeti.hu. Serra, 13 jan. 2025. Mensagem recebida por: csenge.beres@szepmuveszeti.hu em 17 jan. 2025. 5 correspondências eletrônicas. Disponível em: https://1drv.ms/b/c/3b37802107766805/IQCh1kQlktmwR4YkbdtVSAAbAXcbdey4tkX0HquiZwcnmF0. Acesso em: 12 dez. 2025.

COX-REARICK, Janet. Agnolo Bronzino: Venus, Cupid and Envy. In: SALLAY, Dóra; TÁTRAI, Vilmos; VÉCSEY, Axel et al. Botticelli to Titian: Two Centuries of Italian Masterpieces. [S.I.], Budapeste: Szépművészeti Múzeum, 2009, p. 396-397.

ECO, Umberto. Idade Média: Bárbaros, cristãos e muçulmanos. Volume 1. Tradução de Bonifácio Alves. 4. Alfragide: Dom Quixote, 2016.

FALCIANI, Carlo; NATALI, Antonio. Bronzino: pintor e poeta da corte dos Médici. Tradução de Vera Lucia Salles. São Paulo: SESI-SP Editora, 2010.

GERTENBACH, Liselotte. Agnolo Bronzino: The declining reputation of a Renaissance court artist. 1. Ed. Groningen: University of Groningen, 2021.

GOMES, Eunice Simões Lins; FONSECA, Ramon Silva Silveira da. Fundamentos do barroco como amálgama da religião e da política. Horizonte, Belo Horizonte, v. 11, n. 31, p. 944-964, jul./set. 2013.

HAUSER, Arnold. Maneirismo: A crise da Renascença e o surgimento da Arte Moderna. Tradução J. Guinsburg e Magda França. 2 ed., São Paulo: Editora Perspectiva, 1976.

LUTERO, Martinho. Obras Selecionadas. vol 1, [S.I]. São Leopoldo: Sinodal; Porto Alegre: Concórdia, 1987.

McCOMB, Arthur. Agnolo Bronzino: His Life and Works. London: Routledge, 1928.

MUSEUM OF FINE ARTS, BUDAPEST. Venus, Cupid and Jealousy. Disponível em: https://www.mfab.hu/artworks/10774/. Acesso em: 11 dez. 2025.

MUSILOVÁ, Tereza. Bronzino and An Allegory with Venus and Cupid. 2022. Trabalho de Conclusão de Curso (Bacharelado em História da Arte). Faculdade de Filosofia, Universidade Masaryk, Brno, 2022.

THE NATIONAL GALLERY. Na Allegory with Venus and Cupid. Disponível em: https://www.nationalgallery.org.uk/paintings/bronzino-an-allegory-with-venus-and-cupid.

Acesso em: 24 nov. 2025.
PILLIOD, Elizabeth. The Life of Bronzino. In: BAMBACH C. et al. The Drawings of Bronzino. New York: Metropolitan Museum of Art, 2010.
REZENDE, Claudinei Cássio de. História da arte: uma síntese da individuação na modernidade (1300-1800). 1. ed. São Paulo: Candelaio, 2025.
SANTOS, João Henrique dos. Da conciliação possível à ruptura: uma análise dos documentos de 1520 de Martinho Lutero. Tese (Doutorado em Ciência da Religião) – Universidade Federal de Juiz de Fora (UFJF), Juiz de Fora, 2009.
SANTOS, Luísa Ximenes. O Concílio de Trento e a discussão acerca do estatuto da imagem. Ouro Preto: Universidade Federal de Ouro Preto, 2013.
VASARI, Giorgio. Le vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori. Firenze: Giunti, 1567.

FUVIANE GALDINO MOREIRA
Doutora em Artes Visuais pelo PPGAV/EBA/UFRJ. Mestre em Artes pelo PPGA/Ufes. Graduada em Artes Plásticas pela Ufes. Atuou como professora substituta do Departamento de Teoria da Arte e Música da Ufes (2024-2026); do Departamento de Arte e Preservação da Escola de Belas da UFRJ (2019); e do Departamento de Artes Visuais da Ufes (2013–2015). Atualmente, desde 2024, é professora convidada no curso de Pedagogia FACETI; e é Membro do grupo de pesquisa "Imagem e Preservação" da EBA/UFMG/CNPq.
http://lattes.cnpq.br/0085464740753410
moreira.fuvi@hotmail.com

DEBORAH COELHO SOUZA
Graduanda em Artes Plásticas pela Universidade Federal do Espírito Santo (UFES), com atuação nas áreas de curadoria em galerias, organização de eventos artísticos e atividades ligadas à fotografia analógica. Tem se dedicado à pesquisa e à produção artística, vinculadas à memória e à fotografia vernacular e com ênfase em processos criativos (2025).
http://lattes.cnpq.br/5150200542652326

YNAÊ MORELLATO DE ALMEIDA
Graduanda em Artes Plásticas pela Universidade Federal do Espírito Santo (UFES). Atua em pesquisa e produção artística, com interesse em história da arte, iconografia e curadoria. Participa do projeto de extensão LabLumen (UFES), voltado à pesquisa de processos gráficos e técnicas de transferência de imagem por meio da luz.
http://lattes.cnpq.br/5407134400421326

BARROCO COLONIAL GOIANO E SUAS OUTRIDADES

COLONIAL BAROQUE IN GOIÁS AND ITS OTHERNESS

Leliane Macedo de Souza
Marco Antônio Vieira

BARROCO COLONIAL GOIANO
HISTÓRIA DA ARTE
TEORIA DA ARTE
INTERCULTURALIDADE

Este artigo inspira-se nas contribuições teóricas de Édouard Glissant e de Serge Gruzinski para pensar uma *outridade* do barroco ultramarino, a partir de suas manifestações interculturais no interior de Goiás. Interessa-nos investigar as soluções de compromisso resultantes do encontro entre as tradições simbólicas e iconográficas eurocentradas e aquelas da mão de obra escravizada, no intuito de contribuir para a historiografia em torno do Barroco colonial goiano.

COLONIAL BAROQUE IN GOIÁS
ART HISTORY
ART THEORY
INTERCULTURALITY

This text draws its inspiration from the theoretical contributions of Édouard Glissant and Serge Gruzinski, with a view to unfolding an overseas otherness of the Baroque, as manifest in its intercultural materializations in the state of Goiás, Brazil. It is our interest to shed light on the symbolic and iconographic solutions resulting from the encounter between the Eurocentric and enslaved traditions so as to contribute to the historiography centred around the colonial Baroque of this region.

ISSN 1518–5494
ISSN–E 2447–2484

INTRODUÇÃO

A plasticidade e as modulações morfológico-conceituais do Barroco permitem que se o possa compreender para além dos aprisionamentos eucrônicos (Didi-Huberman, 2000), os quais tendem a delimitar o fenômeno histórico e a historiografia daí resultante como exclusivamente circunscritos dentro de rígidos limites epocais.

A historiografia dedicada ao Barroco tende a ancorar-se nos parâmetros e paradigmas estéticos, morfológicos e matéricos estabelecidos pela matriz eurocêntrica. Entretanto, a concentração em princípios, ou antes, motivos estruturantes do Barroco histórico aparentam autorizar que suas mutações metamórficas possam sobreviver como agenciamentos de inspiração quase anímica que sobrevivem em localidades e temporalidades outras que aquelas estabelecidas pela historiografia mais convencional.

As teses de Aby Warburg (2013; 2015), ao teorizar ao redor das sobrevivências (*Nachleben*) pagãs na Renascença, ou ainda, os modos pelos quais os motivos barrocos insistem na contemporaneidade, desafiando sua ancoragem historiográfica, como se lê em *A idade neobarroca*, de Omar Calabrese (1999), informam uma outra compreensão da história da arte, em que se questiona a linearidade diacrônica e unidirecional que tende a caracterizar abordagens historiográficas ocidentais mais tradicionais.

É forçoso, todavia, o reconhecimento de que, para muitos autores, entre os quais, por exemplo, Gilles Deleuze (1991), o conceito de "barroco" resulta problemático, mesmo por aqueles responsáveis por o haverem forjado.

Vilém Flusser (1966), por sua vez, questionará a possibilidade mesma de que se possa usar o termo barroco para definir suas manifestações em território brasileiro, mesmo em suas mais consagradas versões, como aquelas encontradas em Minas Gerais ou em certas localidades nordestinas, ainda que lhes reconheça a autenticidade de uma tocante expressividade "autenticamente ingênua".

Em nosso entender, todavia, a visão de Flusser acaba justamente por emprestar ao modo como o Barroco colonial se apresenta no interior goiano sua graça outra. A crença na capacidade barroca de transgredir fronteiras alimenta sua proliferação colonial em suas manifestações ultramarinas e, no caso particular de que se ocupa este texto, em suas materializações interioranas no estado de Goiás. Os modos pelos quais se pode iluminar essa *outridade* barroca que se alastra para além dos domínios europeus e eurocêntricos, para irromper metamorfoseada e "impura" no terreno colonial, constitui o cerne desse artigo.

Cabe ainda ressaltar que, no Brasil, os estilemas que caracterizam comumente o Barroco mesclam-se àqueles de orientação mais inclinada aos elementos que definem historicamente o Rococó. Essa espécie de "contaminação", ou antes, "tensão" estilística não pode ser negligenciada em análises que busquem iluminar aspectos que distingam a arte produzida no país no período colonial em suas mais distintas colorações em território nacional.

Propõe-se aqui, portanto, uma análise inspirada pelas complexidades envolvidas na investigação das manifestações e soluções singulares que o Barroco assumirá no interior goiano, compreendendo-se, ainda, as implicações epistemológicas que impactam sobre a historiografia da arte e da iconografia colonial brasileiras.

As indagações acerca do barroco colonial no interior goiano, a partir da análise da Capela de Nossa Senhora da Conceição (c. 1800), Pirenópolis, Goiás, fornecem-nos o motivo de uma investigação que busca lançar luz sobre a incompreensão e o apagamento de "assimetrias de poder inerentes à criação de novas linguagens artísticas

e tradições nas regiões colonizadas" (Cohen-Aponte, 2017, p. 69). Não raro, tais apagamentos redundam em comparações hierarquizantes que não se sustentam para além de uma lógica maniqueísta, em que a "mestiçagem" da materialização estética colonial tende a eclipsar-se, ou antes, apequenar-se ante a matriz europeia.

Para Édouard Glissant (1990, p.91-94), a arte barroca articula-se como um frisson que estabelece que todo o saber está por vir e seu valor aí reside. As teses de Froner (2009) e de Cohen-Aponte (2017), que teorizam a possibilidade de analisar as manifestações ultramarinas da cultura europeia contra um fundo de aclimatação colonial, coadunam-se àquelas de Glissant em *D'un baroque mondialisé*, para quem o desvio barroco engendra uma outra espécie de relação com o conhecimento, a qual desafiaria sua redução a uma "essência", daí que a noção de "impureza" se apresente como constitutiva da mobilização barroca.

O Barroco é desde sempre um "devir mestiço". Para o teórico martinicano, o Barroco articular-se-ia como uma "vertigem" de estilos, de linguagens e de culturas. O Barroco "naturaliza-se", a seguirmos Glissant, pela generalidade de suas hibridações.

Uma contribuição teórica digna de nota, no que se refere à reflexão em torno das hibridizações coloniais, advém de Serge Gruzinski em *O pensamento mestiço* (2001). Para Gruzinski, ainda persiste uma dificuldade de enxergar as mestiçagens e de analisá-las à luz do correto juízo histórico em relação à produção artística dos povos colonizados.

Ainda que orientados para o México, seus estudos constituem um importante vetor crítico para uma compreensão mais abrangente das peculiaridades artísticas que se estabelecem no mundo que se globaliza a partir das invasões das coroas ibéricas nas Américas e presentes nas adequações e mutações que o Barroco assume nas colônias, como no Brasil, e, que entendemos, ser extensivas a Goiás.

Muitos renascimentos e barrocos mesclaram-se nas terras conquistadas. O reconhecimento de uma possível *outridade* estilística dos povos originários e afrodiaspóricos e das soluções morfológicas que os artistas e artesãos do "Novo Mundo" forjaram, expressa-se nos padrões mestiços, ou, a seguirmos Glissant, resultantes de um mundo "*crioulizado*", ou seja, oriundo de derivações linguísticas e estéticas de "culturas do mundo colocadas em contato umas com as outras de maneira fulminante e absolutamente consciente que vão gradativamente se transformando e se permutando entre si" (2005, p.17), notadamente nas soluções artísticas presentes nas artes coloniais dentro dessa confluência de culturas.

É nosso interesse investigativo poder lançar luz sobre estilemas observados em nossa análise dos desdobramentos que a arte barroca assume no interior do Brasil enquanto colônia de Portugal, particularmente em Goiás.

A presença adaptada do Barroco em território goiano modulou-se gradativamente sob condições atravessadas por particularidades, as quais abarcam a contaminação fronteiriça entre elementos ibéricos, ameríndios e afrodiaspóricos (Lima, 2020, p. 595).

O Barroco goiano tende a caracterizar-se pela simplicidade e pela singeleza, com maior refinamento reservado para o interior das igrejas e capelas, em que as características do Barroco nacional se fazem particularmente nítidas em sua inclinação para as formulações mais próximas ao Rococó que ao Barroco, levando-se em conta suas matrizes europeias (Etzel, 1974, p.298).

Nesse artigo, elege-se como objeto de análise a ornamentação presente no interior da Capela de Nossa Senhora da Conceição, construída na Fazenda Babilônia (c.1800), localizada no perímetro rural de Pirenópolis, antiga vila mineradora denominada de

Arraial de Nossa Senhora do Rosário de Meia Ponte, fundada entre as décadas de 20 e 30 do século XVIII.

Interessa-nos descortinar, por meio da análise da capela que tomamos como objeto de estudo, elementos que integram a sintaxe do Barroco goiano, a partir de certas especificidades estilísticas e morfológicas que aqui se compreendem como soluções criativas híbridas, típicas de um intercâmbio, fruto de improvisos resultantes das mestiçagens e influências culturais protagonizadas pela mão de obra escravizada local.

Metodologicamente, esta pesquisa recorreu *in loco* ao Inventário de Bens Móveis e Integrados na 14ª Superintendência do Instituto do Patrimônio Histórico Artístico Nacional (IBMI/IPHAN/GO). Cabe ainda mencionar a realização de registros fotográficos com a devida autorização das instituições locais.

Outrossim, em relação à Capela de Nossa Senhora da Conceição, além do recurso à fortuna crítica em torno da historiografia local, coletaram-se dados e informações através de entrevistas e relatos orais de história de vida, registrados na memória e diários familiares pertencentes à Dona Telma Lopes Machado, herdeira e atual proprietária da Fazenda Babilônia.

Nossa análise busca incorporar contribuições teóricas que reconhecem o impacto epistemológico decolonial para o campo historiográfico das artes visuais, como nos instrui o texto de apresentação do dossiê *Devires Decoloniais: Resistências, Impasses e Estratégias* (Vieira; Sá, 2024, p.11-31), no sentido de que se questiona não apenas a universalidade, mas igualmente a pretensa superioridade do paradigma hierarquizante legado pela epistemologia da arte ocidental.

Nosso estudo de caso propõe-se a contextualizar aspectos de uma empreitada artística notadamente singular no tocante à expressão do Barroco, tal como se apresenta na Capela de Nossa Senhora da Conceição da Fazenda Babilônia, derivada de trocas interculturais e ainda pouco privilegiada pela historiografia da área.

SINGULARIDADES MORFOLÓGICAS PRESENTES NA CAPELA DE NOSSA SENHORA DA CONCEIÇÃO EM PIRENÓPOLIS, GOIÁS.

Diante da complexidade de traçar com devida exatidão historiográfica a origem dos elementos presentes nas soluções ornamentais e decorativas da capela de que aqui



Figura 1: Sede da Fazenda Babilônia. Pirenópolis, Goiás. Fotografia: Paulo Penna, 2024.



Figura 2: Capela de Nossa Senhora da Conceição. Fazenda Babilônia, Pirenópolis, Goiás. Fotografia: Paulo Penna, 2024.

nos ocupamos, privilegia-se uma abordagem hipotética e tentativa, em que se recorre à fortuna crítica encarregada de estabelecer a filiação cultural das formas que integram as composições analisadas nesse artigo.

Para tecer as elaborações interpretativas no texto, valemo-nos ainda da tradição oral retida e ratificada pela proprietária Dona Telma Lopes Machado, em que a capelinha teria sido edificada e pintada pela mão de obra escravizada da fazenda, a partir da inscrição de símbolos oriundos cultura africana. Ressalta-se ainda que nossa análise se concentra no legado simbólico filiado às impregnações islâmicas (Neves, 2023, p.04-06) que os negros escravizados e desterrados da África possam, como o defendemos aqui, ter imprimido ao vocabulário artístico colonial goiano.

Em Goiás, após o declínio do ciclo do ouro no final do século XVIII , dá-se a construção da maior propriedade agropastoril goiana: o antigo Engenho de São Joaquim, inaugurado em 1800, de propriedade do Comendador Joaquin Alves de Oliveira (1770-1851). Entre 1869 e 1875, a propriedade foi comprada pelo Padre Simeão Estelita Lopes Zedes, que a rebatizou de Fazenda Babilônia (Curado, 2019; Jayme; Jaime, 2002, p.87-88)[1].

A fazenda, construída seguindo um padrão construtivo paulista do século XIX, possui, em uma de suas extremidades, uma pequena capela dedicada à Nossa Senhora da Conceição[2].

No conjunto ornamental dessa capela, imbricam-se diferentes estilos pictóricos: há um forte indicativo neoclássico, devido ao emprego de moldes (em estêncil) para a pintura bem simétrica dos motivos florais, com profusa aplicação do uso de folhas de acanto no revestimento frontal do altar.

As pinturas ilusionistas no forro filiam-se ao estilo rococó predominante da época, uma vez que ostentam a simulação de rocalhas, volutas e vocabulário arquitetônico, promovendo uma fusão entre os espaços real e virtual (pictórico), com o emprego usual de paleta cromática desmaiada (Cavalcante; Cavalcante, 2018, p. 298) (Figura 2).

No tocante à sua estrutura retabular, salienta-se que a capela é composta por módulos que são encimados por um pequeno oratório, onde se alberga a imaginária[3] sacra de sua padroeira - Nossa Senhora da Conceição, de autoria do mais destacado escultor, pintor e encarnador de obras sacras de Goiás, José Joaquim da Veiga Valle (1806- 1874) (Figura 3).

A heterogeneidade estilística veigavalliana - o artista transitava entre formas, por vezes anfíbias, do Barroco, Rococó, Neoclássico -, é uma de suas marcantes características, desafiando a rigidez classificatória das tipologias estilísticas históricas de matrizes europeias para as artes religiosas coloniais. (Salgueiro, 1983, p. 310; Souza *et al*., 2025, p.7).

Em seus estudos sobre a imaginária sacra do artista oitocentista goiano, Salgueiro destaca outra singularidade de Veiga Valle, a saber, a peculiaridade com a qual empregava o esgrafito[4] na decoração do panejamento de suas esculturas "com domínio técnico e conhecimento dos motivos decorativos de ornatos marcados por um figurativismo floral rococó empregados sobre muitos suportes desde século XVIII" (2011, p. 27-28).

A imagem de Nossa Senhora da Conceição (c.1850) da Fazenda Babilônia apresenta o padrão misto característico do artista e escultor goiano: o cromatismo e o conjunto estilístico dialogam com o Rococó, ao passo que o alinhamento simétrico e verticalizado da túnica, remete ao léxico neoclássico (Souza *et al*., 2025, p.13).

1. O apogeu de extração aurífera na antiga Capitania de Goyaz se deu em 1750, sustentando-se até por volta de 1778. Após meio século de intensa atividade mineradora, adveio o período de declínio e decadência, mesmo que ainda tenha havido algum remanescente da mineração no inicio do século XIX, com a descoberta de ouro em Anicuns (Arrais *et al*. 2019, p.39).

2. Tombamento da capela sob o número 480, do Livro de Belas Artes, em 26/4/1965.

3. Imaginária (do latin *imago* + *inis*) é considerada a designação mais correta para a representação imagética realizada através de diferentes técnicas de produção, como por exemplo: afresco, escultura, pintura, gravura, iluminura, mosaico, fotografia e virtualmente (cinematograficamente e por tecnologia digital). Difere da iconografia, do termo *ícone* (do grego *eikon* + *ónos*), que na cultura oriental é considerada escrita (pintura e escrita têm mesmo significado), ou seja, a escrita por meio de imagens (os ícones) (Fragoso *et al*., 2022, p. 16).

4. Na fatura das imaginárias sacras, escarifica-se a superfície policromada com instrumentos de ponta fina para que se revele o douramento e o prateamento previamente aplicados e brunidos sob a pintura (em têmperas), criando padrões ora fitomórficos, ora geométricos ou mistos (Coelho; Quites, 2014, p.86)



Figura 3: Veiga Valle: Nossa Senhora da Conceição. Madeira policromada dourada em ouro, 32,5 cm. Fazenda Babilônia. Pirenópolis (GO). Fotografia: Paulo Penna, 2024.

As esculturas religiosas que representam a mãe de Jesus foram introduzidas pelos colonizadores ibéricos e têm sido veneradas em diversas culturas latino-americanas, ainda que com sintaxe remissiva ao patriarcado local, ou seja, ricamente vestidas, adornadas com ouro e prata em suas vestes e coroa, de carnação branca, à maneira de uma senhora da minoria aristocrática, como se insere neste contexto a imagem da padroeira dessa capela rural.

A imaginária sacra de Nossa Senhora da Conceição contém vários elementos que ressaltam a supremacia da "branquitude" (Schwarcz, 2024), ao mesmo tempo que apresenta indícios de um discreto sincretismo:

> [...] de indígenas a afro-americanos, veremos as imagens da virgem serem ressignificadas, pois veneram a lua, a terra, a água, mães e esposas de deuses autóctones, espíritos e deusas afro-americanas; e também prestam culto a Maria, Mãe de Deus (Irarrázaval, 1993 *apud* Araújo-Júnior, 2019, p.143).

O processo de mistura de estilos artísticos, inicialmente distintos e orientados pelos cânones europeus, reúne elementos religiosos que produziram novas analogias com elementos das culturas dos escravizados, "possibilitando novas formas de perceber, praticar e vivenciar a religiosidade tanto afro-brasileira quanto luso-brasileira", como nos instrui Araújo-Júnior (2019, p.121).

Cabe-nos ressaltar que a maioria dos artífices leigos no interior do Brasil eram mestiços ou cativos afrodiaspóricos, mão de obra priorizada para o trabalho forçado na mineração e nas lavouras da colônia, aproveitados pelos artífices locais para edificações civis e religiosas (Campos, 2006, p.35-37; Oliveira et al., 2013, p.57).

A história do barroco nacional constitui-se como um terreno de convergências interculturais, em particular, ainda que não exclusivamente, de origem africana. Celebram-se costumeiramente, como exemplos, Antônio Francisco Lisboa - o Aleijadinho (1738-1814) e Valentim da Fonseca e Silva – Mestre Valentim (1745-1813), nos períodos colonial e imperial.

Entretanto, a invisibilidade histórica ronda nossa história da arte, de vez que uma parcela expressiva da produção artística destes períodos coube a artistas racializados, muito raramente citados pela fortuna crítica, entre os quais se destacam Frei Jesuíno do Monte Carmelo (1764-1819), José Teófilo de Jesus (1758-1847), Manuel da Cunha (1737-1809) e Leandro Joaquim (1738-1798).

Os elementos formais e simbólicos de africanidade mais expressos nas obras artísticas no Brasil nos períodos supracitados concentram-se no âmbito religioso, "local privilegiado de resistência, instância da vida que resistiu à ruptura da vinda forçada dos africanos ao Brasil" (Dossin, 2013, p. 123-126).

Consideramos importante destacar o contexto e a origem dos racializados escravizados no interior da colônia, para que se ilumine a economia simbólica dos signos da decoração e pinturas na capela desta análise.

Segundo a fortuna crítica, as etnias que davam entrada no país eram do oeste africano (sudaneses) e os de origem Banto (Castro, 2016, p.56). No que diz respeito a essa origem, nossa análise concentra-se nos estilemas e signos associados às influências muçulmanas introduzidas em território africano e seu posterior desterro rumo ao Brasil, o que se nomeia "islamismo de escravidão" (Ribeiro, 2011 *apud* Santos, 2017, p.50).

Os primeiros entraram pelo porto da Bahia, em troca de cachaça e tabaco, pelo comércio estabelecido nos entrepostos da Costa da Mina e seguiram para as Minas Gerais e outras regiões mineradoras, durante o ciclo do ouro. Os escravizados de origem banto, oriundos do eixo Congo-Angola, entraram pelo porto do Rio de Janeiro, e foram os mais comercializados para as outras províncias do país (Castro, 2016, p. 51).

Uma grande parte das pessoas escravizadas oriundas da região do Sudão Central, (atual região norte da Nigéria), eram, na verdade, grupos de prisioneiros de guerras religioso- políticas disputadas em solo africano e entregues pelos grupos em disputas para o comércio de tráfico de humanos escravizados. Eram adeptos do islamismo africano, denominados de *Imalês* (Malês), na língua iorubá. Esta mão de obra escravizada, seguidora da religião muçulmana, era mais instruída e versada na leitura e escrita dos textos sagrados e destinada à execução de labores superiores aos demais escravizados africanos, além de que possuíam domínio no manuseio de minerais como metal, bronze, ferro, ouro e marfim (Lima, 2010, p.11; Santos, 2017, p. 50-51).

Na Capela de Nossa Senhora da Conceição, vê-se uma pintura arquitetural que integra o todo composicional e se encontra presente no forro da edificação: as figurações de Sant'Ana Mestra e São Joaquim, enquadradas em medalhões ampliados, decorados com elementos típicos do Barroco (volutas) e Rococó (rocalhas), no centro de pinturas ilusionistas, em que simulam um balcão de cada lado do tabuado (Figura 4 e 5).

A autoria destes painéis é atribuída aos negros cativos da propriedade, com a provável orientação dos pintores atuantes à época (século XIX), ou seja, Inácio Pereira de Leal (1827-1879) e Antônio da Costa Nascimento, o Tonico do Padre (1837-1903)[5] (Cavalcante; Cavalcante, 2019, p. 298).

5. Inácio Pereira de Leal e Tonico do Padre foram os artistas meiapotenses do século XIX responsáveis pelas pinturas arquiteturais no forro da Igreja Matriz de Nossa Senhora do Rosário (totalmente perdido após o incêndio de setembro de 2002), e da Igreja do Senhor do Bonfim (Cavalcante; Cavalcante, 2018).



Figura 4: Autoria incerta. São Joaquim. Forro da Capela de Nossa Senhora da Conceição. Pintura sobre madeira, (s/d). Fazenda Babilônia, Pirenópolis (GO).



Figura 5: Autoria incerta. Santana Mestra. Forro da Capela de Nossa Senhora da Conceição. Pintura sobre madeira, (s/d). Fazenda Babilônia, Pirenópolis (GO).

Para uma correta compreensão das devoções representadas na capelinha deste antigo engenho colonial goiano do final do século XVIII é necessário considerar o ambiente cultural em que estes cultos emergem na colônia.

Segundo Hoornaert (2008, *apud* Araújo Júnior, 2019, p.125-126), no início da ocupação do país, a população luso-brasileira concentrava-se primeiramente nos engenhos, depois nas ruas (arraiais, vilas e cidades) e, por último, em pequenas propriedades rurais.

A centralidade da vida nos engenhos e fazendas girava em torno do controle do Senhor do Engenho ou da Casa Grande. Segundo o historiador, as imagens mais apropriadamente veneradas nas capelas desses redutos rurais eram justamente as de Sant'Ana e de São Joaquim, que mantinham estreitas analogias com o senhor e a senhora do engenho, replicando a estrutura familiar em termos de conduta social e religiosa, tradições e vivências trazidas pelo colonizador, como se lê no excerto abaixo:

> O senhor do engenho busca sua legitimação de poder e propagação do patriarcado nas virtudes de São Joaquim, o "esposo dedicado e fiel". A senhora do engenho, uma mulher de tez invariavelmente mais clara, deveria mirar-se nos atributos de Sant'Ana, a esposa cristã, temente a Deus, que assume as atividades domésticas e propaga os ensinamentos da doutrina do colonizador (Hoornaert, 2008, *apud* Araújo Júnior, 2019, p.130-131).

Destacam-se, nas pinturas parietais curiosos símbolos inseridos pelos artistas racializados, alusivos às influências islâmicas de suas culturas de origem.

Tais decorações, resultantes das soluções artísticas locais mestiças, materializam-se na instalação de espelhinhos redondos, assim como na representação dos elos de correntes pintadas verticalmente, que separam os espaços ornados de pinturas florais (Figura 6).

Cabe-nos salientar a tensão simbólico-formal que posiciona, lado a lado, os elementos de origem eurocêntrica (folhas de acanto neoclássicas no frontão do altar), com os diminutos espelhos que remetem à cultura muçulmana, e as representações de grilhões, que dividem o painel pictórico atrás do altar da capela.

A investigação da história de vida e dos registros da proprietária da Fazenda Babilônia, assim como as notas de restauro da capela e a tradição local, sugerem que os elos que compõem os grilhões aludem à condição dos escravizados, que executaram a obra, e ali figuram como índice metonímico da servidão.

Em relação aos espelhos, ressaltam-se aqui as interpretações alinhadas ao contexto intercultural, observado na ornamentação que conjuga elementos associados à cultura dos colonizadores e àquela dos colonizados.

No início da colonização do sertão brasileiro, a presença de mão de obra especializada e materiais específicos para serem empregados na construção dos conjuntos



Figura 6: Autoria incerta. Detalhe da pintura parietal: espelhos e representação pictórica de correntes, (s/d). Fazenda Babilônia, Pirenópolis (GO). Fotografia: Paulo Penna, 2024.

urbanos era escassa, dificultada pela grande distância dos arraiais goianos das vilas mineradoras e centros mais desenvolvidos da colônia brasileira, sem mencionar a hostilidade geográfica da região.

Portanto, várias adaptações construtivas incorporam-se à arquitetura local, como no caso do emprego de superfícies espelhadas e de vidro, os quais se substituíram por lâminas vítreas, resultantes da clivagem de um mineral conhecido como malacacheta (Toledo, 2015, p. 291-293).

Curiosamente, segundo nos informou Dona Telma Lopes, os primeiros espelhos alocados na decoração parietal da capela de Nossa Senhora da Conceição, foram provavelmente importados pelo Comendador Joaquim, homem de muitos recursos à época. Alguns tiveram que ser substituídos pela ação do tempo, mas outros ainda se mantêm originais.

Símbolo da verdade, da manifestação da inteligência divina, o espelho também é uma alusão ao feminino. Nas culturas africanas, o espelho, assim como a superfície da água, serve à adivinhação e à interrogação aos espíritos, e suas respostas se inscrevem ou se revelam por reflexos: "No Congo, os adivinhos utilizam esse procedimento salpicando o espelho - ou a superfície da água – com pó de caulim: os desenhos do pó branco, emanação dos espíritos, lhes dão a resposta" (Chevalier; Gheerbrant, 2002, p.395).

A considerar a origem islâmica de muitos escravizados na região, salientam-se outras simbologias relativas aos espelhos, pertencentes à filosofia e à mística da cultura muçulmana, sobretudo em sua vertente sufista. Para os místicos sufistas, o universo constitui-se por um "conjunto de espelhos nos quais a essência infinita (Divina) o contempla sob múltiplas formas. Os espelhos refletem e irradiam o Ser Único" (Chevalier; Gheerbrant, op. cit., p.395).

Uma interessante interpretação para o uso religioso ou ritual do espelho em comum entre as culturas cristã e muçulmana reside na simbologia da alma.

Partindo da teoria sobre a alma pelo filósofo Platão e por Plotino, um padre místico da igreja católica do oriente, São Gregório de Nissa (Cesareia, Capadócia, 330-395), lê-se no *Dicionário de Símbolos*:

> [...] assim como um espelho, quando é acabado recebe, em sua superfície polida, os traços daquele que lhe é apresentado, assim também a alma, purificada de todas as manchas terrestres, recebe em sua pureza a imagem da beleza incorruptível. A alma participa da beleza na medida que se conecta a ela [...] (Chevalier; Gheerbrant, 2002, p.395-396).



Figura 7: Fazenda Babilônia, Pirenópolis (GO). Oratório com Nossa Senhora da Conceição. Autores anônimos (c.1800-1850). Fotografia de Paulo Penna, 2024.

Os itens ornamentais supracitados compõem um fundo contra o qual se destaca o oratório, centro ótico da composição visual da capela, concentrando o interesse do fiel na imaginária veigavalliana (Figura 7).

O entalhamento das meias-luas crescentes no contorno da vitrine do oratório pode ser interpretado sob a perspectiva sincrética que caracterizaria o encontro entre as tradições figurativas e simbólicas das culturas que inspiram a concepção desse recinto religioso.

O pensamento simbólico em torno da lua na iconografia cristã é uma remissão a um dos atributos presentes na imaginária de Nossa Senhora da Conceição presente no oratório da capela, ou seja, a meia lua sob os seus pés, a qual simboliza a sua pureza e a sua luz. A lua não possui luz própria. Sua luminosidade é antes efeito do reflexo da luz solar, assim como a luz da Virgem Maria é reflexo da luz Divina de seu

Filho Jesus (Megale, 2001, p.152-153), o que se articula como uma clara alusão à hierarquia patriarcal cristã.

Na iconografia de diversas culturas africanas, associa-se a lua à fecundidade. No livro sagrado do Corão, a fase crescente, quando vinculada a uma estrela, remete ao paraíso, à periodicidade e à renovação. Os teólogos muçulmanos articulam-na à ressurreição e este símbolo figura emblemático nas bandeiras de muitos países de tradição religiosa islâmica. O crescente está para estas culturas, como a cruz está para o cristianismo (Chevalier; Gheerbrant, 2002, p.561-563).

As interpretações e análises aqui adotadas, para delimitar uma possível genealogia cultural minimamente capaz de sustentar nossas hipóteses na investigação das configurações simbólicas e morfológicas atuantes no conjunto figurativo e ornamental que compõe a capela de Nossa Senhora da Conceição, da Fazenda Babilônia (GO), visam a lançar luz sobre as peculiaridades sintáticas observadas em sua composição.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

As teorias postuladas por Gruzinski (2001) e Glissant (2005), em que pesem as devidas distinções contextuais, contribuem para o pensamento que busca contemplar a complexidade das inovações resultantes da mescla, sincretismo ou intercâmbio que germinaram nas múltiplas soluções estilísticas no âmbito geral da cultura do Barroco. Em especial, em suas versões ultramarinas e, em particular, naquelas situadas à margem da atenção historiográfica estabelecida.

Buscamos iluminar o vínculo existente entre a imaginária e pinturas da Capela de Nossa Senhora da Conceição e o contexto sociocultural, voltado à religiosidade daquela época em Meia Ponte, atual Pirenópolis, em Goiás.

Em síntese, investigaram-se as redes de expressões pictóricas locais contra um fundo referencial estabelecido pela tradição católica eurocentrada e nos redutos hegemônicos dessa linhagem colonial, para a devida compreensão das elaborações artísticas que distinguem a capela rural goiana.

A singularidade morfológico-sintática dessa capela e a complexidade em que se insere seu ecossistema e dinamismo simbólicos instalam-na na abrangência do sistema cultural colonial Barroco no interior goiano, refletindo as características singulares da região, merecedoras de constantes esforços historiográficos investigativos.

O mergulho analítico no passado artístico e colonial do interior goiano, tal qual se manifesta na Capela de Nossa Senhora da Conceição, conduziu essa pesquisa ao enfrentamento do legado do Barroco em localidades afastadas, não apenas dos centros europeus, que consagraram seus modelos estéticos, mas igualmente de localidades em que novas visões do Barroco se destacaram no Brasil.

Vale lembrar que o Barroco, desde sua origem ocidental, já carregava em si as possibilidades de ressignificação, de deslocamentos, desregramentos e “desvios”, como argumenta Édouard Glissant (1990, p.91-94). O autor identifica no Barroco a latência da mestiçagem, ou *crioulização*, mutante expressa na arquitetura e nas artes visuais das colônias estabelecidas pelas invasões europeias.

A arte barroca, expressa em suas acomodações no interior do Brasil nos séculos XVIII e XIX, é um exemplo de ressignificação morfológica, e não foi diferente em Goiás, ainda que com distinções em suas soluções arquitetônicas e decorativas.

Tais peculiaridades destacam-se como opções estéticas que não se limitam exclusivamente à mera superação de dificuldades de recursos e mão de obra específicos para o emprego dos cânones religiosos vindos da metrópole, mas evidenciam os modos pelos quais os elementos e signos culturais oriundos de culturas não europeias aparentam infiltrar-se na produção artística do interior goiano, como buscamos iluminar nesse texto.

Ao aprofundarmo-nos nas simbologias incorporadas nos elementos iconográficos, escultóricos e decorativos na Capela de Nossa Senhora da Conceição da Fazenda Babilônia, constata-se que acabam por subverter a matriz europeia dos estilos Barroco e Rococó, resultando em uma compreensão mais específica do contexto que molda a produção artística colonial brasileira, constituída pela multiplicidade étnico- cultural.

REFERÊNCIAS

ARAÚJO JÚNIOR, Iron Mendes de. Imagens que falam: a arte sacra na cultura brasileira. Curitiba: Editora Appris, 2019.

ARRAIS, Cristiano et al. O século XVIII em Goiás: a construção da colônia. Goiânia: Cânone Editorial, 2019.

CALABRESE, Omar. A idade neobarroca. Lisboa: 70, 1999.

CAMPOS, Adalgisa. Introdução ao Barroco Mineiro: cultura barroca e manifestações do Rococó em Minas Gerais. Belo Horizonte: Crisálida, 2006.

CASTRO, Yeda Pessoa de. Localização e origem da população negra escravizada em território colonial brasileiro: as denominações Banto e Iorubá. Revista Eletrônica: Tempo - Técnica - Território / Eletronic Magazine: Time - Technique - Territory, [S. l.], v. 3, n. 2, 2016, p. 48-62. Disponível em: https://periodicos.unb.br/index.php/ciga/article/view/15442. Acesso em: 19 jan. 2026.

CAVALCANTE, Silvio; CAVALCANTE, Neusa. Barro, Madeira e Pedra: Patrimônios de Pirenópolis, 2a ed. Brasília: IPHAN, 2018.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. Dicionário de símbolos. Tradução de Vera da Costa e Silva et al. 17a ed. Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 2002.

COELHO, Beatriz; QUITES, Maria Regina Emery. Estudo da escultura devocional em madeira. Belo Horizonte, MG: Fino Traço, 2014.

COHEN-APONTE, Ananda. Decolonizing the Global Renaissance: A view from the Andes. In: SAVOY, Daniel (ed.). The Globalization of Renaissance Art: A Critical Review: Leiden; Boston: Brill, 2017, p. 67-94.

CURADO, João Guilherme. Religiosidades, saberes e fazeres no Engenho de São Joaquim Meia Ponte – Goiás. Anais. Simpósio Nacional de Estudos de Religião da UEG, v.1, n.1. Goiás: UEG, 2019.

DELEUZE, Gilles. Leibniz: a dobra e o barroco. Campinas: Papirus, 1991.

