

Syntia Alves . Sandra Regina Bastos . Maria Cláudia Bachion Ceribeli . João Victor Coser . Cláudia Maria França da Silva . Frederico Franco . Marcelo Gandini . Jovani Dala Bernardina . Vinícius Antônio Batista Reis . Roney Jesus Ribeiro . Michele Marques da Silva Mallagutti . Jaqueline Torquatro . Iasmim Dala Bernardina Rodrigues . João Victor Silva Fernandes . Francisco Lemus . Hugo Bernardino

Mark Francis, Veil, 1993
This image is available to be shared
and re-used under the terms of
the Creative Commons Attribution-
NonCommercial-NoDerivatives
licence (CC BY-NC-ND).

COL23

Revista do Colóquio de Arte e Pesquisa do
Programa de Pós-Graduação em Artes da
Universidade Federal do Espírito Santo.
Inverno de 2024.

Revista do Colóquio, v. 14, n. 23, inverno de 2024

N.23

Syntia Alves . Sandra Regina Bastos . Maria Cláudia Bachion Ceribeli .
João Victor Coser . Cláudia Maria França da Silva . Frederico Franco .
Marcelo Gandini . Jovani Dala Bernardina . Vinícius Antônio Batista
Reis . Roney Jesus Ribeiro . Michele Marques da Silva Mallagutti .
Jaqueline Torquatro . Iasmim Dala Bernardina Rodrigues . João Victor
Silva Fernandes . Francisco Lemus . Hugo Bernardino

Universidade Federal do Espírito Santo

Reitor

Eustáquio Vinicius Ribeiro de Castro

Vice-reitora

Sonia Lopes Victor

Centro de Artes

Diretora

Larissa Zanin

Vice-diretora

Maira Pêgo de Aguiar

Secretária

Fátima Canal

Programa de Pós-Graduação em Artes

Coordenação

Prof. Dr. Aparecido José Cirilo

Revista do Colóquio de Arte e Pesquisa

Editores

Dr.a Angela Maria Grandó Bezerra, PPGA-UFES

Dr.a Fabiana Pedroni, PPGHS-USP/FAEV

Me. Rodrigo Hipólito, DTAM-UFES/FAEV

Conselho editorial

Dr.ª Ana Maria Albani de Carvalho, PPGAV-UFRGS

Prf.ª Dr.ª Aissa Afonso Guimarães, PPGA-UFES

Prof. Dr. Alexandre Emerick Neves, PPGA-UFES

Prof.ª Dr.ª Almerinda da Silva Lopes, PPGA-UFES

Prof.ª Dr.ª Angela Maria Grandó Bezerra, PPGA-UFES

Prof. Dr. Aparecido José Cirillo, PPGA-UFES

Prof. Dr. Carlos Henrique Resende Falci, PPGARTES-UFMG

Prof. Dr. Erly Milton Vieira Junior, PPGA/PPGCOS-UFES

Prof. Dr. Fabio Luiz Malini, PPGA/PPGCOS-UFES

Prof. Dr. Gaspar Leal Paz, PPGA-UFES

Prof.ª Dr.ª Gisele Barbosa Ribeiro, PPGA-UFES

Prof. Dr. Jorge Luiz Cruz, PPGARTES-UERJ

Prof.ª Dr.ª Maria de Lima e Muniz, PPGARTES-UFMG

Prof. Dr. Maurício Martrins Farina, PPGAV-UNICAMP

Prof. Dr. Paulo Antônio Menezes Pereira da Silveira,

PPGAV-UFRGS

Prof. Dr. Rodrigo Guéron, PPGARTES-UERJ

Prof. Dr. Ricardo Maurício Gonzaga, PPGA-UFES

Editoração N. 23

Fabiana Pedroni

Rodrigo Hipólito

Imagem de capa

Mark Francis, Veil, 1993. Esta imagem está disponível para ser compartilhada e reutilizada sob os termos Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivatives licence (CC BY-NC-ND).

Revista do Colóquio de Arte e Pesquisa do PPGA-UFES – ano 1, vol. 1, n. 1 (dez. 2011). Vitória: Universidade Federal do Espírito Santo, Centro de Artes, Programa de Pós-Graduação em Artes, 2011- .

Ano 14, n. 23, (inverno. 2024).

Semestral. Com publicações no inverno e no verão.

1. Artes visuais – Periódicos. 1. Universidade Federal do Espírito Santo. Centro de Artes. Programa de Pós-Graduação em Artes.

ISSN: 2358-3169

O conteúdo dos Artigos, Relatos de Experiência, Ensaio Visuais e Traduções são de inteira responsabilidade das pessoas autoras.

SUMÁRIO

Apresentação5

ARTIGOS

Eternizando a guerra: as imagens da Guerra Civil Espanhola de Robert Capa”
(09-28)
Syntia Alves

**A relação da corporeidade com as tecnologias digitais nas exposições
imersivas: resignificando a arte e suas narrativas de comunicação, linguagem
e espetáculo”** (29-44)
Sandra Regina Bastos

**O sertanejo de “Os sertões” em “Deus e o diabo na terra do sol”: reflexos da
estética da violência sobre um horizonte de expectativas”** (45-65)
Maria Cláudia Bachion Ceribeli

Corpo, peles e espiral em Hundertwasser” (66-79)
João Victor Coser
Cláudia Maria França da Silva

**Imagens entre a vida e a morte: reflexões a partir de “Ressurreição” (1987), de
Arthur Omar** (80-97)
Frederico Franco

Grafite: modos de demarcar a cidade e redesenhar a paisagem (98-112)
Marcelo Gandini
Jovani Dala Bernardina

**“Punk rock também é pra viado”: a estética punk no cinema queer de Bruce
Labruce** (113-125)
Vinícius Antônio Batista Reis

Ativismo sociopolítico em artes urbanas, de Miguel Januário (136-143)
Roney Jesus Ribeiro
Michele Marques da Silva Mallagutti

**Presença da cultura indígena no cenário artístico: transculturação e cultura
híbrida na América Latina** (144-157)
Jaqueline Torquatro

RELATOS DE EXPERIÊNCIA

Medi(a)ção (159-169)
Iasmim Dala Bernardina Rodrigues
João Victor Silva Fernandes

ENSAIO VISUAL

Entre paisagens, a construção da poética (161-173)

Hugo Bernardino

Jovani Dala Bernardina

TRADUÇÃO

Arte e vida: os anos 1990 em Buenos Aires (175-205)

Francisco Lemus

Tradução de Rodrigo Hipólito

APRESENTAÇÃO

Para essa 23ª edição da Revista do Colóquio, nós decidimos retomar a recepção de submissões com temática livre. Até o número anterior, nossas edições abriam chamadas com temáticas específicas. Como consequência dessas chamadas, alguns trabalhos que não construíam diálogo direto com o conjunto dos textos poderiam ser publicados apenas em edições seguintes. Compreendemos que as chamadas livres permitem a divulgação mais ágil dos resultados das pesquisas. Além desse ganho, podemos contar com o lado positivo da imprevisibilidade. A diversidade de objetos de pesquisa e abordagens do campo das artes pode fazer com que cada edição funcione como um conjunto de portas para os mais variados interesses de leitura.

Outra mudança, a partir dessa edição, é o registro do DOI (*Digital Object Identifier*) para cada trabalho publicado. Esse registro é atribuído à publicação para que cada item seja identificado como um objeto único na internet. Aos poucos, esperamos estabelecer esse registro para nossas edições anteriores. Isso auxiliará na maior visibilidades e confiabilidade do periódico.

No primeiro artigo deste número, “Eternizando a guerra: as imagens da Guerra Civil Espanhola de Robert Capa”, Syntia Alves (UNIMES) analisa como Robert Capa construiu uma forma de registro imagético que impacta a imagem da guerra até os dias de hoje. Já em “A relação da corporeidade com as tecnologias digitais nas exposições imersivas: ressignificando a arte e suas narrativas de comunicação, linguagem e espetáculo”, Sandra Regina Bastos (Seme-Vitória) aborda a cenografia de exposições imersivas para nos falar sobre os novos modos de interação e diálogo com imagens.

Já em “O sertanejo de “Os sertões” em “Deus e o diabo na terra do sol”: reflexos da estética da violência sobre um horizonte de expectativas”, Maria Cláudia Bachion Ceribeli (IFES/PPGL-UFES) nos fala sobre a como a recepção da obra euclidiana estabeleceu fronteiras para a abordagem e a percepção do sertão, do misticismo e do cangaço em obras posteriores. Em “Corpo, peles e espiral em Hundertwasser”, João Victor Coser (PPGA-UFES) e Cláudia Maria França da Silva (PPGA-UFES) aponta para as dimensões espaço-temporal, interativa e sígnica do corpo para nos ajudar a pensar a gestualidade em suas funções comunicacionais.

Frederico Franco (UNESPAR), em “Imagens entre a vida e a morte: reflexões a partir de “Ressurreição” (1987), de Arthur Omar”, pergunta-se qual o papel do dispositivo fotográfico nas relações entre esse tipo de imagem técnica e a percepção da imagem da morte. Já Marcelo Gandini (IFES/PPGA-UFES) e Jovani Dala Bernardina (LEENA/PPGA-UFES), em “Grafite: modos de demarcar a cidade e redesenhar a paisagem”, voltam-se para o espaço público para pensar as construções identitárias dos sujeitos que interveem na paisagem da capital capixaba. Jovani também assim, em parceria com o artista Hugo Bernardino (LEENA), o ensaio visual “Entre paisagens, a construção da poética”, que apresenta imagens geradas a partir da exploração das paisagens do interior do Espírito Santo.

Em ““Punk rock também é pra viado”: a estética punk no cinema queer de Bruce LaBruce”, Vinícius Antônio Batista Reis (UFES) estabelece relações entre a visualidade do cinema queer e o movimento punk, através da história do *queercore*. Na sequência, em “Ativismo sociopolítico em artes urbanas, de Miguel Januário”, Roney Jesus Ribeiro (USC / UFES) e Michele Marques da Silva Mallagutti (PPGA-UFES), nos apresentam trabalhos e processos de criação diretamente ligados às transformações econômicas e sociais ocorridas em Portugal nas últimas décadas.

Jaqueline Torquatro (LEENA/PPGA-UFES), em “Presença da cultura indígena no cenário artístico: transculturação e cultura híbrida na América Latina”, analisa os efeitos do longo processo colonizatório nas

representações indígenas em monumentos instalados em espaços públicos. Já no relato de experiência “Medi(a)ção”, de Iasmim Dala Bernardina Rodrigues (LEENA/PPGA-UFES) e João Victor Silva Fernandes (LEENA/PPGA-UFES) embrenham-se na mútua influência entre mediador e público, através de uma experiência de solilóquio.

Essa edição encerra-se com a tradução do texto de Francisco Lemus (CONICET/UNLP/UNTREF), “Arte e vida: os anos 1990 em Buenos Aires”. Nesse texto, publicado originalmente em 2021, Lemus aborda as produções de artistas vinculados à Galeria de Artes Visuais do Centro Cultural Rojas, nos fala da emergência da pandemia de HIV em terras argentinas e de como pensar o contexto local sob a ótica das micropolíticas para que se tenha uma compreensão mais adequada dos processos poéticos e obras ali geradas.

Rodrigo Hipólito

Vitória, junho de 2024

ARTIGOS

Eternizando a guerra: as imagens da Guerra Civil Espanhola de Robert Capa

Eternizing the war: the images of the Spanish Civil War by Robert Capa

Syntia Alves¹ (UNIMES)

Resumo: O artigo busca observar as imagens que impactaram a fotografia de guerra a partir dos registros realizados por Robert Capa, durante a Guerra Civil Espanhola. A partir de uma pesquisa bibliográfica, o foco deste trabalho é compreender como o conflito continha as condições ideais para se tornar midiático e como Robert Capa criou uma linguagem estética de registros de guerra que se mantém viva até o presente, nas imagens de guerra.

Palavras-chave: Guerra Civil Espanhola, Robert Capa, fotografia.

Abstract: *The article seeks to observe the images that impacted war photography based on the records made by Robert Capa during the Spanish Civil War. Through bibliographic research, the focus of this work is to understand how the conflict contained the ideal conditions to become media-oriented and how Robert Capa created an aesthetic language of war records that remains alive in war images to this day.*

Keywords: *Spanish Civil War, Robert Capa, photography.*

<https://doi.org/10.47456/col.v14i23.44381>

¹ Graduação (2002), mestrado (2005) e doutorado (2011) em Ciências Sociais pela PUC-SP com estágio doutoral na Universidad Complutense de Madrid. Possui experiência na área acadêmica como docente e pesquisadora. Participa como pesquisadora e fotógrafa do Neamp - Núcleo de Estudos em Arte, Mídia e Política (PUC-SP), Iplures - Grupo de Pesquisa em Identidades Plurais e Representações Simbólicas (UFABC) e membro do Instituto Isêse para o Estudo dos Cultos Òrìsà e Vodun. ID ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-7997-2918>. Currículo Lattes: <http://lattes.cnpq.br/6506607903336895>.

Introdução

O historiador Eric Hobsbawm, em "A era dos extremos", afirmou que o século XX começou apenas no ano de 1914, com a I Guerra Mundial. Isso porque, segundo Hobsbawm, trata-se de um século caracterizado por guerras, que deve ser observado, analisado e compreendido a partir de seus conflitos. Desta forma, o historiador definiu a importância de se observar as batalhas do século XX, a fim de se alcançar o entendimento do que foi aquele período. Ainda que as guerras emblemáticas da história do Ocidente, no século XX, tenham sido a Primeira e a Segunda guerras mundiais, outros conflitos são tão fundamentais de serem analisados, entre eles, a Guerra Civil Espanhola (1936 – 1939). O conflito espanhol se faz importante, por um lado, pela complexidade dos seus elementos, e, desta forma, pode ser lido de diversos ângulos: ideológico, econômico, político, tecnológico, entre outros. Há, ainda, quem considere a Guerra Civil Espanhola como o conflito que anunciou as disputas ideológicas entre fascismo, socialismo e democracia, presentes na Segunda Guerra Mundial, dando um caráter internacional para o conflito espanhol.²

Voltando a Hobsbawm, quando se observa a Guerra Civil Espanhola, é possível considerá-la como o que o historiador chamou de "guerra total", ou seja, um conflito que ultrapassa os espaços dos campos de batalha, sendo, portanto, uma guerra na qual a sociedade como um todo encontra-se imbricada – ainda com a impessoalidade ou invisibilidade da produção de armamentos e tecnologia, como colocou Hobsbawm.