DIDI-HUBERMAN, Georges. Devant le temps- histoire de l'art et anachronisme des images. Paris: Minuit, 2000.

DOSSIN, Francielly Rocha. Apontamentos acerca da presença do artista afro-descendente na história da arte brasileira. DAPesquisa, v. 3, n. 5, p. 121-130, 2013. Acesso em: 31 mar. 2025.

ETZEL, Eduardo. O barroco no Brasil: psicologia e remanescentes em São Paulo, Goiás, Mato Grosso, Paraná, Santa Catarina, Rio Grande do Sul. São Paulo: Melhoramentos, 1974.

FLUSSER, Vilém. “Barroco Mineiro Visto de Praga”. Rio de Janeiro: Jornal do Commercio, 03/04/1966.

FRAGOSO, Mauro Maia et al. Arte e Devoção. Organizado por Dom Mauro Maia Fragoso, OSB, Rio de Janeiro: Edições Lumen Christi, 2022.

FRONER, Yacy-Ara. O diálogo da imagem: a arte como emblema da sensibilidade colonial. In: CEIB- imagem brasileira (org.), n.4, Belo Horizonte, Minas Gerais, 2009, p.43-50.

GLISSANT, Édouard. D’un baroque mondialisé In: Poétique de la relation- poétique III. Paris: Gallimard, 1990. p.91-94

_____. Introdução a uma poética da diversidade. Tradução Enilce do Carmo Albergaria Rocha. Juiz de Fora: UFJF, 2005.

GRUZINSKI, Serge. O pensamento mestiço. Tradução Rosa Freire Aguiar. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

IPHAN. Legislação de Proteção de Pirenópolis-GO. Brasília: Iphan, 1995.

JAYME, Jarbas; JAIME, José Sisenando. Casas de Pirenópolis. Casas de Deus e Casas dos Mortos. Goiânia: UCG, 2002.

LIMA, Elder Rocha. Guia sentimental da cidade de Pirenópolis. Brasília, DF: Superintendência do IPHAN em Goiás, 2010.

LIMA, Luana Nunes Martins de. Fases do patrimônio em Goiás (Brasil): da gênese colonial à tardia preservação. Patrimônio e Memória. Assis, SP, v. 16, n. 2, 2020, p. 591-622.

MEGALE, Nilza Botelho. Invocações da Virgem Maria no Brasil, Petrópolis: Vozes, 2001.

NEVES, Rowena Porto das. O islã no brasil: dos malês aos dias atuais. Revista Foco, v. 16, n. 10, p. e3110-e3110, 2023.

OLIVEIRA, Myriam Andrade Ribeiro de; PEREIRA, Sonia Gomes; LUZ, Angela Ancora da. História da arte no Brasil: textos e síntese. 3a ed. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2013.

SALGUEIRO, Heliana Angotti. A singularidade da obra de Veiga Valle. Goiânia: Universidade Católica de Goiás, 1983.

SALGUEIRO, Heliana Angotti. Diante das imagens de Veiga Valle: questões colocadas, questões retomadas. In: UNES, W. Veiga Valle. Goiânia: Casa Brasil, 2011, p. 22-34.

SANTOS, Roberto Magalhães dos. Uma breve reflexão sobre o islamismo africano e sua chegada ao brasil. Emblemas, v. 14, n. 2, 2017.

SOUZA, Leliane Macedo de et al. Análise morfológica do panejamento de Veiga Valle: um estudo de caso. Revista de Ensino em Artes, Moda e Design, Florianópolis, v.9, n.1, p.1-25, 2025. DOI: 10.5965/25944630912025e6348. Disponível em: https://www.revistas.udesc.br/index.php/ensinarmode/article/view/26348. Acesso em: 2 abr. 2025.

SCHWARCZ, Lilia Moritz. Imagens da branquitude: a presença da ausência. São Paulo: Companhia das Letras, 2024.

VIEIRA, Marco Antônio; SÁ, Alexandre. Apresentação crítica do Dossiê Devires Decoloniais: Resistências, Impasses, Estratégias. Ouvirouver, vol.20, n.01, p.11-31, jan.jun, 2024. https://seer.ufu.br/index.php/ouvirouver/article/view/71452/37811, Acesso em 23/03/2025.

WARBURG, Aby. A renovação da antiguidade pagã: contribuições científico-culturais para a história do renascimento europeu. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013.

_____. Histórias de fantasma para gente grande: esboços, escritos e conferências. Tradução Lenin Bicudo Bárbara. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

LELIANE MACEDO DE SOUZA
Mestre em Ciências da Saúde pelo PPG da Faculdade de Medicina da Universidade de Brasília. Especialista em História da Arte M.A. pelo PPG da Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais.
https://orcid.org/0000-0001-5624-9575

MARCO ANTÔNIO RAMOS VIEIRA
Doutor em Artes, na linha de Teoria e História da Arte, pelo PPG em Artes Visuais, do Instituto de Artes, UnB. Curador independente desde 2007, tendo desenvolvido projetos curatoriais e acompanhamento crítico para artistas junto a instituições como a Fundação Athos Bulcão (DF), o Paço das Artes (SP), a Casa Fiat de Cultura (MG) e o MUBRAN (GO).
https://orcid.org/0000-0002-3178-646X

MODESTO BROCOS, UM DEGENERACIONISTA? REFLEXÕES SOBRE O PENSAMENTO EUGÊNICO E A DEFESA DO EMBRANQUECIMENTO EM REDENÇÃO DE CÃ (1895)

MODESTO BROCOS, A DEGENERATIONIST? REFLECTIONS ON EUGENIC THOUGHT AND THE ADVOCACY OF RACIAL WHITENING IN "REDENÇÃO DE CÃ" (1895)

Heloisa Selma Fernandes Capel

MODESTO BROCOS
EMBRANQUECIMENTO
EUGENIA
DEGENERACIONISMO
RECEPÇÃO

É comum encontrarmos a recepção da tela Redenção de Cã (1895), de Modesto Brocos (1852-1936), como uma expressão do projeto de embranquecimento nos inícios da República no Brasil. Todavia, em que pese a utilização da obra, poucos anos após sua criação, para defesa do projeto embranquecedor, o pensamento do artista parece mais nuançado, se observarmos sua obra de maneira geral. Ao confrontar sua obra pictórica com seu livro didático e um romance utópico, encontramos indícios de que o projeto de embranquecimento no Brasil era uma ideia que Brocos mais apresentava à discussão do que defendia. Brocos parece se interessar por ideias eugênicas, mas identificar-se com o grupo degeneracionista de intelectuais que consideravam o processo de miscigenação como algo difícil e desafiador.

MODESTO BROCOS
WHITENING PROJECT
EUGENICS
DEGENERACY
RECEPTION

It is common to interpret Modesto Brocos's (1852–1936) painting "The Redemption of Ca" (1895) as an expression of the "whitening" project during the early years of the Brazilian Republic. However, despite the use of the work, just a few years after its creation, to defend the whitening project, the artist's thinking appears more nuanced when we examine his body of work as a whole. When comparing his paintings with his textbook and a utopian novel, we find evidence that the whitening project in Brazil was an idea that Brocos presented for discussion rather than one he actively defended. Brocos appears to have been interested in eugenic ideas, but he identified with the group of intellectuals who viewed the process of miscegenation as difficult and challenging.

ISSN 1518–5494
ISSN–E 2447–2484

A RECEPÇÃO DE BROCOS COMO DEFENSOR DO EMBRANQUECIMENTO

Na perspectiva da circulação das ideias e as expressões artísticas correntes entre os séculos XIX e XX, especialmente no Brasil, é oportuno refletir sobre a tela Redenção de Cã (1895), obra pertencente ao artista espanhol Modesto Brocos que foi premiada com a medalha de ouro no concurso da Escola Nacional de Belas Artes, em 1895 (Fig.1). A obra apresenta uma cena impactante: uma família em um ambiente tipicamente brasileiro. O gesto mais eloquente do quadro mostra uma senhora negra, cujas mãos apontam sua intenção de louvor aos céus: um agradecimento pelo nascimento de uma criança branca, fruto de um processo de mestiçagem. A obra foi referendada a partir *I Congresso Internacional das Raças*, ocorrido em Londres, em 1911, pelo médico e intelectual João Baptista Lacerda, diretor do Museu Nacional do Rio de Janeiro. O médico defendia o projeto de miscigenação da população brasileira com o argumento básico que, ao contrário do que se pensava, o processo não geraria "seres inferiores", mas indivíduos inteligentes, com disposição para as artes e a política[1]. Logo após o Congresso, o médico reproduziu seu texto em francês com uma cópia

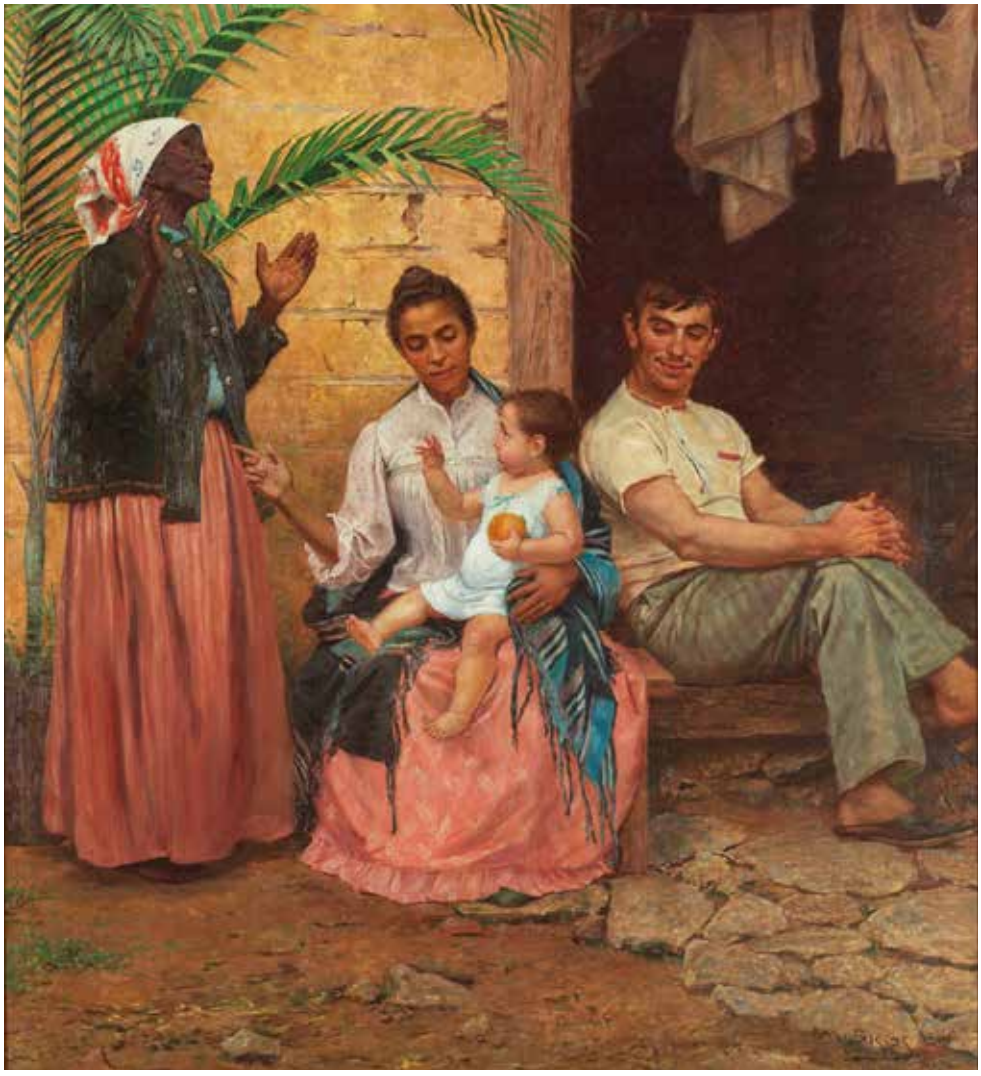


Fig. 1. Modesto Brocos. A Redenção de Cã (1895). Óleo sobre tela. 199 cm x 166 cm. Rio de Janeiro: Museu Nacional de Belas Artes.

1. "De acordo com Lacerda, o cruzamento entre negros e brancos, ao contrário da opinião de muitos escritores, não teria gerado um mestiço de qualidade inferior no Brasil. Embora fossem descritos como moralmente voluptuosos e pouco afeitos ao trabalho braçal, Lacerda entendia que os mestiços do Brasil eram "intensamente inteligentes" e teriam "disposição para as letras, para a ciência e para a política".Muitos deles teriam, inclusive, gerado descendentes que se tornaram proeminentes políticos,poetas, pintores, escultores, músicos, advogados, médicos e engenheiros, com reconhecido domínio técnico e habilidade profissionais". Souza & Santos (2012, p.754).

da obra de Brocos como expressão visual de sua profecia: “em menos de um século o Brasil seria branco”[2].

No momento em que Brocos apresenta seu quadro, na segunda metade do século XIX, a miscigenação não era uma proposta unânime no Brasil e sua obra será apropriada ao longo dos anos posteriores tanto para a crítica quanto para sua defesa, como é o caso do projeto embranquecedor defendido por médicos e intelectuais ligados aos estudos raciais no período que antecedeu a Primeira Grande Guerra. A obra de Brocos e seu próprio autor foram esquecidos pelas pesquisas acadêmicas brasileiras, até os últimos anos do século XX. Atualmente, mobilizados pelos estudos étnico-raciais e os movimentos sociais e coletivos que debatem o racismo, a tela tem sido largamente utilizada em livros didáticos[3] e, não raro, apresentada como

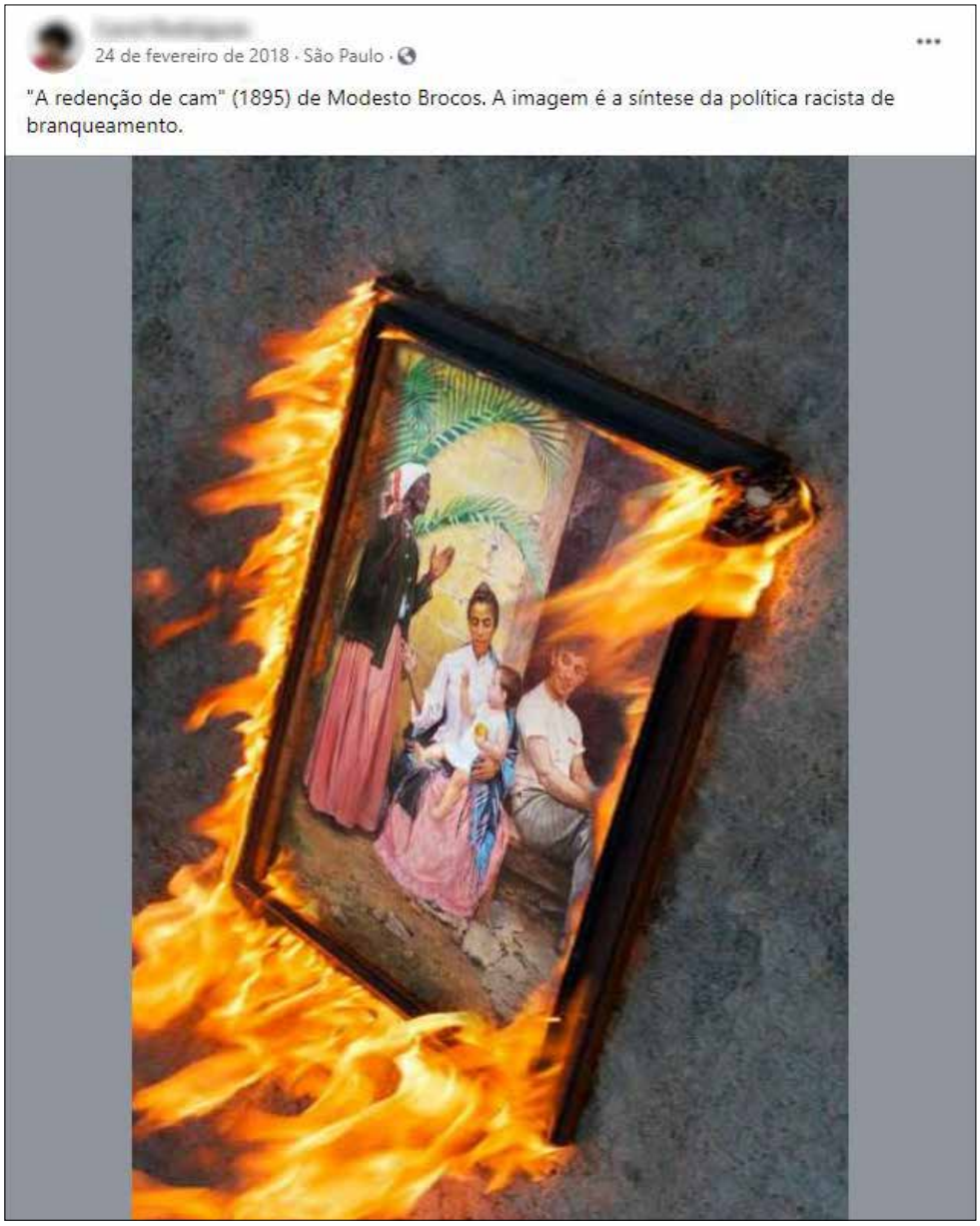


Fig. 02. Redenção de Cam incendiada. Fonte: REIS, Miguel Lúcio dos. Louvor ao embranquecimento? Uma análise da pintura *a redenção de cam* (1895) por suas historicidades. *Dissertação de Mestrado*. UFU, 2022, p.14.

2. “Em um volume avulso, publicado em francês, Lacerda reproduziu o trabalho apresentado no Congresso (Lacerda, 1911b) e uma tela de Modesto Brocos y Gómes (1852-1936). (...) O quadro foi reproduzido por Lacerda com a seguinte legenda: “O negro passando a branco, na terceira geração, por efeito do cruzamento de raças”. Souza & Santos (2012, p.755).

3. A esse respeito, ver Capel, Heloísa Selma Fernandes. Modesto Brocos (1852-1936) e a Recepção de sua obra em Livros Didáticos In: Experiências Docentes e a Construção do Saber Histórico.João Pessoa: Editora do CCTA/UFPB, 2022. Sobre outros aspectos do pensamento do artista, ver também Capel, Heloisa. Modesto Brocos, primeiras impressões (2022).

"síntese de uma política racista de branqueamento" da população brasileira entre os séculos XIX e XX[4]. Ao integrar uma banca de dissertação em 2022 sobre Modesto Brocos deparei-me com a seguinte imagem: a tela Redenção de Cã abria o trabalho com uma montagem que a apresentava sob chamas de um fogo destruidor e propostas de cancelamento do artista[5] (Fig.02). Diante desse panorama, após destacar a visão geral sobre a interpretação da obra pela crítica de época e pelo próprio autor, vamos apresentar as ideias correntes sobre miscigenação no entressécuIo em sua primeira fase no Brasil e sua relação com a eugenia, para, finalmente, arriscarmos uma hipótese acerca do pensamento do artista sobre o tema da eugenia e da miscigenação.

À época de sua premiação no século XIX, uma das manifestações mais entusiásticas sobre a tela foi publicada pelo poeta republicano Olavo Bilac escrito sob o pseudônimo de "Fantasio" no *Jornal Gazeta de Notícias*, publicado no *Rio de Janeiro em 5 de setembro de 1895*:

> [...] No grande quadro do meu amado Brocos, aquela admirável preta velha, de mãos erguidas ao céu, é a descendente daquele mau filho, que, tendo visto bêbado o pai, teve a ousadia de achar engraçada a sua patriarcal bebedeira. Ali está ela pagando o crime que não cometeu. Mas Noé, quando condenou com sua maldição, toda a raça do filho mau a ter na pele, até a consumação dos séculos, a negrura da noite – não podia contar com uma coisa que se sucedeu depois.
>
> E a coisa foi esta: descendentes brancos de Sem, fartos de beijar peles alvas, desandaram a beijar peles pretas. E começou assim a raça de Sem a redimir a raça de Cam – Redenção que Brocos acabou agora. É gíria comercial quando se quer dizer que é preciso esclarecer um contrato, diz-se que é preciso pôr o preto no branco. Brocos, para esclarecer a raça de Cam inverteu o processo: fez justamente o contrário.
>
> Na sua grande tela belíssima, já a filha da velha preta está meio lavada da maldição secular: já não tem na pele a lúgubre cor da noite, mas a cor indecisa de um crepúsculo. E vede agora aquele lagatão que ali está, branco como o dia: é um Semita puro, que se encarregou de completar a obra de redenção, transformando o crepúsculo numa aurora radiante. Vede, a aurora-criança como sorri e fulgura, no colo da mulata, – aurora filha do dilúculo, neta da noite... Cam está redimido! Está gorada a praga de Noé! [...]. Fantasio.

Dessa maneira, o poeta parnasiano Olavo Bilac se expressa sobre a obra ganhadora da medalha de ouro na Exposição da Escola Nacional de Belas Artes do ano de 1895, o quadro adquirido pela Escola logo após a premiação. Fantasio parece gostar do tema da obra realizada pelo "amado Brocos", que "finalmente redime Cam do estigma da condenação de uma "raça", apresentando-nos "a aurora-criança fulgurante". Para os autores galegos Bueno & Jimenez, (2000, p.119), as metáforas de Bilac, dia-noite, aurora-crepúsculo, sujeira-limpeza, chegariam quase ao delírio com a crítica feita depois pelo escritor Coelho Netto, que faz uma inusitada comparação da obra com a ópera O Holandês Errante[6] (*Der fliegende Holländer*) de Richard Wagner, cujo tema também passa pela ideia da redenção quando ele sugere à personagem Senta: "esquece o noivo da tua raça e salve seu apaixonado para quebrar a maldição". Coelho Netto é um dos defensores da eugenia no Brasil e um dos entusiastas da criação da Sociedade Eugênica de São Paulo (SESP) em 1918, argumentando que ela conse-

4. A imagem foi capturada de um perfil do Facebook em 2018 e continha uma legenda: "Redenção de Cã, de Modesto Brocos (1895): síntese de uma política racista de branqueamento". O autor da dissertação apresentava a proposta de discussão da obra, considerando-a como um ícone do "louvor ao embranquecimento" (Reis, 2022).

5. Visto que o branqueamento é algo que dificulta processos de identificação negra, fazendo com que essa população aspire à branquitude e não se organize na luta contra o racismo. A esse respeito, ver as discussões sobre o processo de branqueamento e seus efeitos no trabalho de Kabengele Munanga (2020). A respeito das perspectivas anacrônicas sobre Modesto Brocos e seu cancelamento, ver, também, meu texto publicado nos Anais do 43º Colóquio do CBHA (Comitê Brasileiro de História da Arte): CAPEL, Heloisa S.F. Debates sobre anacronismos e interpretação das imagens em Modesto Brocos. Anais do 43º Colóquio do CBHA. Juiz de Fora, 2023. p.121-127

6. Conhecida em português como "O Navio Fantasma".

guiria realizar a obra de "regeneração do homem" e o "aperfeiçoamento da espécie" (Coelho Netto apud Diwan, 2014, p.102)[7].

Embora o pensamento de Olavo Bilac seja representativo de uma determinada parte da elite intelectual do período, a obra não foi completamente bem recebida pela crítica, como nos mostra o texto da coluna *Notas sobre Arte do Jornal do Comércio do Rio de Janeiro*, dois dias depois de Fantasio, em *7 de setembro de 1895, p.2*:

> [...] Muito já se tem falado sobre este trabalho; não nos parece, porém, que ele tenha o valor que se quer dar como concepção. No desenvolvimento do assunto, é pouco claro; a ideia que o artista teve em mente traduzir, não transparece à primeira vista, nem se entende sem explicação; quem o observar, não compreenderá que o tema é a redenção de uma raça. Afigura-se-nos que semelhante intuito não se realiza com a transfusão progressiva nela de elementos que lhe são estranhos e a gradual extinção dos seus característicos. Demais, o assunto em si é pouco delicado para ser assim publicamente tratado; envolve fatos sociais que realmente se dão, mas que não são aceitos na ordem geral de coisas. Fere preconceitos ainda arraigados em muitos espíritos e, para ser compreendido, demanda explicações demasiadamente delicadas para serem franca e claramente expostas. Na nossa opinião, representa apenas um simples episódio que ocorre na nossa vida social, mas sem constituir normalidade, e ao qual se deu um título ruidoso, a nosso ver inadequado. Como estudo de seleção natural, os tipos representados não são dos mais felizes.

O autor, portanto, faz críticas à concepção formal do quadro, mas sua fala mais significativa, e que parece dar a tônica geral de seu texto, é a de que o tema é "pouco delicado para ser publicamente tratado", "fere preconceitos arraigados em muitos espíritos e, para ser compreendido, "demanda explicações demasiadamente delicadas para serem franca e claramente expostas". O crítico parece falar de si mesmo e de uma grande parcela da população que via com reservas a miscigenação, como demonstra a literatura da época e os grupos que vão se organizar em poucos anos para criar a Sociedade Eugênica, que se estabelece em São Paulo em 1918 (SESP), sociedade defendida por Coelho Netto e outros intelectuais. Esse substrato social se estrutura em pouco tempo e, em 1931, cria o *Comitê Central de Eugenismo*, que propõe o fim da imigração de não-brancos como uma das medidas para impedir a miscigenação. Mas vejamos o que diz o próprio autor sobre sua obra, em seu próprio tempo.

Em seu livro *A Questão do Ensino de Belas Artes*, ao elogiar a prática de seu professor de pintura em 1876 na então Academia Imperial de Belas Artes, Brocos nos revela qual tema foi sugerido por Victor Meirelles aos alunos: "Noé Bêbado" (BROCOS, 1915, p.9). Brocos realiza desenhos preparatórios para o tema e obedece ao princípio de estudar roupagens e panejamentos para assuntos religiosos (BROCOS, 1915, p.10). E é o próprio artista que deprecia o resultado da premiação da obra, explicando-nos que foi o resultado de uma contenda entre Henrique Meirelles e Rodolfo Amoedo. Afirma Brocos:

> No anno de 95 expuz a Redenção de Cham: foi um sucesso. Bilac escreveu uma engenhosa crítica sobre a maldição de Noé que meu quadro desmoralizava. Inspirou Coelho Netto uma composição sobre o navio fantasma. Os alunos ofereceram-me uma palheta e os jornais desbragaram-se em elogios. Tudo isso foi obra de meus amigos,

7. "realizando conferências, espalhando boletins, pregando, demonstrando, vai conseguindo realizar, ainda que lentamente, a obra filantrópica de regeneração do homem para cuidar, em seguida, do aperfeiçoamento da espécie" (Coelho Netto apud Diwan, 2014, p.102).

> principalmente do Henrique, pelas *ganas* que tinha ao Amoedo, pois este esforçara-se, mandando alguns bons trabalhos naquele ano, e convinha ao amigo exagerar o valor do meu quadro. O jury, influído, concedeu-me a 1ª medalha. (Brocos, 1915, p.99).

Há, portanto, um certo desdém do artista pelo mérito da obra, feita com tema didático sob encomenda de seu professor. Autores espanhóis sublinham, por outro lado, conexões político-sociais na obra. Os autores galegos Fernando Bueno e José Gimenez destacam a obra como uma "versão singular da Sagrada Família", um "presépio tropical". Mas informam, principalmente, que o modelo de Brocos para a criança foi o filho do jurista Rodrigo Octávio, de provada ascendência nórdica, como ele próprio explica em seu livro "Minhas Memórias dos Outros":

> Da pintura a óleo guarda a pinacoteca da Escola alguns apreciáveis quadros, entre os quais a formosa tela das três gerações, para o qual meu filho, com alguns meses de idade, linha criança, transpirando no outro dos cabelos e no rosado das faces a exuberância do seu sangue escandinavo serviu de modelo (Octávio, 1979, cap.XIII).

Diante destas breves notas, seria possível perguntar: defendia Brocos o projeto de miscigenação e embranquecimento? Possuía o artista um pensamento eugênico? Seria possível associar eugenia e miscigenação no caso em questão? Para que possamos compreender o pensamento de Modesto Brocos, é importante estabelecer o panorama das ideias em circulação no tempo de sua atuação como professor e artista, ou seja, entre o final do século XIX e os primeiros anos do século XX.

O PENSAMENTO EUGÊNICO E SUA RECEPÇÃO NO BRASIL

De maneira geral, o pensamento eugênico costuma ser dividido em quatro etapas: a primeira corresponde à segunda metade do século XIX e relaciona-se ao darwinismo e desenvolvimento das teorias genéticas. Sua expansão, por sua vez, se dá na segunda etapa, a que ocorre no entresséculo e vai até a década de 1940. Nesse período, as ideias eugênicas sofrem uma expansão e se legitimam em grupos e instituições. A queda das ideias eugênicas ocorrerá, especialmente, a partir de sua radicalização com o pós-guerra, principalmente, depois de 1950, no que se considera sua terceira etapa, e, sua retomada, por sua vez, na quarta etapa, no movimento que alguns identificam como neoeugenismo ocorrido nas décadas entre 1980 e 1990, a partir dos estudos de mapeamento genético e identificações do genoma humano. Seguindo esse esquema geral, é possível identificar que, no tempo de Brocos, o pensamento eugênico já era conhecido e encontrava-se em plena expansão na Europa, na América Latina e no Brasil, adquirindo feições próprias conforme cada localidade.

No período de expansão, é importante destacar as ideias de Francis Galton (1822-1911), antropólogo francês contemporâneo de Brocos que é considerado o pai da eugenia. A partir das ideias da teoria evolutiva e seleção natural de Darwin, Galton se dedicará ao estudo de técnicas biométricas para "melhorar o gênero humano". Um dos pontos importantes nas ideias de Galton, é que o crime e a marginalidade também eram resultados de uma herança genética. Além de controlar casamentos, o que se conhece como eugenia negativa se preocupou em livrar a espécie da degeneração por meio da esterilização, da segregação dos indesejáveis, como o confinamento em

sanatórios de doentes mentais, e leis de imigração. Em casos mais radicais, postulava-se a eutanásia, o infanticídio e o aborto.

De que maneira tais ideias alcançaram o Brasil? Segundo Pietra Diwan (2014), as ideias eugênicas desenvolveram pontos comuns por se relacionarem com a formação das identidades nacionais. Na América de colonização ibero-hipânica e católica, houve resistências e dissensos, mas também agregação do discurso eugênico ao discurso político de formação da nacionalidade. Sob essa perspectiva, de maneira geral, com raras exceções, na primeira etapa, houve um desprezo à mestiçagem. Esse posicionamento estava ligado, especialmente, às teorias degeneracionistas, que circulavam por meio das viagens dos filhos da elite republicana à Europa e das expedições científicas durante o reinado de D. Pedro II, o rei que apoiou o desenvolvimento das artes e das ciências no Brasil. Nos relatos das expedições e ideias defendidas por Louis Agassiz (1807-1873), Arthur de Gobineau (1816-1882) e Gustave Le Bom (1841-1931), havia uma condenação à miscigenação, que, para eles, representava o atraso, representativo de resultados que produziam uma população com elementos degenerados e instáveis. Tal posição influenciou diversos intelectuais brasileiros que, sob as ideias positivistas e cientificistas no início da República, condenaram a miscigenação como meio para sua formação identitária. Entretanto, diante de uma composição étnica plural e em função dos interesses econômicos, além do atendimento à necessidade de mão de obra no período pós-abolição, em uma postura considerada racista, parte da elite imperial vai defender, posteriormente, a eliminação da população negra por meio de um processo de branqueamento. Tal postura só se tornará expressiva a partir dos inícios da República brasileira. A princípio, a ideia corrente era a de que a mestiçagem era algo lento e difícil, um mal a ser evitado.

MODESTO BROCOS: UM DEGENERACIONISTA?

O que pensava Brocos, a respeito do tema da eugenia? Seu livro *Viaje a Marte*, publicado em Valencia no ano de 1930, possui alguns indícios do que ele considera digno de uma sociedade que poderia "*mejorar lo existente*" (Brocos, 1930, p.7), sua intenção maior declarada na dedicação inicial que faz ao neto Péricles. Brocos não escreve apenas um livro de ficção, mas organiza ideias a partir das quais vislumbra uma sociedade perfeita, como a marciana. Em seu livro, há uma defesa do controle estatal da natalidade e dos casamentos, ações importantes para que uma sociedade pudesse ser considerada como desenvolvida. Durante o processo de ajuste, ao Estado coube controlar matrimônios, suspendendo-os e fazendo com que populações excedentes fossem povoar e fundar colônias em locais que o autor denomina de "outras Áfricas":

> Después de calcular el número de habitantes que dentro de cada nación cabia a las provincias y municipios tomaram la radical medida de suspender por um determinado tiempo los matrimonios, y el exceso de la población fué mandado a fundar colonias, marchando parte voluntariamente y parte por sorteo. Felizmente habia no lejos de alli otras Africas que poblar, y aquellos territorios nuevos salvaron la dificultad. (Brocos, 1930, p. 176).

Assim, para estabelecer equilíbrio populacional entre províncias e municípios, era legítimo colonizar áreas consideradas como depósito de uma população excedente: lo-

cais nos quais as pessoas não iriam voluntariamente por serem terras não desenvolvidas, "outras Áfricas", em sua expressão.

Seria, também, necessário fazer como em Marte, o controle estatal dos matrimônios. No livro de Brocos, os casamentos deveriam ser rigidamente controlados por exames médicos de aptidão e controlados por contrato. Os critérios de aptidão eram estéticos, incluíam juventude e saúde, o que deveria garantir um "melhoramento da raça", uma prole adequada e voltada para o trabalho. Como explica:

> Después que los medios de existencia se pusieron al alcance de todos y que las reformas económicas disminuyeram la lucha por la existencia los matrimonios se hicieron por inclinación y de acuerdo com la estética. Esta triunfó soberanamente em el corazón de los hombres y mujeres y la raza humana mejoró a los ojos vistos, aumentando em lo sucesivo el número de hombres y mujeres bellas. Pero si por el lado de la perfección física las condiciones mejoraban, no acontecia lo mismo por el lado de la robustez y la salud. Com la intención de mejorar la raza y en el anhelo de perfeccionamiento, estudiaron esta cuestión y concluyeran que el hombre llegaba al estado de perfección física a los 25 años y la mujer a los 20. Em consecuencia, establecieron la ley de no permitir casamientos antes de esas edades, para no engendrar seres débiles que podrián hacer degenerar la raza [...]. (Brocos, 1930, p.178).

O controle estatal e médico dos casamentos era realizado para evitar a loucura ou outras enfermidades hereditárias, mas, se mesmo com resultados desfavoráveis, o casal insistisse na união, a esterilização seria realizada para evitar seres defeituosos. Esse mesmo princípio, o de garantir a sobrevivência apenas de seres saudáveis, era aplicado aos casos de doentes incuráveis e com enfermidades transmissíveis, como os portadores de lepra, que deveriam ser "eliminados". (Brocos, 1930, p.181). Caso o doente fosse um menor, poderia ser eliminado por uma injeção letal ou algo tóxico, caso fosse adulto, poderia escolher o meio de eutanásia que desejasse (Brocos, 1930, p.200). Seriam medidas que "a educação e a moral" em uma sociedade evoluída aconselharia aos humanos, salvando-os, assim, da dor e da tolerância a aquilo que não seria suportável à vista (Brocos, 1930, p.200).

O interlocutor Feijóo, no livro, explica ao narrador que o imperativo mais radical de ações estatais ocorreria em relação aos nascimentos. Com uma concepção fluida de moral, no livro de Brocos há uma defesa a ações radicais em caso de os recém-nascidos não serem perfeitos: eles deveriam ser afogados em uma piscina. Esse ato cruel é defendido no livro como uma ação necessária e que geraria menor sofrimento. Argumenta: "no és más humano asfixiarlos en la piscina, cuyo sufrimiento podrá durar un minuto, que dejarlos sufrir cincuenta o sesenta años, que podrá durar su existencia?" (Brocos, 1930, p.201)

Para justificar, acrescenta, ainda, o exemplo do culto à beleza física dos povos gregos e suas ações legitimadas de asfixiar um nascituro em um poço, caso não fosse bem formado. Culto à beleza física, ações higienistas, controle matrimonial e de nascimentos, eliminação dos diferentes e dos doentes incuráveis. São ideias radicais, completamente afinadas com um posicionamento eugênico.

Assim, se Brocos possuía um pensamento declaradamente eugênico em sua produção textual, o que dizer de suas ideias sobre miscigenação e sua defesa do embranquecimento da população brasileira? Em sua literatura de ficção, há indícios de um



Fig.3. Modesto Brocos. A Redenção de Cã (1895). Óleo sobre tela. 199 cm x 166 cm. Rio de Janeiro: Museu Nacional de Belas Artes. Detalhe.

posicionamento que, ao contrário do que se propaga a respeito de sua obra nos tempos atuais, Modesto Brocos parecia não defender o embranquecimento, mas poderia estar mais afinado com o pensamento degeneracionista. Vejamos.

Em sua obra Brocos admite a unificação das raças e a valoriza como importante para o equilíbrio planetário, mas considera, em um trecho específico, que a raça negra "oferecia dificuldades de mestiçar por sua cor" (Brocos, 1930, p.183). A partir de uma estrutura social engenhosa envolvendo miscigenações por meio de mulheres como as hermanas humanitárias inspiradas nas hieródulas gregas[8], que, dentre várias funções, tinham como missão oferecer-se para melhorar a espécie, contribuir para unificar as raças. O controle faria, ao fim de algumas gerações, com que as raças superiores pudessem prevalecer. Como explica:

> Ya se habia conseguido mucho em tiempos anteriores mejorando las razas separadamente, de modo que la raza blanca com la amarilla fué fácil de metizaje. No aconteció lo mismo com la raza negra, que si bien se habia tenido anteriormente cuidado de seleccionar, ofrecía dificultades por el color. De esta tan ardua tarea se encomendó de llevar a feliz término al ejército agrícola y las hermanas humanitárias. (Brocos, 1930, p.182).

Há suspeitas, ainda, em sua própria obra Redenção de Cã que o projeto de embranquecimento não era pacífico, mas um objeto polêmico a ser debatido. Na concepção da obra o pai da cena sertaneja do século XIX é uma figura apartada do conjunto que envolve mãe, filho e avó. O pai europeu de Brocos pousa as mãos sobre os joelhos seu gesto é de espera e associado à expressão facial que oscila entre a satisfação e a incredulidade[9]. À dança das mãos e gestos eloquentes, Brocos acrescenta cores intencionais. A tela foi executada com a predominância de tons terrosos e amarelados,

8. A respeito de tais mulheres ver As Hermanas Humanitárias. In: CAPEL, Heloisa. Modesto Brocos, primeiras impressões. Goiânia, CEGRAF, 2022, p.177-187.

9. É uma opinião partilhada também pelos autores Bueno&Jimenez (2000, p.118) quando afirmam: "a um lado, o pai da criatura, um homem branco sentado com as pernas cruzadas e luzindo um irônico sorriso". BUENO, Fernando Pereira; JIMENEZ, José Sousa. A redención de Cam de Modesto Brocos: ilustración de la política migratoria brasileira em inicios de la Republica Velha. Revista Internacional Estudios Migratórios. Carretera Sacramento, n.9, p.113-127, 2000.

cores que o artista explicitamente defende para a execução de obras que expressassem tons patéticos em seu livro *Retórica dos Pintores* (1933)[10]. Importante observar que as primeiras experiências profissionais do artista estiveram vinculadas à sua participação em periódicos de humor, como em *O Mequetrefe*[11]. Brocos, portanto, não parece ter sido um defensor do embranquecimento nesta obra, embora essa tenha sido a conjuntura que emoldurou historicamente a recepção da cena.