Estranha democratização da guerra. Os conflitos totais viraram 'guerras populares', tanto porque os civis e a vida civil se tornaram alvos estratégicos certos, e às vezes principais, quanto porque em guerras democráticas, como na política democrática, os adversários são naturalmente demonizados para fazê-los devidamente odiosos ou pelo menos desprezíveis. (Hobsbawm, 1995: 56).

² Sobre os motivos que suscitaram o início e desenvolvimento da Guerra Civil Espanhola, há uma extensa literatura. Foram utilizados, para esse artigo, os livros "A Guerra Civil Espanhola", de Francisco J. Romero Salvadó e "La Guerra Civil Española", de Thomas Hugh.

Na “democratização da guerra”, como colocou Hobsbawm, a fotografia e a Guerra Civil Espanhola tiveram papel fundamental. O conflito espanhol, considerado como a “primeira guerra midiática” (Tranche; De Las Heras, 2016) levou a guerra para a vida cotidiana da população do país e de outras partes do mundo, ocupando importante situação na história da fotografia de guerra. Assim, o presente texto analisa como as imagens da Guerra Civil Espanhola, produzidas por Robert Capa foram, são importantes para que o conflito, inicialmente de caráter local, ultrapassasse seus limites geográficos e se tornasse uma das referências em fotografia de guerra. Assim, serão observadas as características que tornaram tanto a guerra da Espanha quanto os registros da Capa tão importantes que continuam atuais.

Fotografia de guerra

A história da fotografia sempre esteve relacionada à história do Ocidente, tornando-se um importante instrumento da expansão imperialista do século XX. Em virtude de sua possibilidade de retratar o real, o registro fotográfico passou a ter valor de uso, tornando-se um poderoso meio de propaganda e de direcionamento de olhar (Freund, 1995). Na medida em que os meios de comunicação ganharam importância na Europa e Estados Unidos, as imagens tornaram-se mais do que instrumentos de registros de fatos, mas importantes elementos para a construção de narrativas, de verdades. Nesse sentido, rapidamente as imagens passaram a estar presentes e retratar as guerras.

Os dois marcos de registros de conflitos bélicos são a Guerra da Criméia e a Guerra Civil Norte-Americana. O fotógrafo inglês Roger Fenton foi um dos primeiros a fotografar este tema, participando de uma expedição Criméia, em 1855, sob o patrocínio da *Agnews and Sons*, que recomendou

que não se fotografasse os "horrores da guerra", para que as famílias dos soldados não se assustassem. Assim, as imagens que Fenton produziu na Criméia, considerando tanto as dificuldades técnicas quanto as restrições, não retratavam o que de fato é uma guerra, mas planos gerais posados e soldados bem instalados fora da linha de fogo (Freund, 1995, p. 168).

As mais conhecidas imagens da Guerra Civil Norte-Americana foram produzidas por Matheu B. Brandy e seus associados³, fotografias que mostravam os horrores que aconteciam nas batalhas, "as terras queimadas, as casas incendiadas, as famílias no desespero, os numerosos (...) mortos são fotografados por eles com uma preocupação de objetividade" (Freund, 1995, p. 108). Brandy e seus associados foram os financiadores, proporcionando liberdade na forma de se retratar o tema e o que estavam presenciando. Tanto as imagens de Fenton como as de Brandy são importantes exemplos de que mesmo as fotográficas de guerra estão sujeitas a diversas interferências, sejam elas determinadas por fatores financeiros, tecnológicos ou ideológicos.

Entre o final do século XIX e início do XX, a forma de aplicação da técnica fotográfica no fotojornalismo se modificou em virtude dos avanços técnicos, mas também da percepção que as pessoas passaram a ter das imagens e da forma de se relacionarem com elas. Essas mudanças fizeram com que, nas décadas de 1920 e 1930, na Europa e Estados Unidos, tivesse início o período que foi denominado como "fotografia moderna", ou seja, aquela na qual as imagens se colocam em local de crítica da própria fotografia como linguagem. A consequência desse momento na história da fotografia é o aumento de sua presença nas notícias veiculadas em jornais e revistas, passando a ser uma prova do registro escrito. Ou seja, as imagens não mais ilustravam as notícias, mas passavam a ser parte da própria informação, trazendo versões dos fatos que passaram a ser "incontestáveis" pelo caráter de veracidade que a fotografia representava.

³ Estes eram os fotógrafos Alexander Gardner e Timothy O' Sullivan.

Nesse sentido, a popularização de imagens causou um importante impacto nas construções simbólicas das sociedades ocidentais. Se, antes, o ser humano conhecia somente as coisas referentes à sua vida, ao mundo no qual vivia, a imagem fotográfica impressa veiculada pelos meios de comunicação possibilitou que o cidadão comum ampliasse suas fronteiras e seu arquivo mental de imagens a partir de retratos de lugares, pessoas e situações.

Nesse contexto, as notícias e imagens de guerra ganharam especial importância, justamente porque possibilitaram que a sociedade civil tivesse uma maior percepção do que acontecia nos confrontos, situações que até aquele momento eram compartilhadas apenas pelos soldados. A fotografia esteve presente nos principais confrontos ocidentais desde o século XX, como na Primeira Guerra Mundial, mas foi a Guerra Civil Espanhola que mudou a relação entre a fotografia e a guerra, fazendo dos fotógrafos partícipes das batalhas.

A Guerra Civil Espanhola

A Guerra Civil Espanhola (1936 – 1939) não foi a primeira guerra a ser registrada e veiculada em âmbito internacional, mas foi fundamental para a compreensão das batalhas do século XX, tornando-se um marco no uso de tecnologias em conflitos bélicos. Para entender tal importância é imprescindível observar que, situada entre a Primeira e a Segunda guerras mundiais, a Guerra de Espanha mostrou concomitantemente que os confrontos políticos da Primeira Guerra não foram resolvidos, além de indicar a eminência da Segunda. Ao longo de três anos, a Espanha viveu em seu território o conflito que, mais adiante, caracterizaria o século XX: governos democráticos versus governos ditatoriais. Além disso, as mortes e perseguições entre espanhóis, fossem em nome da “direita nacionalista”

ou da “esquerda republicana”⁴, causaram disputas, feridas e traumas que o país ainda não foi capaz de resolver.

Tal situação, na qual um país encontra-se dividido político e ideologicamente entre dois grupos a ponto de desencadear uma longa guerra civil, chamou atenção de todo o mundo ocidental. Enquanto a Alemanha de Hitler prestou apoio à tentativa de golpe do general Franco, estabelecendo uma aliança não declarada formalmente entre estados de direita, a então URSS, também de maneira não oficial, financiava os bandos comunistas que lutavam na Espanha. Ao mesmo tempo em que não se posicionaram oficialmente, França, Inglaterra e EUA mantiveram suas atenções voltadas para o conflito.