Lidas da direita para a esquerda, as mãos que descansam, abençoam e agradecem estabelecem um elo composicional entre as figuras e reforçam o sentido da remissão do pecado de Cã, figura bíblica redimida na representação pictórica de Modesto Brocos (Fig.03). A criança havia nascido branca; a senhora idosa dá "Graças a Deus". Enquanto as mãos da criança, da mãe e da avó apresentam-se com gestos expressivos de bênçãos e agradecimento, as mãos do pai europeu da cena, descansam sobre os joelhos, enquanto lança sobre o filho um olhar entre a satisfação e a incredulidade. A esperança utópica de um futuro embranquecido é marcada por uma cena incrédula, na mesma postura assumida em *Viaje a Marte*. No mundo idealizado por Brocos em sua literatura, os negros "eram difíceis de mestiçar". Essa incredulidade parece expressar-se aqui, visualmente, de forma irônica.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Por uma série de indícios na representação do negro e da mistura de raças, as opções de Brocos para as escolhas que realizou para pintar Redenção de Câ parecem ter sido mais anedóticas para um tema ainda tabu em 1895, período em que a tela foi apresentada nos salões da Escola Nacional de Belas Artes. Realizada como um exercício, Redenção de Cã parece mais ironizar a possibilidade de embranquecimento da população brasileira, em vez de defender a miscigenação como meio para formar sua identidade. Suas ideias eugênicas utópicas e radicais, envolviam controle de casamentos e esterilização, princípios defendidos em sua literatura de ficção, mas talvez inspirado nas ideias degeneracionistas da primeira fase do pensamento eugênico, o autor apresentava dificuldades em eliminar a população negra, difícil de branquear.

Em Redenção de Câ, Brocos interpretou o tema bíblico inspirando-se, talvez, na tradição profana da Pintura de Castas para representação das famílias[12], obras do século XVII que estavam em Madrid quando esteve por lá em formação e, mesmo com uma alusão clara ao sagrado na obra, o artista o revestiu de uma subversão. A pergunta que se coloca a partir daí, seria: Cã, amaldiçoado, seria, finalmente, redimido pelo processo de mestiçagem? Embora apresentasse traços de um pensamento eugênico em sua obra utópica e tenha sido celebrado por intelectuais, Brocos não parecia acreditar na estratégia da mestiçagem como solução para a formação do povo brasileiro. No confronto entre pintura e sua obra escrita, incrédulo, o artista parecia mais afinado com pensamentos degeneracionistas. Assim, em Redenção de Cã, o branqueamento era o projeto que o pintor mais apresentava à discussão do que aderia sem ressalvas.

REFERÊNCIAS

BILAC, Olavo. Artigo. Jornal Gazeta de Notícias, Rio de Janeiro em 05 de setembro de 1895.

BROCOS, Modesto. BROCOS, Modesto. A Questão do Ensino de Bellas Artes Seguido da

10. Em Retórica dos Pintores, Brocos ensina que a cor e os gestos são importantes para estabelecer a atmosfera geral de um quadro. Enfatiza que para assuntos patéticos, devem conter gestos veementes e um colorido predominantemente agrio, ácido, acre. (BROCOS, 1933, p.99).

11. Jornal brasileiro humorístico e ilustrado, fundado em 1875 no Rio de Janeiro.

12. O tema pode ser melhor visualizado no texto "Redenção de Cã e a pintura de castas", publicado em CAPEL, Heloisa. Modesto Brocos, primeiras impressões. Goiânia: CEGRAF, 2022. p.91-106.

Crítica sobre a Direção de Bernardelli e Justificação do Autor. Rio de Janeiro, 1915.
BROCOS, Modesto. Viaje a Marte. Valência: Editorial Arte y Letras, 1930.
BROCOS, Modesto. Retórica dos Pintores. Rio de Janeiro: Typ. D'a Indústria do Livro, 1933.
BUENO, F.P. & JIMENEZ, José S. A Redencion de Cam de Modesto Brocos: ilustración da política migratória brasileira nos inícios da República Velha. Estudos Migratórios n.9, 2000.
CAPEL, Heloísa S. F. Modesto Brocos (1852-1936) e a Recepção de sua obra em Livros Didáticos In: Experiências Docentes e a Construção do Saber Histórico. João Pessoa: Editora do CCTA/UFPB, 2022.
CAPEL, Heloisa. Modesto Brocos. Primeiras Impressões. Goiânia: Cegraf UFG, 2022.
CAPEL, Heloisa S.F. Debates sobre anacronismos e interpretação das imagens em Modesto Brocos. Anais do 43º Colóquio do CBHA. Juiz de Fora, 2023. p.121-127.
DIWAN, Pietra. Raça Pura. 2ª edição. São Paulo: Contexto, 2014.
MUNANGA, Kabengele. Rediscutindo a Mestiçagem. Identidade Nacional versus identidade negra. Belo Horizonte: Autêntica, 2020.
OCTÁVIO, Rodrigo. Minha Memória dos Outros. Rio de Janeiro, 1979.
REIS, Miguel Lúcio. Louvor ao embranquecimento? Uma análise da pintura Redenção de Cam (1895) por suas historicidades. Dissertação de Mestrado. Programa de Pós-Graduação em História Social. Uberlândia: UFU, 2022.
SOUZA, V.S. de; SANTOS, R.V.: O Congresso Universal de Raças, Londres, 1911: contextos, temas e debates. Bol. Mus. Para. Emílio Goeldi. Cienc. Hum., Belém, v. 7, n. 3, p. 745-760, set.-dez. 2012.

HELOISA SELMA FERNANDES CAPEL
Professora do Programa de Pós-Graduação em História da UFG/Universidade Federal de Goiás, Brasil. Bolsista Produtividade/CNPq. Coordenadora do GEHIM (Grupo de Estudos de História e Imagem – www.gehim.com.br. Membro do Comitê Brasileiro de História da Arte (CBHA).
heloisacapel@ufg.br

NOTAS SOBRE A EXPOSIÇÃO A PELE DA PINTURA: UMA TOMADA DE POSIÇÃO SOBRE PINTURA E CURADORIA

NOTES ON THE EXHIBITION THE SKIN OF THE PAINTING: A STATEMENT ON PAINTING AND CURATING

Fabricia Jordão
Gustavo Magalhães

PINTURA
ARTE CONTEMPORÂNEA
CURADORIA
A PELE DA PINTURA

Produzido a quatro mãos, este texto reflete sobre a práxis da curadoria e da pintura a partir da exposição individual de Gustavo Magalhães, *A Pele da Pintura*, com curadoria de Fabrícia Jordão. A narrativa detalha os processos, escolhas, posições e percepções que moldaram a mostra, realizada no primeiro semestre de 2025 no Museu Municipal de Arte de Curitiba (MuMA), com fomento do Programa de Apoio e Incentivo à Cultura.

PAINTING
CONTEMPORARY ART
CURATING
THE SKIN OF THE PAINTING

Produced by four hands, this report reflects on the praxis of curating and painting based on Gustavo Magalhães' solo exhibition, A Pele da Pintura (The Skin of the Painting), curated by Fabrícia Jordão. The narrative details the processes, choices, positions, and perceptions that shaped the exhibition, held in the first half of 2025 at the Municipal Museum of Art of Curitiba (MuMA), with support from the Program for the Support and Incentive of Culture.

ISSN 1518–5494
ISSN–E 2447–2484

A exposição *A pele da Pintura*[1], individual de Gustavo Magalhães com curadoria de Fabrícia Jordão, aconteceu no período de 15 de março a 18 de maio de 2025 no Museu Municipal de Arte de Curitiba-PR. A mostra se fundamentou em duas recusas que também podem ser situadas como duas premissas.

Da perspectiva do artista, Gustavo Magalhães, ocorreu uma recusa de que sua produção artística fosse condicionada ou reduzida às expectativas formais, discursivas e temáticas associadas ao chamado "espaço representacional negro" (English, 2007). O conceito, cunhado pelo historiador e crítico de arte norte-americano Darby English (2007), questiona e problematiza a própria noção de "arte negra" e de "artista negro". Entendendo que, para além de uma categoria descritiva, estes rótulos carregam consigo expectativas que delimitam um contorno racialista sobre os temas, discussões e formas que podem ser abordados em uma obra produzida por um artista marcado racialmente (English, 2007; Muniz, 2024).

Para English, esse "espaço" aprisiona as obras em um lócus reducionista, restringindo suas discussões à "experiência negra" de modo explícito e, frequentemente, politicamente engajado. Dessa forma, secundarizando ou mesmo ignorando questões formais e processuais. Esse lugar simbólico seria, portanto, uma construção social que define como estas obras devem ser ou parecer, dificultando que os trabalhos sejam experienciados em sua complexidade formal, conceitual e subjetiva, pressupondo-os apenas como uma expressão de "negritude".

Nesse sentido, as pinturas presentes em *A pele da Pintura* se recusam a reafirmar noções de raça ou de racialização, justamente por não pretenderem coagular em imagem os discursos hegemônicos e totalizantes a respeito de indivíduos racializados. Operando a partir da contradição, no *espaço entre*, rejeita verdades hegemônicas, sejam elas celebratórias ou engajadas em uma perspectiva política de denúncia. Ao mesmo tempo, reconhecem e abrigam as implicações históricas e sociais decorrentes do trauma colonial e que são, ainda hoje, fatores determinantes no projeto necropolítico que decide quem deve viver e quem deve morrer.

Já da perspectiva da curadoria, realizada por Fabrícia Jordão, existiu uma recusa em endossar as formas redutoras com que o debate acerca da produção pictórica de artistas racializados assumem no meio artístico nacional. Especificamente, a ênfase nos aspectos temáticos em detrimento dos aspectos formais/processuais do trabalho, como se fosse possível separar ou hierarquizar forma e conteúdo em uma *imagem artística* (Mondzain, 2025). A premissa foi pensar a curadoria como um espaço onde as *imagens artísticas*, desde suas singularidades, possam *agir* e, consequentemente, construir formas e modos de visibilidade que interrompam a organização hegemônica do visível e do legível na era da transparência (Rancière, 2021).

No caso de *A pele da Pintura*, isso significou antagonizar com o que nos é dado a ver como sendo 'a pintura de artistas racializados' e os discursos que lhes dão inteligibilidade. Especificamente, uma recusa deliberada, de enquadrar discursivamente esses trabalhos em uma moldura racial. Gesto que se fundamentou na compreensão, compartilhada pela curadora e o artista, de que a *imagem artística* é, como propõe Marie-José Mondzain, uma *zona de indeterminação*, uma zona em que "o olhar deve encontrar um lugar de hospitalidade para o pensamento, e não mais um lugar de descanso para a visão" (Mondzain, 2025, p. 33).

Analogamente, a práxis curatorial defendida e praticada nesta exposição, compreende que a curadoria não existe para mediar, explicar, definir ou traduzir um traba-

1. As imagens da mostra, das pinturas apresentadas e o texto curatorial podem ser acessados no site do artista: https://www.gustavomagalhaes.com.br/pele-da-pintura

lho de arte. É por isso que o texto curatorial assumiu a forma de um experimento que aproxima a pintura da poesia, o pintor do poeta. Em consonância com essas premissas, o espaço expositivo foi situado como um lugar que abrigava e convidava à dúvida, ao pensamento especulativo, e não onde se encontram respostas e certezas.

SOBRE O PROCESSO PICTÓRICO E O FAZER-PINTURA

Da perspectiva do processo pictórico e do fazer-pintura, Gustavo Magalhães compreende a pintura como um corpo — constituído tanto por suas dimensões físicas quanto por seus aspectos históricos e conceituais. Logo, para as pinturas da série que deram título à exposição, o artista se concentrou na exploração de uma anatomia própria do objeto pictórico. Com ênfase sobre a pele (ou superfície) da pintura, estabelecendo uma analogia visual e processual na relação entre epiderme/carne do corpo humano e a figura/fatura da pintura. O que interessava ao artista não era somente a representação simbólica de uma pele biológica ou do constructo social 'raça'. Nem apenas realizar uma mimese do corpo humano. Mas reinscrever um discurso acerca da materialidade e corporeidade, centrado nos aspectos técnicos e processuais do fazer-pintura. Dessa maneira, Magalhães se vincula a uma tradição que dá ênfase a estruturação da forma e do labor pictórico como modo de construir sentidos. Ao deslocar a noção de pele — invariavelmente atravessada por concepções racialistas — para um procedimento pictórico que enfatiza a fisicalidade da pintura e investiga sua superfície, a série busca instaurar uma espécie de opacidade — nos termos de Édouard Glissant (2008) — nos corpos ali figurados.

Para tanto, da perspectiva do processo, Gustavo Magalhães, realizou pinturas estruturadas sobre uma espessa camada de tinta a óleo e cera de abelha aplicada ao suporte e apenas superficialmente seca (Fig.1).

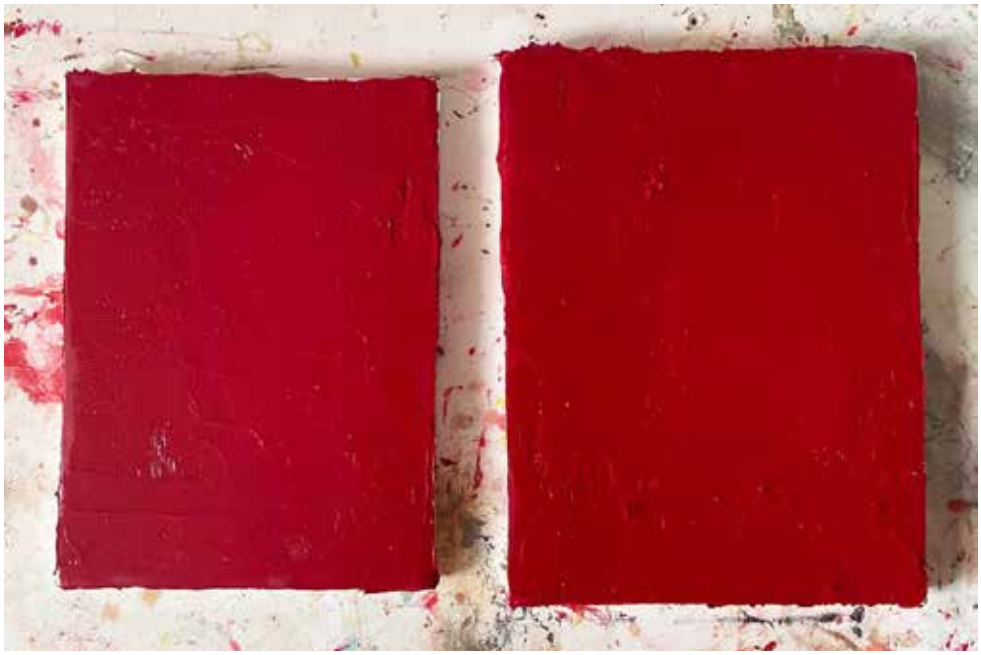


Imagem 1. Aplicação de tinta óleo misturada a cera de abelha sobre o suporte. Registro de processo feito no dia 21 de novembro de 2024. Arquivo do Artista.

Uma vez concluída, a pele pictórica é manipulada por meio de lacerações, cortes, dobras e outras estratégias que buscam revelar seu interior ainda úmido (Fig. 2).

Dessa forma a superfície torna-se, um lugar de confronto entre imagem e matéria. Um espaço onde a ruptura, provocada tanto por uma dissecação alegórica quanto física, expõe aquilo que a constitui em seu âmago: a própria tinta em seu estado bruto (Fig. 3).

Os primeiros trabalhos realizados com este procedimento foram autorretratos (Fig. 4). Motivo tradicional da pintura, os autorretratos constituem parte fundamental da pesquisa que Magalhães realizou para esta nova série de pinturas. Foi a partir destes autorretratos, elaborados a partir da paleta cromática inspirada pelas matizes de seu próprio corpo, que o artista buscou por uma aproximação dos tons resultantes da mestiçagem. Tal procedimento é situado por Magalhães como parte de sua ética de

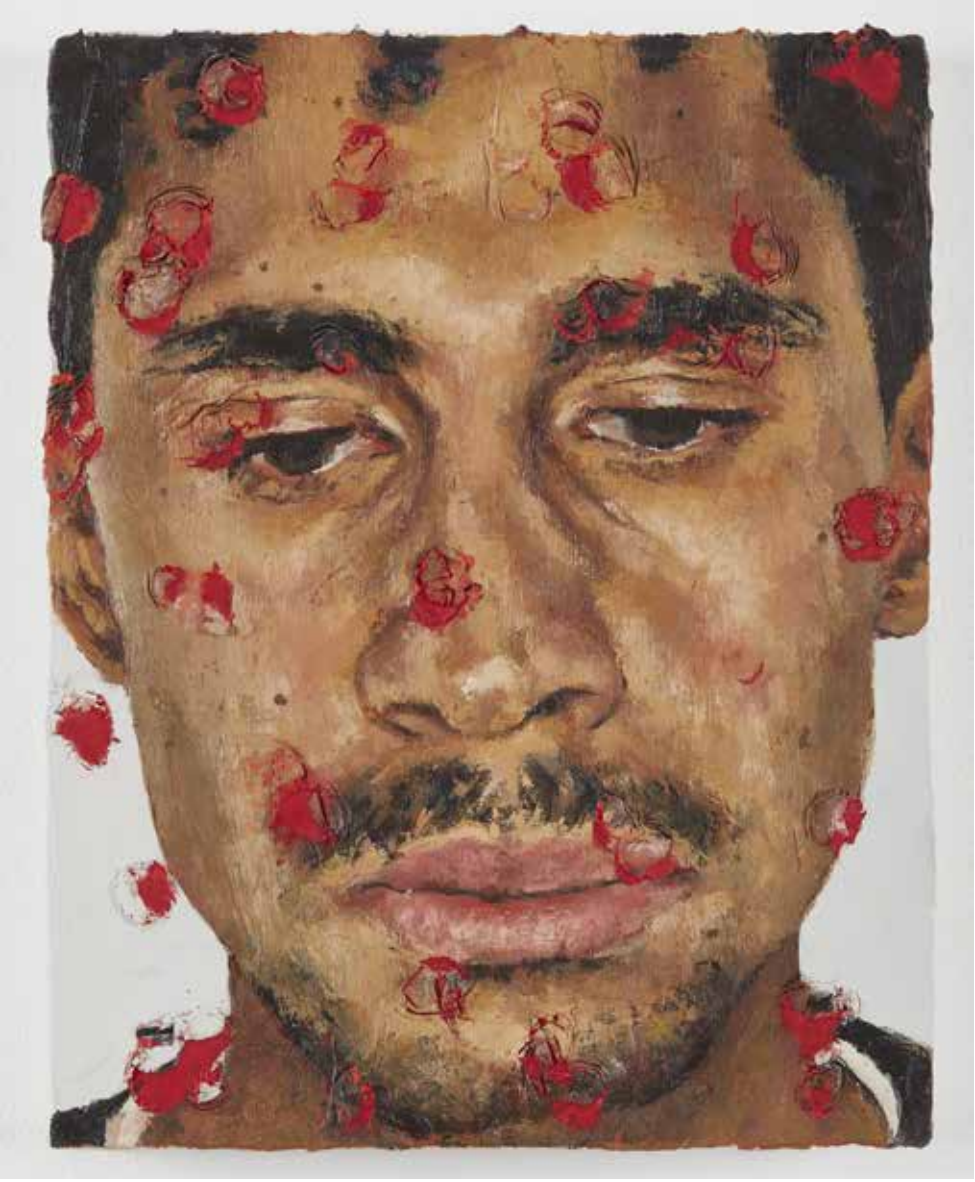


Imagem 2. Gustavo Magalhães, "a pele da pintura (sem título ou pardo)", 2025, óleo e cera de abelha sobre madeira preparada com gesso tradicional, 24 x 19 cm. Foto de Rafael Dabul.



Imagem 3. Detalhe de “a pele da pintura (sem título ou pardo)”, 2025. Foto de Rafael Dabul.

trabalho, já que parte de sua experiência enquanto sujeito miscigenado e busca dilatar as concepções acerca de identidade enfatizando justamente os pontos de contrastes e contradições. Assim sendo, o rompimento que observamos na pele da pintura age também, simbolicamente, como uma cisão na ideia hierarquizante da cor da pele como fator de ordenamento social. Ou, ainda, na concepção encapsuladora que busca cristalizar na pele um entendimento limitante de identidade.

Ao expor a carne da pintura (sua materialidade), ou seja, esse espaço ainda livre de domesticação, a própria figura se reorganiza num embate entre abstração e figuração que recusa uma verdade única. Um movimento que ecoa a proposição de Glissant: “No que me concerne a minha identidade, me arranjarei por conta própria. Quero dizer que não a aprisionarei em nenhuma essência, igualmente atento para não a confundir em nenhum amálgama” (Glissant, 2008, p. 54). Especificamente:

> Tateio a superfície da pintura com meus dedos. Sinto as áreas com maior acúmulo de tinta e então, pressiono e arrasto a camada superior de tinta, rompendo-a. Se insinua um certo erotismo nesta prática, um senso de intimidade — uma mão que toca, acaricia e que penetra a pintura, fazendo assim com que seu interior seja revelado, como um despir, um desnudar. Evoco, também, o episódio bíblico *A Incredulidade de São Tomé*, revisitada por diversos artistas como Caravaggio (Itália, 1571-1610), Rubens (Alemanha, 1577-1640) e Rembrandt (Países Baixos, 1606-1669), mobilizado aqui como analogia para a reflexão da prática presente nestes trabalhos. Como pintor, assumo o papel de São Tomé: atravesso a superfície da pintura — e a figuração nela contida — para acessar e revelar sua essência, o que a constitui. Expondo sua materialidade e investigando o interior de seu corpo com as próprias mãos. Gesto que, em última instância, aproxima-se daquele descrito por Nicola Samorì (2021): “Eu açoito a pintura para vê-la sangrar”, e ela realmente sangra (Magalhães, 2025)



Imagem 4. Gustavo Magalhães, a pele da pintura (sem título ou pardo), 2025, óleo e cera de abelha sobre tela montada em painel de madeira e preparada com gesso tradicional, 20 x 20 cm.

Nas pinturas, a escolha do vermelho surge, num primeiro momento, como uma estratégia cromática. Pensando nos tons que compõem a paleta de sua pele, rica em variações de ocres, amarronzados terrosos e cinzas cromáticos, na saturação proveniente do Vermelho da China puro, o artista produz um efeito na percepção visual que sugere a sobreposição das manchas em relação à figura, quando na verdade estão sob a figura (Fig. 5).

Mas nessas pinturas, a cor vermelha não se resume a isso. É uma cor carregada de força simbólica, associada às revoluções, a violência, ao amor, ao perigo, ao erotismo, à espiritualidade. Conceitos divergentes entre si, mas que atravessam e impregnam a obra com suas camadas de significação, desviando o trabalho de uma verdade única, calcada na expectativa redutora do trabalho como a representação de uma experiência racial oprimida.

Ao longo desse processo o artista sentiu a necessidade de continuar buscando desdobramentos dentro da figuração que possibilitassem diluir ainda mais a ideia de identificação/representatividade. Como o rosto é facilmente capturado pelos discursos hegemônicos neutralizantes e apaziguadores de pluralidade e da exaltação da diferença, Magalhães recorreu ao corpo como recurso visual estratégico de busca pela opacidade. Evocando ainda a ideia de insubmissão da carne, a partir do gesto de ruptura da superfície da pintura. Aliado a isso, o artista passou a investigar outras formas de manipular a *pele da pintura*. Além das formas orgânicas geradas pela pressão e fricção dos dedos sobre a superfície, incorporou ao seu gesto um estilete, o que lhe possibilitou fazer incisões de precisão, posteriormente abertas, destacando a *pele* — superfície — da *carne* — tinta óleo e cera de abelha (Fig. 6).

As figuras, nesta série, atuam como suporte para as formas decorrentes dos cortes e das dobras que, além de insinuar formas geométricas, expõem o vermelho saturado da parte interior da pintura. Estes cortes mais precisos, a partir da relação entre negativo — a "pele" retirada — e positivo — a sobra que recaí sobre a pintura — incor-



Imagem 5. Vista da exposição "A Pele da Pintura". Foto de Rafael Dabul.



Imagem 6. Vista da exposição "A Pele da Pintura". Foto de Rafael Dabul.

poram novas discussões, de composição e forma, aos trabalhos. Como nos primeiros trabalhos da série, onde as manchas irrompiam em toda superfície frontal da pintura, não apenas sobre os retratos, ou seja, na figura e no fundo, os cortes e as formas decorrentes abrangem para além do corpo representado. Isso se dá como uma estratégia visual para reforçar a carga discursiva presente nesta série: O que interessa ao artista, é pensar a pele que recobre o *corpo da pintura*, e não a *pele figurada na pintura*.

SOBRE OS PROCEDIMENTOS CURATORIAIS

Os procedimentos curatoriais vinculados à *Pele da pintura* podem ser situados como uma recusa e uma alternativa ao modelo curatorial hegemônico. Para demonstrar essa recusa, alguns procedimentos curatoriais foram enfatizados. Na antessala, antes de entrar no espaço expositivo, os visitantes tinham acesso a um vídeo[2] do artista trabalhando nas pinturas que, em alguns minutos, encontrariam no espaço expositivo. Tratava-se de um convite para que os visitantes se aproximassem das pinturas no contexto de sua produção e do artista em seu espaço de trabalho. O vídeo também pode ser pensado como um procedimento para aproximar o visitante das experimentações que o artista vinha desenvolvendo nos meses que antecederam a abertura da mostra e que se mostrariam, enquanto gestos acabados, na instalação que logo eles veriam no espaço expositivo.

Para além disso, exibir esse vídeo na antessala da exposição foi uma tentativa de, simultaneamente, situar o trabalho do artista como uma força produtiva (força de trabalho e meios de produção) e de dar a ver o processo produtivo. De situar a pintura como fruto de trabalho, escolhas, riscos e apostas travados entre o artista e suas intenções. Entre o artista, os materiais, suas resistências, e as condições de trabalho de que dispõe. Tornar acessível o que se passa nos bastidores também pode ser situado como um ato de desmistificação do trabalho do artista, de situar o trabalho do artista em oposição à ideia burguesa de gênio artístico.

2. Assista ao vídeo na íntegra através do link: https://drive.google.com/drive/folders/1Wh-ryf5F0xttHcZ6mxK9QmSEMfyqInzm?usp=sharing Acesso em: 5 jan. 2026.



Imagem 7. Vista da exposição “A Pele da Pintura”. Foto de Rafael Dabul.



Imagem 8. Vista da exposição “A Pele da Pintura”. Foto de Rafael Dabul.

Se considerarmos o espaço expositivo como um lugar privilegiado para o encontro com as *imagens artísticas*, é possível situar a exposição de arte como um espaço de afecção (Jordão, 2020), no qual a desaceleração reflexiva e a hospitalidade do pensamento especulativo são bem vindos. Foi justamente esse tipo de espaço que foi construído para abrigar *A pele da pintura*. Para tanto, primeiramente, foi assegurado que as pinturas fossem abraçadas pelo vazio. A escala e quantidade reduzidas de pinturas que constituíam a instalação, em articulação com um amplo espaço, de paredes brancas[3], operava, primeiramente, como um convite à desaceleração (Jordão, 2024).

3. Vinte e duas pinturas constituíam a exposição, em uma sala irregular em formato de “L”, com área total de aproximadamente 206 m², com pé direto de 3,30 m.

Já a ausência de qualquer legenda ou texto foi um convite para que o visitante escutasse, sobretudo, as pinturas e com elas travasse um diálogo.

A iluminação realizada com lâmpadas fluorescentes tubulares, geralmente consideradas como luzes de serviço, cobria toda a sala com uma luz branca lavada e uniforme, interditava qualquer sensação de transcendência, dava a ver concretamente o trabalho do artista com a tinta e o plano, convocava a uma relação imanente com as pinturas. A escala reduzida das pinturas e a relativa distância entre as paredes que delimitavam o espaço cenográfico, solicitava uma aproximação e uma implicação do corpo no ato de ver.

Na exposição, tanto a escala humana como a linha do horizonte foram reorientados pela altura do olhar. As pinturas, situadas acima da linha dos olhos, incitava os visitantes a inclinarem a cabeça para cima. Vistas de cima para baixo, as pinturas convidavam, primeiramente, a uma relação com sua densa matéria, sobreposições, lacerações, cortes, com a tinta que vazava e profanava planos distintos do seu espaço pictórico.

Esse procedimento, de elevar as pinturas acima da linha do horizonte, expressava a defesa, por parte da curadoria, das pinturas como pintura. Ou seja, situar cada trabalho da série *A pele da Pintura*, com uma manifestação em si de pintura. Pintura como um acontecimento que se apresenta no vazio de representação. Isto é, pintura como aquilo que não se confunde com aparecer, embora esteja nele, embora o possibilite. Esse procedimento também foi uma tentativa de evitar que o contato com esses trabalhos fosse mediado, exclusivamente, por meio de um sentimento de identificação com as figuras de rostos e/ou corpos racializados ou, dito de outro modo, com um suposto tema racial em viés político-identitário.

Em um momento em que os identitarismos étnico e nacional foram capturados por perspectivas políticas segregacionistas; em um momento em que tornou-se hegemônico e consensual a vigência de um antirracismo racialista, identitário e representativo, em uma perspectiva fetichista, ofensiva e defensiva do pertencimento identitário



Imagem 9. Registro feito durante a abertura da exposição, em 15 de março de 2025. Foto de Tárcilo Pereira.

nas esferas institucionais no campo da arte (Jordão, 2025), se o visitante ainda assim desejasse pensar e se relacionar como essas pinturas desde um viés identitário, se depararia com um conjunto de trabalhos que resiste a ser reduzido a uma absolutização de identidades particulares.

Dessa perspectiva, a curadoria situou esses trabalhos desde uma ideia de universalidade que coloca em relação o universal e o particular. Essa relação por não ser abstrata, mas concreta, não anula a diferença. Como comentou Karl Marx em seus manuscritos (1857-1858), a universalidade concreta não nega a diversidade: o concreto é concreto porque ele é a reunião de múltiplas determinações, logo, unidade da diversidade.

Trata-se aqui de uma ideia de universalismo no qual a igualdade não oculta nem nega as diferenças. Ou como tão bem sintetizou Frantz Fanon (1952) em sua "prece derradeira": "Ó meu corpo, faz sempre de mim um homem que questiona" (Fanon, 2020, p. 242). O convite a uma auto-consciência e a luta por libertação que nos endereça Fanon nos chega pelo corpo. Primeiro, ele evoca o corpo universal para que seu corpo não o deixe esquecer que ele é, acima de tudo, um ser humano. Depois, o corpo particularizado, em sua concretude imanente, o corpo racializado como dispositivo de transformação na realidade, em luta na construção de uma humanidade plena, *desracializada*.

Já a recusa em colocar legendas e texto curatorial pode ser situada como convite ao não saber, a se abandonar à dúvida e desde essa condição, construir formas provisórias e instáveis de se relacionar com o que era percebido e com o que era dado a ver no espaço expositivo. Tal procedimento tanto colocava em dúvida o significado, o sentido e a interpretação do que era dado a ver quanto desautorizava uma leitura temática de viés exclusivamente político identitário, acentuando a desidentificação mais que a identificação, a reflexão mais que a certeza, o diálogo mais que a informação. Nesse sentido, à *imagem artística*, situada como pintura, era restituída a sua condição de *verdade poética* (Morante, 2022) e não uma mera representação ou narrativa.

CONCLUSÃO

No limite, a mostra A pele da pintura, foi uma tentativa, por parte da curadora e do artista, de reconciliar a *imagem artística* com uma certa ideia de emancipação e de partilha social (Rancière, 2000; 2021). De assegurar um espaço no qual as imagens pudessem trabalhar na renovação do mundo e de restituir à pintura uma autonomia enquanto objeto artístico.

REFERÊNCIAS

ENGLISH, Darby. How to See a Work of Art in Total Darkness. Cambridge, MA: The MIT Press, 2007.

FANON, Frantz. Pele negra, máscaras brancas. Tradução de Sebastião Nascimento e colaboração de Raquel Camargo. São Paulo: Ubu Editora, 2020.

GLISSANT, Édouard. Pela opacidade. Tradução de Henrique de Toledo Groke e Keila Prado Costa. Revista Criação & Crítica, São Paulo, n. 1, p. 53–55, 2008.

JORDÃO, Fabrícia. Museus sem instituição. In: CLAIRE, Fontaine. Greve humana: por uma prática de liberdade. São Paulo: GLAC Edições, 2024. p. 306-317.

JORDÃO, Fabrícia Cabral de Lira. Pequenos gestos, memórias disruptivas: revolver o passado, reescrever o presente, transformar o futuro. PORTO ARTE: Revista de Artes Visuais, [S. l.], v. 25, n. 43, 2020.

JORDÃO, Fabrícia. Arte contemporânea, virada decolonial e neoliberalismo progressista. ARS (São Paulo), [S. l.], v. 23, p. e-233378, 2025.

MAGALHÃES, Gustavo. A pele da pintura, um estudo de caso. In: JORNADA DE PESQUISA DO BAV, 3, 2025, Curitiba. Apresentação... Curitiba: EMBAP/PPGAV/UNESPAR, 2025.

MONDZAIN, Marie-José. O olhar afiado: intervenções [livro eletrônico]. Tradução de Simone Petry. Rio de Janeiro, RJ: Zazie Edições, 2025.

MORANTE, Elsa. Pró ou contra a bomba atômica. Tradução Davi Pessoa Carneiro. Belo Horizonte: Editora Âyiné, 2022.

MUNIZ, Leandro. Darby English: uma história da arte das exceções. Anais do Encontro Anpap Sudeste de Jovens Pesquisadores, 2024,p. 64-76.

RANCIÈRE, Jacques. A Partilha do Sensível. São Paulo : Ed. 34, 2000.

RANCIÈRE, Jacques. O trabalho das imagens: conversações com Andrea Soto Calderón. Tradução de Andrea Soto Calderón. Belo Horizonte: Chão da Feira, 2021.

FABRÍCIA JORDÃO
Professora de Artes Visuais na Universidade Federal do Paraná (UFPR) e Docente no Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Universidade Estadual do Paraná (UNESPAR).
fcljordao@gmail.com
Orcid: 0000-0001-9177-2572.

GUSTAVO MAGALHÃES
Mestrando em Artes Visuais pelo Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Universidade Estadual do Paraná (UNESPAR).
gustavomagalhaesd@gmail.com
Orcid: 0009-0005-6555-333X.

ESTÉTICAS DA RASURA: ARTE, ARQUIVO E ESTRATÉGIAS DE VISIBILIZAÇÃO EM VOLUSPA JARPA

ERASURE AESTHETICS: ART, ARCHIVE, AND STRATEGIES OF VISIBILITY IN VOLUSPA JARPA

Ramsés Albertoni Barbosa

VOLUSPA JARPA
ESTRATÉGIAS DE VISIBILIZAÇÃO
ESTÉTICA LACUNAR
CORPO (DES)HISTÉRICO
ARTE CONTEMPORÂNEA

Este artigo analisa as estratégias de visibilização na poética de Voluspa Jarpa, cuja obra mobiliza arquivos desclassificados pelo governo dos Estados Unidos sobre as ditaduras latino-americanas como dispositivos simbólicos de reinscrição da violência e do trauma histórico. Inserida no campo da arte contemporânea crítica, a pesquisa adota uma metodologia qualitativa, teórico-interpretativa e interdisciplinar, centrada na análise de três instalações da artista. O estudo demonstra como Jarpa transforma a censura e a opacidade em elementos constitutivos de sua linguagem visual, propondo uma estética lacunar que reinscreve o trauma por meio da ausência, da falha e do silêncio. A pesquisa conclui que a poética de Jarpa desloca a arte do campo da representação para o da elaboração simbólica da dor coletiva, reposicionando o arquivo como território de dissenso e resistência política.

VOLUSPA JARPA
STRATEGIES OF VISIBILITY
LACUNAR AESTHETICS
(DE)HYSTERICAL BODY
CONTEMPORARY ART

This article analyzes the strategies of visibility in the poetics of Voluspa Jarpa, whose work mobilizes declassified documents released by the United States government regarding Latin American dictatorships as symbolic devices for the reinscription of violence and historical trauma. Situated within the field of critical contemporary art, the research adopts a qualitative, theoretical-interpretative, and interdisciplinary methodology, centered on the analysis of three of the artist's installations. The study demonstrates how Jarpa transforms censorship and opacity into constitutive elements of her visual language, proposing a lacunar aesthetic that reinscribes trauma through absence, failure, and silence. The research concludes that Jarpa's poetics displace art from the field of representation to that of symbolic elaboration of collective pain, repositioning the archive as a site of dissensus and political resistance.

ISSN 1518–5494
ISSN–E 2447–2484

ARQUIVAR O INDIZÍVEL

A pesquisa se insere no campo crítico da arte contemporânea, em diálogo com a psicanálise, a teoria do trauma, a filosofia da memória e os estudos dos arquivos, com ênfase na produção artística latino-americana que confronta os efeitos da repressão estatal, da censura institucional e do apagamento histórico. Em um cenário marcado por heranças ditatoriais e por disputas simbólicas em torno da memória coletiva, torna-se cada vez mais relevante investigar como a arte pode atuar como espaço de reinscrição subjetiva da dor coletiva e de elaboração fragmentária da violência e do trauma.

A partir desse contexto, o estudo volta-se à obra da artista visual chilena Voluspa Jarpa, cuja produção tem se destacado pelo uso crítico de arquivos desclassificados pelo governo dos Estados Unidos relacionados às ditaduras latino-americanas. Apesar da crescente visibilidade de suas obras em espaços institucionais internacionais, ainda são escassas análises que integrem, de modo sistemático, os conceitos de arquivo, trauma e recepção estética em sua poética. Nesse sentido, o problema central da pesquisa reside em compreender como a artista transforma documentos em dispositivos simbólicos de visibilização da violência histórica, operando não pela reconstituição factual, mas por meio de estratégias estéticas de ausência, falha e opacidade.

A relevância teórica e prática deste estudo justifica-se pela sua contribuição à ampliação dos debates sobre a função crítica da arte frente às memórias silenciadas e às violências de Estado. Ao propor uma leitura conceitualmente integrada da obra de Jarpa, o trabalho também visa fortalecer o entendimento da arte como campo de dissenso político e escuta ética, capaz de interpelar o espectador de maneira sensível e subjetivante.

O objetivo geral da pesquisa é analisar as “estratégias de visibilização” (Autor, 2024) presentes na poética de Jarpa, compreendendo de que forma essas estratégias operam como dispositivos críticos que reconfiguram o arquivo como campo simbólico de disputa. Os objetivos específicos incluem investigar os conceitos, propostos por Autor (2025), “estética lacunar”, “contra-memória” e “contra-arquivo” na obra da artista, examinar a figura do espectador como “corpo (des)histérico” diante dos vestígios do trauma, e interpretar como a censura e a opacidade tornam-se elementos constitutivos da linguagem visual da artista.

A metodologia adotada é de natureza qualitativa, de cunho teórico-interpretativo e interdisciplinar, articulando leitura estética-formal, análise simbólico-discursiva, estudo da recepção e crítica institucional. A pesquisa ancora-se no conceito de estratégias de visibilização como eixo analítico e será aplicada ao estudo de três obras específicas de Jarpa: Biblioteca de la No-Historia (2011), La Biblioteca de la No-Historia / Preguntas y Respuestas (2012) e No-History’s Library – The Backyard (2015).

Espera-se demonstrar como a poética da artista não apenas desestabiliza a autoridade do documento como fonte de verdade, mas também propõe um novo regime de visibilidade marcado pela ausência e pela falha, onde o silêncio e a lacuna emergem como formas éticas de reinscrição do trauma histórico.

ARQUIVOS SENSÍVEIS

Ao se inserir em um campo crítico interdisciplinar, a pesquisa busca analisar práticas artísticas que enfrentam os efeitos da repressão estatal, da censura e do apagamento institucional. Esse campo tem se expandido nos últimos anos, especialmente na

América Latina, diante das urgências de reconfigurar a memória histórica de regimes ditatoriais e violências de Estado, não mais por meio da representação direta dos fatos, mas por práticas estético-discursivas que operam nos limites da linguagem, da imagem e da recepção.

Foster (2004) vêm discutindo a chamada virada arquivística (archival turn) na arte contemporânea, em que o documento deixa de ser repositório de verdade para tornar-se campo simbólico de disputa e fratura relacionado ao "impulso de arquivo". Enquanto isso, Didi-Huberman (2003) propõe a imagem-lacuna ou imagem-sintoma como forma de manifestação indireta do trauma, valorizando o que falta, o que falha, o que silencia. Nesse mesmo horizonte, Derrida (1995) problematiza a neutralidade do arquivo, compreendendo-o como tecnologia de repressão simbólica. Foucault (1996) também contribui para essa crítica ao tratar o arquivo como regime de enunciabilidade, que define os limites do que pode ser dito e visto.

No contexto latino-americano, essa discussão ganha contornos específicos. Richard (2007), Longoni (2010) e Giunta (2022) abordam as práticas artísticas pós-ditatoriais como formas de resistência simbólica, em que os vestígios da repressão – documentos rasurados, imagens fragmentadas, testemunhos truncados – tornam-se matéria estética e política. Richard propõe a noção "escritura interrompida" para pensar a arte como resposta ao colapso das narrativas hegemônicas da história, já Longoni analisa o ativismo estético como prática que tensiona as fronteiras entre arte, política e arquivo.

Paralelamente, os estudos do trauma oferecem aportes teóricos essenciais para compreender a arte como campo de elaboração simbólica do indizível. Freud (2016), Lacan (2006), Caruth (1996), Laub (1995) e Seligmann-Silva (2022) concebem o trauma como aquilo que escapa à simbolização, retornando como sintoma, falha ou repetição. A partir dessas formulações, emerge a noção de estética do sintoma, em que a arte atua não como tradução direta da violência e do trauma, mas como forma ética e afetiva de sua reinscrição fragmentária.

Deve-se ressaltar que na psicanálise, especialmente a partir de Lacan (2006), o sintoma não é um simples erro ou falha de funcionamento – como na psicologia, especialmente nas abordagens de base cognitivo-comportamental ou médica, em que o sintoma costuma ser compreendido como um sinal visível de uma disfunção psíquica ou comportamental –, mas uma formação do inconsciente, dotada de sentido, embora cifrado.

No Brasil, Rivera (2006) e Greiner (2010) ampliam esse debate ao propor que a recepção estética é também uma experiência subjetiva de vulnerabilidade e escuta. No campo da recepção estética, Rancière (2000) propõe o "espectador emancipado" que rompe com a ideia de público passivo e destaca a experiência crítica do olhar. O autor articula igualmente a ideia de "partilha do sensível", que orienta as formas do visível, do dizível e do pensável em cada regime político. Sua teoria sustenta a compreensão da arte como campo de dissenso, onde a memória oficial é confrontada por narrativas fragmentadas e afetivas. A recepção, portanto, é concebida não como decodificação, mas como escuta ética diante da opacidade.

Apesar desses avanços, ainda são escassos os estudos que sistematizam de forma integrada a produção de Jarpa, artista visual chilena cuja obra articula arquivos desclassificados, censura institucional e estética do trauma. Sua produção transforma documentos desclassificados sobre as ditaduras latino-americanas em dispositivos estético-discursivos, instaurando estratégias de visibilização que operam por meio da

ausência, da rasura e do silêncio. Essas operações constroem uma linguagem crítica que reconfigura o arquivo como campo de disputa simbólica e a arte como espaço de reinscrição subjetiva da dor coletiva.

A pesquisa busca, portanto, preencher essa lacuna ao propor uma leitura conceitualmente integrada da obra de Jarpa, ancorada em conceitos que não apenas ampliam o vocabulário crítico sobre a relação entre arte e memória, mas permitem compreender a recepção estética como experiência de subjetivação política frente ao trauma histórico.

HIPÓTESES SOBRE A VISIBILIZAÇÃO DO TRAUMA

Parte-se da hipótese de que a poética de Jarpa opera como um sistema crítico de estratégias de visibilização (Autor, 2024) que, ao manipular estética e conceitualmente os documentos desclassificados pelo governo estadunidense sobre as ditaduras latino-americanas, transforma o arquivo em superfície simbólica de conflito, revelando não apenas os conteúdos suprimidos, mas os próprios mecanismos de repressão que estruturam a memória oficial.

Essas estratégias acionam uma estética lacunar (Autor, 2025), que não busca reconstituir uma narrativa completa, mas inscreve a ausência, a falha e a opacidade como formas de elaboração sensível do trauma histórico. Em vez de preencher o vazio do documento borrado, Jarpa estetiza suas lacunas como sintomas visuais da repressão, instaurando uma linguagem crítica que desloca o foco da representação para a experiência ética do não-dito.

Nesse gesto, sua obra constitui-se como contra-memória, pois recusa a linearidade reconciliadora das narrativas institucionais, e como contra-arquivo, ao desmontar a autoridade do documento como repositório de verdade e revelar o arquivo como tecnologia de poder, seletiva e excludente (Autor, 2025).

A recepção de suas obras convoca o espectador a assumir a posição de um corpo (des)histérico (Autor, 2025), um sujeito dividido, ético e sensível, afetado pelas falhas e rasuras do documento, e mobilizado a escutar os vestígios do trauma que o poder tentou silenciar. Dessa maneira, o corpo (des)histérico desloca a histeria de seu campo clínico para propor uma figura subjetiva sensível à opacidade do arquivo, cujos sintomas visuais da repressão insistem como restos significantes do recalque institucional. A estética do sintoma, nesse contexto, não visa à decifração, mas à elaboração fragmentária, hesitante e ética daquilo que escapa à simbolização. Em contraposição, emerge a figura do algoz histérico (Autor, 2025), o Estado ou dispositivo de poder que, mesmo ao liberar arquivos, insiste em censurar suas próprias marcas de violência, produzindo, paradoxalmente, os sintomas visuais do que desejava ocultar.

Supõe-se, portanto, que o confronto simbólico entre o corpo (des)histérico e o algoz histérico instaura um campo de elaboração subjetiva e política da memória traumática latino-americana, no qual o silêncio não é ausência, mas linguagem crítica da dor.

A HISTERIA COMO MÉTODO E LINGUAGEM DA MEMÓRIA

No trabalho de Jarpa, o espaço expositivo não se organiza como narrativa linear, mas como cena histriônica, no sentido técnico do termo, e não pejorativo. Trata-se de uma cena marcada pela opacidade e pela incompletude, em que a violência e o trauma

não são representados, mas reinscritos como sintoma. Diante dessa configuração, o espectador não encontra respostas esclarecedoras, mas é interpelado por um saber que escapa à racionalidade discursiva, pois é um saber do sintoma, transmitido pela experiência estética e não pela lógica da exposição documental.

A arte de Jarpa, portanto, não tematiza a histeria como desvio, mas a mobiliza como método epistemológico e como linguagem poética. Sua produção desestabiliza os códigos do visível e do dizível, deslocando a história para o território da memória sensível, afetiva e corporal. A histeria da história, nesse contexto, é revalorizada como forma de conhecimento que opera a partir da falha, da ausência e da dor, é uma epistemologia alternativa que desafia os regimes tradicionais de enunciação da própria história.

Dessa maneira, é preciso reconhecer a força da linguagem que falha, pois é justamente nessa falha que a arte encontra seu potencial ético diante da barbárie. A obra de Jarpa inscreve-se nesse limiar entre a impossibilidade de dizer e a urgência de testemunhar, entre o documento censurado e a cena artística como espaço de reinscrição simbólica do indizível.

Diante da opacidade do documento, o espectador é convocado a ocupar uma posição crítica e sensível, própria da figura do corpo (des)histérico (Autor, 2025). Nessa chave, Jarpa se aproxima da fabulação crítica da memória, pois a partir de vestígios truncados, sua obra reorganiza os fragmentos do passado por meio de operações como montagem, suspensão narrativa e sobreposição de camadas. Longe de oferecer uma leitura unívoca da história, a artista constrói zonas de instabilidade interpretativa que convidam o espectador a participar da elaboração simbólica da memória coletiva.

Sua poética, assim, não se limita a uma estética do conteúdo, mas propõe uma reformulação dos modos de ver, saber e lembrar. As estratégias de visibilização que mobiliza reconfiguram a relação entre arte, documento e política da memória, tornando as lacunas da história não meras ausências, mas presenças carregadas de densidade afetiva, sintomas visuais do que insiste em retornar.

APORTES CONCEITUAIS PARA PENSAR ARTE, CENSURA E VISIBILIDADE

A pesquisa se fundamenta em um referencial teórico-conceitual transdisciplinar, que articula saberes da arte contemporânea crítica, da psicanálise, dos estudos da memória, da teoria do trauma e da filosofia política. Seu objetivo é compreender de que forma Jarpa, por meio de uma linguagem visual marcada por apagamentos, opacidades e fragmentações, mobiliza os arquivos desclassificados sobre as ditaduras latino-americanas como dispositivos simbólicos de visibilização da violência e do trauma histórico.

No cerne dessa abordagem está o conceito estratégias de visibilização (Autor, 2024), definido como um conjunto de operações estético-conceituais, narrativas e materiais que têm como objetivo tornar perceptível o que foi historicamente silenciado, apagado, censurado ou distorcido nos discursos oficiais. Conceito desenvolvido no campo das artes visuais contemporâneas – originado no contexto da análise das ditaduras latino-americanas e de arquivos desclassificados –, as estratégias de visibilização consistem em práticas poético-estéticas e críticas voltadas para a exposição, interpretação e problematização de informações historicamente ocultadas, censuradas ou distorcidas. Essas estratégias operam como mecanismos de leitura crítica e reconfiguração simbólica de arquivos e documentos, enfatizando não apenas o conteúdo visível, mas

também as marcas da repressão – tarjas, borraduras e lacunas – como formas de denúncia e de construção de memória. Essas estratégias se desenvolvem em três níveis:

- Estético-sensorial: utilização de suportes, materiais e instalações que provocam uma experiência sensível no espectador, estimulando-o a interagir ativamente com a obra e a questionar a legitimidade das narrativas apresentadas.
- Epistemológico-político: deslocamento das fronteiras entre arte, história e psicanálise, evidenciando o arquivo como espaço de conflito entre memória e esquecimento, e como sintoma de traumas sociais.
- Crítico-curatorial: articulação de práticas artísticas que desconstroem a retórica visual do poder, revelando os mecanismos de ocultamento e produzindo novos significados coletivos a partir dos documentos históricos rasurados e incompletos.

As estratégias de visibilização problematizam o próprio ato de ver, de saber e de representar, oferecendo à arte uma função política ativa na reinterpretação da história. Na obra de Jarpa, essas estratégias são acionadas sobretudo a partir da manipulação artística de documentos desclassificados pelo governo dos Estados Unidos sobre as ingerências na América Latina, criando instalações, pinturas e dispositivos visuais que confrontam o público com os limites do saber histórico e com as marcas do trauma coletivo.

A noção de estética lacunar (Autor, 2025) emerge como um dos pilares conceituais do estudo. Essa estética valoriza a ausência, a rasura e a interrupção como formas de enunciação do trauma, pois em vez de representar diretamente os fatos históricos, a poética de Jarpa aposta no que falta, no que falha e no que silencia, instaurando um regime visual que recusa a transparência e transforma a opacidade em signo da violência histórica.

A pesquisa se ancora igualmente nas noções de contra-memória e contra-arquivo (Autor, 2025), que tensionam a função tradicional dos arquivos e das narrativas oficiais. A contra-memória opera como resistência simbólica aos discursos institucionalizados da história, propondo uma escuta fragmentária, dissonante e afetiva dos vestígios do passado. O contra-arquivo, por sua vez, transforma o documento em campo de disputa simbólica, revelando não o que foi arquivado, mas os modos pelos quais o poder arquiva para esquecer. Nas obras de Jarpa, as tarjas, borraduras e lacunas não são falhas a serem corrigidas, mas sintomas visuais da repressão, reorganizados esteticamente como denúncia da histeria da história.

Do campo da psicanálise, são mobilizados conceitos fundamentais para se pensar a subjetivação estética do espectador. A figura do corpo (des)histérico surge como uma categoria desenvolvida nesta pesquisa para nomear o sujeito-espectador dividido e afetado pelas falhas do arquivo. Trata-se de um espectador que não busca simplesmente decifrar ou completar o que está ausente, mas se permite escutar o que permanece não-dito, deixando-se interpelar pelo sintoma do trauma histórico. Em contraponto, propõe-se a figura do algoz histérico, representação simbólica do poder que, mesmo ao liberar arquivos, continua a operar o apagamento de sua própria violência. Este poder arquiva para silenciar, mas no gesto de esconder, revela involuntariamente os vestígios do que tentou eliminar.

No campo da teoria do trauma, Freud (2016), Lacan (2006), Caruth (1996), Laub (1995) e Seligmann-Silva (2022) contribuem com a ideia de que o trauma não se deixa

representar diretamente, manifestando-se por meio de repetição, falha ou fragmentação. A arte, nesse contexto, não traduz o trauma, mas o reinscreve em formas que exigem uma recepção sensível. Assim, as obras de Jarpa não oferecem uma narrativa reconciliadora, mas instauram uma política da memória que confronta o espectador com os restos, as ruínas e os sintomas do passado.

Por fim, o referencial teórico da pesquisa contempla as contribuições de Rancière (2000) e Bourriaud (2009) para pensar a recepção estética como espaço de dissenso. A figura do espectador nas obras de Jarpa trata-se de um público convocado à participação crítica, afetiva e ética, diante de uma visualidade marcada pela incompletude. As instalações da artista não apenas mostram documentos censurados, mas transformam o silêncio em linguagem e a ausência em presença simbólica.

Desse modo, o referencial teórico-conceitual que estrutura a pesquisa permite compreender a produção de Jarpa como uma poética do sintoma, haja vista que ao transformar o arquivo desclassificado em superfície de falha e a memória em campo de fricção simbólica, sua obra não busca restaurar a história apagada, mas reinscrevê-la em imagens instáveis, que desafiam o olhar e produzem uma escuta ética do que foi silenciado. A arte, nesse cenário, assume uma função crítica e política, atuando como campo de resistência simbólica e de elaboração fragmentária da dor coletiva.

UM MÉTODO DAS AUSÊNCIAS

Adota-se uma abordagem qualitativa, teórico-interpretativa e interdisciplinar, orientada pelos campos da crítica de arte contemporânea, da psicanálise, da teoria do trauma e da filosofia da memória. O objetivo é analisar como a poética de Jarpa, ao manipular documentos censurados e arquivos desclassificados, mobiliza conceitos críticos que desestabilizam os regimes oficiais de visibilidade e memória. O conceito estratégias de visibilização (Autor, 2024) constitui o eixo metodológico da pesquisa e se desdobra em três dimensões analíticas: estético-sensorial, epistemológico-político e crítico-curatorial. A metodologia adotada, portanto, visa identificar e analisar essas estratégias como modos específicos de tornar visível o que o arquivo oficial busca ocultar, ativando uma estética lacunar como forma de resistência simbólica (Autor, 2025).

A pesquisa se ancora no paradigma hermenêutico, entendendo a obra de arte como um campo simbólico de interpretação. A partir disso, propõe-se um método de leitura que ultrapassa a análise formal e inclui a escuta das lacunas, falhas e silêncios como instâncias significativas do processo estético, especialmente no contexto de obras que tematizam a repressão e o trauma histórico.

O corpus analítico é composto por três instalações de Jarpa: Biblioteca de la No-Historia (2011), La Biblioteca de la No-Historia / Preguntas y Respuestas (2012) e No-History's Library – The Backyard (2015). Essas obras foram selecionadas por explicitarem, em sua materialidade e concepção estética, a transformação do arquivo em superfície crítica de elaboração simbólica da violência e do trauma. A análise articula os seguintes procedimentos:

- Leitura estética e formal: identificação dos recursos visuais (borraduras, tarjas, rasuras, opacidades, montagens) que estruturam uma estética lacunar e recusam a transparência documental.
- Análise simbólico-discursiva: interpretação das obras como contra-memória e

contra-arquivo, observando como as falhas documentais operam como sintomas do recalque institucional.

- Estudo da recepção estética: aplicação do conceito corpo (des)histérico, examinando como o espectador é interpelado pela incompletude e convidado à escuta ética do trauma.
- Crítica institucional: leitura da figura do algoz histérico como operador do poder arquivístico que tenta silenciar a violência cometida, mas cuja censura se revela sintomaticamente nas próprias obras.

A metodologia proposta permite compreender a arte como prática crítica que não busca representar diretamente o trauma, mas reinscrevê-lo por meio de falhas, silêncios e sintomas. A abordagem interdisciplinar é fundamental para captar a complexidade simbólica dessas obras, que articulam dimensões visuais, psíquicas e políticas do arquivo como campo de disputa.

Esses aportes serão integrados aos conceitos operatórios de Autor (2024, 2025) para formar um arcabouço crítico que compreenda a arte como lugar de insurgência simbólica contra o apagamento histórico. A metodologia está desenhada para responder à hipótese de que a obra de Jarpa não busca restaurar o sentido perdido do arquivo, mas transformar sua falência em linguagem crítica, e, ao fazê-lo, inscrever uma memória dissensual no campo estético-político. Espera-se compreender como sua obra confronta os silenciamentos institucionais, desestabiliza a função tradicional do arquivo e convoca o espectador a uma escuta ética da memória coletiva.

CARTOGRAFIAS DO ARQUIVO

Nesta seção, iremos analisar três instalações de Jarpa – Biblioteca de la No-Historia (2011), La Biblioteca de la No-Historia / Preguntas y Respuestas (2012) e No-History's Library – The Backyard (2015) – que compõem um ciclo coerente de investigação estética, política e epistêmica. Essas obras foram selecionadas por explicitarem, em sua materialidade e concepção curatorial, a transformação do arquivo em superfície crítica de elaboração simbólica do trauma histórico latino-americano. A análise articula quatro eixos metodológicos complementares: leitura estética e formal, análise simbólico-discursiva, estudo da recepção estética, crítica institucional. Esse percurso analítico visa compreender como as estratégias de visibilização formuladas por Jarpa operam não apenas no plano visual, mas também como dispositivos ético-políticos que reconfiguram a relação entre arte, arquivo e memória.

Biblioteca de la No-Historia

Apresentada no Kunstmuseum Bern, na Suíça, em 2011, a instalação estabelece os fundamentos de uma poética do arquivo tensionado. A obra compõe-se de 600 livros negros dispostos em estantes retroiluminadas, formando uma paisagem visual austera e envolvente. A artista transformou documentos desclassificados de agências de inteligência norte-americanas – que revelam práticas de espionagem, conspiração e repressão empreendidas na América Latina – em matéria estética de confronto com o apagamento histórico. Os exemplares podiam ser adquiridos mediante o preenchimento de um formulário, que foi arquivado para uma futura exposição, permitindo que o material circulasse de forma crítica. Diante da dificuldade de leitura dos documen-



Imagem 1. Biblioteca de la No-Historia, Voluspa Jarpa (2011). Fonte: https://www.voluspajarpa.com/artwork/biblioteca-de-la-no-historia-2/

tos, bem como a ausência de classificação histórica, a revisão pelo leitor-espectador se situa num limbo entre a imagem borrada e os fragmentos de informação. A luminosidade interna contrasta com a opacidade dos volumes, construindo um ambiente que encena o paradoxo entre visibilidade e ocultação.

A imagem evidencia os espectadores interagindo com os livros, cujo gesto de aproximação e manuseio revela que, mais do que contemplativa, a instalação exige uma relação tátil e investigativa. O gesto de leitura se converte, assim, em um embate

com a falha, acionando o conceito estética lacunar (Autor, 2025), na qual o documento não transmite uma informação objetiva, mas materializa o sintoma da repressão.

No plano simbólico-discursivo, a biblioteca deixa de ser um espaço de organização racional do saber para se tornar uma arquitetura da histeria da história. Não há índice, ordem temática ou hierarquia de conteúdos, apenas fragmentos dispersos, vestígios truncados e o ruído do que não se pode dizer. A obra, portanto, opera como contra-memória e contra-arquivo, desestabilizando as narrativas oficiais e expondo o arquivo como tecnologia seletiva e excludente do poder estatal.

Em relação à recepção estética, o espectador é convocado à participação ativa, pois ele não apenas contempla, mas precisa se aproximar, tocar, escolher e folhear. Esse gesto o inscreve na lógica do corpo (des)histérico (Autor, 2025), um sujeito dividido entre o desejo de saber e a impossibilidade de acesso. A biblioteca ativa uma experiência ética da incompletude, na qual o trauma emerge não pelo que é mostrado, mas pelo que é sistematicamente ocultado.

Por fim, a obra aciona uma crítica direta à função do Estado como operador de silêncio. Ao estetizar os próprios documentos que tentam apagar a história, Jarpa revela o funcionamento do algoz histérico, figura simbólica de um poder que, ao tentar controlar a memória, acaba por produzir visualmente os sintomas de sua repressão. A instalação torna-se, assim, não um repositório de verdades, mas um dispositivo de escuta do não-dito.

La Biblioteca de la No-Historia / Preguntas y Respuestas

Apresentada no Musée Les Abattoirs, em Toulouse, na França, em 2012, a instalação se configura como uma expansão crítica e sensível da obra anterior, Biblioteca de la No-Historia (2011). A instalação é composta por uma mesa expositora retroiluminada, dividida por compartimentos que acomodam livros organizados em diferentes edições. Parte desses volumes reúne os documentos desclassificados sobre Chile, Argentina, Brasil, Uruguai e Paraguai, entre os anos 1960 e 1991, já previamente curados pela artista com base em critérios estético-formais. Neste trabalho, Jarpa articula dois eixos fundamentais, o da violência institucional e o da reação subjetiva: de um lado, a disponibilização pública de documentos desclassificados da CIA; de outro, a inserção de respostas subjetivas de leitores anônimos que interagiram com a versão anterior da obra. Assim, constrói-se um espaço expositivo que tensiona a ideia de memória como repositório estático, ativando o arquivo como campo de fricção entre o histórico e o histérico, o público e o privado. Ao articular os arquivos desclassificados com as respostas manuscritas dos espectadores, a artista tensiona os limites entre documento e testemunho, memória institucional e subjetiva, instaurando um campo de fricção simbólica entre o histórico e o afetivo.

A fotografia da instalação revela uma cena de intensa interação pública. Os espectadores leem, escrevem, se debruçam sobre os materiais, criando um espaço de escuta e resposta coletiva. Essa dimensão ativa é fundamental para o estudo da recepção estética, pois o espectador é convocado a ocupar o lugar do corpo (des)histérico (Autor, 2025), dividido entre a urgência de compreender e a impossibilidade de restaurar o sentido do que foi silenciado. O que se escreve ali não é uma reconstrução factual, mas uma inscrição hesitante do trauma, ecoando a falha do documento. Na dimensão estético-formal, a materialidade dos documentos é estetizada como evidência visual da repressão. A censura, nesse contexto, não é ausência, mas



Imagem 2. La Biblioteca de la No-Historia / Preguntas y Respuestas, Voluspa Jarpa (2012). Fonte: https://www.voluspajarpa.com/artwork/la-biblioteca-de-la-no-historia-preguntas-y-respuestas/

presença traumática, sinalizada por borraduras que operam como sintomas visuais da violência de Estado.

A censura institucional, materializada por borraduras, rasuras e lacunas, deixa de ser um obstáculo e passa a constituir o próprio conteúdo da obra, transformando-se em signo visual da omissão e do trauma. A censura, nesse contexto, já não é apenas apagamento, mas inscrição negativa da violência. O documento deixa de funcionar como fonte histórica e passa a operar como corpo simbólico ferido, ou, como propõe esta pesquisa, como arquivo histérico, um corpo textual que fala justamente por meio daquilo que não pode dizer.

No nível simbólico-discursivo, a obra intensifica a lógica do contra-arquivo, ao tornar o gesto do apagamento institucional parte constitutiva da linguagem estética. Ao lado dos documentos censurados, as respostas dos espectadores se impõem como contra-memória, desestabilizando a autoridade narrativa do arquivo oficial. O arquivo não é mais repositório de saber, mas superfície de falha que convoca a participação subjetiva na elaboração da memória.

A obra explicita, afinal, uma crítica contundente à lógica do arquivo como promessa de verdade. O gesto de incluir os testemunhos manuscritos revela a operação simbólica do algoz histérico, pois, o Estado, ao desclassificar arquivos, não interrompe sua função repressiva, apenas a desloca. A obra desmonta a neutralidade do arquivo e posiciona o espectador como agente ético da escuta.

A instalação transforma, assim, o museu em um espaço de transferência simbólica, onde a memória é continuamente reinscrita entre o documento ferido e a escrita do público. Trata-se de uma obra que não oferece respostas, mas convoca perguntas, e, com elas, o exercício ético de escutar e responder ao que o poder tentou apagar.

No-History's Library – The Backyard

Apresentada em 2015 no Migros Museum für Gegenwartskunst, em Zurique, na Suíça, a instalação dá continuidade ao projeto de Jarpa de reelaboração crítica da memória histórica da América Latina a partir de arquivos desclassificados das agências de inteligência norte-americanas. Desta vez, o gesto arquivístico da artista alcança um novo grau de elaboração formal e crítica, ao reorganizar aproximadamente 70 mil documentos – referentes aos períodos ditatoriais do Chile, Argentina, Uruguai e Brasil, entre 1962 e 1977 – em uma coleção de livros dispostos em estantes. Os critérios de organização utilizados pela artista são geopolíticos e cronológicos, permitindo ao público navegar pelo material a partir de diferentes eixos de leitura, ainda que constantemente interrompidos pelos apagamentos que marcam a própria constituição dos documentos.

Do ponto de vista da leitura estética e formal, a instalação se organiza a partir de uma biblioteca minimalista, de linhas limpas e neutras, em que os livros – ainda que formalmente organizados – ocultam em seu interior apagamentos, rasuras e zonas ilegíveis. A clareza visual do espaço contrasta com a densidade política dos conteúdos censurados, instaurando uma tensão produtiva entre aparência de ordem e falência do discurso. O livro, aqui, já não é signo de saber, mas superfície da falha histórica.

No plano simbólico-discursivo, a obra opera como um contra-arquivo, já que o acesso ao documento não oferece esclarecimento, mas perplexidade. O gesto artístico transforma o apagamento em linguagem, e a censura, em índice da repressão. Como nas obras anteriores, a ausência é produtiva, ela age como sintoma, revelando a violência não pelo que mostra, mas pelo que insiste em esconder. O arquivo, ao invés de restaurar o passado, dramatiza sua irrepresentabilidade.

A recepção estética é ativada por meio de um dispositivo de leitura e escrita posicionado no centro da sala – como mostra a imagem da instalação – onde o público é convidado a responder à pergunta: "O que você vai fazer com isso?". Esse gesto desloca o espectador da posição de observador passivo para sujeito de escuta e inscrição. Interpelado pela falha do arquivo, ele assume a condição de corpo (des)histérico (Autor, 2025), um sujeito ético, afetado e dividido, convocado a elaborar simbolicamente os restos da violência histórica.

A pergunta dirigida ao público funciona, ainda, como operador psicanalítico, ao solicitar uma resposta, transfere ao espectador a responsabilidade simbólica pela memória. A instalação, assim, não se fecha em si mesma, mas se atualiza no gesto de quem responde. Cada anotação manuscrita transforma o arquivo em performance, e o museu em espaço de transferência coletiva.

No plano da crítica institucional, a figura do algoz histérico permanece em cena, agora menos como censura direta e mais como apagamento sistematizado. O Estado, mesmo ao liberar arquivos, continua operando o silenciamento, mascarado por uma estética de neutralidade. A artista desmonta essa falsa transparência ao estetizar a própria estrutura do recalque.

Em síntese, Jarpa radicaliza a proposta de reconfigurar o arquivo como campo de disputa simbólica. A obra não busca documentar o trauma, mas atualizá-lo como enigma ético. O espectador não encontra explicações, encontra perguntas. E é nesse deslocamento, do saber para a escuta, da verdade para o sintoma, que se consolida a eficácia crítica da instalação.



Imagem 3. No-History's Library – The Backyard, Voluspa Jarpa (2015). Fonte: https://www.voluspajarpa.com/artwork/no-historys-library-the-backyard/

DA OPACIDADE DOCUMENTAL À ESCUTA CRÍTICA

A análise das obras Biblioteca de la No-Historia, La Biblioteca de la No-Historia / Preguntas y Respuestas e No-History's Library – The Backyard evidencia um percurso poético-conceitual no qual Jarpa transforma o arquivo censurado em superfície estética de elaboração simbólica do trauma. Em todas as obras, o documento deixa de ser tratado como fonte de verdade e passa a operar como fragmento, falha, sintoma, ou seja, como corpo histérico da história.

Na primeira instalação, a biblioteca aparece como espaço da opacidade, não se trata de revelar informações, mas de confrontar o espectador com a impossibilidade de leitura plena. Já na segunda obra, essa relação se complexifica ao introduzir as respostas manuscritas dos espectadores, instaurando um circuito de afetos e subjetividades em torno do arquivo censurado. Por fim, a proposta atinge sua máxima elaboração ao exigir diretamente do público um posicionamento ético diante da pergunta sobre o que fará com o material disponibilizado.

Nos três casos, observa-se uma progressiva descentralização do arquivo como repositório de saber objetivo, em favor de uma poética da hesitação, da escuta e da instabilidade interpretativa. A censura não é denunciada apenas pelo conteúdo que suprime, mas pela própria forma de sua presença visual, porquanto borraduras, tarjas, lacunas e silêncios estruturam uma estética lacunar que dá forma ao indizível. Essa operação recusa a representação reconciliadora do trauma e propõe, em seu lugar, uma política da memória baseada na escuta ética e na coautoria subjetiva.

A figura do corpo (des)histérico emerge, nesse contexto, como operador da recepção estética, pois o espectador é interpelado não como consumidor de informação, mas como sujeito vulnerável, afetado pelas falhas do arquivo e mobilizado a simbolizar aquilo que o poder tentou apagar. Em contraponto, a figura do algoz histérico revela a dimensão repressiva do Estado arquivador que, mesmo ao liberar documentos, mantém ativa a lógica do recalque.

Ao integrar esses elementos, Jarpa constrói uma poética do sintoma que desloca o foco da verdade documental para a experiência sensível da ausência. Sua obra não busca restaurar narrativas perdidas, mas reinscrevê-las como fragmentos instáveis, onde a arte atua como campo de resistência simbólica e de elaboração política da dor coletiva.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O artigo teve como objetivo analisar as estratégias de visibilização na poética de Voluspa Jarpa, compreendendo de que modo sua obra transforma os arquivos desclassificados pelo governo dos Estados Unidos a respeito das ditaduras latino-americanas em dispositivos estéticos de reinscrição simbólica da violência e do trauma histórico. A pesquisa partiu da hipótese de que a artista mobiliza uma estética lacunar que, ao invés de restaurar o sentido perdido dos documentos, estetiza suas falhas e silêncios como sintomas da repressão e da violência institucional.

A análise das instalações Biblioteca de la No-Historia, La Biblioteca de la No-Historia / Preguntas y Respuestas e No-History's Library – The Backyard permitiu identificar operações recorrentes que configuram uma linguagem crítica específica como o uso da opacidade, da fragmentação e da rasura como formas de visualização do apagamento histórico. Esses recursos estéticos não visam a representação direta dos eventos traumáticos, mas a convocação do espectador a uma escuta ética diante do indizível, reposicionando a arte como campo de dissenso simbólico.

A pesquisa procurou demonstrar como a obra da artista desloca a função tradicional do arquivo – de repositório de verdades – para torná-lo um espaço de conflito, falência e memória não reconciliada. A figura do corpo (des)histérico revelou-se fundamental para compreender o papel do espectador como sujeito afetado pela incompletude documental e mobilizado a participar da elaboração simbólica da memória.

A principal contribuição deste estudo reside na articulação entre arte contemporânea, psicanálise e teoria do trauma para propor uma leitura integrada da obra de Jarpa. Ao desenvolver os conceitos estratégias de visibilização, estética lacunar, contra-memória e contra-arquivo, a pesquisa amplia o vocabulário crítico sobre as relações entre arte, censura e memória histórica, e propõe novas formas de recepção estética ancoradas na vulnerabilidade e na escuta ativa.

Entre as limitações do trabalho, destaca-se o recorte restrito a três obras da artista, o que, embora coerente com os objetivos propostos, deixa de lado outras fases e linguagens presentes em sua trajetória. Além disso, por se tratar de uma pesquisa teórico-interpretativa, não foram incluídas entrevistas com a artista ou dados empíricos sobre a recepção de suas obras por diferentes públicos.

Para estudos futuros, recomenda-se investigar como a obra de Jarpa dialoga com outras práticas artísticas latino-americanas voltadas à reconfiguração da memória histórica, bem como explorar a recepção internacional de suas exposições sob a pers-

pectiva da curadoria crítica. Também seria pertinente aprofundar os desdobramentos do conceito de corpo (des)histérico em outros contextos artísticos e culturais.

Por fim, a pesquisa reafirma a potência da arte como campo de resistência simbólica frente às narrativas oficiais da história. Em um tempo marcado pela disputa pela memória, a poética de Jarpa evidencia que as ausências e falhas do arquivo não representam o fim do discurso, mas o início de uma linguagem crítica capaz de reinscrever o trauma como experiência compartilhada e politicamente elaborada.

REFERÊNCIAS

BARBOSA, Ramsés Albertoni. Esculpir o invisível: poéticas da ausência em artistas latino-americanos contemporâneos. PÓS: Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG, v. 15, n. 34, p. 188-219, maio-ago. 2025b. Disponível em: https://periodicos.ufmg.br/index.php/revistapos/article/view/59348. Acesso em: 14 set. 2025.

BARBOSA, Ramsés Albertoni. Sistema Est-ético: a arte como insurgência diante do irrepresentável. Modos: Revista de História da Arte, v. 9, n. 2, p. 188-221, maio 2025c. Disponível em: https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/mod/article/view/8680491. Acesso em: 3 out. 2025.

BARBOSA, Ramsés Albertoni. O vazio como linguagem: a crítica ética da estética lacunar. Revista Visuais, Campinas, SP, v. 11, n. 2, p. 191-212, 2025d. DOI: 10.20396/visuais.v11i2.20680. Disponível em: https://econtents.sbu.unicamp.br/inpec/index.php/visuais/article/view/20680. Acesso em: 18 dez. 2025.

BARBOSA, Ramsés Albertoni. Estrategias de visibilización o los sentidos de las borraduras: os dispositivos da histeria e da história na po(ética) de Voluspa Jarpa. Tese (Doutorado) – Programa de Pós-graduação em Artes, Cultura e Linguagens, Universidade Federal de Juiz de Fora, Juiz de Fora, 2024. Disponível em: https://repositorio.ufjf.br/jspui/handle/ufjf/17528. Acesso em: 13 nov. 2024.

BARBOSA, Ramsés Albertoni. Entrevista con Voluspa Jarpa. Nava, v. 8, n. 1, p. 191-200, dez. 2022. Disponível em: https://periodicos.ufjf.br/index.php/nava/article/view/38813. Acesso em: 16 jul. 2025.

BARBOSA, Ramsés Albertoni. O arquivo, esse monstro temível e sedutor, é transparente e opaco: as histórias de aprendizagem da artista plástica Voluspa Jarpa. Palíndromo, v. 12, n. 26, p. 227-239, 2020. Disponível em: https://periodicos.udesc.br/index.php/palindromo/article/view/15186. Acesso em: 16 jul. 2025.BOURRIAUD, Nicholas. Estética relacional. São Paulo: Martins Fontes, 2009.

CARUTH, Cathy. Unclaimed experience. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1996.

DERRIDA, Jacques. Mal de arquivo. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001.

DIDI-HUBERMAN, Georges. Images malgré tout. Paris: Éditions de Minuit, 2003.

FOSTER, Hal. An Archival Impulse. In: October, v. 110, p. 3–22, 2004.

FOUCAULT, Michel. A arqueologia do saber. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2008.

FREUD, Sigmund. Estudos sobre a histeria (1893-1895). São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

GIUNTA, Andrea. Contra o cânone: arte contemporânea em um mundo sem centro. Florianópolis: Editora Nave, 2022.

GREINER, Christine. O corpo em crise: novas pistas e o curto-circuito das representações. São Paulo: Annablume, 2010.

LACAN, Jacques. O Seminário, livro 23 – O sinthoma (1975-1976). Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006.

LAUB, Dori. Truth and testimony: the process and the struggle. In: Caruth, Cathy (org.). Trauma. Explorations in memory. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1995.

LONGONI, Ana. Del Di Tella a Tucumán Arde: vanguardias artísticas y política en el '68 argentino. Buenos Aires: El Cielo por Asalto, 2010.

RANCIÈRE, Jacques. Le partage du sensible: esthétique et politique. Paris: La Fabrique éditions, 2000.

RICHARD, Nelly. Fracturas de la memoria: arte y pensamiento crítico. Buenos Aíres: Siglo XXI Editores Argentina, 2007.

RIVERA, Tânia; SAFATLE, Vladimir (orgs.). Sobre arte e psicanálise. São Paulo: Escuta, 2006.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. A virada testemunhal e decolonial do saber histórico. Campinas: Editora da Unicamp, 2022.

RAMSÉS ALBERTONI BARBOSA
Professor da Faculdade de Comunicação da UFJF, Pesquisador de Pós-doutorado em Comunicação (PPGCOM-UFJF), Pós-doutor em Artes (PPGCA-UFF), Doutor em Artes (PPGACLUFJF), Pesquisador do Grupo de Pesquisa Comunicação, Arte e Literacia Midiática.
ramalbertoni@gmail.com

MÉTODO PARA CALCULAR VALOR DE ARTISTA

METHOD TO CALCULATE ARTIST'S VALUE

Rafael da Escóssia Lima
Geraldo Orthof

VALOR
TRABALHO
ARTISTA
GAROTO DE PROGRAMA
ADVOGADO

Partindo da dificuldade na precificação de obras de arte e, portanto, da premente necessidade de estipular um valor de artista, procedeu-se ao seu cálculo mediante método proposto neste texto. Calculou-se a média aritmética entre o preço médio da hora de trabalho de garotos de programa selecionados e a Unidade Referencial de Honorários (URH) aprovada pelo Conselho da Ordem dos Advogados do Brasil (OAB) para o período de referência de março de 2023. Chegou-se, assim, ao valor de R$ 300,97.