A Guerra Civil Espanhola inaugurou e utilizou ações bélicas que se tornaram presentes – e em alguns casos comuns – nas guerras a partir de então, como os bombardeios aéreos, campos de concentração e a disseminação da guerra não apenas por relatos de quem estava nos campos de batalha, mas também a partir de imagens fotográficas como registros da realidade. A Guerra de Espanha foi a primeira guerra moderna a ser divulgada midiaticamente em grande escala, reiterando e produzindo discursos de políticas e medo. Em virtude de uma série de elementos que caracterizaram a Guerra de Espanha, como será colocado mais adiante, as imagens do conflito – ou a ausência das mesmas – foram fundamentais como ferramenta propagandista, tanto dos nacionalistas quanto dos republicanos. Espanhóis e estrangeiros, a partir de registros imagéticos que ultrapassaram as fronteiras nacionais, democratizaram as cenas de guerra, permitindo que elas estivessem presentes no imaginário de pessoas que, sem essa veiculação, jamais teriam contato com tais imagens.

⁴ Os termos estão entre aspas, pois representam uma dicotomia direita-esquerda que, por si só não define os diversos grupos presentes de conflito. Para saber mais sobre esse tema, recomenda-se o livro “*La Guerra Civil Española*”, de Thomas Hugh.

Na Guerra Civil Espanhola, confluíram diversos fatores que concederam ao confronto espanhol a característica de “guerra midiática” (Tranche; De Las Heras, 2016), como a rápida polarização política do conflito com intervenção estrangeira, a utilização de táticas de “guerra total” cujos efeitos impactaram a população, os novos modos de captar e difundir a informação e, principalmente, o intenso protagonismo civil. A ocorrência da Guerra Civil Espanhola alcançou ampla ressonância, mobilizando a opinião pública mundial, e o impacto midiático não ficou isento de instrumentalização e uso propagandístico da informação. Tanto a presença quanto a ausência de imagens de eventos importantes da batalha espanhola foram usados como armas de disputa entre os dois bandos majoritários, como o emblemático bombardeio de Guernica. Enquanto o bando nacional culpava os “*dinamiteros rojos*” pela destruição, as crônicas de George L. Steer, publicadas no *The Times* e *The New York Times* desvelaram a autoria da *Legión Condor* pelo ato. Neste caso, dois elementos chamam a atenção, primeiro, a circulação de informações sobre o conflito espanhol em jornais de outros países que, supostamente, não teriam nenhuma relação com a Guerra; segundo, a ausência de imagens foi fundamental para que se alimentasse a controvérsia e se sustentasse a narrativa de uma “autodestruição” de Guernica. No entanto, em outros casos, as imagens foram utilizadas para difundir informações antagônicas. A “migração de imagens”, ou seja, apropriação e circulação de imagens tanto fotográficas quanto cinematográficas, foi uma estratégia comum na disputa propaganda/contra-propaganda, mas foi mais frequente nos meios de comunicação do bando nacionalista (Sánchez-Biosca, 2009, pp. 10–31).

Além disso, o caráter civil do conflito, com a ativa participação da população em trabalhos de defesa, bombardeio de cidades, deslocamento e evacuação de centros urbanos, ocasionou momentos trágicos e heroicos, que ultrapassavam os produzidos nos campos de batalha. Essas situações foram captadas por repórteres, fotógrafos e documentaristas, e

se tornaram relatos que fazem parte dos próprios acontecimentos, comovendo especialmente o público ocidental. Além disso, é importante observar como determinadas imagens se converteram em um poderoso instrumento de denúncia e introduziram toda uma iconografia que sobrevive até hoje.

É justamente essa iconografia, desenvolvida na Guerra Civil Espanhola, que nos interessa neste artigo, por inaugurar uma nova forma de se registrar e divulgar os conflitos, baseando tanto imagens quanto relatos a partir da presença de vítimas e do registro da dor e da aflição. Pode-se compreender essa nova iconografia a partir da comparação com a recepção de obras como *"Krieg dem Kriege!"* (1924), de Ernst Friedrich. Friedrich realizou fotos das mutilações sofridas pelos soldados da Primeira Guerra Mundial e de cadáveres de crianças massacradas por ataque aéreo, imagens que foram reprovadas e sofreram a censura do próprio governo alemão.

Com relação à memória e difusão da Guerra Civil Espanhola, em especial para países como o Brasil, a fotografia se faz especialmente presente, pois associam o conflito às imagens que se tornaram ícones culturais e midiáticos dos fatos. Aqui podemos situar a obra de Robert Capa, no que se refere à Guerra Civil Espanhola, e é possível afirmar, sem exageros, que suas fotografias imortalizaram o conflito, o conflito imortalizou o fotógrafo. A foto "A Morte de um miliciano", no Cerro Muriano, é um dos maiores exemplos do grande poder de disseminação das imagens que agora, oito décadas depois, converteram-se em objetos históricos e se tornaram os próprios objetos de investigação.

"Se sua foto não está suficientemente boa, então você não está suficientemente perto". Talvez o que mais impressione na frase acima seja o fato de ela ter sido proferida por um fotógrafo de guerra, Robert Capa. Capa não foi o primeiro a registrar guerras, como já foi mencionado, mas certamente foi um dos fotojornalistas que mais influenciou a maneira de

registrar os conflitos, tanto que, até hoje, é uma forte referência no assunto. Entre agosto de 1936 e janeiro de 1939, ele realizou uma série de reportagens sobre a Guerra Civil Espanhola, muitas delas encomendadas para veículos de comunicação como *Vu*, *Ce Soir*, *Regards*, *Life*, entre outros. Colocar-se no meio do conflito, deixando de ser um espectador para fazer parte do bando que está sendo registrado foi a maneira que Capa usou para fotografar essa primeira guerra na qual esteve presente.



Figura 1: "A Morte de um miliciano". Robert Capa. Em preto e branco, homem de camisa branca de mangas curtas sobre uma pequena elevação, dobra os joelhos com o movimento de queda para trás. Virado em nossa direção, seu braço esquerdo estende-se para trás, ainda segurando o rifle. Ao fundo, céu cinza. Disponível em: <https://www.museoreinasofia.es/en/collection/artwork/death-loyalist-militiaman> Acesso em 10 nov. 2023.

"A Morte de um miliciano" (Figura 1) é um dos registros mais importantes da história da fotografia de guerra. A imagem que captou o momento no qual um soldado caía morto, no exato instante em que é atingido por uma bala inimiga, é conhecida como a imagem que imortalizou a morte em batalha. Até a Guerra Civil Espanhola, os confrontos aconteciam apenas nos campos de batalha, não eram registrados com tanta fidelidade no cotidiano de seus horrores e singularidades. A imagem do miliciano sendo

morto saiu da Espanha e foi para a França, sendo divulgada pelas revistas *Vu*, em 1936, e no ano seguinte cruzou o Atlântico, sendo divulgada pela revista norte-americana *Life*.

Há quem questione a veracidade de "A morte de um miliciano" e diga que a fotografia pode ter sido ensaiada ou forjada⁵. Porém, mesmo que um dia seja possível comprovar se Capa fazia ou não registros reais em primeira mão, o fato que é que as imagens do fotógrafo foram tão combatentes contra o fascismo quanto os bandos republicanos e socialistas. E esse também é um ponto que pode ser levantado quando o assunto são imagens de guerra: a suposta imparcialidade das imagens. Com relação a Robert Capa, o fotógrafo defendeu, a partir de fotografias, suas ideias progressistas, apesar de nunca ter pertencido formalmente a nenhum partido político. Suas fotografias relataram a história do bando da guerra civil com o qual simpatizava: a luta republicana contra o fascismo e a favor da democracia, tanto de homens quanto de mulheres. Além do estilo fotográfico das imagens em movimento, a proximidade ao fato fotografado e as cenas de um cotidiano civil em meio a guerra, Capa usou suas imagens como manifestação política e não apenas como maneira de documentar os fatos. As fotografias de Capa também lutaram a favor da República Espanhola e contra o golpe de estado que o país sofreu.