VALUE
WORK
ARTIST
ESCORT BOY
LAWYER

Based on the difficulty to establish the prices for works of art and, therefore, the urgent need to stipulate an artist's value, we propose a method to calculate it in this text. It is based on the arithmetic mean between the average hourly working price of selected escort boys and the fee reference unit (URH) approved by the Council of the Brazilian Lawyers Association (OAB) for the reference period of March 2023. Thus, the reached value was $55.29.

ISSN 1518–5494
ISSN–E 2447–2484

1. QUAL É O VALOR DE UMA OBRA DE ARTE?

Conforme ensina Felipe Martinez[1], a História da Arte e do dinheiro estão intimamente associadas. No Renascimento italiano, por exemplo, produções de Leonardo da Vinci e Michelangelo foram patrocinadas e proporcionadas pela riqueza da família Médici, que lhes ofereceu solo fértil para florescimento. De maneira semelhante, o desenvolvimento da arte moderna e da arte contemporânea guarda relação com os movimentos do capital e do mercado financeiro. Como afirma Cildo Meireles[2], a "arte é prostituta. Ela está onde o dinheiro está".

Obras como "Comedian" (2019), de Maurizio Catellan, ilustram isso. A obra, que a princípio consiste numa banana grudada na parede com fita *duct tape*, foi vendida por US$ 120.000,00 dólares na Art Basel Miami Beach de 2019 e uma de suas edições foi doada para o Museu Guggenheim, em Nova York[3].

De forma semelhante, ainda que no mercado de moda, a grife Balenciaga causou controvérsia em 2022 ao anunciar uma edição limitada e de aparência altamente destruída do seu tênis "*Paris Sneaker*". Cada unidade dos apenas 100 pares do produto foi anunciada por US$ 1,850 dólares (aproximadamente R$ 10.100,00 reais em julho de 2024)[4].

"*Comedian*" e "*Paris Sneaker*" colocam em xeque a dicotomia entre preço e valor, assunto explorado na série "*Money Tree*" (1969), de Cildo Meireles. Nela, o artista questiona a diferença entre valor real, simbólico e valor de troca, por meio de cédulas falsificadas de 0 dólar e 0 cruzeiro[5].

A obra "R$ 991.206,00 salários-mínimos (a obra de arte mais cara do Brasil)", de Rafael da Escóssia, propõe reflexão semelhante. O trabalho consiste num par de brincos que vem sendo inflacionado desde 2018, quando o artista os usou para performar a ação Bixa Kamikaze n. 2, cujo programa consistiu numa visita ao *shopping* de luxo Iguatemi, em Brasília, montado de *drag queen*.

Após a realização da performance, o artista desenhou um dispositivo em acrílico cristal e vermelho opaco/transparente, de forma a exibir a nota fiscal com o preço de custo do brinco (R$ 1,00), assim como o novo preço de venda atribuído a ele. Esse novo preço foi calculado por meio da multiplicação do preço de custo pelo salário-mínimo

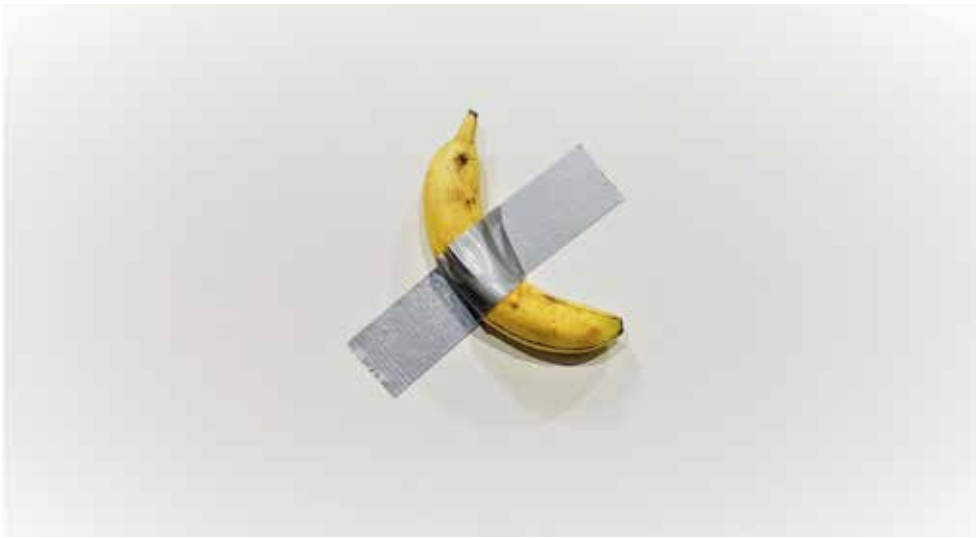


Imagem 1. Maurizio Catellan, "Comedian", 2019. Foto por Sarah Cascone.

1. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=XapuwGPakf0. Acesso em: 7 jul. 2024.
2. Vide: https://brasil.elpais.com/brasil/2019/09/25/cultura/1569445514_235697.html. Acesso em: 4. jul. 2024.
3. Disponível em: https://www.artsy.net/article/artsy-editorial-maurizio-cattelans-comedian-gifted-guggenheim-museum. Acesso em: 7 jul. 2024.
4. Vide em: https://edition.cnn.com/style/article/balenciaga-destroyed-sneakers-intl-scli/index.html. Acesso em: 7 jul. 2024.
5. A saber: https://www.macba.cat/en/art-artists/artists/meireles-cildo/zero-dollar. Acesso em: 7 jul. 2024.



Imagem 2. Paris Sneaker “extra destroyed”, Balenciaga.



Imagem 3. Cildo Meireles, Zero dollar, 1974-1984. Coleção do Museu de Arte Contemporânea de Barcelona (MABCA).



Imagem 4. Rafael da Escóssia, Ação Bixa Kamikaze n. 2: alta-costura. Foto por Marina Araújo.



Imagens 5 e 6. Rafael da Escóssia, R$ 991.206,00 salários-mínimos (a obra de arte mais cara do Brasil), 2018-23. Fotos por Jean Peixoto.

vigente em 2018: R$ 954,00. Em 2020, Rafael da Escóssia propôs atualização do preço mediante a multiplicação do preço de venda anterior pelo novo salário-mínimo nacional: R$ 1.039,00. O processo foi repetido em 2023, multiplicando-se o preço de venda anterior (R$ 991.206,00) pelo novo salário-mínimo (R$ 1.320,00), resultando na obra de arte supostamente mais cara do Brasil: R$ 1.308.391.920,00 (um bilhão, trezentos e oito milhões, trezentos e noventa e um mil e novecentos e vinte reais).

Por mais que o artista tenha atribuído um preço bilionário a sua obra, questiona-se até que ponto esse é o real preço de mercado dela, afinal, o que determina o

valor de uma obra de arte? Segundo a página no Instagram da SP-Arte[6], especialistas da casa de leilão Sotheby's destacam alguns fatores que influenciam esse cálculo, entre eles: a reputação do artista, bem como a autenticidade da obra, a técnica e o suporte utilizados, a dimensão do trabalho e seu estado de conservação, o tema e a popularidade, a importância histórica e a proveniência da obra, a raridade e sua qualidade. Conforme indicado na publicação, trata-se de fatores que variam no tempo e em cada segmento, compondo uma atividade bastante subjetiva.

Essa dificuldade na precificação das obras, inclusive, associada à informalidade do mercado de arte são características valorizadas por agentes e organizações interessados no cometimento de crimes. A obra "*500 cajas pasadas de contrabando de Paraguay a Brasil*" (2007) de Aníbal López (A-1 53167), artista que "lida com os limites morais entre as ações, sistema de arte e sistema político, tencionando ética, arte e crime" (MATRICARDI, 2021, p. 66), ilustra essa "intrigante relação da arte com o 'trabalho sujo', como dispositivo de reflexão de um dos mercados mais violentos e predatórios para a lavagem de dinheiro a contabilizar cifras comparáveis às da indústria bélica" (Idem). Segundo relatório da Art Basel, as vendas globais de arte e antiguidades atingiram cerca de US$ 64,1 bilhões em 2019[7].

A obra de López, conforme título (quase) autoexplicativo, consiste em 500 caixas vazias revestidas de saco de lixo preto "contrabandeadas" do Paraguai ao Brasil, onde foram expostas como instalação na 6ª Bienal do Mercosul, em Porto Alegre. Segundo o artista, a possibilidade de os contrabandistas serem presos dependeria do reconhecimento das caixas enquanto obra de arte. Ou seja, se os objetos fossem percebidos como simples caixas de papelão vazias, não haveria crime. Se, todavia, fossem entendidos como escultura e, portanto, obra de arte, provavelmente os contrabandistas "iriam em cana" (FREITAS, 2023, p. 146), porque seu preço de mercado seria outro.



Imagem 7. Aníbal López, 500 cajas pasadas de contrabando de Paraguay a Brasil, 2007.

6. Disponível em: https://www.instagram.com/p/CwYgrf5AjEa/?igshid=MzRlODBiNWFlZA%3D%3D. Acesso em: 7 jul. 2024.

7. Vide em: https://d2u3kfwd92fzu7.cloudfront.net/The%20Art%20Market%202020_Press%20Release-1.pdf. Acesso em: 7 jul. 2024.

Como se vê, a arte "torna a ideia de valor uma coisa muito abstrata"[8]. Até que ponto, no entanto, isso efetivamente favorece os artistas? Se alguns poucos, a exemplo de Beatriz Milhazes[9], conseguem praticar preços exorbitantes no mercado de arte, parcela significativa (senão a maioria) sequer consegue sobreviver do seu trabalho, tendo de recorrer a outras profissões, como a docência, a advocacia e a prostituição. Isso torna imperioso e premente que se busquem, além de melhores condições de trabalho, critérios mais ou menos objetivos para a remuneração dos referidos profissionais.

2. MÉTODO PARA CALCULAR VALOR DE ARTISTA

Em 2022, Rafael da Escóssia ingressou no curso de Doutorado do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Universidade de Brasília (PPGAV-UnB), sob orientação do Prof. Dr. Gê Orthof, com o objetivo-geral de realizar defesa oral num julgamento como advogado montado de *drag queen*. Algumas etapas para a consecução do objetivo seriam a aprovação no Exame na Ordem dos Advogados do Brasil (OAB) e o exercício da profissão de artista-advogado-pesquisador, como forma de manter financeiramente viável sua prática artística.

Após alguns meses de estudo diário para o Exame, o artista, agora bolsista da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Ensino Superior (CAPES), enfadou-se dos estudos jurídicos e passou a se dedicar, além da criação de obras de arte e da pesquisa acadêmica, à masturbação, à compra de objetos de desejo (Balenciaga), à escrita de crônicas pornográfico-acusatórias e à prática diária de atividades físicas, sobretudo a musculação. Nesse âmbito, surgiu o interesse por uma outra profissão: o garoto de programas (performativos)[10].

Em março de 2023, quando questionado por um cliente a respeito de seus honorários, entendidos como "o que se dá em retribuição à prestação de um serviço tido por nobre" (ACQUAVIVA, 2011, p. 449), o artista decidiu propor um método para calcular seu valor, levando em conta a relação com as profissões acima referidas.

2.1. ESTIPULAR UM PREÇO MÉDIO DA HORA DE TRABALHO DE GAROTOS DE PROGRAMA

2.1.1. Selecionar garotos de programa, ligar para eles, perguntar o preço da hora de trabalho e calcular sua média aritmética

Os garotos de programa foram selecionados e contactados ao longo do mês de março de 2023 conforme o desejo do artista, privilegiando-se três sites[11], Unidades da Federação das cinco regiões do país e as seguintes palavras-chaves: macho; mlk; pivete; mandão; marrento; hétero; ativo; folgado; dominador; adestrador; escroto; estourar; arregaçar; esculachar; humilhar; sem pena; puta; putinha; cadela; vadia; viado; viadinho; submisso; calcinha; rabo; xota; cuceta; leite; leitinho.

Na tabela abaixo, as informações sensíveis dos anúncios foram suprimidas[12] e as ligações não atendidas foram desconsideradas da pesquisa. As conversas seguiram roteiro reduzido a termo na próxima seção.

8. Disponível em: https://blog.nubank.com.br/por-que-a-arte-e-tao-cara/. Acesso em: 7 jul. 2024.
9. Em 2008, a tela "O Mágico" (2001) de Beatriz Milhazes foi vendida por US$ 1,05 milhão. Em 2012, a obra "Meu Limão" (2000) foi arrematada por US$ 2,1 milhões, tornando-se a obra mais cara de um artista plástico brasileiro vivo. Informação disponível em: https://oglobo.globo.com/cultura/beatriz-milhazes-bate-novo-recorde-em-leilao-da-sothebys-6737005. Acesso em: 7 jul. 2024.
10. "Muito objetivamente, o programa é o enunciado da performance: um conjunto de ações previamente estipuladas, claramente articuladas e conceitualmente polidas a ser realizado pelo artista, pelo público ou por ambos sem ensaio prévio. [...] É este programa/enunciado que possibilita, norteia e move a experimentação." (FABIÃO, 2013, p. 4)
11. A saber: https://www.capitalsexy.com.br/acompanhantes-masculinos-brasilia-df; https://garotocomlocal.com.br/; e https://br.skokka.com/acompanhantes-masculinos/. Acessos em: 7 jul. 2024.
12. Por razões éticas, os profissionais não foram identificados.

TABELA 1 – RESULTADOS DA PESQUISA COM GAROTOS DE PROGRAMA EM MARÇO DE 2023						
	NOME DO ANÚNCIO E CONTATO TELEFÔNICO	LINK DE ACESSO AO ANÚNCIO[13]	CIDADE E UNIDADE DA FEDERAÇÃO	DATA DA LIGAÇÃO	HORA DA LIGAÇÃO	PREÇO DO PROGRAMA (1 HORA)
1	[informação suprimida]	https://www.capitalsexy.com.br/acompanhantes-masculinos-brasilia-df	Brasília (DF)	02/03/2023	16:22	R$ 250,00
2	[informação suprimida]	https://www.capitalsexy.com.br/acompanhantes-masculinos-brasilia-df	Brasília (DF)	02/03/2023	16:24	R$ 250,00
3	[informação suprimida]	https://www.capitalsexy.com.br/acompanhantes-masculinos-brasilia-df	Brasília (DF)	02/03/2023	16:26	R$ 300,00
4	[informação suprimida]	https://www.capitalsexy.com.br/acompanhantes-masculinos-brasilia-df	Brasília (DF)	02/03/2023	16:32	R$ 250,00
5	[informação suprimida]	https://www.capitalsexy.com.br/acompanhantes-masculinos-brasilia-df	Brasília (DF)	02/03/2023	16:42	R$ 300,00
6	[informação suprimida]	https://www.capitalsexy.com.br/acompanhantes-masculinos-brasilia-df	Brasília (DF)	02/03/2023	16:45	R$ 300,00
7	[informação suprimida]	https://www.capitalsexy.com.br/acompanhantes-masculinos-brasilia-df	Brasília (DF)	02/03/2023	16:49	R$ 250,00
8	[informação suprimida]	https://www.capitalsexy.com.br/acompanhantes-masculinos-brasilia-df	Brasília (DF)	02/03/2023	16:55	R$ 200,00
9	[informação suprimida]	https://www.capitalsexy.com.br/acompanhantes-masculinos-brasilia-df	Brasília (DF)	02/03/2023	17:00	R$ 250,00
10	[informação suprimida]	https://www.capitalsexy.com.br/acompanhantes-masculinos-brasilia-df	Brasília (DF)	02/03/2023	17:02	R$ 350,00
11	[informação suprimida]	https://www.capitalsexy.com.br/acompanhantes-masculinos-brasilia-df	Brasília (DF)	02/03/2023	17:03	R$ 250,00
12	[informação suprimida]	https://www.capitalsexy.com.br/acompanhantes-masculinos-brasilia-df	Brasília (DF)	02/03/2023	17:08	R$ 250,00
13	[informação suprimida]	https://www.capitalsexy.com.br/acompanhantes-masculinos-brasilia-df	Brasília (DF)	02/03/2023	17:27	R$ 250,00
14	[informação suprimida]	https://garotocomlocal.com.br/brasilia/	Brasília (DF)	02/03/2023	17:46	R$ 300,00
15	[informação suprimida]	https://garotocomlocal.com.br/brasilia/	Brasília (DF)	02/03/2023	17:54	R$ 150,00
16	[informação suprimida]	https://garotocomlocal.com.br/brasilia/	Brasília (DF)	02/03/2023	18:02	R$ 150,00
17	[informação suprimida]	https://garotocomlocal.com.br/brasilia/	Brasília (DF)	02/03/2023	18:04	R$ 250,00
18	[informação suprimida]	https://garotocomlocal.com.br/brasilia/	Brasília (DF)	02/03/2023	18:16	R$ 150,00
19	[informação suprimida]	https://garotocomlocal.com.br/bh/	Belo Horizonte (MG)	02/03/2023	20:58	R$ 250,00
20	[informação suprimida]	https://garotocomlocal.com.br/bh/	Belo Horizonte (MG)	02/03/2023	21:03	R$ 300,00
21	[informação suprimida]	https://garotocomlocal.com.br/bh/	Belo Horizonte (MG)	02/03/2023	21:07	R$ 250,00
22	[informação suprimida]	https://garotocomlocal.com.br/rj-rio-de-janeiro/	Rio de Janeiro (RJ)	02/03/2023	21:17	R$ 300,00
23	[informação suprimida]	https://garotocomlocal.com.br/bh/	Belo Horizonte (MG)	02/03/2023	21:19	R$ 200,00
24	[informação suprimida]	https://garotocomlocal.com.br/rj-rio-de-janeiro/	Rio de Janeiro (RJ)	02/03/2023	21:24	R$ 300,00
25	[informação suprimida]	https://garotocomlocal.com.br/rj-rio-de-janeiro/	Rio de Janeiro (RJ)	02/03/2023	21:27	R$ 350,00
26	[informação suprimida]	https://garotocomlocal.com.br/rj-rio-de-janeiro/	Rio de Janeiro (RJ)	02/03/2023	21:35	R$ 300,00
27	[informação suprimida]	https://garotocomlocal.com.br/sp-sao-paulo/	São Paulo (SP)	02/03/2023	21:48	R$ 400,00
28	[informação suprimida]	https://garotocomlocal.com.br/joinville/	Joinville (SC)	02/03/2023	21:52	R$ 250,00
29	[informação suprimida]	https://garotocomlocal.com.br/goiania/	Goiânia (GO)	03/03/2023	18:50	R$ 200,00

30	[informação suprimida]	https://garotocomlocal.com.br/goiania/	Goiânia (GO)	03/03/2023	18:54	R$ 250,00
31	[informação suprimida]	https://br.skokka.com/acompanhantes-masculinos/recife/	Recife (PE)	03/03/2023	19:00	R$ 150,00
32	[informação suprimida]	https://br.skokka.com/acompanhantes-masculinos/vila-velha/	Vila Velha (ES)	03/03/2023	19:13	R$ 150,00
33	[informação suprimida]	https://br.skokka.com/acompanhantes-masculinos/sao-paulo/	São Paulo (SP)	03/03/2023	19:21	R$ 250,00
34	[informação suprimida]	https://br.skokka.com/acompanhantes-masculinos/sao-paulo/	São Paulo (SP)	03/03/2023	19:26	R$ 200,00
35	[informação suprimida]	https://br.skokka.com/acompanhantes-masculinos/rio-de-janeiro/	Rio de Janeiro (RJ)	03/03/2023	19:31	R$ 160,00
36	[informação suprimida]	https://garotocomlocal.com.br/brasilia/	Brasília (DF)	08/03/2023	16:14	R$ 300,00
37	[informação suprimida]	https://br.skokka.com/acompanhantes-masculinos/brasilia/	Brasília (DF)	08/03/2023	16:27	R$ 120,00
38	[informação suprimida]	https://br.skokka.com/acompanhantes-masculinos/fortaleza/	Fortaleza (CE)	08/03/2023	16:51	R$ 200,00
39	[informação suprimida]	https://br.skokka.com/acompanhantes-masculinos/rio-de-janeiro/	Rio de Janeiro (RJ)	08/03/2023	22:17	R$ 200,00
40	[informação suprimida]	https://br.skokka.com/acompanhantes-masculinos/rio-de-janeiro/	Rio de Janeiro (RJ)	08/03/2023	22:20	R$ 200,00
41	[informação suprimida]	https://br.skokka.com/acompanhantes-masculinos/sao-paulo/	São Paulo (SP)	08/03/2023	22:25	R$ 300,00
42	[informação suprimida]	https://br.skokka.com/acompanhantes-masculinos/sao-paulo/	São Paulo (SP)	08/03/2023	22:29	R$ 300,00
43	[informação suprimida]	https://br.skokka.com/acompanhantes-masculinos/rio-de-janeiro/	Rio de Janeiro (RJ)	08/03/2023	22:35	R$ 300,00
44	[informação suprimida]	https://garotocomlocal.com.br/brasilia/	Brasília (DF)	15/03/2023	16:19	R$ 250,00
45	[informação suprimida]	https://br.skokka.com/acompanhantes-masculinos/rio-de-janeiro/	Rio de Janeiro (RJ)	15/03/2023	16:39	R$ 200,00
46	[informação suprimida]	https://br.skokka.com/acompanhantes-masculinos/caxias-do-sul/	Caxias do Sul (RS)	15/03/2023	16:46	R$ 250,00
47	[informação suprimida]	https://br.skokka.com/acompanhantes-masculinos/vila-velha/	Vila Velha (ES)	15/03/2023	16:53	R$ 250,00
48	[informação suprimida]	https://garotocomlocal.com.br/brasilia/	Brasília (DF)	15/03/2023	17:00	R$ 250,00
49	[informação suprimida]	https://garotocomlocal.com.br/brasilia/	Brasília (DF)	15/03/2023	17:05	R$ 200,00
50	[informação suprimida]	https://br.skokka.com/acompanhantes-masculinos/sao-paulo/	São Paulo (SP)	15/03/2023	17:08	R$ 300,00
51	[informação suprimida]	https://br.skokka.com/acompanhantes-masculinos/porto-velho/	Porto Velho (RO)	15/03/2023	20:48	R$ 120,00
52	[informação suprimida]	https://br.skokka.com/acompanhantes-masculinos/brasilia/	Brasília (DF)	15/03/2023	20:59	R$ 150,00
53	[informação suprimida]	https://br.skokka.com/acompanhantes-masculinos/manaus/	Manaus (AM)	15/03/2023	21:09	R$ 120,00
54	[informação suprimida]	https://br.skokka.com/acompanhantes-masculinos/brasilia/	Brasília (DF)	15/03/2023	21:10	R$ 170,00
55	[informação suprimida]	https://br.skokka.com/acompanhantes-masculinos/rio-de-janeiro/	Rio de Janeiro (RJ)	15/03/2023	21:14	R$ 200,00
56	[informação suprimida]	https://br.skokka.com/acompanhantes-masculinos/rio-de-janeiro/	Rio de Janeiro (RJ)	15/03/2023	21:16	R$ 300,00

57	[informação suprimida]	https://br.skokka.com/acompanhantes-masculinos/sao-paulo/	São Paulo (SP)	23/03/2023	15:51	R$ 200,00
58	[informação suprimida]	https://br.skokka.com/acompanhantes-masculinos/salvador/	Salvador (BA)	23/03/2023	16:00	R$ 200,00
59	[informação suprimida]	https://br.skokka.com/acompanhantes-masculinos/fortaleza/	Fortaleza (CE)	24/03/2023	22:48	R$ 150,00
60	[informação suprimida]	https://br.skokka.com/acompanhantes-masculinos/sao-goncalo/	São Gonçalo (RJ)	24/03/2023	22:59	R$ 200,00
61	[informação suprimida]	https://br.skokka.com/acompanhantes-masculinos/brasilia/	Brasília (DF)	24/03/2023	23:02	R$ 150,00
62	[informação suprimida]	https://br.skokka.com/acompanhantes-masculinos/porto-alegre/	Porto Alegre (RS)	24/03/2023	23:21	R$ 300,00
63	[informação suprimida]	https://garotocomlocal.com.br/goiania/	Goiânia (GO)	27/03/2023	16:55	R$ 500,00
64	[informação suprimida]	https://br.skokka.com/acompanhantes-masculinos/brasilia/	Brasília (DF)	29/03/2023	17:42	R$ 250,00
65	[informação suprimida]	https://br.skokka.com/acompanhantes-masculinos/fortaleza/	Fortaleza (CE)	29/03/2023	18:00	R$ 250,00
66	[informação suprimida]	https://br.skokka.com/acompanhantes-masculinos/rio-de-janeiro/	Rio de Janeiro (RJ)	29/03/2023	20:16	R$ 150,00
67	[informação suprimida]	https://br.skokka.com/acompanhantes-masculinos/florianopolis/	Florianópolis (SC)	29/03/2023	20:22	R$ 180,00
68	[informação suprimida]	https://garotocomlocal.com.br/rj-rio-de-janeiro/	Rio de Janeiro (RJ)	29/03/2023	20:42	R$ 250,00
69	[informação suprimida]	https://garotocomlocal.com.br/salvador/	Salvador (BA)	29/03/2023	20:48	R$ 250,00
70	[informação suprimida]	https://br.skokka.com/acompanhantes-masculinos/goiania/	Goiânia (GO)	30/03/2023	14:42	R$ 200,00
71	[informação suprimida]	https://br.skokka.com/acompanhantes-masculinos/rio-de-janeiro/	Rio de Janeiro (RJ)	30/03/2023	14:50	R$ 150,00
72	[informação suprimida]	https://br.skokka.com/acompanhantes-masculinos/manaus/	Manaus (AM)	30/03/2023	14:52	R$ 150,00
73	[informação suprimida]	https://br.skokka.com/acompanhantes-masculinos/belo-horizonte/	Belo Horizonte (MG)	30/03/2023	15:00	R$ 200,00
74	[informação suprimida]	https://br.skokka.com/acompanhantes-masculinos/belo-horizonte/	Belo Horizonte (MG)	30/03/2023	15:35	R$ 130,00
75	[informação suprimida]	https://br.skokka.com/acompanhantes-masculinos/sao-paulo/	São Paulo (SP)	31/03/2023	16:36	R$ 250,00

Portanto, a média aritmética dos preços da hora de trabalho acima referidos é R$ 233,33.

13. O link de acesso ao anúncio foi substituído pelo link geral de acesso ao site.

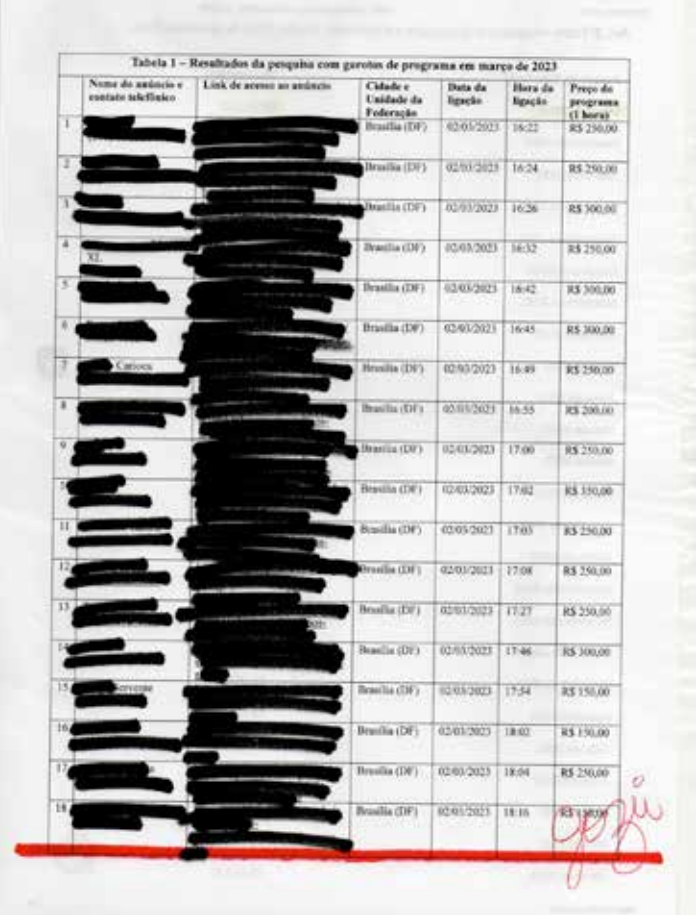


Tabela 1 – Resultados da pesquisa com garotos de programa em março de 2023

	Nome do anúncio e contato telefônico	Link de acesso ao anúncio	Cidade e Unidade da Federação	Data da ligação	Hora da ligação	Preço do programa (1 hora)
1	[redacted]	[redacted]	Brasília (DF)	02/03/2023	16:22	R$ 250,00
2	[redacted]	[redacted]	Brasília (DF)	02/03/2023	16:24	R$ 250,00
3	[redacted]	[redacted]	Brasília (DF)	02/03/2023	16:26	R$ 300,00
4	[redacted]	[redacted]	Brasília (DF)	02/03/2023	16:32	R$ 250,00
5	[redacted]	[redacted]	Brasília (DF)	02/03/2023	16:42	R$ 300,00
6	[redacted]	[redacted]	Brasília (DF)	02/03/2023	16:45	R$ 300,00
7	[redacted]	[redacted]	Brasília (DF)	02/03/2023	16:49	R$ 250,00
8	[redacted]	[redacted]	Brasília (DF)	02/03/2023	16:55	R$ 200,00
9	[redacted]	[redacted]	Brasília (DF)	02/03/2023	17:00	R$ 250,00
10	[redacted]	[redacted]	Brasília (DF)	02/03/2023	17:02	R$ 350,00
11	[redacted]	[redacted]	Brasília (DF)	02/03/2023	17:03	R$ 250,00
12	[redacted]	[redacted]	Brasília (DF)	02/03/2023	17:08	R$ 250,00
13	[redacted]	[redacted]	Brasília (DF)	02/03/2023	17:27	R$ 250,00
14	[redacted]	[redacted]	Brasília (DF)	02/03/2023	17:46	R$ 300,00
15	[redacted]	[redacted]	Brasília (DF)	02/03/2023	17:54	R$ 150,00
16	[redacted]	[redacted]	Brasília (DF)	02/03/2023	18:02	R$ 150,00
17	[redacted]	[redacted]	Brasília (DF)	02/03/2023	18:04	R$ 250,00
18	[redacted]	[redacted]	Brasília (DF)	02/03/2023	18:16	R$ 150,00

Imagem 8. Rafael da Escóssia. Honorários, 2023.

2.1.2. Roteiro padrão das ligações

– Opa, boa tarde.

– Fala, mano.

– Então, mano, eu vi aqui seu anúncio, queria saber onde você atende, quanto cobra...

– Asa Sul, R$ 233,33 mano.

– Massa. E por esse valor você curte o quê?

– Eu sou só ativo, mano.

– Você realiza fetiche ou cobra a mais?

– Depende, qual é o seu?

– Então, eu sou passivo, submisso, curto levar porrada, esculacho, tá ligado?

– Bater é comigo mesmo. Tu curte ser putinha?

– Curto bastante, mano.

– Como você é?

– Eu sou branco, 1,75m de altura, 70kg.

– Quantos anos?

– 24.

– Ah, novinho, tô ficando de pau duro aqui já kkk

– Gostei de você, mano, tá disponível que horas?

– Agora.

– Rola de levar um cinto também?
– Rola sim. Tu vai ter disposição pra aguentar?
– Eu só curto dar apanhando.
– Vem ser minha cadela então. Quero você de calcinha pra mim, blza?
– Fechou. Só mais uma pergunta: você goza no programa?
– Deus me livre meter sem gozar.
– Ótimo, eu vou liberar umas 19h, posso te ligar mais tarde pra confirmar?
– Pode sim, mano, me chama no zap e manda umas fotos.
– Blz, muito obrigado pela atenção, viu?

3. CALCULAR A MÉDIA ARITMÉTICA ENTRE O PREÇO MÉDIO DA HORA DE TRABALHO DE GAROTOS DE PROGRAMA (GP) E O VALOR ATUALIZADO DA UNIDADE REFERENCIAL DE HONORÁRIOS (URH) DA ORDEM DOS ADVOGADOS DO BRASIL

> CONSIDERANDO a indispensável necessidade da atualização da TABELA DE HONORÁRIOS, visando à dignidade da classe, obstar o aviltamento dos valores dos serviços profissionais e manter a justa remuneração dos advogados e advogadas do Distrito Federal;
>
> CONSIDERANDO também a necessidade da regrar ramos do direito ainda não tratados pela atual TABELA DE HONORÁRIOS, bem como a regulamentação dos valores mínimos para a realização de diligências e audiências, inclusive com vistas a proteger os profissionais em início de carreira;
>
> CONSIDERANDO a necessidade de fixar e uniformizar os valores mínimos de honorários cobrados pela Advocacia do Distrito Federal.[14]

O Conselho da Ordem dos Advogados do Brasil, seccional do Distrito Federal, aprovou Tabela de Honorários, cujo valor da URH no período de referência (março de 2023) foi R$ 368,60.[15]

ARTISTA = (GP + URH)/2
ARTISTA = (233,33 + 368,60)/2
ARTISTA = R$ 300,97[16]

4. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Partindo da dificuldade na precificação das obras de arte e, portanto, da premente necessidade de estipular um valor de artista, procedeu-se ao seu cálculo mediante método proposto neste texto. Calculou-se a média aritmética entre o preço médio da hora de trabalho de garotos de programa selecionados e a Unidade Referencial de Honorários (URH) aprovada pelo Conselho da Ordem dos Advogados do Brasil (OAB) para o período de referência de março de 2023. Chegou-se, assim, ao valor de R$ 300,97.

Dessa forma, a presente metodologia sugere remuneração mais justa e menos abstrata dos artistas, de maneira a constituir unidade referencial de preço para seus serviços, evitar o aviltamento da classe e garantir condições mínimas de trabalho.

14. Disponível em: https://oabdf.org.br/urh/. Acesso em: 7 jul. 2024.
15. Disponível em: https://oabdf.org.br/urh/. Acesso em: 7 jul. 2024.
16. Valor arredondado.

5. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ACQUAVIVA, Marcus Cláudio. Dicionário Jurídico Acquaviva. 5. ed. São Paulo: Rideel, 2011.

FABIÃO, Eleonora. Programa performativo: o corpo-em-experiência. In: Revista do LUME, n. 4, dez. 2013.

FREITAS, Artur Correia de. O crime como obra de arte: Aníbal López, realismo traumático e crítica institucional (2000-2012). In: Topoi (Rio J.), Rio de Janeiro, v. 24, n. 52, p. 131-151, jan./abr. 2023.

MATRICARDI, Maria Eugênia Lima Soares Trondoli. Ações, performances e o fracasso colonial fraturado pelo tempo na América Latina. 2021. 303 f., il. Tese (Doutorado em Artes Visuais)—Universidade de Brasília, Brasília, 2021.

MARTINEZ, Felipe. A influência do dinheiro na história da arte. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=XapuwGPakf0. Acesso em: 25 out. 2023.

PITOMBO, Antonio Sérgio Altieri de Moraes. Mercado de arte e lavagem de dinheiro. 2021. Disponível em: https://www.conjur.com.br/2021-jan-21/antonio-pitombo-mercado-arte-lavagem-dinheiro/. Acesso em: 16 fev. 2024.

PRAGMÁCIO, Mário; SOARES, Anauene D. O direito de sequência existe, sim. Disponível em: https://www.conjur.com.br/2021-jul-27/pragmacio-soares-direito-sequencia-existe-sim/. Acesso em: 26 fev. 2024.

RAFAEL DA ESCÓSSIA LIMA
Doutor e Mestre em Artes Visuais pela Universidade de Brasília (UnB).
rafaeldaescossia@gmail.com

GERALDO ORTHOF
Professor no Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Universidade de Brasília (PPGAV-UnB).
georthof@gmail.com

Agradecimentos
Aos garotos que tão generosamente cederam seu tempo para conversar e, ainda que gratuita e equivocadamente, contribuíram com esta pesquisa: gratidão, com genuínos votos de que a prosperidade vos alcance.

PRÁTICAS MUSEOLÓGICAS E DESIGN: UM ESTUDO SOBRE DESIGN INTERPRETATIVO EM EXPOSIÇÕES DE ARTE

MUSEOLOGICAL PRACTICES AND DESIGN: A STUDY ON INTERPRETION DESIGN IN ART EXHIBITIONS

Mariana Bertelli Pagotto

PRÁTICAS MUSEAIS
DESIGN INTERPRETATIVO
EXPERIÊNCIA DO VISITANTE
EXPOSIÇÕES DE ARTE

As recentes mudanças nas práticas museais criaram oportunidades para o campo do design, em suas múltiplas formas, desempenhar um papel relevante na experiência do visitante no museu de arte. O design potencializa abordagens experienciais, contribuindo para a promoção de práticas democráticas e para a ampliação das possibilidades de engajamento dos visitantes nos museus. Este artigo apresenta uma pesquisa sobre práticas museológicas e design, motivada pela necessidade de compreender conceitos e tendências contemporâneas do design interpretativo em exposições de arte.

MUSEOLOGICAL PRACTICES
INTERPRETIVE DESIGN
VISITOR EXPERIENCE
ART EXHIBITIONS

Recent changes in museum practices have created opportunities for the field of design, in its multiple forms, to play a relevant role in the visitor experience in art museums. Design enhances experiential approaches, contributing to the promotion of democratic practices and expanding the possibilities for visitor engagement in museums. This article presents research on museological practices and design, motivated by the need to understand contemporary concepts and trends in interpretion design practices in art exhibitions.

ISSN 1518–5494
ISSN–E 2447–2484

Este artigo centra-se na pesquisa sobre práticas museológicas e design, com o objetivo de rever criticamente a história e a teoria do discurso atual em torno da prática de interpretação no museu de arte, guiado pela questão principal da pesquisa: *como podem as práticas de design interpretativo serem usadas para proporcionar aos visitantes oportunidades de um envolvimento mais significativo em exposições de arte?* Desenvolvido a partir de uma revisão da literatura, o estudo busca elucidar um campo ainda pouco explorado no Brasil, o design interpretativo, especialmente em sua relação com a experiência na exposição de arte.

Inicialmente, são apresentados os conceitos fundamentais que compõem o estudo, seguidos por alguns dos principais debates em torno da prática de interpretação no museu de arte, incluindo a discussão sobre a abordagem do cubo branco e o movimento em direção à democratização do museu. Na sequência, desenvolve-se uma análise da missão educacional do museu e de suas práticas, bem como um exame da prática interpretativa em relação à perspectiva de um encontro subjetivo com a arte. Como contribuição ao campo, propõe-se o design interpretativo como uma estratégia de mediação que articula experiência estética e engajamento do visitante, oferecendo uma leitura integrada entre design e práticas museológicas no contexto brasileiro.

METODOLOGIA

Este estudo caracteriza-se como uma pesquisa qualitativa, de natureza exploratória e descritiva, fundamentada em revisão bibliográfica sistematizada. A adoção dessa tipologia justifica-se pela necessidade de examinar criticamente um campo ainda em construção — o design interpretativo em museus de arte —, buscando compreender suas bases conceituais, seus desdobramentos contemporâneos e suas articulações com as práticas museológicas.