Quando a guerra é fotogênica

Capa revolucionou o registro fotográfico de guerra, criou uma estética de registro dos horrores de guerra e das cenas humanitárias em locais de confronto. Ainda hoje, sua estética aparece presente nos registros de batalhas em diversas regiões do mundo. Porém, é importante observar que, ao seguir a estética criada por Capa, as imagens de guerra não se preocupam em expressar singularidades

⁵ Tal questionamento é tema do documentário "La sombra del iceberg" (2007).

locais ou bélicas, mas reproduzem padrões e códigos comunicacionais que são vistos e usados desde a Guerra de Espanha. Fotografar guerras se tornou um ótimo negócio a partir do momento em que as imagens deixaram de ser percebidas apenas como um meio de documentar um fato e passaram a ser usadas como um meio de criar discursos e difundi-los.



Figura 2: Bilbao, maio de 1937. Robert Capa. Em preto e branco, cena de rua. Em primeiro plano, uma senhora de vestido florido e cardigã escuro olha para cima e atravessa a rua segurando a mão de uma criança de casaco. Ao fundo, dois homens e duas mulheres também olham para o alto. Todas as pessoas estão com expressões preocupadas. Disponível em: <https://www.museoreinasofia.es/en/collection/artwork/bilbao-mayo-1937-bilbao-may-1937-1>. Acesso em: 10 nov. 2023.

Com a intenção de mostrar ao mundo o que acontecia na Espanha da década de 1930, as fotografias de Capa rodaram o mundo, levando, para aqueles que se encontram longe do conflito, imagens que transportavam o espectador para o cenário da guerra. Eram cidadãos

comuns registrados em atividades corriqueiras, o que certamente causou – e ainda causa – algum tipo de identificação. Imagens de crianças e mulheres andando na rua com medo de bombardeios aéreos ou brincando junto a ruínas de prédios atacados registraram que a Guerra Civil Espanhola foi uma guerra total.

Tanto na Figura 2 quanto na Figura 3, ambas com a presença de crianças, é possível observar como os civis estavam envolvidos na Guerra Civil Espanhola, seja à espera de um ataque (como na Figura 2), seja vivendo em meio aos estragos da guerra (Figura 3), retomando o conceito de “guerra total”.



Figura 3: Madrid, novembro-dezembro, 1936. Robert Capa. Em preto e branco, duas crianças estão sentadas no que sobrou de uma calçada. Elas conversam com uma terceira criança, agachada em frente. A rua e a parede ao fundo estão repletas de buracos de tiros e destroços. À direita, há uma porta e uma mulher encostada ao marco.
Fonte: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia, 1999, p. 96.

Outro ponto importante de análise das imagens de Capa da Guerra Civil Espanhola é a partir da presença e participação das mulheres no conflito. Alguns dos legados fundamentais do conflito espanhol foi trazer à luz a

luta por igualdade de gênero e, deste ponto de vista, também é possível examinar as fotos de Capa a partir das relações de gênero. É importante levar em consideração que imagens de Capa registraram a luta republicana. Capa não realizou fotografias no bando fascista, no qual, inclusive, as mulheres não se implicavam nos assuntos militares. Assim, as imagens de Capa retrataram as relações sociais de um dos grupos envolvidos na guerra e, neste bando, é possível ver o clarão de liberdade que experimentaram as mulheres espanholas na década de 1930⁶.

As fotos de Capa constituem uma parte importante no esforço de se reconstruir a história, em especial com relação a atuação de mulheres e a busca pela igualdade de gênero durante a Guerra Civil Espanhola, elementos que ficaram ocultos e apagados por aqueles que venceram a guerra. Embora muitas fotografias de Capa registrem as mulheres em atividades de cuidado – em especial de crianças – e como civis em meio ao conflito, também há registros que evidenciam a mulher como protagonista na linha de frente de batalha do bando republicano. O primeiro espaço considerado masculino ao qual as mulheres tiveram acesso, naquele momento, foi o militar. Ainda que as milicianas formassem uma pequena minoria, eram muito evidentes, em especial nos primeiros meses de guerra, e é importante reforçar que as participações de mulheres como milicianas se deu de maneira espontânea (Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia, 1999, p. 46).

Há poucas estatísticas sobre a participação das mulheres como milicianas, e os números também não levam em consideração que houve milhares de mulheres armadas nas pequenas cidades, servindo de retaguarda para o bando republicano. Mas, um dado emblemático da participação das mulheres como milicianas foi a participação de milhares na defesa de Madri, em novembro de 1936. Além disso, as mulheres participaram ativamente na luta social e política durante a

⁶ Sobre esse assunto, recomenda-se ler sobre as associações de mulheres na Espanha, como a *Unión de Muchachas* e as *Mujeres Libres*.

guerra, seja em situações de estratégia militar, seja nas organizações de fábricas e instituições de governo.



Figuras 4. Barcelona, 1936. Robert Capa. Mulher sentada, lendo revista, com rifle logo à frente do corpo. Figura 5. Barcelona, 1936. Robert Capa. Na segunda imagem, mulheres de rifles em punho, protegidas atrás de uma barricada de sacos de areia. (Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia, 1999, pp. 42; 176).

Tanto a Figura 4 quanto a Figura 5 retratam mulheres armadas, ou seja, em situações que, certamente, não eram comuns de se imaginar na década de 1930. Na Figura 4, é possível observar, no lado esquerdo da imagem, a escrita UGT (*Unión Gereneral de Trabajadores*), o que reforça a informação de que a mulher retratada forma parte do bando republicano. As imagens de Capa que retratam mulheres, além de sua importância histórica, reforçam o posicionamento político de uma parcela da população espanhola da época no que se refere às questões de igualdade de gênero, fazendo as imagens não apenas um registro no momento, mas também uma importante ferramenta político-ideológica.

O que fica depois que a guerra acaba

As imagens de guerra chamam especial atenção de jornalistas e fotojornalistas por serem consideradas registros da realidade. Porém, também é importante pensar no papel que essas fotografias exercem sobre a sociedade. Susan Sontag (2004), em um dos seus últimos livros, chamou a atenção para essa construção da representação das imagens de guerra. Em "Diante da dor dos outros", Sontag nos fala sobre as imagens de guerra que são publicadas pelos meios de comunicação, e que constroem um imaginário para cada representação. Quando a guerra acaba, as imagens passam a formar parte de nossa memória, e a mesma imagem pode, em outro contexto, ser reutilizada.

As produções fotojornalísticas passaram figurar como informações que criam narrativas e constroem imaginários, ou seja, as imagens passam a ser mais do que um registro do conflito, pois carregam um valor em si. Um importante exemplo disso é a frase "*No pasarán*", que se tornou uma frase de clamor e posicionamento contra governos fascistas. A frase popularizou-se a partir de uma fotografia de uma rua da cidade de Madri, durante a Guerra Civil Espanhola (Figura 6).