Do ponto de vista dos procedimentos técnicos, a pesquisa configura-se como um estudo de revisão de literatura de caráter analítico-interpretativo. O corpus teórico foi composto por livros, artigos científicos, ensaios acadêmicos e publicações institucionais de referência internacional. A seleção das fontes seguiu critérios intencionais e não probabilísticos, orientados pelos seguintes parâmetros: relevância e reconhecimento dos autores no campo de estudos; recorrência de citação em pesquisas consolidadas; pertinência temática em relação aos eixos centrais do estudo — interpretação, experiência do visitante e design; e diversidade de perspectivas teóricas, incluindo abordagens críticas, fenomenológicas e socioculturais. Além disso, foram incorporados exemplos de práticas museológicas e exposições específicas como casos ilustrativos, com a função de tensionar e concretizar a discussão teórica. Esses exemplos não constituem estudos de caso sistemáticos, mas operam como evidências empíricas complementares, contribuindo para a reflexão sobre a aplicação do design interpretativo em contextos reais.

A partir desse processo, o estudo propõe uma articulação teórica entre diferentes campos do conhecimento, visando compreender o potencial do design interpretativo como estratégia de mediação cultural. Embora não tenha como objetivo a generalização empírica, a pesquisa busca oferecer contribuições analíticas e conceituais que possam subsidiar investigações futuras, bem como informar práticas profissionais no contexto museológico.

CONCEITOS INICIAIS

No centro do argumento deste estudo estão os conceitos de interpretação e design. A *US National Association for Interpretation* (NAIUS) define interpretação como "uma abordagem intencional à comunicação que facilita experiências significativas, relevantes e inclusivas que aprofundam a compreensão, ampliam perspectivas e inspiram o envolvimento com o mundo que nos cerca" (NAIUS, 2021). De acordo com a *Interpretation Australia*, 'A interpretação comunica ideias, informações e conhecimentos sobre locais, o mundo natural ou locais históricos de uma forma que ajuda os visitantes a compreender o seu ambiente. Uma boa interpretação criará experiências envolventes, únicas e significativas para os visitantes (Interpretation Australia, 2023). A interpretação está implícita em todos os aspectos do funcionamento do museu (Ferguson, 1996, p. 130), e a sua prática envolve a produção e o consumo de conhecimento (Whitehead, Latimer & Lahav, 2011, p. 53). A prática interpretativa assume múltiplas formas, incluindo aspectos físicos, digitais e humanos compostos por componentes educativos, comunicativos, interativos, entre outros. Estes convergem nas formas como ideias, sentimentos, informações e conhecimentos podem ser comunicados.

Em 2001, Buchanan declarou que estávamos no meio de uma revolução no campo do Design, à medida que as experiências humanas se tornavam predominantes. De acordo com Buchanan (2001), "Design é o poder humano de conceber, planejar e fabricar produtos que sirvam aos seres humanos na realização de seus propósitos individuais e coletivos" (p. 9). Portanto, neste ambiente em mudança, Buchanan percebe uma transformação no papel do designer, onde ele se torna "facilitador de experiências". Donald Schön define o design como uma "atividade reflexiva" e não "simplesmente um corpo de conhecimento" (1983, p. 78). A descrição de design descrita por Schön apoia a compreensão de que as boas práticas de design devem ser reflexivas, onde "os designers 'refletem na ação' sobre a construção do problema, as estratégias de ação, ou o modelo dos fenômenos, que estiveram implícitos em seus movimentos" (p. 79). O profissional de design está, portanto, "empenhado em converter situações reais em situações preferenciais" de uma forma reflexiva (p. 77).[1]

O Design Interpretativo é um campo de estudo relativamente novo, que Toni Roberts (2015) define como a "aplicação estratégica de uma ou mais formas de design para configurar as experiências dos visitantes ao comunicar ideias, valores e mensagens específicas" (p. 380). Roberts argumenta que os profissionais da área de design interpretativo buscam soluções de design para envolver os visitantes, propondo experiências ao invés da simples transferência de informações (p. 183). O design interpretativo em museus de arte também requer a consideração da subjetividade que surge através da interação do visitante com uma obra de arte.

O Design Interpretativo pode ser usado para facilitar a compreensão, ampliar as perspectivas e inspirar os visitantes. Por exemplo, a exposição *Sensorium* no museu Tate, em Londres, ofereceu uma experiência artística imersiva onde os visitantes foram incentivados a ver obras de arte da coleção do museu de uma forma multissensorial (Figura 1). Os visitantes visualizaram as obras enquanto experimentavam sons, cheiros, sabores e formas táteis inspiradas nas obras[2]. Anna Zanetti (2015) conclui que a exposição "foi um sucesso, ao proporcionar novas interpretações sobre as pinturas, evidenciando como o olfato, o tato, o paladar e a audição podem contribuir para a nossa apreciação da arte". *Sensorium* oferece ao visitante uma nova maneira de vivenciar a coleção do Tate.

1. A compreensão de Schön sobre o papel do profissional de design provém dos estudos de Herbert Simon (1969).

2. Mais informações sobre a exposição Sensorium podem ser acessadas através do site https://www.tate.org.uk/whats-on/tate-britain/ik-prize-2015-tate-sensorium



Figura 1: Exposição *Sensorium*, 2015. Tate. Experiência sonora e olfativa com David Boomberg, *In the Hold* c. 1913-14. Fonte: Tate

O design, nas suas diversas formas, desempenha um papel vital no desenvolvimento de uma abordagem experiencial em exposições de arte. As práticas de design em alguns museus acompanham, de forma gradual, mudanças mais amplas nessas instituições, no sentido de uma abordagem centrada no visitante, na qual a experiência é tão importante quanto as obras de arte. Os museus de arte estão cada vez mais experimentando o design interpretativo integrado às exposições, com o objetivo de gerar uma resposta enriquecida e baseada na experiência em relação à arte exposta.

PRÁTICAS DE INTERPRETAÇÃO NO MUSEU DE ARTE: PROCESSOS, PRINCÍPIOS E OBJETIVOS

No início do século passado a abordagem do "cubo branco" foi adotada na maioria das instituições artísticas como modelo padrão para a exibição de obras de arte. Desenvolvida por Alfred Barr, primeiro diretor do Museu de Arte Moderna (MoMA) de Nova York, a abordagem do cubo branco colocou obras de arte em salas brancas imaculadas e sem janelas, com espaço abundante entre cada obra (Ennis, 2018, p. 11). Barr estava convencido de que a arte exibida em paredes brancas, neutras, posicionadas em fila única ao nível dos olhos dos visitantes era mais impactante do que a abordagem do século XIX, em que as paredes das exposições eram preenchidas por pinturas com molduras pesadas (Hugendubel, 2010). A abordagem do cubo branco baseava-se na noção de que a arte comunica diretamente com o espectador e que nada deveria interferir na experiência artística.

Criticando esse modelo modernista, o artista e crítico Brian O'Doherty (1986) afirma que as obras expostas no cubo branco tornaram-se quase 'sagradas' dentro dele, tornando problemática a leitura da arte sem iniciação do espectador (p. 15). Seguin-

do a crítica de O'Doherty, muitos outros teóricos comentaram sobre a controversa abordagem modernista para exibir arte (Bennett, 1995; Bishop, 2013; Ferguson, 1996; Filipovic, 2010; Foster, 2015; Preziosi, 2003). A historiadora de arte Elena Filipovic descreve o visitante privilegiado como "branco, de classe média e educado, aparentemente bem comportado, solene e capaz de focar na singularidade da obra de arte com um olhar ininterrupto" (2010, p. 324). O historiador de arte Bruce W. Ferguson e a curadora Ciara Ennis criticam o modelo do cubo branco por favorecer a elite. Ennis afirma que as escolhas feitas dentro das instituições servem para manipular a forma como o significado é produzido e consumido dentro do museu (Ennis, 2018, p. 12). Ela afirma: "Projetado para criar a ilusão de um local neutro, o Cubo Branco constrói objetos intencionalmente segregados do mundo exterior, removendo ornamentações ou referências" (p. 11). Ferguson (1996) argumenta que as exposições utilizam "um sistema estratégico de representações" observado na arquitetura do museu, nas cores das paredes, nas legendas, nas exclusões curatoriais, na iluminação e nos sistemas de segurança (p. 128). Pode-se concluir que o cenário expositivo como tal produz significado e é uma afirmação política. Assim, a alegação de neutralidade torna-se insustentável.

As instituições artísticas estão gradualmente se afastando deste modelo modernista, embora o elitismo ainda faça parte da cultura atual dos museus de arte. Nos últimos vinte anos, surgiram mudanças nas práticas de curadoria e design de exposições, voltadas para uma abordagem centrada no visitante, que já não identifica os museus de arte apenas como locais para colecionar, preservar e exibir arte, mas também como espaços onde as experiências dos visitantes são uma preocupação central. Com a repercussão do movimento em direção à democratização do museu e à exigência de diversidade nas instituições de arte, o visitante tem gradualmente se tornado o protagonista do museu de arte, e a sua experiência no espaço expositivo se tornando central. (Booth, 2014; Høffding, Rung, & Roald, 2020; Sandell, 1998; N. Simon, 2010). De acordo com Høffding "hoje o museu é concebido como um espaço social em que o foco não está apenas nos objetos em exposição, mas também na expressão pessoal." (Høffding & Roald, 2019, p. 2). Assim, os visitantes podem não apenas olhar para os objetos em exposição, mas também experimentar, envolver-se e interagir com eles de diversas maneiras. Há uma necessidade reconhecida de "abrir" o museu de arte para abranger a diversidade, ao invés de ser uma instituição que acolhe apenas uma "pequena elite privilegiada" (Høffding & Roald, 2019, p. 10).

No livro *Creating the Visitor-Centered Museum* (2017), Peter Samis e Mimi Michaelson identificam diversas iniciativas em museus que refletem novas abordagens para o envolvimento do público. O estudo fornece exemplos de práticas museológicas criativas e inovadoras centradas no visitante. Dos exemplares que identificam, apenas um pequeno número está situado em instituições artísticas. Uma explicação para as lentas mudanças nos museus de arte pode ser encontrada na observação da designer Donna Mathewson (2006) de que, apesar das mudanças nas práticas museais que procuravam "realizar o potencial dos museus como uma força social positiva", as percepções dominantes dos museus pelo público visitante baseiam-se na tradição (p. 149). Pode-se concluir que, em termos gerais, a cultura dos museus de arte permanece elitista e conservadora.

A abordagem centrada no visitante surge não apenas do movimento em direção à democratização do museu, mas também da aplicação de teorias de aprendizagem

ao contexto museal como parte do papel educativo dessas instituições (Dewey, 1986; Falk & Dierking, 2013; Hein, 1998). Além disso, os museus de arte servem a interesses financeiros, sendo a visitação, essencial para os lucros (Bishop, 2013; Vergo, 1989). Museus também precisam justificar-se com estas métricas. Assim, se inicia uma maior e mais variada oferta de estratégias de envolvimento do público visitante para com a arte em exposição, com o objetivo de proporcionar experiências positivas para uma população demográfica mais ampla e para também incentivar a repetição de visitas. A importância global do elevado número de visitantes dos museus, os públicos cada vez mais diversificados e o investimento considerável por parte de organismos governamentais e não-governamentais exigem uma abordagem mais rigorosa para compreender como os museus se comunicam com os seus visitantes e o que esses visitantes adquirem da experiência expositiva. Portanto, buscar a satisfação do visitante, visando aumentar a repetição de visitas, e a busca por novos visitantes, tornaram-se imprescindíveis no museu de arte.

Este estudo reconhece as forças capitalistas em jogo nas práticas museais, embora os debates em torno desta questão não sejam o foco da pesquisa. No entanto, é relevante mencionar a economia da experiência no contexto museológico. As experiências tornaram-se uma oferta econômica distinta, separada de bens e serviços (Klingmann, 2007). Muitos museus estão investindo na economia da experiência, criando exposições baseadas em conteúdos que dialogam com arte, cultura visual e consciência histórica de uma forma significativa e socialmente relevante. Para Anna Klingmann (2007), a arquitetura, por exemplo, pode desempenhar um papel estratégico na criação de experiências, utilizando conceitos e métodos de branding para projetar espaços que evocam sensações específicas. Segundo Pine e Gilmore (1998), na economia da experiência, a própria experiência se torna o produto, e os consumidores desejam experiências que os envolvam emocional, física, intelectualmente ou mesmo espiritualmente.

EXPOSIÇÕES COMO ESPAÇOS EDUCATIVOS NO MUSEU DE ARTE

Uma das primeiras respostas do museu de arte ao movimento de democratização do museu foi didática. Alguns museus de arte reconheceram que nem todos os visitantes têm o "capital cultural" necessário para ter uma experiência estética enquanto vivenciam obras de arte (Bourdieu et al., 1991). Nestes museus, o propósito das práticas de interpretação seguiu a tendência de buscar educar os visitantes — utilizando as teorias de aprendizagem aplicadas a outras instituições culturais — principalmente através de legendas, audioguias e programação educativa. O "texto interpretativo" que acompanha as obras de arte nas legendas e audioguias, inclui principalmente informações factuais — como datas, locais, materiais utilizados na obra, biografias dos artistas — juntamente com textos curatoriais, como se essas informações pudessem fornecer a todos os visitantes o contexto necessário para interpretar e experienciar a obra de arte.

À medida que as práticas museais se desenvolveram, reconheceu-se que adotar a prática educativa como objetivo principal da prática interpretativa perpetua os museus como instituições elitistas (Vergo, 1989; Whitehead, 2012). Pode-se dizer que, através da informação, os museus pretendem elevar o público a um nível adequado para experienciar a obra de arte. No entanto, esta informação unilateral oferece uma

leitura singular da obra de arte, que pode não conseguir envolver públicos mais diversos. Além disso, esses "textos interpretativos" são geralmente criados por profissionais que compreendem profundamente a arte em questão e atribuem significado e relevância no encontro direto com a arte. Esta prática exclui frequentemente os não-iniciados no mundo da arte, reforçando o posicionamento autoritário das instituições artísticas e diminuindo o valor das múltiplas interpretações advindas do encontro particular com a obra de arte.

Atualmente, a prática da interpretação é mal compreendida no museu de arte, pois vem sendo aplicada às exposições como parte de uma ideação educativa. Os recursos que facilitam a compreensão e a reflexão sobre a arte se concentram na história social e cultural, ao invés de estimularem o envolvimento pessoal, estético ou social com a obra de arte. Claire Robins (2013) afirma que as estratégias de interpretação se tornaram características importantes da preocupação educacional do museu de arte e que os museus adotam frequentemente essas estratégias para "traduzir" o significado da arte e dos artefatos para públicos diversos (p. 155-156). Contudo, o valor da prática interpretativa no museu de arte vem sendo mais reconhecido como uma questão de educação.

Este estudo defende que o público diverso dos museus de arte pode se beneficiar de outras formas de experimentar e interagir com as obras de arte. Por exemplo, dar aos visitantes acesso direto e multissensorial às coleções estimula a sua imaginação e o sentido de curiosidade, desenvolve competências de pensamento crítico e leva a um maior envolvimento e descoberta pessoal. Isto, por sua vez, resulta em respostas criativas à medida que os visitantes procuram expressar os seus sentimentos e comunicar as suas descobertas (Black, 2012, p. 120). O debate em torno do envolvimento, experiência e imersão do visitante na exposição de arte está se tornando mais evidente e impacta a prática de interpretação no museu de arte. Koke (2015) afirma que "os museus de arte estão trabalhando cada vez mais para desenvolver experiências de arte mais envolventes e significativas para públicos diversos" (p. 11). Neste ambiente em mudança, a prática de interpretação foi muito além da educação numa série de contextos, desde jardins zoológicos e parques nacionais a museus não artísticos, e está gradualmente a ser estabelecida em museus de arte.

Seguindo a afirmação de Tilden de que a prática interpretativa pode estimular os visitantes a "descobrirem significados por si próprios" (2007), Hooper-Greenhill (2002) define a interpretação no museu de arte como uma "co-construção na qual os visitantes são agentes, respondendo de forma imprevisível à interpretação curatorial" (p. 4). Desta forma, prevejo potencial nas práticas de design interpretativo para complementar a prática educativa e ser utilizado como estratégia para envolver novos "agentes" no museu de arte. Ou seja, a interpretação em exposições de arte pode promover experiências que repercutem nos visitantes, ao mesmo tempo em que facilitam experiências estéticas. No entanto, as experiências estéticas "podem ser muitas coisas" e "as experiências em museus de arte que não se enquadram necessariamente na nossa definição de serem intensas, emocionais e existenciais podem também ser valiosas e significativas" (Høffding et al., 2020, p. 79).[3] Há grande valor em promover a aprendizagem em exposições. No entanto, os museus de arte podem beneficiar-se de outras estratégias de interpretação para envolver mais profundamente os visitantes, despertar a sua curiosidade e desenvolver um sentido de conexão mais significativo com as obras de arte.

3. A experiência estética é um fenómeno complexo e multifacetado que tem sido explorado e teorizado por diversos filósofos, acadêmicos e teóricos ao longo da história. Alguns deles são Immanuel Kant, Edmund Burke, Georg Wilhelm Friedrich Hegel, Arthur Schopenhauer, Walter Benjamin, Alexander Gottlieb Baumgarten, entre outros. Baumgarten introduziu o termo "estética" em sua tese de 1735, *Meditationes philosophicae de nonnullis ad poema pertinentibus* (2008). Ele considera estética como um tipo particular de conhecimento por meio da sensibilidade (Euron, p. 59-61). Na *Metafísica* (1739), Baumgarten define estética não apenas como "a ciência do belo", mas também como "a ciência do conhecimento e da proposição sensível" (2010, p. 533). Beleza, para ele, é a perfeição percebida por meio dos sentidos e não puramente pelo intelecto.

INTERPRETAÇÃO E A PERSPECTIVA DE UM ENCONTRO SUBJETIVO COM A ARTE

No contexto do museu de arte, os conceitos de experiência e interpretação têm sido convencionalmente percebidos como contrários um ao outro, assumindo que a interpretação prejudicaria uma experiência estética da arte (Serota, 1996). Bence Nanay (2015), professor de filosofia na Universidade de Antuérpia, situa as experiências estéticas como originadas de 'beleza avassaladora', 'emoções fortes', 'forte identificação com um personagem fictício, frissons musicais e assim por diante' (p. 96). Hoffding et al. descrevem uma experiência estética como um processo "subjetivo, ou intersubjetivo, e não algo objetivo [...] é uma relação de significado que abrange sujeito e objeto" (2020, p. 4). Eles afirmam que uma experiência estética é uma "experiência emocional e existencialmente elevada" (p. 4). Peter Vergo (1989) defende que a interpretação faz parte da experiência expositiva e pode permitir o encontro subjetivo e estético com a arte. Ele discute a relevância e o valor da interpretação em exposições de arte e como ela pode criar experiências que aprofundam a conexão do visitante com a arte. Além disso, Vergo (1989) reexamina o papel do museu na sociedade e a necessidade de interpretar a arte para uma experiência significativa. Mais de duas décadas depois, Whitehead (2012) ainda deliberou sobre esta questão, considerando as lentas mudanças no sentido de reconhecer o potencial das estratégias de interpretação para criar experiências que vão além dos objetivos educacionais no museu de arte.

A crença de que não se espera que os profissionais da arte imponham interpretações específicas de determinadas obras de arte é frequentemente discutida no âmbito das exposições de arte. Isto se baseia na ideia de que as estratégias de interpretação em exposições de arte "podem resultar na fratura, na interrupção e, de alguma forma, na mudança da experiência do olhar, de modo que a existência de uma obra de arte se perpetue, principalmente, à fala ao invés do olhar" (Preziosi, 1989, p. 83). O curador e escritor americano Robert Storr (2007) afirma que "o principal meio de explicar o trabalho de um artista é deixá-lo explicar-se" (p. 23). Na mesma linha, no seu artigo 'Contra a Interpretação', de 1966, a filósofa Susan Sontag expõe argumentos sobre os perigos da interpretação aplicada às artes, uma vez que esta 'envenena as nossas sensibilidades' (1966, p. 4). Ela descreve a interpretação como

> a vingança do intelecto sobre a arte. Ainda mais. É a vingança do intelecto sobre o mundo. Interpretar é empobrecer, esgotar o mundo – a fim de criar um mundo sombrio de "significados". É transformar o mundo neste mundo. ("Este mundo"! Como se houvesse qualquer outro.) O mundo, o nosso mundo, está esgotado, bastante empobrecido. Que nos livremos de todas as suas duplicatas, até experimentarmos, novamente e imediatamente, o que temos (pp. 4-5).

Nesta afirmação, Sontag reforça a ideia de interpretação como uma diminuição de uma experiência estética da arte. No entanto, nesta fala ela não considera que as obras de arte já são mediadas em vários níveis, a começar pelo projeto curatorial.

Este estudo reconhece que a prática de interpretação em exposições de arte é altamente contestada, sendo muitas vezes situada como contrária à perspectiva de um encontro subjetivo com a obra de arte (Bishop, 2013; Preziosi, 1989; Serota, 1996; Sontag, 1966; Storr, 2007). Algumas destas críticas identificam-se com estratégias de interpretação relacionadas com a educação, negando o projeto curatorial e qualquer outra estratégia expositiva como interpretação. Embora não identificadas como tal,

as estratégias de interpretação já permeiam o espaço do museu de arte. Elas são frequentemente oferecidas na forma de projetos curatoriais e outras práticas, como visitas guiadas, inclusão de legendas, textos explicativos nas paredes, recursos de áudio, expografia, artefatos interativos, iluminação, publicações (catálogos ou folders) e design do espaço arquitetônico onde a arte está inserida. Ferguson argumenta que "todos os procedimentos expositivos... enfatizam, desenfatizam e reenfatizam narrativas traçadas com propósitos – ficções de persuasão, docudramas de influência" (Ferguson, 1996, pp. 127-8). O autor afirma ainda que todos esses procedimentos "contribuem para as formas como a arte é compreendida" (1996, pp. 127-128). Portanto, pode-se dizer que toda forma de apresentação de obras de arte é, até certo ponto, interpretação, e que as escolhas feitas pelos profissionais do museu afetam a experiência expositiva.

Um exemplo de expografia idealizada como uma estratégia de interpretação é observado na exposição *SO — IL: Viewing China*, realizada no NGV International.[4] Esta exposição apresentou parte da coleção de porcelana chinesa do NGV, do século XVII ao século XIX. Os artefatos foram exibidos de maneira não convencional, em vitrines coloridas de formato geométrico criadas pela *SO — IL*, uma empresa de design e arquitetura, com sede em Nova York. Através das vitrines de cores vivas, o espectador tem uma perspectiva diferente sobre os artefatos ao experienciar cor na porcelana branca (Figura 2). O design expositivo facilita a recontextualização dos artefatos, ao mesmo tempo que cria um diálogo entre o design contemporâneo e os artefatos históricos.

Este estudo reconhece o risco latente da prática interpretativa como agente depreciador do encontro subjetivo com a obra de arte. Refletindo sobre a tendência dos museus como locais de entretenimento, Høffding argumenta que "temos de reconhecer que se o museu de arte funcionar apenas como um espaço participativo e interativo, corremos o risco de abandonar a sua capacidade de facilitar a experiência estética" (Høffding, 2019, p. 10). O aumento do entretenimento nos museus, que segue

4. SO-IL: Viewing China. NGV International. Melbourne, Austrália. 8 de março de 19 a 4 de agosto de 19. https://www.ngv.vic.gov.au/program/so-il-viewing-china/



Figura 2: Exposição SO – IL: Viewing China. NGV, 2019. Foto: Mariana Bertelli Pagotto

a abordagem centrada no visitante, não pode ser ignorado, uma vez que a exposição de arte corre o risco de se alinhar exclusivamente com o entretenimento. Em 1989, Vergo já anunciava a problemática da abordagem centrada no visitante, pois, a seu ver, a prática poderia transformar os museus em locais meramente comerciais de entretenimento público (Vergo, 1989, p. 2). Ele afirma:

> Alguns [museus] se consideram cada vez mais como empresas comerciais de entretenimento — em parte porque, pelo menos neste país [Reino Unido], foram obrigados a fazê-lo. Assim, o funcionamento da loja ou restaurante do museu pode ocupar tanto tempo, energia e reflexão quanto o trabalho de curadoria (Vergo, 1989, p. 41).

Vergo não foi o único teórico a apontar o risco de o museu se tornar um local de mero entretenimento. Em 1992, Arthur Danto cunhou o termo 'Disneyficação' do museu, anunciando que a contemplação estava sendo substituída por entretenimento (Danto, 1992, p. 201). Com as mudanças nas práticas museológicas e a oferta de uma diversa gama de experiências no museu, Danto afirma que

> parece que museus e catedrais foram *Disneyficados* em um mundo em que comer, fazer compras e ver os pontos turísticos – museus e catedrais, por exemplo – estão no mesmo nível de experiência e são iguais. São aspectos do mundo do entretenimento que, se verdadeiros, parecem corroborar de forma alarmante uma tese de Baudrillard de que vivemos cada vez mais numa espécie de hiperrealidade, composta de simulacros[5] (1992, p. 201).

Danto cita Carol Duncan, em seu livro *Civilizing Rituals: Inside Public Art Museums* (1995): "Agora é possível visitar o museu, ver uma exposição, fazer compras e comer, sem nunca nos lembrarmos do legado da Civilização" (Carol Duncan apud Danto, 1992, p. 201). Hoje em dia, o termo 'Disneyficação' é frequentemente visto em publicações de estudos museológicos, muitas vezes relacionado com o aumento das estratégias de entretenimento no museu e o objetivo dessas instituições de popularidade em massa (Christensen, 2019; Cooper, 1996; Davies, Paton, & O 'Sullivan, 2013). Portanto, se faz necessária uma investigação mais profunda sobre a ênfase do museu na concepção de experiências para entreter, bem como uma consideração sobre até que ponto esta abordagem interfere com a experiência estética da arte. É importante afirmar que as práticas interpretativas não são estratégias de mero entretenimento. O entretenimento pode ser um dos modos de experiência preconizados pelas estratégias de interpretação. A prática interpretativa deve ter como objetivo facilitar o encontro estético com as obras de arte, com ou sem aspectos lúdicos ou educativos.

Høffding afirma que as experiências estéticas no museu de arte ocorrem quando as pessoas têm experiências estimulantes, memoráveis e significativas ao experienciar a obra de arte (Høffding & Roald, 2019, p. 4). Contudo, nem todos os visitantes se conectam com a arte dessa forma e nem todos os visitantes terão uma experiência estética no museu de arte. Como afirma Nanay:

> Já aconteceu a muitos de nós que, embora tenhamos entrado num museu com a intenção de ter uma experiência estética com uma obra de arte específica, isso simplesmente não aconteceu. Estamos diante da obra e não conseguimos experienciá-la

5. Me parece que os museus pretendem permanecer elitistas e oferecer apenas um elevado nível de experiência transformadora, distinta do entretenimento. No entanto, também buscam atrair um público amplo, que possa, inclusive, consumir e fazer compras no espaço. Será possível conciliar essas duas propostas? Ou será que os museus precisam aceitar que o entretenimento faz parte da experiência?

de forma estética, apesar de realmente querermos. Talvez estejamos muito focados na aula que precisaremos dar em meia hora. Ou talvez ainda estejamos pensando na conversa que tivemos durante o almoço com um amigo. Ou talvez estejamos com muito sono. Em qualquer desses casos, a experiência estética simplesmente não acontece. Neste aspecto, as experiências estéticas são muito diferentes das experiências perceptivas comuns de, digamos, cor ou forma. Se estou olhando para um objeto e quero ver sua cor, isso garantirá, salvo algumas circunstâncias particulares, que eu experiencie sua cor. Aparentemente, isso não acontece quando se trata de experiências estéticas (2015, p. 99).

Reconhecendo a primazia da experiência estética numa exposição de arte, este estudo delibera sobre a possível falta de experiências estéticas no encontro com a obra de arte e o valor para os visitantes de práticas interpretativas que possam elucidar assuntos relacionados à obra ou criar um senso de conexão pessoal com ela.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A revisão de literatura presente neste artigo foi motivada pela necessidade de compreender a prática de interpretação no museu de arte. O conhecimento adquirido das áreas de interpretação, museologia, teoria da arte e design me ajudou a elucidar acerca do direcionamento do estudo e a minha principal questão de pesquisa.

Este estudo contribui ao campo ao articular o design interpretativo como uma estratégia de mediação capaz de aproximar experiência estética e engajamento do visitante, propondo uma leitura integrada entre práticas museológicas e design, ainda pouco explorada no contexto brasileiro. O conhecimento adquirido através dos estudos teóricos apresentados neste artigo ajudou a estabelecer a relevância dos temas de pesquisa no momento atual. Compreendi que a abordagem centrada no visitante está sendo aplicada em alguns museus de arte, seguindo o movimento de democratização do museu e a aplicação de teorias de aprendizagem no contexto museológico, em sua maioria como parte do papel educativo dessas instituições. Além disso, os lucros do museu, associados ao número de visitas, são um fator-chave para práticas centradas no visitante. A busca pelo contentamento do visitante, pelo seu retorno ao museu e por agregar novos e mais diversos visitantes ao museu tornaram-se imperativos para a sobrevivência do museu de arte e estão diretamente associados à ampliação da demografia do público e à democratização do museu. Estas mudanças criaram oportunidades para o campo do design, nas suas múltiplas formas, desempenhar um papel significativo no museu de arte, considerando que ele pode exercer um papel fundamental no desenvolvimento de abordagens experienciais, potencialmente promovendo práticas democráticas nessas instituições.

Embora muitos museus de arte, e seus profissionais, tenham sido reticentes em adotar a interpretação como prática — devido a preocupações com a possibilidade de interferência na experiência estética com a arte em questão —, este estudo demonstra que nem todos os visitantes terão uma experiência estética no museu de arte, quer a interpretação seja fornecida ou não. Além disso, os museus de arte já contemplam uma série de práticas, curatoriais ou de design, que são, de fato, formas de interpretação. Por exemplo, as instituições de arte que seguem a abordagem modernista do cubo branco em sua expografia fazem-no para manter a “neutralidade” da obra de

arte, com o entendimento de que nada deve interferir na experiência com a arte. No entanto, este estudo concluiu que a experiência da exposição de arte é mediada em muitos níveis; por conseguinte, a reivindicação de neutralidade não se sustenta.

Dessa forma, pode-se afirmar que as práticas de design interpretativo podem, quando estrategicamente aplicadas, ampliar as possibilidades de envolvimento significativo dos visitantes, sem necessariamente comprometer a experiência estética, mas sim atuando como mediadoras entre obra, contexto e público. À luz dessas questões, é oportuno questionar a potencial inclusão de estratégias de interpretação que promovam um envolvimento significativo de uma vasta gama de visitantes com obras de arte em museus e desafiar abordagens conservadoras à prática expositiva, baseadas na ideia de que a arte deve falar por si mesma. Nesse sentido, o estudo reforça a necessidade de aprofundar investigações sobre o papel do design interpretativo como elemento estruturante das experiências museais contemporâneas.

REFERÊNCIAS

Bennett, T. (1995). The birth of the museum: History, theory, politics. Routledge.

Bishop, C. (2013). Radical museology: Or, what's "contemporary" in museums of contemporary art? Koenig Books Ltd.

Black, G. (2012). Transforming museums in the twenty-first century. Taylor & Francis Group.

Booth, K. (2014). The democratization of art: A contextual approach. Visitor Studies, 17(2), 207–221. https://doi.org/10.1080/10645578.2014.945353

Bourdieu, P., Darbel, A., Schnapper, D., & Merriman, N. (1991). The love of art: European art museums and their public. Polity.

Buchanan, R. (2001). Design research and the new learning. Design Issues, 17(4), 3–24.

Christensen, H. D., & M. H. (2019). Museum communication between enlightenment and experience. Nordisk Museologi, 1, 5–10. Retrieved from https://journals.uio.no/museolog/article/view/6951/5954

Cooper, H. S. F. (1996). Origins: The backbone of evolution. Natural History, 105(6), 30–41.

Danto, A. (1992). Beyond the Brillo box: The visual arts in post-historical perspective. University of California Press.

Davies, S. M., Paton, R., & O'Sullivan, T. J. (2013). The museum values framework: a framework for understanding organisational culture in museums. Museum Management and Curatorship, 28(4), 345–361.

Dewey, J. (1986). Experience and education. The Education Forum, 50(3), 241–252. https://doi.org/10.1080/00131728609335764

Ennis, C. (2018). The radical potential of the Wunderkammer in contemporary museum and exhibition practice. Claremont Graduate University.

Falk, J. H., & Dierking, L. D. (2013). The museum experience. Routledge.

Ferguson, B. W. (1996). Exhibition rhetorics: Material speech and utter sense. In B. W. Ferguson, R. Greenberg, & S. Nairne (Eds.), Thinking about exhibitions (pp. 126–136). Routledge.

Filipovic, E. (2010). The global white cube. In E. Filipovic, M. van Hal, & S. Ovstebo (Eds.), The biennial reader (pp. 322–345). Hatje Cantz.

Foster, H. (2015). After the White Cube. London Review of Books, 37(6), 25–26. Retrie-

ved from https://www.lrb.co.uk/v37/n06/hal-foster/after-the-white-cube
Hein, G. E. (1998). Learning in the museum. https://doi.org/https://doi.org/10.4324/9780203028322
Høffding, S., & Roald, T. (2019). Passivity in aesthetic experience: Husserlian and enactive perspectives. Journal of Aesthetics and Phenomenology, 6(1), 1–20. https://doi.org/10.1080/20539320.2019.1589042
Høffding, S., Rung, M., & Roald, T. (2020). Participation and receptivity in the art museum: A phenomenological exposition. Curator: The Museum Journal, 63(1), 69–81. https://doi.org/10.1111/cura.12344
Hooper-Greenhill, E. (2000). Museums and the interpretation of visual culture. Routledge.
Interpretation Australia. (2023). What is interpretation? Retrieved from https://interpretationaustralia.asn.au/resources/what-is-interpretation/
Klingmann, Anna. (2007). Brandscapes: Architecture in the Experience Economy.
Koke, J. (2015). Foreword. In G. Farnell (Ed.), Interpreting the art museum: A collection of essays and case studies (p. 11). Museumsetc.
Mathewson, D. (2006). A socio-cognitive model for learning in art museums: Establishing a foundation for cultural practice in the secondary school years. University of New South Wales.
NAIUS (2021). Interpretation. Retrieved from https://nai-us.org/
Nanay, B. (2015). Aesthetic attention. Journal of Consciousness Studies, 22(5–6), 96–118.
O'Doherty, B. (1986). Inside the white cube: The ideology of the gallery space. The Lapis Press.
Pine II, B. & Gilmore, James. (2013). The experience economy: past, present and future. https://doi.org/10.4337/9781781004227.00007.
Preziosi, D. (1989). Rethinking art history: Meditations on a coy science. Yale University Press.
Preziosi, D. (2003). Brain of the Earth's body: Museums and the framing of modernity. In Museum studies: An anthology of contexts. Willow Creek Press.
Roberts, T. (2015). Factors affecting the role of designers in interpretation projects. Museum Management and Curatorship, 30(5), 379–393. https://doi.org/10.1080/09647775.2015.1055582
Robins, C. (2013). Curious lessons in the museum: The pedagogic potential of artists' interventions. Ashgate Publishing Limited.
Samis, P., & Michaelson, M. (2017). Creating the visitor-centered museum. Routledge.
Sandell, R. (1998). Museums as agents of social inclusion. Museum Management and Curatorship, 17(4), 401–418. https://doi.org/10.1080/09647779800401704
Schön, D. A. (1983). The reflective practitioner: How professionals think in action. https://doi.org/10.4324/9781315237473
Serota, N. (1996). Experience or interpretation: The dilemma of museums of modern art. Thames & Hudson.
Simon, N. (2010). The participatory museum. Santa Cruz, California: Museum 2.0.
Sontag, S. (1966). Against interpretation, and other essays. Farrar, Straus & Giroux.
Storr, R. (2007). Show and tell. In What makes a great exhibition? (pp. 14–31). Reaktion Books.
Tilden, F. (2007). Interpreting our heritage (4th edition). University of North Carolina

Press.
Vergo, P. (1989). The new museology. Reaktion Books.
Whitehead, C. (2012). Interpreting art in museums and galleries. London and New York: Routledge.
Whitehead, Christopher; Latimer, Sue; Lahav, S. (2011). The role of interpretation in art galleries. In Museum gallery interpretation and material culture / edited by Juliette Fritsch. (pp. 51–94). New York: Routledge.
Zanetti, A. (2015). Review: “Tate Sensorium”. Retrieved December 15, 2022, from The Oxford Culture Review website: https://theoxfordculturereview.com/2015/09/24/review-tate-sensorium/

MARIANA BERTELLI PAGOTTO
Este artigo faz parte do estudo realizado como parte da pesquisa de doutorado da autora, concluída na RMIT University, Melbourne, Austrália, em 2023. O doutorado teve apoio financeiro da RTP Scholarship – RMIT University.
marianapagotto@gmail.com
Orcid: 0000-0002-6898-9447

A ESTÉTICA ANTROPOFÁGICA DE RIVANE NEUENSCHWANDER EM DOMINÓ CANIBAL

THE ANTHROPOPHAGIC AESTHETICS OF RIVANE NEUENSCHWANDER IN DOMINÓ CANIBAL

Michele Medina
Angela Grando

ANTROPOFAGIA VISUAL
DOMINO CANIBAL
REGIME DE VISIBILIDADE
RIVANE NEUENSCHWANDER

Este artigo examina a participação de Rivane Neuenschwander na exposição Dominó Canibal (Murcia, 2010) a partir da noção de antropofagia visual, investigando como sua obra reconfigura dispositivos devocionais latino-americanos. Apropriando-se de ex-votos tradicionais – pequenas pinturas votivas que registram milagres e graças alcançadas –, a artista esvazia suas narrativas e os transforma em murais abstratos, deslocando seu significado original e tensionando as relações entre imagem e memória. Esse gesto, inserido no contexto da exposição curada por Cuauhtémoc Medina, dialoga diretamente com a tradição antropofágica brasileira, compreendida aqui como um processo de assimilação crítica e reinvenção estética.

VISUAL ANTHROPOPHAGY
CANNIBAL DOMINO
REGIME OF VISIBILITY
RIVANE NEUENSCHWANDER

This article examines Rivane Neuenschwander's participation in the exhibition Dominó Canibal (Murcia, 2010) from the perspective of visual anthropophagy, investigating how her work reconfigures Latin American devotional devices. Appropriating traditional ex-votos – small votive paintings that record miracles and graces received – the artist empties their narratives and transforms them into abstract murals, displacing their original meaning and straining the relationships between image and memory. This gesture, inserted in the context of the exhibition curated by Cuauhtémoc Medina, dialogues directly with the Brazilian anthropophagic tradition, understood here as a process of critical assimilation and aesthetic reinvention.

ISSN 1518–5494
ISSN–E 2447–2484

INTRODUÇÃO

A antropofagia, conforme formulada por Oswald de Andrade no *Manifesto Antropófago* (1928), configura-se como uma estratégia cultural de apropriação crítica, digestão e ressignificação de referências externas. Esse conceito, amplamente debatido no campo das artes visuais, propõe não apenas a absorção de influências, mas sua transformação em novas formas de expressão, rompendo com hierarquias impostas pela cultura hegemônica. No contexto da arte contemporânea, essa abordagem manifesta-se de maneira singular no trabalho de Rivane Neuenschwander, especialmente em sua participação na exposição *Dominó Canibal* (2010), curada por Cuauhtémoc Medina. Apresentada durante o *Proyecto Arte Contemporáneo*, em Murcia, a proposta de Medina se estabelece como uma estrutura que materializa a antropofagia oswaldiana ao transformar o processo artístico em um banquete simbólico, em um jogo de "sobreposições e descontinuidades" no qual onde cada artista tinha a liberdade de "reinterpretar, destruir e apropriar" a obra anterior (Fernandez-Cid, 2010, online).