Por três anos, a resistência contra o golpe de Franco conseguiu evitar a tomada da capital espanhola, porém, em 28 março de 1939, as tropas franquistas ocuparam os principais edifícios públicos de Madri, concretizando a vitória da guerra. Ao longo da Guerra Civil Espanhola, Madri contou com a ação de espanhóis, tanto civis quanto soldados do exército da Segunda República, mas também de brigadas internacionais voluntárias, compostas por mais de cinquenta países, na resistência ao avanço das tropas golpistas, tornando-se um marco da luta contra o avanço do fascismo. Dentre os voluntários estrangeiros, muitos eram exilados de países que já haviam enfrentado regimes fascistas, em especial alemães e italianos. Segundo Andreu Castells (1974), mais de 59,3 mil brigadistas aderiram à causa do governo republicano de Espanha contra o golpe fascista liderado por Franco.



Figura 6. Imagem do cartaz com os dizeres: "Não passarão! O fascismo quer conquistar Madrid, Madrid será o túmulo do fascismo". Fotografia de Mikheil Koltsov. Disponível em: <https://www.nationalgeographic.es/historia/2019/03/no-pasaran-el-madrid-de-la-resistencia-a-franco> Acesso em 10 nov. 2023.

Na imagem, a frase reflete o que prometia a propaganda republicana: que Madrid seria o túmulo do fascismo. Para além do registro histórico dessa fotografia, é possível afirmar que ela imortalizou dizeres que, ainda hoje,

são usados por opositores ao fascismo, inclusive por pessoas que desconhecem a origem da frase “*no pasarán*” como símbolo de resistência. Por contar com sua própria legenda, a fotografia de Mikheil Koltsov é um importante exemplo do que colocou Sontag sobre as imagens construírem mensagens e narrativas e seguirem vivas mesmo após o fim do conflito – no caso da Guerra de Espanha, muitas décadas depois. Para Vilém Flusser, esse movimento se explica pelo “caráter aparentemente não simbólico, objetivo das imagens técnicas faz com que seu observador as olhe como se fossem janelas, e não imagens” (Flusser, 2002, p. 14), ou seja, o espectador se entende como partícipe distante do fato observado e, nesse sentido, descola a fotografia do momento na qual ela foi realizada.

Considerações finais

Sontag faz menção à esperança de Virginia Woolf de que as fotografias de guerra poderiam produzir uma ojeriza aos conflitos e mortes, mas, durante o século XX, foi possível observar um maior consumo de imagens de guerra, demonstrando que muito as fotos de batalhas produzem mais um efeito de atração e catarse do que de repulsa. Judith Butler explica que as imagens, por si só, não têm a capacidade de produzir catarse, pois “para que as fotografias possam suscitar uma resposta moral, devem conservar não apenas a capacidade de impactar, mas também a de apelar ao nosso sentido de obrigação moral” (Butler, 2010, p. 102). Ou seja, uma imagem não é capaz de gerar empatia ou comoção se, moralmente ou eticamente, o espectador não está imbuído de um olhar que relacione as imagens a tais sentimentos.

As imagens da Guerra Civil Espanhola, além de imortalizarem e levarem o conflito para muitas partes do mundo, foram decisivas tanto nessa guerra – incentivando a participação de movimentos internacionais de solidariedade (brigadistas, cooperações, comitês de ajuda) – quanto na

construção da compreensão formal e simbólica dele. Muitas imagens da guerra auxiliaram na construção de personagens, lugares e fatos, formando parte do imaginário que impulsionou a mobilização e a resistência tanto dos bandos envolvidos quanto dos apoiadores externos. Mas, além disso, a Guerra Civil Espanhola foi fundamental na construção de uma estética de registros midiáticos dos conflitos. Produzir e veicular imagens de guerra tornou-se obrigatório; sem imagens, é como se a guerra não existisse. Ela não se torna real, e o medo bélico só tem sua função atendida quando atinge as pessoas em grande escala.

Nesse sentido, Robert Capa foi um dos personagens importantes da Guerra Civil Espanhola. Capa criou uma estética de imagens de guerra que, até os dias atuais, se faz presente: presença de civis, crianças, cenas de horror e humanidade. Mas, não se pode ignorar que os avanço tecnológico têm agregado novos elementos para as imagens de guerra, como os vídeos e fotografias aéreas que, hoje, podem ser realizados por drones. Porém, por mais que as imagens aéreas levem ao espectador a dimensão física de bombardeios, cidades arrasadas e escombros, ainda se buscam as pessoas que são atingidas nas guerras. Ainda no século XXI, ao olhar fotografias, pessoas desejam ver pessoas.

Referências

- BUTLER, Judith. **Marcos de guerra**. Las vidas lloradas. Barcelona: Paidós, 2010.
- CASTELLS, Andreu. **Las Brigadas Internacionales de la Guerra de España**. Barcelona, Editorial Ariel, 1974.
- DEBORD, Guy. **A sociedade do espetáculo**. Rio de Janeiro: Contraponto Editora, 1997.
- FLUSSER, Vilém. **Filosofia da caixa preta**: ensaios para uma futura filosofia da imagem. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2002.

FREUND, Gisèle. **Fotografia e Sociedade**. São Paulo: Comunicação & Linguagens, 1995.

HOBSBAWN, Eric. **A era dos extremos**. O breve século XX, 1914 – 1991. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

LA SOMBRA DEL ICEBERG. Direção de Hugo Doménech e Raúl Riebenbauer, 2007.

MUSEO NACIONAL CENTRO DE ARTE REINA SOFIA. **Capa**: Cara a Cara – fotografías de Robert Capa sobre la Guerra Civil Espanola. Madrid: Ministerio de Educación y Cultura, 1999.

SÁNCHEZ-BIOSCA, Vicente. Imágenes, iconos, migraciones, con fondo de guerra civil. **Archivos de la Filmoteca**, n. 60-61, pp. 10-31, 2009.

SONTAG, Susan. **Ante el dolor de los demás**. Madrid: Suma de Letras, 2004.

TRANCHE, R. R.; DE LAS HERAS, B. Fotografía y Guerra Civil española: del instante a la historia. **Fotocinema. Revista Científica de Cine y Fotografía**, [S. l.], n. 13, 2016. DOI: 10.24310/Fotocinema.2016.v0i13.6052. Disponível em: <https://revistas.uma.es/index.php/fotocinema/article/view/6052>. Acesso em: 12 jun. 2024.

Recebido em: 24 de abril de 2024.

Publicado em: 28 de abril de 2024.

A relação da corporeidade com as tecnologias digitais nas exposições imersivas: ressignificando a arte e suas narrativas de comunicação, linguagem e espetáculo

The relationship between corporeality and digital technologies in immersive exhibitions: giving new meaning to art and its narratives of communication, language and spectacle

Sandra Regina Bastos¹ (Seme-Vitória)

Resumo: O tema corporeidade se insere no contexto das exposições imersivas, por considerar o corpo em movimento, que estabelece uma relação indissociável entre os efeitos fisiológicos, psicológicos e os cenários apresentados. Este artigo pretende analisar e abordar especificamente a cenografia dos espaços imersivos, que indica diferentes conceitos, significados e experimentos que possibilitam ao público interagir e dialogar com as imagens. Para tanto, utilizamos a metodologia de investigação histórica, apoiada nas visitas a diversas exposições imersivas, onde vivenciamos a interação do espectador com as obras, o artista e o espaço. Conclui-se que as tecnologias são fundamentais e constituem agentes determinantes dessa experiência imersiva, ressignificando a arte contemporânea e suas narrativas.