O título da exposição remete tanto ao jogo de dominó, onde as peças se articulam em sucessão, quanto à ideia de um processo canibalístico simbólico, no qual os artistas "devoram" e reconfiguram conceitos e imagens preexistentes. Para isso, Cuauhtémoc Medina priorizou, na seleção dos artistas, nomes já consolidados no *mainstream*, mas que compartilhavam discursos alinhados aos propósitos da exposição. Nas palavras do curador:

> Como escolher os artistas? Ou seja, uma parte importante era pensar que teriam que ver, alguma parte do seu trabalho, com a lógica do que foi proposto da exposição, com essa lógica de crítica colonial, com a lógica de elaborar uma espécie de prática crítica dos objetos da cultura e com a lógica de uma certa afinidade com uma rota pós-colonial. Mas também devo confessar que minha suposição era de que eu encontraria resistência e que haveria uma certa relutância em jogar esse jogo, pois, quero dizer, não houve uma única pessoa que me recusasse, todos acharam extremamente interessante (Medina, 2023, s.p.).

O discurso crítico proposto por Medina buscou fomentar debates sobre temas periféricos e pós-coloniais, ainda que esses não fossem o foco central da exposição. Para concretizar essa proposta, sete artistas participaram das "devorações" sugeridas pela curadoria no espaço da Sala Verónicas, na seguinte ordem: Jimmie Durham, Cristina Lucas, Bruce High Quality, Kendell Geers, Tania Bruguera, Rivane Neuenschwander e Francis Alÿs. Nota-se que Medina buscou, na escolha dos artistas, um equilíbrio geográfico e de gênero, ampliando as possibilidades de diálogo crítico e político dentro da exposição. Segundo Medina, em entrevista, a escolha de Neuenschwander se deu pelo fato de que "teria que haver alguém que tivesse uma relação direta com o legado antropofágico" (Medina, 2023, sp) dentro da mostra. Sua obra insere-se nesse contexto ao se apropriar dos ex-votos latino-americanos – pequenas pinturas votivas que tradicionalmente registram a irrupção do sagrado no cotidiano –, esvaziando seus conteúdos narrativos e transformando-os em composições abstratas. O que antes funcionava como testemunho devocional passa a operar como uma reflexão estética e política sobre a permanência e a fragilidade das imagens na cultura visual contemporânea.

Além da reconfiguração formal dos *ex-votos*, Neuenschwander introduz uma dimensão participativa ao coletar relatos de medos e inquietações do público, subvertendo a função tradicional desses objetos. Se originalmente os ex-votos expressavam gratidão pela intervenção divina, na proposta da artista eles se convertem em um arquivo de angústias coletivas, expondo incertezas e fragilidades do tecido social. Esse deslocamento dialoga com as ideias de Jacques Rancière, particularmente no que se refere à subversão das formas de visibilidade e à redistribuição do sensível no espaço da arte. Dessa forma, propomos uma análise da obra de Neuenschwander em *Dominó Canibal*, examinando como sua prática articula a tradição antropofágica brasileira no campo da arte contemporânea. Para isso, estabelece-se um diálogo teórico entre os conceitos de Oswald de Andrade e Jacques Rancière, de modo a compreender como a artista opera deslocamentos tanto formais quanto simbólicos, ampliando os sentidos da imagem e questionando as narrativas que a sustentam.

ANTROPOFAGIA VISUAL: DA APROPRIAÇÃO À TRANSFORMAÇÃO

Com o colapso do crédito imobiliário nos Estados Unidos – que resultou em uma recessão econômica mundial –, a Espanha foi um dos países europeus mais afetados pela crise. O aumento da dívida pública e a necessidade de austeridade fiscal intensificaram os problemas econômicos e também os sociais. O setor cultural, obviamente, foi um dos mais afetados com cortes de orçamento e diminuição abrupta de transações no mercado espanhol de arte. Para a pesquisadora Renata Ribeiro dos Santos (2017, p. 285), foi um momento no qual os grandes (e caros) projetos culturais financiados pela Espanha não eram mais possíveis, pelo menos, não na mesma quantidade e das possibilidades quase ilimitadas de anos anteriores.

Essa restrição trouxe a busca por outras ações dentro do âmbito cultural, no qual pode se observar que "os projetos de exposição perderam em número, mas eles conseguiram manter a qualidade e a complexidade observadas em períodos anteriores" (Ribeiro dos Santos, 2017, p. 287). Na busca por outras alternativas, se abriu na Espanha as possibilidades de exposições centradas em contexto menores, países ou movimentos específicos. E, conforme observa Ribeiro dos Santos (2017), uma proposta de olhar para os artistas latino-americanos, principalmente, os que produziam na Espanha.

Foi no espaço de uma antiga igreja do século XVII, transformada nos anos 1980 em um espaço cultural, que os artistas escolhidos por Medina apresentaram suas instalações/intervenções. Sexta artista entre os sete participantes, sua participação ocorreu após a proposta da artista cubana Tania Bruguera, que, ao ser convidada, fez questão de estabelecer que gostaria de ser "comida" por Neuenschwander. Bruguera conhecida por seu ativismo político, trouxe ao espaço de *Dominó Canibal* toda a tensão sócio-econômica (e política) que ocorria fora das paredes brancas da *Sala Verónicas*, introduzindo ao espaço expositivo as manifestações grevistas que ocorriam na Espanha no tumultuado ano de 2010. A crise que teve impactos duradouros na economia espanhola e que exacerbou as desigualdades sociais, levou a políticas de austeridade fiscal e a proposta de uma desastrosa reforma trabalhista. Em resposta, no dia 29 de setembro daquele ano, os sindicatos convocaram uma greve geral. Bruguera trouxe, então, instruções (direcionadas ao público) para pintar nas paredes imagens da tradição iconográfica revolucionária de diversas culturas políticas da esquerda, de for-

ma a integrar duas tradições de produção política: a arte participativa e o mural como meio de agitação social (Medina, 2010, p. 163).

Foi em meio a essas tensões que Neuenschwander entrou no jogo de *Dominó Canibal*. Sua intervenção consiste na apropriação de ex-votos[1] populares – pequenas pinturas que tradicionalmente testemunham milagres e graças alcançadas – para transformá-los em ambientes abstratos, esvaziando suas narrativas e deslocando seu significado original. O *ex-voto*, historicamente, opera como um testemunho pictórico da irrupção do sagrado no cotidiano. Ele estrutura-se a partir da dualidade entre a experiência profana da adversidade (acidentes, doenças, perigos) e a intervenção milagrosa da divindade. Segundo Scarano

> Aos olhos dos humanos, o ex-voto é um legítimo e válido de troca de bens e apresenta ainda outra variável: é uma paga, paga simbólica, feira por aquele que recebeu a graça. O pedido, ao partir do crente, ergue-se até a divindade, depois volta ao crente em forma de graça e ele paga a promessa feita, ofertando-lhe um ex-voto (Scarano, 204, p. 36).

Neuenschwander trouxe ao espaço da antiga Igreja pertencente ao Convento de Verónicas, uma proposta de trabalho em site specific baseado nas pinturas de ex-voto mexicanas e espanholas dos séculos XVIII e XIX (Medina, 2010, p. 164). Na *Sala Verónicas*, a artista brasileira optou por trabalhar com quatro pinturas de ex-voto de artistas anônimos que "retratavam interiores domésticos onde alguma tragédia ocorreu" (Medina, 2010, p. 164). Segundo Neuenschwander

> Embora a ideia do acidente me interesse muito, eu não queria que fosse representado por cenas figurativas, então trabalhei principalmente com o pano de fundo arquitetônico e sua falta de perspectiva e congruência. Meu objetivo aqui era transportar as pinturas bidimensionais para uma situação tridimensional, criando quatro tipos diferentes de salas (sala de estar, cozinha, quarto e varanda) que estabeleceriam um diálogo com a Igreja (Neuenschwander *apud* Medina, 2010, p. 164).

No mesmo ano, Neuenschwander apresentou sua série "A uma certa distância (ex-votos)". Para Pedrosa (2014, p. 36), essa operação resulta na remoção do drama e da narrativa, deixando apenas vestígios espaciais como paredes, tetos e pisos. Sem recorrer à perspectiva clássica, a artista apresenta uma arquitetura fragmentada e imprecisa, cuja precariedade visual confere autonomia a esses elementos. De modo a aproximar as suas composições a abstrações geométricas, algumas até mesmo sugerindo esse caráter de maneira mais evidente. Compreendemos assim, a instalação proposta por Neuenschwander como uma "tradução arquitetônica do ex-voto em pintura para a instalação" (Pedrosa, 2014, p. 36).

A artista também dedicou um espaço onde os visitantes poderiam escrever seus medos e anexá-los a grade da igreja, uma ação que certamente reverbera no contexto em que a exposição estava ocorrendo, nas angústias vividas durante a crise econômica. Nas palavras da artistas: "Era importante recuperar um texto que antes pertencia às pinturas ex-voto – não um texto descritivo, mas frases curtas que manifestam o que precede, constitui e perpetua a experiência de uma tragédia" (Neuenschwander apud Medina, 2010, p. 165).

1. "Ex-voto" é uma palavra latina que significa "proveniente de uma promessa ou voto".



Figura 1: Vista parcial de Ex-votos expandidos de Rivane Neuenschwander em Dominó Canibal, 2010. Sala Verónicas, Murcia. Fonte: fernandomaculan.com.

No entanto, como Cuauhtémoc Medina (2010, p. 169) aponta, existe uma convenção implícita nessas imagens: o milagre nunca ocorre dentro do templo, mas sim nos espaços da vida comum. Ao se apropriar desses dispositivos, Neuenschwander desloca o foco narrativo e espacial, eliminando figuras e objetos e convertendo os cenários devocionais em grandes murais geométricos que se expandem no espaço do espectador. A participação de Neuenschwander se dá a partir de um gesto que pode ser compreendido como uma forma de antropofagia visual, algo que o crítico Lars Bang Larsen, descreve com precisão:

> A antropofagia descreve um interminável processo de criação e evolução, e tem em pauta coisas mais importantes que chegar a novas verdades (a verdade é apenas "a mentira muitas vezes repetida" de acordo com o Manifesto antropófago). Em vez disso, há apenas a opacidade da mistura, a transformação e permutação que confrontam o contexto no qual a experiência é criada, buscando mudar os termos e condições da criação (...) Com essa propensão, podem-se encontrar diversas imagens e processos de consumição transformativa no método e nas obras de Neuenschwander (Larsen, 2010, p. 45-46).

Na medida em que a obra de Neuenschwander não apenas absorve um repertório visual preexistente, mas também o digere e o reconfigura dentro de uma lógica distinta, seu gesto pode ser compreendido como antropofágico. Esse processo ressoa com as observações de Larsen sobre sua produção artística:

> Não em conformidade com jogos sociais, mas seguindo as linhas (in)orgânicas dos rios de lava, insetos migratórios e as regras reinventadas da linguagem. Em outras palavras: ao mesmo tempo em que tropos antropofágicos de consumição e trans-

formação residem na obra de Neuenschwander, o humanismo do canibalismo cultural é demolido (Larsen, 2010, p. 48).

Se, no ex-voto tradicional, a imagem funciona como um suporte de memória e fé, na obra de Neuenschwander a narrativa desaparece, restando apenas a arquitetura do milagre – agora reduzida a formas abstratas. O que antes era um registro devocional torna-se um ambiente que tensiona os limites entre representação e apagamento, criando uma espacialidade imersiva que subverte a relação original entre o fiel e a imagem.

Como parte dessa proposta instalativa, a artista apresentou o vídeo "O inquilino" (2010), feito em parceria com Cao Guimarães, e que representaria a fragilidade e impermanência dos acidentes retratados nos ex-votos, do qual compartilhamos a breve descrição abaixo:

> Em *O inquilino*, uma bolha de sabão perfeitamente redonda atravessa um apartamento vazio (na verdade, o estúdio de Neuenschwander), que parece estar passando por uma reforma. Acompanhada por sons domésticos abafados, a bolha paira de um cômodo vago para outro, "inspecionando" coisas e "conferindo" as janelas, que estão todas cobertas com papel. O apartamento está vazio, e não há saída (Larsen, 2010, p. 120).

Esse vídeo, ao acompanhar o deslocamento errante de uma bolha de sabão em um espaço vazio e em transformação, reforça a poética da impermanência e do transitório que atravessa a obra de Neuenschwander. Assim como nos ex-votos esvaziados de narrativa e reconfigurados em murais geométricos, *O Inquilino*[2] sugere um estado de suspensão e indeterminação, onde os vestígios de ocupação e mudança ecoam, mas jamais se fixam.

2. O vídeo encontra-se disponível no Youtube, no canal da Stephen Friedman Gallery, e pode ser acessado no link: https://www.youtube.com/watch?v=HW5zb2nLs8w

A DIMENSÃO PARTICIPATIVA E O INVENTÁRIO DE ANGÚSTIAS

O gesto de Neuenschwander pode ser interpretado como um contraponto crítico às utopias da arte participativa – como proposto por Bruguera –, pois, em vez de construir um sentido comunitário baseado na esperança e na superação, expõe um tecido social costurado por incertezas e fragilidades, algo que possui um potente diálogo com o



Figura 2: Vista parcial das transformações de Rivane Neuenschwander em Dominó Canibal. Imagem gentilmente cedida por Cuauhtémoc Medina.

contexto político e econômico da Espanha naquele momento. Além da reconfiguração formal dos ex-votos, a artista introduz uma dimensão participativa que inverte sua função tradicional. No lugar do testemunho de milagres, ela propõe um arquivo de medos, coletando dos visitantes relatos de suas inquietações mais íntimas. Essa estratégia inverte a lógica dos ex-votos como dispositivos de gratidão e afirmação da fé, substituindo-os por um repositório de angústias coletivas, porém, explorando-as de modo mais intimista. Algo, já "desenhado" pelo curador, no qual em entrevista, Medina afirma:

> Convidar Rivane implicava em mudar a temperatura, por assim dizer, no verão encontramos os artistas mais tempestuosos, como o martírio de Cristina Lucas ou as obras intelectuais de Geers ou a ativação política de Bruguera. E o resultado dessa mudança poderia ser muito interessante, se alguém com a extrema habilidade, uma absorção etérea, como Rivane poderia intervir nessa trama (Medina, 2011, sn).

Se o *ex-voto* tradicional reforça um regime de visibilidade em que o sagrado e o profano se mantêm rigidamente separados, a obra de Neuenschwander rompe essa lógica, embaralhando as fronteiras entre devoção e arte, entre testemunho e abstração. Ao desfigurar a estrutura narrativa do *ex-voto* e transformá-lo em um espaço aberto à experiência sensorial do espectador, a artista promove um deslocamento na percepção, tensionando os modos de ver e sentir historicamente associados a esses objetos de fé. A proposta de Neuenschwander em *Dominó Caníbal*, dessa perspectiva, pode ser compreendida não apenas como uma reconfiguração estética, mas como um gesto de ingestão crítica e transfiguração simbólica. E como artista representante do Brasil em *Dominó Canibal*, esse movimento ecoa a tradição antropofágica brasileira, não como mera apropriação, mas como um mecanismo de digestão crítica e produção de novos sentidos a partir daquilo que é consumido. Como bem descreve Larsen, "a alteridade precisa ser absorvida para rearticular e os padrões culturais – em misturas semióticas que dão à prática uma nova direção e substância" (Larsen, 2010, p. 44).

Ao operar esse deslocamento, Neuenschwander não apenas reconfigura a materialidade dos ex-votos, mas também amplia sua função social ao transformá-los em dispositivos de escuta e acolhimento das ansiedades contemporâneas. A substituição do testemunho de milagres por um inventário de medos revela a precariedade do contexto vivido, ressoando com a crise econômica e o sentimento de instabilidade que marcaram a Espanha em 2010. Assim, o que antes servia para reafirmar a fé na intervenção divina converte-se em um registro da incerteza, no qual as inquietações individuais se acumulam e se tornam parte de um corpo coletivo de angústias. Joe Birman (2020), afirma que a imprevisibilidade da contemporaneidade – seja na economia, na arte, na política, na ciência ou no próprio cotidiano – desorienta o sujeito contemporâneo. Em suas palavras, "podemos dizer que, tanto no registro coletivo como no individual, nas escalas local e global, a subjetividade foi virada de ponta-cabeça" (Birman, 2020, p. 7). A imprevisibilidade que uma crise econômica traz aos sujeitos é ainda mais perturbadora, com as oscilações econômicas, políticas de austeridade e alto desemprego, a proposta, dessa forma, nos parece um inventário das angústias que assolavam os espanhóis. Diferente da proposta de Bruguera – que trazia ao público a representação da utopia frustrada onde a arte representacional tenta refletir processos tão mutáveis quanto a política e tão voláteis quanto a opinião pública –, Neuenschwander parece abrir um espaço intimista, se reapropriando do espaço da



Figura 3: Vista parcial das transformações de Rivane Neuenschwander em Dominó Canibal. Imagem gentilmente cedida por Cuauhtémoc Medina.

antiga igreja, para trazer relatos que dão voz aos que muitas vezes não ousam dizer como se sentem.

Evidencia-se, assim, uma reconfiguração do regime de visibilidade, conceito desenvolvido por Jacques Rancière, que define não apenas "o que autonomiza as artes, mas também o que articula essa autonomia a uma ordem geral das maneiras de fazer e das ocupações" (Rancière, 2009, p. 31-32). Ao deslocar os critérios de visibilidade dos ex-votos – tradicionalmente associados à gratidão pela intervenção divina – para a exposição de medos e vulnerabilidades, Neuenschwander propõe uma nova configuração do sensível, na qual a incerteza e a precariedade tornam-se elementos centrais da experiência estética e política. Ao alterar os critérios de visibilidade – anteriormente pautados pela exaltação do milagre e da fé – Neuenschwander propõe uma nova ordem, na qual o medo e a vulnerabilidade passam a ocupar o espaço antes reservado às manifestações da intervenção divina. Essa nova ordenação permite que o público não apenas observe, mas se insira ativamente na obra, tornando-se parte integrante de um sensível compartilhado que questiona as convenções tradicionais e reafirma o papel crítico do espectador.

A obra também se alinha, nessa perspectiva, com a noção de emancipação do espectador, conforme proposto por Jacques Rancière (2012). Como aponta o autor, "a emancipação, por sua vez, começa quando se questiona a oposição entre olhar e agir, quando se compreende que as evidências que assim estruturam as relações do dizer, do ver e do fazer pertencem à estrutura da dominação e da sujeição. Começa quando se compreende que olhar é também uma ação que confirma ou transforma essa distribuição das posições" (Rancière, 2012, p. 17). Neuenschwander desfaz a separação tradicional entre aqueles que produzem e aqueles que apenas contemplam, conferindo ao público um papel ativo na produção de sentido. Cada nova inscrição de um medo reconfigura a obra, convertendo o ato de olhar em um gesto que não apenas testemunha, mas também modifica o espaço compartilhado da incerteza.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A análise da participação de Rivane Neuenschwander na exposição *Dominó Canibal* evidencia como sua prática artística se insere em um processo de antropofagia visual, onde imagens e narrativas preexistentes são deglutidas e reconfiguradas em novas formas de experiência. Ao deslocar os ex-votos de sua função devocional para um espaço de experimentação estética e sensorial, a artista tensiona os limites entre memória e abstração, tradição e contemporaneidade, criando um novo regime de visibilidade no qual a fragilidade da imagem se converte em potência crítica. Nesse sentido, a proposta de Neuenschwander não apenas ressignifica os ex-votos ao esvaziá-los de sua narrativa original, mas também os reinsere em um contexto de participação e envolvimento do público. O gesto de coletar angústias em lugar de testemunhos de fé propõe uma inversão simbólica que reflete as incertezas e ansiedades contemporâneas, tornando a experiência artística um campo de negociação sensível entre história, subjetividade e política.

Ao aproximar a obra das ideias de Jacques Rancière, compreende-se que o trabalho de Neuenschwander opera na reconfiguração do sensível, desestabilizando os códigos estabelecidos de percepção e desafiando a passividade do espectador. A proposta curatorial de *Dominó Canibal* amplifica essa operação, ao instaurar um jogo contínuo de apropriação e deslocamento, no qual cada artista absorve e transforma a obra que o precede. Assim, Neuenschwander não apenas participa desse circuito, mas o leva a um extremo em que o apagamento da narrativa original se torna, paradoxalmente, um espaço de reinvenção.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BIRMAN, Joel. O sujeito na contemporaneidade: espaço, dor e desalento na atualidade. Coleção Sujeito & História. 3a Edição. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2020.

MEDINA, Cuauhtémoc. Dominó Canibal. Proyecto Arte Contemporáneo. Murcia: Ediciones Polígrafa, 2010a.

_____. Entrevista I. [Out 2023]. Entrevistadora: Michele Medina. Vitória, 2023. (90 min.).

LARSEN, Lars. Rivane Neuenschwander: um dia como outro qualquer. São Paulo: Cobogó, 2010.

PEDROSA, Adriano. Rivane Neuenschwander: mal-entendidos [misunderstandings]. São Paulo: Museu de Arte Moderna de São Paulo, 2014. 240p.

RIBEIRO DOS SANTOS, Renata. Veinte años de arte contemporáneo latinoamericano en el ámbito ibérico (1992 – 2012): Vías de actuación y proyecciones. Tesis doctoral. 399f. Programa de Doctorado en Historia. Granada: Universidad de Granada, 2017.

SCARANO, Julita. Fé e milagre: ex-votos pintados em madeira nos séculos XVIII e XIX. São Paulo: EDUSP, 2004. 128p.

MICHELE MEDINA
Mestre em Arte pelo Programa de Pós-Graduação em Artes da Universidade Federal do Espírito Santo (PPGA/UFES) e Bacharel em Artes Plásticas pela mesma instituição. Pesquisa História e Teoria das Exposições, processos artístico-curatoriais contemporâneos e relações sistêmicas da arte. Atua como curadora e integra o corpo editorial da Revista Farol e da Plataforma de Curadoria.
michelemedina.arte@gmail.com

ANGELA MARIA GRANDO BEZERRA
Professora Titular da Universidade Federal do Espírito Santo, Programa de Pós-Graduação em Artes (PPGA/UFES); Historiadora e Crítica de Arte; Doutorado em Historia da Arte e Arqueologia pela Universidade de Paris I – (Pantheon Sorbonne); Mestrado em Historia da Arte e Arqueologia pela Universidade de Paris I – (Pantheon - Sorbonne); Pesquisadora (BPC-FAPES); Membro da AICA (Associação Internacional de Críticos de Arte), da ABCA e do CBHA (Comitê Brasileiro de História da Arte). Atua na área de Fundamentos Teóricos e Crítica das Artes, e pesquisa sobre processos criativos; arte sonora e meios audiovisuais; teoria e crítica da imagem.
angelagrando@yahoo.com.br

ENTREVISTAS

PRIMEIRAS DISCIPLINAS DE HISTÓRIA DA ARTE NA UNB: ENTREVISTA COM LENA COELHO

FIRST ART HISTORY COURSES AT UNB: AN INTERVIEW WITH LENA COELHO

Lena Coelho dos Santos

INSTITUTO CENTRAL DE ARTES
UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA
HISTÓRIA DA ARTE

A entrevista aborda a trajetória de Lena Coelho na Universidade de Brasília (UnB), especialmente durante seus primeiros anos, na década de 1960. A professora relata o contexto de criação da universidade, idealizada por Darcy Ribeiro como um projeto inovador, inspirado em modelos internacionais e marcado por forte efervescência intelectual e artística. O depoimento evidencia o contraste entre o entusiasmo inicial , com a formação de uma comunidade acadêmica diversa e engajada, e o impacto da ditadura militar, que resultou em repressão, intervenções institucionais e afastamento de professores. Nesse cenário, Lena Coelho atuou no ensino de História da Arte, colaborando com outros docentes e buscando desenvolver abordagens mais críticas e sensíveis à produção artística, especialmente brasileira. A entrevista também destaca a intensa vida cultural do período, com conexões com movimentos artísticos e intelectuais relevantes, como a Tropicália, além das redes de colaboração entre diferentes áreas. Por fim, a professora reflete sobre sua saída da universidade diante do contexto político adverso, bem como sobre a permanência de seu compromisso com a educação, a arte e a preservação da memória desse momento histórico.

ISSN 1518–5494
ISSN–E 2447–2484

Marcelo Mari (MM): Então, eu queria que você contasse um pouco sobre sua trajetória na UnB. Como foi? Você assumiu a cadeira de História da Arte, não foi? Era para todos os cursos ou para o ICA? É isso que você está ensinando também?
Lena Coelho (LC): Então, quando tudo estava começando em Brasília, eu ainda estava terminando meus estudos em Salvador, de onde eu sou. Naquele momento, eu pretendia permanecer na Universidade da Bahia, até porque fui convidada para ser assistente na Faculdade de Belas Artes.

Mas Brasília estava surgindo, e a universidade também, praticamente do zero. Havia poucos professores, e eles estavam chamando gente de vários lugares. Darcy Ribeiro, com aquela visão extraordinária, trouxe inclusive professores do exterior, como Roberto Salmeron, que veio da Suíça. Eu assisti a uma conferência do Darcy em Salvador e fiquei absolutamente encantada. Era uma proposta de universidade diferente, inspirada em modelos dos Estados Unidos, rompendo um pouco com aquela tradição francesa que predominava no Brasil. Naquele momento, eu decidi: "eu quero ir para lá".

Pouco depois, surgiu uma oportunidade inesperada. Houve um encontro organizado por esposas de deputados sobre a questão da mulher, e sobrou uma passagem. Perguntaram se eu queria ir. Eu aceitei na hora.
MM: Que bom!
LC: Eu fui com uma colega da Escola de Belas Artes para Brasília. Mas, de fato, só me mudei definitivamente em 1964, no começo do ano. Quando cheguei, o professor Hugo Mund já estava estruturando a área de História da Arte. Mas, naquele momento, eu ainda não estava vinculada formalmente, fui mais por interesse, curiosidade mesmo.

Voltei um tempo para São Paulo, onde estava minha irmã, e foi lá que recebi um telefonema do Emanoel Araújo, colega da Escola de Belas Artes. Ele disse que havia uma professora da UnB em Salvador querendo falar comigo. Naquela época, viajei de avião de São José do Rio Preto para Salvador, o que, para mim, já era algo incrível. Depois disso, fui para Brasília e conversei com o João. Ele me perguntou sobre minhas intenções, pediu meu currículo, e então retornei a Salvador apenas para organizar minhas coisas e me mudar de vez.
MM: Era o João Evangelista com quem você conversou?
LC: Sim, ele mesmo.
MM: Ah, sim. Ele também lecionou na ECA da USP, não foi?
LC: Isso. Inclusive, o livro do Salmeron relata muito bem esse período, ele reconstrói tudo de forma impressionante, inclusive o que aconteceu com a gente depois.

Quando cheguei a Brasília, comecei a atuar já em março. Mas, na verdade, eu não era professora titular, eu era assistente do João, junto com a Odinar Grignoli. A gente preparava as aulas com ele, e havia um fluxo constante de pessoas entrando naquele pequeno espaço onde trabalhávamos.
MM: Entendi.
LC: A universidade ainda estava sendo construída. As colinas residenciais, por exemplo, estavam sendo finalizadas. Tudo era muito novo, muito improvisado, mas também muito cheio de esperança.

Ao mesmo tempo, o ambiente político começou a ficar cada vez mais tenso. Houve uma CPI contra a universidade, e aquilo foi devastador. Muitos professores começaram a sair. Lembro de um episódio marcante: fecharam a biblioteca porque disseram que havia uma bandeira de Cuba lá dentro. Quando abriram depois, descobriram que era, na verdade, a bandeira do Japão. Foi uma situação absurda.

MM: Que loucura…
LC: Foi um período muito difícil. Professores foram presos, muitos saíram do país, outros se demitiram. Nós tentamos resistir até onde foi possível, mas chegou um momento em que não dava mais.
MM: Você chegou a se demitir?
LC: Sim, eu saí também. Não havia condições de continuar. Trouxeram pessoas sem qualificação, o ambiente ficou completamente comprometido. Eu acabei indo para São Paulo, onde fiquei com colegas que também haviam deixado Brasília.
MM: Entendi.
LC: Apesar disso, foi um período muito rico culturalmente. Em Salvador, por exemplo, eu tive contato com o pessoal do cinema, da música, eu mesma dava aulas de piano. Conheci figuras importantes, como Glauber Rocha, que levou um de seus primeiros filmes para exibição.

Na UnB, havia também uma efervescência artística muito grande. Trabalhei com cinema, com estudantes e professores de várias áreas. Fiz um trabalho que considero muito importante, chamado Marília Rodrigues: uma lição de gravura, sobre a artista que ajudou a fundar o Instituto de Artes.
MM: Que bacana!
LC: Foi um projeto coletivo, com participação de estudantes de música, cinema e artes visuais. A trilha sonora, por exemplo, foi pensada para impactar o público, eu queria que a pessoa saísse do cinema emocionalmente tocada. Mais tarde, tentei publicar esse trabalho nos 50 anos da UnB, mas não consegui. Ainda assim, tenho cópias comigo.

Hoje já não tenho condições de viajar, tenho 90 anos e problemas de locomoção, mas fico feliz em poder compartilhar essa história.
MM: Quando eu for a São Paulo, vou te visitar, me interessei pelo trabalho.
LC: Será um prazer.
MM: E sobre a disciplina de História da Arte, como era o conteúdo? Havia uma preocupação mais contemporânea?
LC: Olha, eu tive algumas dificuldades com o João. Ele era muito interessado em arte medieval religiosa e trabalhava com materiais que havia trazido de Santa Catarina. Eu precisava catalogar, identificar e estudar essas peças. Mas eu queria fazer algo diferente, queria trabalhar mais com a arte brasileira, produzir algo escrito, desenvolver reflexões próprias. Nem sempre isso era possível dentro da estrutura que tínhamos. O João ficou na universidade, junto com outro professor cujo nome agora me escapa.

Havia também o John Neschling, regente da orquestra , não sei se você conhece. Ele ajudou na formação musical e depois esteve ligado à Sala São Paulo. Mais tarde, houve conflitos políticos e ele acabou saindo do Brasil, na época do Fernando Henrique. Mas, naquele período, ele ainda era estudante em Viena. Daí, o Jorge queria voltar para lá, inclusive para visitar um primo, mas acabou tendo que retornar para São Paulo, contra a vontade dele, porque a situação em Brasília se agravou.
MM: Entendi… porque lá foi fechado, não é? A UnB passou por um processo muito difícil.
LC: Sim. Apesar disso, eu aprendi muito com o Jorge, principalmente sobre fotografia. Fizemos muitas coisas juntos. Quando voltamos para São Paulo, ele começou a se integrar a grupos importantes daqui, especialmente no teatro.
MM: O Zé Celso?
LC: Não, o José Agrippino de Paula.

MM: Ah, sim, claro. Muito importante.
LC: Sim, e o Jorge participou desse ambiente todo.
MM: Era um pessoal bastante ligado à esquerda, não? Naquele momento, havia uma visão mais concreta de transformação social.
LC: Sim…era um sonho mas também um pesadelo ao mesmo tempo.
MM: Pesadelo por causa da repressão, né?
LC: Exatamente. Hoje as pessoas estão começando a entender melhor esse período, até por causa de filmes recentes, como o do Rubens Paiva. Foi tudo marcado por muita violência e estupidez. Muita gente sofreu.
MM: Eu estudei bastante esse período. Inclusive, li muito sobre o Mário Pedrosa, que também foi para o exílio.
LC: Sim, todos que tinham relevância acabaram sendo afastados, inclusive da USP.

Era uma geração jovem, cheia de ideias para transformar o país. Hoje, olhando para trás, parece que aquilo se perdeu um pouco.
MM: Naquela época ainda havia esperança, não é?
LC: Havia, enquanto estávamos dentro daquele movimento. Depois, tudo mudou.

Apesar disso, o pessoal da música, por exemplo, continuou produzindo coisas incríveis, mesmo após prisões e exílios. Eu conhecia muita gente da Bahia.
MM: Caetano, Gil, o movimento da Tropicália…
LC: Exatamente.
MM: Você conheceu o Alex Chacon?
LC: Sim, muito.
MM: Eu conversei bastante com ele. Era uma pessoa genial. Como era o ateliê dele?
LC: Ele não era professor formalmente, mas tinha muito talento prático. Sabia fazer muitas coisas com as mãos e atraía estudantes de arquitetura e de outras áreas. Era muito inteligente.
MM: Ele trabalhou bastante com a expografia, não? Organizando exposições, inclusive de arte africana.
LC: Sim. Lembro que veio um diretor de um museu do Senegal, e eu tive contato com ele em Brasília. Mais tarde, tive a oportunidade de ir ao Senegal também. Foi curioso, porque eu tinha ajudado muito esse diretor quando ele esteve aqui, acompanhando-o em tudo.
MM: Você chegou a produzir arte ou seguiu mais pela teoria e história da arte?
LC: Eu estudei na Escola de Belas Artes e continuei estudando em São Paulo, aprendendo novas técnicas. Mas, sinceramente, eu não queria ser artista no sentido de produzir para vender para elites. Isso não me interessava.

Então, acabei seguindo para a docência. Dei aulas na Faculdade de Arquitetura de Santos.

Hoje, se eu fosse ensinar História da Arte, faria de maneira bem diferente.
MM: Por quê?
LC: Porque, naquela época, éramos obrigados a seguir uma cronologia rígida, começando desde o início da história da arte, como nos manuais tradicionais. Isso tem sua importância, conhecer as heranças, as influências , mas não pode se limitar a datas e biografias.
MM: Essa abordagem biográfica é limitada, né?
LC: É importante saber quem foi o artista, mas eu priorizaria ensinar o aluno a ver a obra de arte. A olhar, interpretar, perceber relações. Na Faculdade de Santos, por

exemplo, era muito difícil. Eu tinha mais de 40 alunos em sala, sem estrutura adequada. Então, eu levava slides das minhas viagens, fui ao Japão, China, Índia, para tentar enriquecer as aulas. Mas era tudo muito trabalhoso. Se fosse hoje, eu focaria nisso: ensinar a ver, comparar, perceber sem depender apenas de datas ou nomes.

MM: E em termos históricos, como você organizaria o conteúdo?

LC: Eu mostraria como a arte acompanha a humanidade desde sempre. Não é algo que inventamos recentemente, está ligada inclusive à religião.

Por exemplo, a escola russa já apresentava uma abordagem moderna antes mesmo da Bauhaus, com uma preocupação mais prática e menos biográfica.

MM: Interessante.

LC: Sim, ela foi uma precursora. Depois veio a Bauhaus e outras experiências. Então, é possível construir uma narrativa mais ampla, mostrando processos, não só datas.

MM: E a arte brasileira? Você sentiu falta disso na formação?

LC: Sim, muita. Eu queria trabalhar mais com o Brasil, principalmente por causa da minha experiência na Bahia, que era muito rica culturalmente. Na Escola de Belas Artes, a gente trocava muitas ideias fora da sala de aula. Era um ambiente muito fértil.

MM: E a América Latina?

LC: Quase não dava tempo de abordar. O Brasil já era muito extenso, e os alunos partiram do zero, sem nenhuma base. Mas tínhamos contato com isso em eventos como a Bienal de São Paulo, que era muito importante naquele período.

MM: E aquelas viagens pelo interior de Goiás?

LC: Quando a universidade foi criada, os professores saíram para explorar a região. Foi assim que descobriram figuras importantes, como Cora Coralina.

MM: Sim, claro.

LC: Goiás era praticamente desconhecido. Depois, essa produção cultural começou a ganhar visibilidade, inclusive na música.

Você vai ter férias em julho?

MM: Sim, vou te visitar. Vamos encerrar por aqui, mas depois quero continuar essa conversa.

LC: Claro, ainda tenho muita coisa para contar.

MM: Essa revista que mencionei é a Revista do Departamento de Artes Visuais da UnB.

LC: No nosso tempo, era o ICA, Instituto Central de Artes.

MM: Perfeito. Então, até a próxima.

LC: Até. Ainda vamos conversar muito.

LENA COELHO DOS SANTOS

Lena Coelho dos Santos foi uma das primeiras professoras de História da Arte da Universidade de Brasília. Foi demissionária em 1965 para denunciar o ataque militar contra a Universidade que intentou e pôs fim ao projeto de Universidade de Darcy Ribeiro. Trabalhou posteriormente como professora de História da Arte em São Paulo. É mãe de Lais Bodanzky.

UNB: UM SONHO DE UNIVERSIDADE. ENTREVISTA MARCIA NEVES BODANZKY

UNB: A DREAM UNIVERSITY. AN INTERVIEW WITH MARCIA NEVES BODANZKY

Marcia Neves Bodanzky

UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA
CRIAÇÃO DO ICA
GOLPE MILITAR

A entrevista sobre o projeto da Universidade de Brasília apresenta, inicialmente, a contextualização do tema e o interesse em compreender a trajetória da entrevistada, especialmente sua relação com a proposta inovadora da instituição e com projeto editorial da universidade. Ao longo da conversa, também se destaca a preocupação em discutir o papel da mulher nesse espaço acadêmico, sua relevância histórica e as relações de trabalho estabelecidas naquele contexto, incluindo as desigualdades de gênero. Além disso, evidencia-se uma reflexão crítica sobre os impactos duradouros do golpe militar na educação brasileira, ressaltando os prejuízos estruturais deixados para o país. Marcia Neves Bodanzky, por sua vez, relata sua chegada à universidade e a descreve como um projeto grandioso e inovador, marcado pela integração entre ensino, pesquisa e prática. Ela relembra, contudo, a invasão ocorrida após o golpe militar de 1964, destacando a destruição do projeto acadêmico e o impacto devastador sobre a comunidade universitária, com perseguições, exílios e mortes prematuras de professores e intelectuais. Também enfatiza a participação ativa das mulheres em diversos departamentos, ainda que inseridas em uma estrutura social marcada por desigualdades. Por fim, lamenta a perda do ideal coletivo e da utopia que orientavam a universidade em seus primórdios, demonstrando preocupação com os rumos atuais da educação no Brasil e com o enfraquecimento de projetos transformadores.

ISSN 1518–5494
ISSN–E 2447–2484



Imagem 1. Instituto Central de Ciências. Foto de Luís Humberto, sem data.

Para Maria Coeli de Almeida

Marcelo Mari (MM): Vamos começar. Eu gostaria que você falasse um pouco sobre si, que se apresentasse, já que esta será uma entrevista a ser publicada na revista do VIS, que é a revista que temos atualmente no departamento. Estou realizando entrevistas com pessoas que participaram da fundação da universidade, ou que estiveram presentes nesse primeiro momento, nesse início do projeto. É uma satisfação estar aqui com você. Mas, para o público em geral, gostaria que você se apresentasse e falasse um pouco sobre a sua trajetória até vir para Brasília.

Marcia Bodanzky (MB): Ah, é um grande prazer estar aqui conversando com você, Marcelo. Eu me chamo Marcia Maria Neves Bodanzky, sou psicanalista e tradutora do francês. Toda a minha vida pessoal e profissional foi marcada por uma breve, mas muito significativa passagem pela Universidade de Brasília. Nasci em São Paulo, capital e em 1962, aos 20 anos, iria prestar vestibular para Medicina, por insistência paterna. No entanto, eu intuía que essa não era a minha vocação. Meu pai, Artur Neves, era um intelectual e um grande editor em São Paulo. Ele fundou a Editora Brasiliense junto com Caio Prado Júnior e foi o idealizador da edição completa das obras de Monteiro Lobato, que o chamava de "o pai das obras completas". Um dia, por acaso, no aeroporto, acredito que em Congonhas, Darcy Ribeiro esbarrou com ele e disse: "Neves, estou indo para Brasília fundar a Universidade de Brasília, e gostaria que você fosse comigo". Meu pai, sem hesitar, praticamente sem lenço nem documento, comprou uma passagem e seguiu o amigo, levado por seu entusiasmo. Darcy tinha um enorme

poder de persuasão: era inteligente, vivo, carismático, e conseguiu convencê-lo. Nós morávamos em São Paulo, mamãe, eu e minhas três irmãs. Pouco tempo depois, eu e minha irmã Livia fomos ao encontro dele, em Brasília.

Não sei precisar exatamente a cronologia, mas foi algo assim. Brasília havia sido inaugurada em 1960; um ano depois, foi promulgada a lei que permitia a criação da universidade e em abril de 62 a UnB era inaugurada, com o anúncio do primeiro vestibular, que prestei sem hesitar.

Gostaria de fazer uma breve digressão. Hermann Hesse tem um livro muito lido pelos jovens da minha geração, chamado Demian, em que narra a trajetória de um menino que se torna adolescente. Em determinado trecho, ele diz que todas as pessoas afins possuem um sinal particular na testa, que as identifica e as aproxima, o chamado "sinal de Caim". Na Bíblia, esse sinal tem uma conotação negativa, mas, para Hesse, não: trata-se de um signo de pertencimento, até mesmo de uma certa superioridade intelectual e espiritual, embora cause certa estranheza nos outros. Penso nisso porque todas as pessoas que conheci em Brasília, professores, colegas, instrutores, funcionários, pareciam carregar esse sinal, ou foram por ele marcadas. Ninguém se tornou uma pessoa medíocre, sabe, Marcelo? O projeto era tão grandioso, tão potente, que todos foram profundamente afetados por ele.

MM: Inclusive, seu pai fundou a primeira editora universitária do Brasil, não é?

MB: Exatamente. Mas, ao mesmo tempo, em paralelo, também fundou a gráfica, porque queria que a universidade tivesse autonomia na produção editorial. Ele inicialmente programou editar a BBB (Biblioteca Básica Brasileira), projeto ambicioso que visava a publicação dos 100 livros básicos que se deve ler para entender o Brasil e também a publicação de vários livros didáticos, nacionais e estrangeiros, exigidos pela grade curricular da UnB. Era algo muito pensado, com a edição dos livros dos primeiros historiadores. Vou começar pelo projeto mais amplo para depois entrar nas especificidades. Quando cheguei em Brasília e com a abertura do vestibular, vi que era uma oportunidade de prestar os exames para cursar Letras, que era a minha verdadeira paixão. Sendo estudiosa e gostando muito de ler, fui aprovada e logo convidada para ser monitora no Departamento. Isso depois teria uma importância crucial nos desdobramentos da minha trajetória, pois recebíamos um salário pelas horas em que ali trabalhávamos.

Um ponto interessante é que havia uma discussão sobre se Brasília deveria ou não ter uma universidade tão próxima dos Três Poderes. Alguns defendiam a ideia, outros não. Mas Juscelino Kubitschek, com seu plano de metas desenvolvimentista, aquele de fazer "cinquenta anos em cinco", decidiu levar o projeto adiante. E coube a Anísio Teixeira e Darcy Ribeiro a concepção geral do projeto de criação de uma universidade moderna e inovadora, aos moldes das universidades estrangeiras. E, em tempo record a universidade foi erguida, sendo Darcy seu primeiro reitor, de 1962 a 1963. Anísio Teixeira já era uma figura conhecida e reconhecida, nacional e internacionalmente, com uma trajetória marcada por diversos cargos importantes. Ele transformou o ensino com suas ideias: defendia uma educação democrática, prática, integral, laica e acessível a todos. Acreditava que a democracia só se realizaria plenamente através da educação. Exatamente nesse momento, morando no Rio de Janeiro, ele perde seu filho mais moço, José Maurício, de 19 anos, num acidente de carro, uma tragédia enorme para a sua família. Darcy Ribeiro, que nutria imensa admiração e muito carinho por ele, ficou bastante preocupado com os efeitos desse acontecimento na vida do amigo e o convidou para substitui-lo na Reitoria da UnB, pois pensava que, se ele

permanecesse no Rio, poderia não suportar a dor da perda do filho querido. Já estávamos no governo de João Goulart e Darcy passou a ser chefe da Casa Civil de Jango, morando inclusive na Granja do Torto.

Quando chegamos à universidade, tudo ainda estava sendo construído, era realmente um “work in progress". Nós acompanhamos a criação de tudo: a construção dos primeiros prédios, as acomodações para os professores e até mesmo a confecção do mobiliário de todo o conjunto que compunha a Universidade. Os móveis eram belíssimos, muitos em couro com madeiras lisas, num design simples, mas extremamente elegante. Acho que observava os móveis porque o meu avô Francisco, que migrara jovem da Itália, era marceneiro e eu ficava fascinada com o que ele produzia com suas próprias mãos. Tudo estava sendo feito com muita rapidez. Foi destinado um terreno enorme para a universidade, algo equivalente a doze ou treze superquadras. Mas, naquele momento, era necessário acomodar estudantes e professores. Então, criaram um alojamento que chamavam de oca. Você se lembra? E havia um fenômeno curioso: de vez em quando surgiam ventos muito fortes, como pequenos furacões, que levantavam a terra vermelha e arrancavam telhas. Eles chamavam isso de “Lacerdinha”, numa clara ironia às atitudes de Carlos Lacerda, sempre turbulento e intempestivo na política.

Nós morávamos nessa oca, enquanto Darcy vivia na Granja do Torto, como chefe da Casa Civil. Quando meu pai voltava a São Paulo para resolver questões da editora, ou visitar a mamãe e minhas irmãs, eu ficava em Brasília com minha irmã Lívia, que era um ano mais nova e estudava comigo. Nessas ocasiões de tempestade, Darcy mandava um carro oficial para nos buscar e nos levar para a Granja, preocupado com nossa segurança, afinal, éramos as filhas do seu amigo Artur Neves.

Sobre Anísio, há ainda muito a dizer. Ele nasceu no sertão da Bahia, em Caetité, em 1900. Cheguei a morar no belíssimo sobrado colonial onde ele nasceu, anos depois, já casada com seu filho Carlos Antonio e com duas filhas muito pequenas. Era uma família influente, o pai, médico, também tinha forte atuação política. A cidade era diferente das demais do sertão: situada em uma região elevada, tinha clima mais ameno, era sede de bispado e possuía uma das primeiras escolas normais. Tudo isso fez diferença em sua formação. Anísio começou a estudar com jesuítas e, mais tarde, foi para Salvador continuar os estudos no Colégio Antonio Vieira, também com jesuítas. Sendo extremamente brilhante, foi convencido por seus professores a seguir a vida religiosa. Seu pai, no entanto, se opunha a esse plano e lhe propôs um acordo: que, antes de se ordenar, ele deveria viajar durante um ano pelos Estados Unidos. Essa viagem foi decisiva para o seu destino. Anísio se encantou com a democracia e com as ideias pragmáticas de John Dewey. Além disso, tornou-se amigo de Monteiro Lobato. Ao retornar, abandonou a carreira religiosa, casou-se, mas manteve algo adquirido da formação religiosa - a dedicação, a disciplina, a fé, que ele transferiu para a educação. Era um homem simples, frugal, de baixa estatura, mas com uma força e veemência impressionantes. Diferia de muitos intelectuais, que costumam permanecer apenas no campo das ideias. Ele tinha um lado pragmático e tanta tenacidade que conseguia criar leis para que suas ideias pudessem ser efetivamente implementadas.

MM: Estou achando interessantíssimo você contar essa história do Anísio. E ela se conecta também com a trajetória do seu pai e com a relação deles com o projeto da editora da UnB, o que é muito interessante.

MB: Então, imagine: Darcy Ribeiro, com aquele perfil inquieto, quase um “mosquito

elétrico", de tanta agitação, e Anísio Teixeira, 22 anos mais velho, respeitado inclusive internacionalmente, por ter estudado na Universidade de Columbia e por manter vínculos constantes com a América. E ainda o meu pai, Artur Neves, reconhecido em São Paulo como intelectual e editor.

MM: O que estaria nessa coleção, Márcia?

MB: Posso te dizer de forma geral, porque não tenho a lista exata, mas ouvi meu pai discorrer muito sobre o projeto da Biblioteca Básica Brasileira. Eram 100 livros a serem publicados pela Editora, uma espécie de bibliografia essencial para se conhecer o Brasil. A ideia era incluir desde as primeiras impressões dos descobridores e historiadores, com documentos de análise do Brasil, tais como Pero Vaz de Caminha, Hans Staden, Jean de Léry, Gabriel Soares de Sousa, Frei Vicente do Salvador, Rocha Pita, Francisco Adolfo de Varnhagen, Capistrano de Abreu e Silvio Romero, até nomes mais modernos, como Gilberto Freyre, Caio Prado Júnior e Sergio Buarque de Holanda.

A universidade, por sua vez, era única em termos de concepção. Desde o início, a ideia de Anísio de unir ensino e pesquisa se concretizava. Era também uma universidade profundamente democrática. Havia vestibular, como nas demais, mas, se um aluno não conseguisse aprovação em alguma disciplina, ele não seria eliminado. Era admitido e ficava com uma espécie de "dívida" acadêmica que, ao longo do semestre, seria suprida com o apoio dos monitores, porém ele seguia o curso normalmente. O que eu acho mais interessante é que de início havia os troncos básicos. O estudante transitava por áreas como Ciências e Letras antes de escolher uma especialização. Só dois anos depois de ter conhecido várias áreas é que ele escolheria a sua carreira. Só depois é que vinham as faculdades. Durante dois anos, o aluno podia transitar por diferentes campos do saber sem precisar decidir de imediato. Isso era fantástico, porque é muito comum o jovem hesitar, seja por falta de informação, seja por indecisão. Eu mesma assistia a aulas de música, teoria da arte, cultura greco-latina com Eudoro de Sousa e filosofia com Agostinho da Silva. Ainda assim, já sabia que meu caminho seria estudar língua francesa e literatura. Há também uma razão pessoal para isso. Meu pai era de Ribeirão Bonito, cidadezinha do interior de São Paulo, e ficou órfão muito cedo, com seis irmãos, aos dez anos de idade. Aos onze, foi para São Paulo com um irmão, morar em uma pensão e estudar. Entrou muito jovem no Partido Comunista, foi preso aos 17 anos e ficou quatro anos encarcerado. Não pôde estudar formalmente, mas tornou-se autodidata. De início, esteve detido no presídio Maria Zélia, antiga fábrica têxtil localizado no bairro do Belenzinho, em São Paulo. O local chegou a ser apelidado de "Universidade Maria Zélia", tal a concentração de intelectuais, jornalistas, estudantes e militantes políticos presos ali, como Caio Prado Júnior, Paulo Emílio Sales Gomes, Fúlvio Abramo, entre outros.

MM: Isso tudo durante o Estado Novo, não é?

MB: No período negro da ditadura Vargas. Mas, valentes e insubmissos, eles fizeram algo impressionante: durante meses e meses, cavaram um túnel até conseguirem fugir do presídio Maria Zélia. Como o túnel era instável, os mais robustos passavam primeiro. As paredes laterais iam se esboroando e a passagem ia ficando menor. Meu pai, que por ser muito magrinho tinha o apelido de Frango d'Água, foi um dos últimos a se evadir do presídio. Alguns conseguiram fugir, outros foram recapturados ou mortos. Há registros e livros sobre essa fuga. Meu pai sofreu muito, durante a prisão, passou por solitária, fuzilamentos simulados, mas continuou membro do Partido Comunista. Após a fuga, ele se escondeu na casa de uma família amiga que, curiosamente, tinha

um retrato de Mussolini na parede. Isso tornava o local improvável de ser investigado, pois todos acreditavam se tratar de uma casa simpatizante do fascismo. E foi lá, na rua em que se situava essa casa, que ele conheceu minha mãe. Apaixonados, logo se casaram e começaram a construir uma vida juntos. Foi um período muito difícil para ambos, pois eram muito pobres. Mais tarde, quando a situação melhorou, já com as filhas, foram morar em uma casa projetada por Vilanova Artigas, que idealizou a FAU, um dos maiores arquitetos de São Paulo. Era uma casa peculiar, que também funcionava como aparelho do Partido Comunista. Externamente, parecia quase inexpressiva, discreta, mas internamente havia uma dinâmica intensa. Tinha entrada por uma rua e saída por outra, o que era estratégico, caso a polícia invadisse o local. Lembre-se que nessa época, o Partido Comunista vivia na clandestinidade. Ficava no bairro de Vila Romana, na Rua Duílio número 3. A casa tinha três andares: um subterrâneo, o térreo e os dormitórios no andar superior. Nos andares de cima, a vida era aparentemente comum, com minha mãe, as filhas, as rotinas domésticas. Já no subterrâneo, havia uma intensa movimentação política. Eu me lembro desse espaço e imediatamente me vem à lembrança a imagem do convés de um navio enfumaçado. Chegavam a ficar ali cerca de trinta homens, por semanas, discutindo e fumando. Conheci a maioria desses líderes que depois seriam implacavelmente perseguidos e mortos pela polícia, entre eles Pedro Pomar, Ramiro Luchesi, Pedro Motta Lima, Joaquim Camara Ferreira e tantos outros. Eles se reuniam, planejavam, discutiam, sempre muito entusiasmados, acreditando que a revolução estava próxima, na semana seguinte, talvez. Era um ambiente de grande fervor. Por isso, não podíamos receber visitas, a casa era extremamente vulnerável. Qualquer denúncia colocaria todos em risco. Vivíamos, de certa forma, na clandestinidade, como o Partido.

MM: Imagino que isso já no final dos anos 1950, certo?

MB: Sim. Jean-Paul Sartre tem uma frase em As Palavras que eu acho linda para definir a literatura, ou melhor, o amor pelos livros. Ele diz assim: “quando menino, eu não tinha nem passarinhos nem ninhos, então os livros eram os meus passarinhos e os meus ninhos”. Enquanto outras crianças brincavam com estilingue, ele já era, desde cedo, um pequeno intelectual. Comigo aconteceu algo semelhante. Eu e minhas irmãs não tínhamos muitos amigos, não podíamos receber coleguinhas em casa e então os livros eram os nossos passarinhos e os nossos ninhos, os nossos amigos e brinquedos. Lembro que, aos dez anos, li História da Inquisição em Portugal e, aos doze, O Amante de Lady Chatterley. Meu pai era muito aberto e liberal, o oposto da caricatura do comunista sectário. Ele dizia que o importante era gostar de ler e aprender a ler; depois, cada coisa encontraria o seu lugar, numa prateleira adequada. E ele tinha razão, porque é exatamente assim que acontece. Estávamos nessa casa quando fomos para Brasília. Inicialmente o papai, logo depois eu e minha irmã Livia. A mamãe foi bem depois, com minhas duas irmãs mais novas, quando já havia um apartamento mais confortável para abrigar a família toda.

Algo que considero importante dizer é que, naquele impulso de construção, não havia carteira assinada nem contratos formais de trabalho para funcionários e professores. Era tudo na base da confiança, da palavra dada, quase um mutirão, uma construção coletiva, algo que só foi possível naquele momento. Fico pensando muito nisso, Marcelo, até para encontrar algum alento diante dos tempos difíceis que vivemos hoje. A história da humanidade, ao longo do tempo, tem tido esses momentos especiais, essas fulgurações, em que tudo parece confluir para as coisas mais bri-

lhantes acontecerem. Houve o Renascimento na Itália, no século XV, quando a cultura e as artes foram priorizadas. Depois, no século XVIII, o Iluminismo na França, com todo o seu pensamento racional e o incentivo à liberdade e à verdade. E acredito que Brasília também representou algo assim, um conjunto de circunstâncias favoráveis: a industrialização, a vontade política, um projeto de país. Eles fizeram acontecer, e nós vimos isso acontecer diante de nossos olhos. No filme que fiz com o Jorge, Utopia Distopia, todos os depoimentos ressaltam isso.

MM: O filme é muito tocante.

MB: Sim, ele retrata esse momento, em que víamos os prédios crescerem, presenciávamos as ideias tomando forma. Como não havia ainda acomodações adequadas, convivíamos diariamente com os professores, num espaço comum. Eles eram também nossos amigos, não havia esse distanciamento formal que se instalou depois. Acho que isso aparece em vários depoimentos do filme. A universidade, e isso é muito importante destacar, foi concebida como um plano-piloto. Houve um cuidado enorme para que fosse um espaço de experimentação em ensino e pesquisa, com a intenção de que esse modelo fosse depois implantado em outras instituições do país. Sua estrutura era ousada e diferente. Os cursos eram dados por semestre e não anualmente. Não havia notas, mas menções. Era uma proposta inovadora, e outras universidades não aceitavam esse sistema, o que viria a acarretar muita dificuldade para os alunos que solicitavam transferência, gerando dificuldades de equivalência, após o golpe militar. Inclusive, ontem à noite, depois de reler essas coisas, sonhei que estava novamente no campus e não encontrava minha irmã. Ela faleceu recentemente, durante a pandemia, então isso ainda me toca profundamente. Desde 1965, eu fiquei décadas sem voltar a Brasília. Tinha uma rejeição muito grande à cidade, quase um horror moral. Só voltei depois, acompanhando o Jorge, cuja experiência havia sido diferente, pois ele estava sozinho, nesse período. Para nós, a tragédia foi familiar, assim como para muitos outros professores. Você imagine: o campus foi invadido por cerca de dois mil soldados armados, no dia seguinte ao golpe militar. A partir daí, para ir ao refeitório, era preciso entrar em um ônibus, acompanhados por soldados armados com metralhadoras, como se estivéssemos prestes a iniciar uma revolução. Eles saqueavam a biblioteca, recolhiam livros que julgavam subversivos. Obras como O Vermelho e o Negro eram consideradas comunistas, Resistência dos Materiais apreendida como material de agitação política. Chegavam a confundir bandeiras e símbolos, recolhiam cartazes a esmo, o que demonstrava profunda ignorância e despreparo.

MM: Era uma gente completamente despreparada, sem um projeto claro para o país.

MB: É interessante você tocar nisso, porque, ao longo da vida, cheguei a uma conclusão. A experiência nos ensina muito. Para mim, existem basicamente dois tipos de pessoas: as construtivas e as destrutivas. A psicanálise também aponta nessa direção. Ou estamos do lado do amor, da construção, do afeto, da empatia e do crescimento, ou caminhamos para a destruição, um retorno à barbárie. A invasão da UnB foi um momento de terror, porque os quinze responsáveis pelas quinze grandes coordenações sumiram. Todos desapareceram, fugiram para não serem presos e torturados. Eu só fui reencontrar meu pai um ano e tanto depois, em São Paulo. Outros, que estavam muito comprometidos saíram, alunos e professores, mas houve uma tentativa de resistência muito grande. No livro de Roberto A. Salmeron, A universidade interrompida, isso aparece de forma muito interessante, porque ele conta justamente essa diáspora. Todos estavam ali por um projeto de vida, ninguém por diletantismo.

Todo mundo largou seus empregos, seus vínculos anteriores para construir a universidade; havia gente de todos os estados, professores da Alemanha, da França, da Itália. Era algo excepcional. E, de uma hora para outra, todo esse pessoal ficou sem uma base de sustentação. Muitos professores ainda tentaram resistir. Em 64, as pessoas se espalharam. Para você ter uma ideia, eu estava no último ano da faculdade, prestes a me formar. Resolvi ir para o Rio, porque me disseram que a PUC aceitaria o meu currículo. Só para comparar, minha irmã não quis ir e voltou para São Paulo; teve que prestar novo vestibular na USP e, com isso, perdeu três anos de sua vida acadêmica, retornando ao primeiro ano. Eu fui para a PUC, e eles aceitaram todos os créditos, aquela inovação toda, mas me obrigaram a cursar disciplinas equivalentes a quatro anos de religião. Eu não sou nem batizada, mas cumpri todas as exogências, me formei e segui em frente. Outros, porém, não conseguiram. Após o golpe, sem a família, fiquei ainda algum tempo na UnB e vi, além da mediocrização, porque excluíram professores maravilhosos, excelentes, e colocaram para susbstitui-los professores do ensino médio para dar aula, algo ainda mais grave. A voracidade do mal não tem limites: passaram a dizer que havia falcatruas, que tinha havido muita roubalheira por parte do corpo docente, dos coordenadores. Eram infâmias. A maioria adoeceu ou morreu cedo: meu pai faleceu poucos anos depois, com 54 anos; Darcy Ribeiro viveu anos no exílio e teve câncer de pulmão; Heron de Alencar, do Departamento de Letras, também teve câncer, na França, de onde nunca mais voltou; Eduardo Graef, da Arquitetura e outros foram para a Argélia, para o Chile, Rui Mauro Marini, economista, se exilou no México.

MB: Luiz Áquila, filho de Alcides da Rocha Miranda, que construiu o Instituto Central de Artes, o famoso Minhocão, no filme fala disso de um modo tão sensível! Ele dizia que os professores eram todos da classe média, não havia nenhum milionário que pudesse, de uma hora para outra, perder o emprego. Todos tinham compromissos, filhos, dívidas. Então foi algo que causou imenso impacto nessas famílias todas. Mas, como sou otimista e alegre por natureza, prefiro me ater a essa linha: houve o Renascimento, houve o Iluminismo, quem sabe um dia esses períodos de ouro se repetirão...Tivemos sim uma fase sombria que ninguém, à época, acreditaria que duraria 21 anos. Não fomos os únicos a passar por isso. Portugal, o Chile e a Argentina também sofreram muito com a ditadura. O mundo vive, ainda hoje, esse grande ponto de interrogação. Há sempre figuras que preferem destruir em vez de construir, e construir é muito mais trabalhoso do que destruir. Fico pensando nisso. Vladimir Carvalho também fez um filme sobre o tema, mas abordando um período posterior. Eu fui da primeira turma da universidade, então a história que contamos envolve já um primeiro golpe. Depois houve uma segunda invasão, em 1968, e ele trata disso. No meu depoimento, no filme, eu digo que não foi apenas a demolição de um projeto de universidade; o impacto atingiu de forma bem profunda toda a cultura brasileira. Não por acaso, naquele momento, havia a Bossa Nova, havia um forte fomento às artes, uma verdadeira eclosão de criatividade, no cinema, no teatro, nas artes plásticas. Nada disso permaneceu da mesma forma. Houve uma inevitável queda de nível.

MM: É impressionante como um erro do passado produz uma carga de consequências negativas por décadas. Eu também sou fruto disso. Tivemos uma educação muito precária no Brasil depois do golpe militar, e, de certa forma, isso ainda não foi totalmente superado até hoje. É um problema estrutural do país.

MB: É nesse ponto que eu queria mencionar o Vladimir Carvalho. O depoimento dele no nosso filme é muito bonito, porque ele se mostra profunda, veementemente indignado. Ele afirma que a universidade não fez o que deveria ter feito, após o golpe: não realizou uma autocrítica, não refletiu. E, como você disse, quando não se encaram os erros do passado, eles retornam. E retornam não mais como tragédia, mas como paródia, porque hoje não se pode afirmar que certas universidades mantêm, de fato, o nível de excelência que deveriam ter.

MM: Exatamente. E o projeto era muito maior, porque envolvia a ligação da universidade com sua função social, sua integração a um projeto de país, de modernização do Brasil. E isso não se concretizou.

MB: Mas por que não se concretizou? Veja bem: quantos presidentes com perfil de estadista tivemos? Muitos dizem que isso se interrompeu com Fernando Henrique Cardoso. Hoje, não se observam políticos com projetos estratégicos para o Brasil. E falo de todas as instâncias de poder, do Supremo ao vereador do interior. Predomina uma visão estreita, muitas vezes voltada a interesses próprios, sem um compromisso mais amplo com o país e com a sociedade brasileira. Anísio Teixeira tinha uma concepção que considero belíssima: quanto mais pobre a criança, mais a escola devia ser de excelência, porque ela não teria incentivo em casa. Não sei se você conhece seu projeto da Escola Parque, em Salvador. Era algo extraordinário. E atualmente se vê ameaçada, por pura insensibilidade dos governantes. Era um verdadeiro monumento educacional, que serviu de base tanto para a Universidade de Brasília quanto para os futuros CIEPs.

MM: Sim, claro, os CIEPs também fazem parte desse mesmo projeto.

MB: O que falta hoje é sonho, falta utopia. As pessoas se tornaram imediatistas e egocêntricas.

MM: São pautas individuais agora, não há mais uma pauta coletiva. Que problema é esse?

MB: Exatamente. Como eu disse, a sensação que eu tinha naquele período era a de um grande mutirão, um esforço coletivo que era ao mesmo tempo intelectual e prático. Colocava-se a mão na massa. Os alunos participavam ativamente, construíam, produziam.

MM: Sem dúvida. E a universidade tinha uma função social muito clara. Hoje, qual é essa função? Isso se torna problemático, porque há políticas de ampliação de acesso, como as cotas, mas muitos estudantes não conseguem permanecer na universidade por falta de estímulo ou de recursos. Assim, a universidade ainda segue, em grande medida, uma lógica de classe.

MB: A maior prova disso é a própria necessidade de cotas. Se o acesso fosse realmente acessível a todos, talvez elas nem fossem necessárias.

MM: Exatamente. E há ainda outra diferença, Marcia, em relação àquela época. Pelo que entendo, havia uma consciência da centralidade da educação na construção de um país emancipado, moderno, novo. Você pode até me corrigir, porque viveu aquele período, mas me parece que existia essa noção mais clara. Hoje, a educação já não ocupa esse lugar central nas políticas públicas.

MB: Mas isso acontece porque não querem ouvir o que Anísio Teixeira dizia: um país se faz com livros. A democracia se consolida pela cultura. O que estamos vivendo hoje é uma espécie de barbárie, uma falência do Estado, especialmente no que se refere à segurança pública, que acaba tornando as pessoas violentíssimas. Há uma sensação

generalizada de descrença. Isso favorece a banalização de ideias perigosas, como a de fazer justiça com as próprias mãos, com os linchamentos, já que muitos acreditam que o Estado não irá protegê-los. E parte da população passa a ver isso como algo aceitável, natural até. Há também um processo de desumanização, em que as pessoas deixam de ser tratadas como indivíduos e passam a ser reduzidas a meros números. Repare que as chacinas praticadas nas favelas do Rio ou Salvador, nunca mencionam os nomes dos jovens mortos. Apenas um número, para mostrar a natureza do estrago. Não sei se isso vem do cansaço, da ignorância ou da alienação, mas há um esgotamento coletivo. Basta observar como a sociedade convive com níveis alarmantes de violência e feminicídios inclusive contra mulheres cada vez mais jovens.

MM: E, por outro lado, vemos uma ameaça autoritária cada vez mais forte, não é?

MB: Claro. Isso envolve manipulação. Governos que não investem em educação acabam se beneficiando de uma população inerte, mais fácil de conduzir, mera massa de manobra. Pessoas com pensamento crítico questionam, não aceitam tudo passivamente. Para certos interesses, é mais conveniente lidar com uma população dócil do que com cidadãos conscientes.

MM: Sem dúvida. Marcia, mudando um pouco o foco, mas ainda dentro da nossa conversa, queria falar sobre o papel da mulher na Universidade de Brasília. A gente costuma ouvir muitos nomes masculinos quando se fala desse período. Você, por exemplo, esteve lá como estudante e participou de todo esse processo. Como você avalia o papel das mulheres naquele momento? Ele também foi essencial, não?

MB: Eu tinha 20 anos quando ingressei na UnB e convivia com professores e professoras, mas essa questão da mulher sempre se impõe. Tornar-se independente, para uma mulher, é uma luta pessoal, quase uma guerra silenciosa. A ordem social é masculina, as leis são masculinas, as tradições são masculinas. Tudo foi historicamente construído sob essa lógica. E qualquer avanço exige sensibilidade e também disposição para mudar estruturas muito arraigadas. A meu ver, delicadeza, por exemplo, não é fraqueza, é fruto de cultura e sensibilidade. Eu estudo muito esse tema e já traduzi Simone de Beauvoir e Virginia Woolf, que considero fundamentais para avaliarmos a posição da mulher na sociedade. Virginia Woolf, ainda na década de 1920, ao falar para mulheres que buscavam se profissionalizar, dizia algo muito provocador: que, para alcançar isso, a mulher precisava logo de saída cometer um assassinato: matar “a fada do lar” que habita todas as mulheres. Essa figura simboliza a expectativa de que a mulher seja sempre obediente, delicada e silenciosa. Ao tentar se afirmar, essa voz interna tenta contê-la, dizendo o que é ou não adequado ou conveniente. Por isso, Woolf defendia que era necessário romper com esse padrão. Ela também dizia que a mulher precisava de um “teto todo seu”, o que pode ser entendido de forma simbólica como ter um espaço próprio, um projeto, uma habilidade. Mas havia algo que, para ela, não podia ser metaforizado, que era a independência financeira. Sem autonomia econômica, não há liberdade real. Essas ideias continuam extremamente atuais, porque mostram que a liberdade não está apenas em escolhas superficiais, mas na capacidade concreta de decidir os rumos da própria vida.

MM: Então, vamos tentar vincular isso ao trabalho, à forma de organização do trabalho na nova universidade, a Universidade de Brasília. Como você vê essa questão?

MB: Em todos os departamentos havia mulheres muito atuantes. Em Artes, por exemplo, tínhamos Amélia Toledo, Marília Rodrigues, Lena Coelho dos Santos. A Amelinha, muito querida, levava os alunos para o Cerrado e trabalhava com eles a partir

de materiais naturais, ou em classe teorizava sobre a obra de Paul Klee. No Departamento de Letras havia predominância de mulheres. Nelson Rossi era o Coordenador, responsável pela aula magna, mas suas assistentes, que depois se tornaram minhas amigas, eram todas mulheres. É curioso, porque, naquele contexto de entusiasmo coletivo, isso era o que menos importava. Talvez, como hipótese, essa questão da desigualdade contra a mulher tenha se intensificado posteriormente, junto com um ambiente mais autoritário e violento no país. Darcy era profundo admirador das mulheres e convidou pessoalmente Carolina Martuscelli para dirigir o Departamento de Psicologia da UnB, em 62. Ela foi a primeira mulher a ter o registro de psicóloga no Brasil. À mesma época ele também convidou a jornalista belga Yvonne Jean para estar à frente do Centro de Extensão Cultural. Laís Ademe (com seu marido Armando Farias Neves) dirigia o Centro Integrado de Ensino Médio, idealizado por Anísio e Darcy e sediado no campus da UnB.

MM: Sim, é uma hipótese interessante. Pensar as desigualdades de gênero a partir de um tradicionalismo reforçado por ideologias autoritárias ajuda a entender esse processo.

MB: Claro, embora essas desigualdades sempre tenham existido.

MM: Porque naquele momento havia uma ideologia mais emancipatória.

MB: Exatamente. Era a época da pílula, do amor livre, de uma mentalidade mais ousada e libertária. Não dá para comparar diretamente com o que veio depois.

MM: Verdade.

MB: Retomando esse ponto, penso que as relações humanas acabam reproduzindo, em certa medida, as relações que se estabelecem entre os países. Veja o caso da Guerra do Vietnã, por exemplo, com toda a violência envolvida. O invasor, em nenhum momento, abdica de seu poderio, de sua força. Foram os mais fracos, os vietnamitas que se insurgiram e, através de uma luta cruenta, derrotaram seu opressor, os Estados Unidos. Ou mesmo a ideia da dialética do senhor e do escravo, formulada por Friedrich Hegel, em que o poder não se dissolve espontaneamente. Quem está na posição de mando dificilmente renuncia a ela. Em contextos contemporâneos, isso também se reflete em disputas de poder entre países, como nas tensões envolvendo lideranças como Trump e suas relações internacionais. Esse movimento entre macro e micro aparece também nas relações de gênero. Muitas vezes, a mulher é vista como alguém sem desejo ou vontade própria, o que não corresponde à realidade. A mudança não parte de quem detém o poder, mas de quem passa a lutar por sua autonomia, dizendo que escolhe, que pensa, que não aceita mais ser subordinado. E há ainda um ponto importante: mesmo quando acabam a censura e a perseguição, seus efeitos ainda perduram por longo tempo. O medo não desaparece imediatamente, ele é internalizado. Leva anos para ser superado, porque não era um medo imaginário, mas algo vivido de forma concreta.

MM: E não é só isso, foi um projeto pedagógico cujos efeitos se estenderam por décadas, e só agora algumas mudanças começam a aparecer. Eles deixaram um legado muito ruim para o país, especialmente para a educação. Esse legado permaneceu por muito tempo, e nós ainda sofremos suas consequências hoje. Isso aparece até na organização das cidades. A cidade de São Paulo, por exemplo, ficou como é por causa daquele período; em termos de planejamento urbanístico, abandonaram projetos mais integradores e criaram essa megalópole que exclui grande parte da população, mas que foi pensada para manter o capital ativo. Ou seja, o projeto deles deixou um passivo muito negativo para as gerações futuras.

MB: Isso aconteceu porque, quando houve a decisão de mudar a capital, a ideia era justamente outra. Onde estava o "meio" do Brasil, o fundo do país? Era no Centro-Oeste. Então o projeto era vitalizar essa região, uma vez que o poder sempre esteve concentrado no Sul e no Sudeste. Mas, até hoje, o poder continua onde está o dinheiro. E onde está o dinheiro no Brasil? Em grande medida, em São Paulo. Brasília concentra o poder político, mas ali a lógica é diferente; o poder não se organiza exatamente da mesma forma que o poder econômico.

MM: Pois é. O que me fascina na experiência que vocês viveram e no projeto da Universidade de Brasília é justamente a possibilidade de uma alternativa ao modelo que se consolidou no Brasil a partir dos anos 1960. Um modelo marcado por desigualdades profundas, que foram se acumulando ao longo do tempo. Não chegamos a um estágio pleno de cidadania, nem a uma educação de qualidade para todos, e isso era justamente o que aquele projeto universitário buscava.

MB: Mas, se você não investir em educação, não alcançará nada disso. Basta observar países que investiram maciçamente nessa área, como o Japão, por exemplo: os resultados são impressionantes. Alfabetizar uma população é algo transformador, porque as pessoas sentem uma alegria enorme quando aprendem a ler, uma espécie de júbilo quando conseguem assinar o próprio nome, identificar no letreiro do ônibus o nome do seu bairro. Agora, quem quer um povo realmente forte e consciente? Eu acho isso melancólico. Ao mesmo tempo, fico contente de ter vivido uma época mais libertária, mais utópica. Eduardo Galeano dizia que a utopia é algo interessante: você avança e ela está sempre um pouco além de onde você está. Mas isso não importa, porque ela funciona como um caminho, como uma direção. Quando se perde esse horizonte, cada pessoa acaba tendo que decidir individualmente em que investir, o que vale a pena, como se organizar, sobretudo diante de uma fragilização das estruturas mais amplas do Estado.

MM: E isso é um problema da cultura atual, que está muito voltada para a individualização. As pessoas passam a agir como se não vivessem em sociedade, o que enfraquece a ideia de coletividade e destrói as bases de um pensamento coletivo. E isso compromete até a possibilidade de uma vida mais plena, porque ninguém se realiza sozinho; a realização acontece em grupo, nas relações.

MB: Exatamente. Tivemos a pandemia, e agora vivemos também uma espécie de "pandemia do celular". As pessoas estão cada vez mais solitárias, mas não percebem, porque isso vem acompanhado de um processo de alienação. Como você disse, a alegria compartilhada é muito maior do que uma alegria solitária; ela é uma conquista coletiva. Mas a comunicação interpessoal está se deteriorando. Já não existem cartas de amor, nem conversas longas ao telefone. E rareiam os encontros presenciais. Eu mesma fiquei surpresa quando percebi isso, porque trabalho com psicanálise, atendo pessoas. Por exemplo, uma moça em São Paulo e um rapaz no Rio são capazes de manter um relacionamento à distância por meses, sem sequer se falarem por voz, apenas por mensagens. E a voz é um poderoso traço pessoal, um elo importante, algo que constrói vínculo, além de ser profundamente sensual.

MM: Então, penso que a tarefa da nossa geração é, de alguma forma, tentar recuperar aquele espírito que vocês viveram, esse desejo de conexão. Por exemplo, meus alunos veem tantas obras de arte pela internet que acabam desenvolvendo um olhar distraído. Eu digo a eles que precisam aprender a ver novamente, porque desaprenderam a olhar com atenção.

MB: Mas veja, há um ponto importante: a história não anda para trás. Não vamos recuperar o que vivemos. Isso seria apenas um laivo nostálgico e não nos levaria a lugar algum. O que precisamos é perceber o que há de positivo nas novas gerações. Eu tenho três netas, já adultas, todas formadas, e vejo nelas algo muito bonito: são jovens abertas, sem preconceitos, generosas com as diferenças. Olhar apenas para o passado não resolve. Como diz Jorge Luis Borges, os caminhos se bifurcam de maneiras distintas; não há como repetir a mesma trajetória. Se houver uma nova forma de utopia, ela terá outra marca, outro jeito. Minhas netas são incríveis, embora tenham formas de expressão diferentes das minhas, inclusive na linguagem. E eu acredito que deve haver algo de positivo nisso, mesmo que ainda estejamos tentando entender essa nova linguagem, esse novo modo de se comunicar. Mas, mesmo nas diferenças, é preciso buscar os traços que nos unem aos outros, o que se repete em cada indivíduo, nessa esplêndida unanimidade que nos envolve a todos...

MM: Eu me sinto um pouco entre essas duas gerações, no meio do caminho.

MB: E está mesmo. Mas a solução não é olhar para trás, e sim compreender e aceitar o presente. Do passado, devemos reter os ensinamentos valiosos, os atos heroicos. Não deixar, por exemplo, que na história da UnB, caia no esquecimento o fato inédito da demissão coletiva e voluntária de 223 professores, como forma de protesto, após uma longa resistência para salvaguardar o projeto original.

MARCIA NEVES BODANZKY
Marcia Neves Bodanzky é psicanalista, tradutora de francês, bibliotecária de formação e foi da primeira turma de alunos da Universidade de Brasília.

UnB

VIS – Revista do PPG em Artes Visuais, Universidade de Brasília

PPG Campus Universitário Darcy Ribeiro, SG 01, Asa Norte - Brasilia
Telefones: 61 3107-1174 / 1173
arteppg@unb.br

REVISTA VIS revistavis@unb.br

Utilizou-se na composição dos textos, títulos e legendas a família tipográfica UnB Pro, desenvolvida por Gustavo Ferreira para a Universidade de Brasília. UnB Pro é derivada da família tipográfica Liberation Sans, desenvolvida por Steve Matteson da Ascender Corporation, distribuída como software livre pela Red Hat Enterprise.