Palavras-chave: corporeidade, exposições imersivas, arte, relação.

Abstract: *The theme of corporeality is inserted in the context of immersive exhibitions, as it considers the body in movement that establishes an inseparable relationship between the physiological and psychological effects and the scenarios presented. This article intends to analyze and specifically address the scenography of immersive spaces that indicates different concepts, meanings and experiments that allow the public to interact and dialogue with the images. To this end, we use the methodology of historical research supported by various visits to immersive exhibitions where we experience the viewer's interaction with the works, the artist and the space. It is concluded that technologies are fundamental and constitute determining agents of this immersive experience, giving new meaning to contemporary art and its narratives.*

Keywords: corporeality, immersive exhibitions, art, relationship.

<https://doi.org/10.47456/col.v14i23.44355>

¹ Formada em Artes Plásticas (Universidade Federal do Espírito Santo) e Design de Interiores (Senac) e Pedagogia (Estácio de Sá); Atuo há 42 anos como designer de interiores, palestrante em temas e materiais autorais e apostilas, professora, artista plástica; pós-graduada em Docência do Ensino Superior (Senac) e mestre em artes (PPGA-UFES). ID ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-6537-384X>. Currículo Lattes: <http://lattes.cnpq.br/4108266192355451>.

Introdução

As novas formas de experiências com uso da imagem em espaços expositivos estão em crescente diversificação a partir das novas propostas eletrônicas. Esse fato leva ao estudo da inter-relação entre público e dispositivo, entre objeto e tecnologia. Estudar esse campo vasto de experimentações, destacando o novo momento para a arte contemporânea, tem como objetivo analisar cenografias dos espaços imersivos, que indicam diferentes conceitos, significados e experimentos, para que o público possa interagir e dialogar com as imagens. Dentro dessas novas narrativas, estão as exposições que sugerem e provocam essa sensação e efeitos de imersão, ou “[...] uma situação em que o espectador experimenta um estado de ilusão capaz de provocar uma sensação de realidade, de presença a distância” (Carvalho, 2006, p. 77). Esses dispositivos e tecnologias digitais promovem diálogo no atual contexto da arte contemporânea e dos projetos de exposições imersivas. Observa-se, assim, a associação do tema interatividade com os equipamentos em uma relação direta.

Desde o início, as tecnologias e os recursos audiovisuais tiveram boa aceitação por parte de museus, galerias e exposições, e esses espaços de imagens virtuais se tornaram versáteis, dinâmicos e multifuncionais. Destacamos, na história da arte, diversos exemplares de espaços de interação ou imersão, como as pinturas rupestres, o uso da perspectiva no Renascimento e no Barroco, o *trompe l'oeil*, os panoramas e os diversos desdobramentos, como o sensorama, o cinema e a câmara escura. Outros meios técnicos e tecnológicos disponíveis em cada período da história também fizeram uso de sons e luzes, e sabemos que a proposta de imersão e ilusão esteve presente nas pinturas de tetos e paredes, em pinturas bidimensionais ilusionistas, bem antes do surgimento das tecnologias do século XX.

Este estudo descreve dados de alguns autores que analisam o tema a partir do papel da tecnologia e dos dispositivos imersivos presentes nos diversos tipos de instalações e que, em alguns casos, estão acessíveis, facilitando a interação do espectador. A metodologia usada está apoiada nas investigações históricas, assim como nas visitas a diversas exposições imersivas, em que vivenciamos a interação do espectador com as obras, o artista e o espaço. Na busca por estimular a "participação" ativa do visitante, as *caves* são um desses tipos de instalações que exemplificam o uso dos dispositivos dentro dessa narrativa. É relevante compreender as exposições imersivas como agentes de uma experiência de ressignificação e transformação das narrativas das artes contemporâneas. Dentre os processos promovidos pelas tecnologias para determinar essas mudanças, podemos citar, além das projeções das imagens, o som da natureza, música, chiados, rumores e falas distantes, assim como assovio de pássaros, balançar das árvores e os ventos, todos efeitos que contribuem para a sensação de realismo que o público, em movimento, pode experimentar ao interagir com as diversas cenas. Pesquisas e estudos mostram o quanto o digital vem afetando e modificando a arte, tanto na comunicação, nos processos criativos e, principalmente, nas apresentações em espaços expositivos, como nas galerias, nos museus, nas mostras, nas exposições e em outros tipos de eventos artísticos.

A imagem e a experiência sensorial

Ao analisar as questões técnicas que favorecem a corporeidade, é preciso considerar a variedade, inovação e flexibilidade das apresentações virtuais, tanto na utilização dos dispositivos interativos, fechados ou autônomos (*off-line*), quanto nos dispositivos abertos ou interconectados em rede (*on-line*). A exposição imersiva, como uma modalidade de instalação de arte digital, tem utilizado essas duas opções de dispositivos, gerando imagens animadas e textos projetados sobre uma tela, com

recursos multimídia e muitas pessoas juntas interagindo em tempo real, com painéis circulando em movimento, sons recriando os momentos de criação do artista de forma realística, em 3D ou 360°, e criando ambientes virtuais que recriam a espacialidade com muito realismo.

A corporeidade, aproximação entre o espaço e o corpo do espectador, é fator importante dentro desta pesquisa e é tema de estudo para muitos artistas contemporâneos, pois as tecnologias digitais têm se revelado ferramentas interessantes para experimentação e expansão da produção artística e o quanto experiências sensoriais têm colocado o espectador como parte integrante desse processo.

A imagem oferece uma experiência sensorial que se coloca, aqui, como objeto de estudo, considerando os estímulos e efeitos que os dispositivos analógicos criam no público dentro dos espaços virtuais. Termo que deriva do latim *sentire*, sensação significa perceber ou sentir, e é estimulada em ambientes interativos. A relação corpo e ambiente, nas exposições imersivas, é intensificada por diversas sensações provocadas por estímulos visuais, sinestésicos, auditivos, olfativos e táteis, além de outros efeitos causados, como encantamentos, emoções e reações de humor, fantasia e ilusão, estabelecidos entre público e obra. Essas relações acontecem por conta do envolvimento, por parte do espectador, com imagens processadas, simuladas em ambientes virtuais.

Sabemos que o aspecto da corporeidade depende, também, do local e posicionamento do espectador dentro da mostra, seja diante da imagem, no centro ou no meio do espaço, se está interagindo ou estático, se está respeitando limites ou se sentado, ou acompanhando o movimento do evento. Percebe-se, ao visitar exposições imersivas, que o público sente necessidade de se aproximar da produção, movimentando seu corpo, na maioria das vezes, o tempo todo, buscando se relacionar com cada imagem. A aproximação e o contato físico podem ou não acontecer de imediato em diversos níveis e, em algumas situações, o público pode tocar

em algum dispositivo para interagir ou criar um efeito ao adentrar num ambiente, ou mesmo ao caminhar sobre as projeções.

Sentir, pensar e decidir estão sempre presentes na interação com a obra, porém em obras não interativas no sentido físico, estão presentes ao nível da interpretação mental, enquanto que nos ambientes interativos, esse processo acontece durante a movimentação do corpo que percebe o ambiente e age transformando-o, numa integração corpo/ambiente (Sogabe, 2014, p. 225).

Segundo Victa de Carvalho (2006, p. 141), “[...] trata-se aqui de redimensionar o papel do dispositivo e da experiência imersiva, tendo em vista a emergência de novas formas de subjetividade na contemporaneidade [...]”.

Pesquisar sobre corporeidade é buscar compreender o quanto a experiência imersiva contemporânea está correlacionada ao ambiente e ao corpo, seja de forma exógena, por causas externas, em que o público pode interagir e modificar imagens ou o som do ambiente; ou de forma endógena, por motivações internas, individuais e que se diferenciam muito de uma pessoa para outra. Experiências como: sentir o vento, um mergulho no mar, estar na praia, ouvir o barulho da mata ou o som da água caindo, sentir aroma da paisagem, ouvir pássaros, visitar outros planetas, mudar a aparência de uma paisagem, construir cidades imaginárias, enfim, criar realidades ou novos cenários virtuais são as diversas possibilidades que os dispositivos oferecem, com a função de mediar a experiência entre a imagem e o interator. Uma das principais funções, nesse caso, é permitir que o observador possa sair de uma posição estática para manipular objetos, movimentar-se pelos ambientes, relacionar-se com o espaço e com as imagens e, conseqüentemente, sentir-se imerso.

Como afirma Cauquelin (2005 p. 168), interação sempre existiu e, para a autora, “[...] a interação é algo próprio de todo indivíduo vivo que reage a



Figura 1. "Pulse", Rafael Lozano-Hemmer, 1967, Bienal do Mercosul. No padrão panorama, circular, com projeções contínuas dando efeitos imersivos, com várias pessoas visitando a construção circular, em que as paredes com iluminação de 3.000 lâmpadas de *led light* intensa refletem tons rosa, azul e lilás. Fonte: Wikimedia Commons. Foto: Harkolufs.

seu meio e age em retorno sobre ele". Para Carvalho (2006, p. 147), o dispositivo "[...] não garante a obra, já que a obra é experiência sempre nova de cada observador". Mas a experiência do interator com a obra e o dispositivo passa a ser compreendida como "[...] algo a ser apresentado e explorado a partir dessa experiência, ao longo de uma performance individual ou coletiva" (Carvalho, 2006, p. 142). Segundo Almeida (2000, p. 34), o panorama é um bom exemplar, pois "[...] cerca o espectador e seus sentidos para convencê-lo de que se encontra no lugar apresentado pela imagem". O observador localizado em ponto elevado rompe com a ideia de quadro fechado. Desde os anos 1990, "[...] as instalações já colocavam o observador de modo mais intenso na imagem, através de interações elaboradas, envolvendo os observadores na criação real da obra" (Almeida, 2000, p. 210). Atualmente, alguns artistas se utilizam do

princípio dos panoramas, como, por exemplo, Rafael Lozano-Hemmer, artista mexicano que, através da tecnologia e da luz, consegue criar instalações interativas que intensificam a relação entre o indivíduo e o espaço. Uma de suas obras mais famosas é a *"Pulse"*, na qual os espectadores são convidados a colocar seus dedos em um sensor, que mede seu batimento cardíaco e faz com que as lâmpadas cintilem no ritmo de seu pulso. Tal efeito permite às pessoas ver e sentir a presença física dos outros no espaço, criando uma sensação de partilha de experiência e conexão, com intenção de explorar 360° da visão do participante, com movimento constante da imagem diante do observador e no ambiente expositivo (Figura 1).

Perde-se, assim, a ideia do conceito dos panoramas originais, pois as imagens projetadas se apresentam em várias paredes do ambiente, não ocupando totalmente a visão do observador, que precisa se deslocar para descobrir as imagens.

A experiência imersiva produzida nas instalações contemporâneas de arte poderia ser comparada à experiência nos panoramas do século XIX, onde o observador também era solicitado a circular no interior de um espaço criado para ser ilusionisticamente perfeito. No entanto, o participante das instalações imersivas não é capaz de perceber a obra na sua totalidade; ainda que a explore inteiramente, é capaz apenas de ter uma visão parcial da obra (Carvalho, 2006, p. 89).

Um outro exemplo é *"Riorotor"* (2008), de Daniel Acosta, que consiste numa estrutura circular, com uma abertura por onde o participante entra, com imagens em preto e branco em seu interior, parecendo ondas pelo formato e movimento, girando lentamente, na tentativa de fundir observador e o ambiente circular (Figura 2).



Figura 2. Três fotos conjugadas da obra para demonstrar posições distintas pelo movimento giratório circular da obra "Riorotor", de Daniel Acosta (2008). A obra de alumínio, revestida em tecido padrão madeira, cor neutra, com rodízios, trilho e medindo 5 metros de diâmetro e 2.70 de altura, discretamente suspensa e toda fechada, sem janelas, apenas com uma porta para acesso e com a cobertura aberta iluminada para que o espectador interaja com o ambiente no formato circular, promovendo o movimento e o deslocamento e, em alguns momentos, chegando a causar desconforto visual, como vertigens, devido ao movimento constante da estrutura. Fonte: <https://www.flickr.com/36otos/acostadaniel/6910292277>. Acesso em: 21 nov. 2023.

Ainda relacionando estruturas e os dispositivos, destacam-se a câmara escura, a lanterna mágica ou técnica fantasmagorial, que consistia em uma caixa cilíndrica, escura, iluminada por uma vela que projeta e simula imagens de fantasmas em espelhos, fazendo uso de luzes e efeitos sonoros de vozes ou trovões, com o objetivo de assustar o público. Sobre isso, Grau (2007, p. 250) descreve:

Essa inovação distinguiu a fantasmagoria de todas as outras máquinas de imagens do período. A consciência [...] negada pela escuridão absoluta, pela música marcante e em especial pelas projeções de imagens. Juntos, esses elementos serviam para constranger, controlar e focar a percepção.

A tecnologia contribui de forma significativa nas experiências que a virtualidade e a sensação de imersão vêm promovendo para o público nas exposições imersivas, podendo, assim, explorar obras inacabadas, inacessíveis e vivenciar realidades inadmissíveis. Essas transformações e mudanças também são possíveis em favor de outras áreas do conhecimento. Os dispositivos, como agentes da produção de subjetividade na contemporaneidade, modificam a ideia da obra e ressignificam as produções artísticas, mudando a linguagem, a comunicação entre obra, artista e público, favorecendo as novas

possibilidades dentro da área educacional, de entretenimento, pesquisas de ciência e tecnologia. "A obra é o próprio processo e a experiência se dá necessariamente no tempo [...] e na relação que se dá através do dispositivo [...] sob forma de 'obra processo'" (Carvalho, 2006, p. 87).

Se o principal papel dos dispositivos é produzir "impressão de realidade", é possível afirmar que se torna eficaz para o espectador ativo, pois ele reage e interage durante todo o evento, provoca o corpo em todos os sentidos, propõe novas subjetividades e experiências impossíveis. Compreendemos, então, que os museus, como as galerias de arte e todos os tipos de ambientes expositivos, passaram a ser considerados como espaços de experiência, não se restringindo ao espaço artístico de conexão entre passado, presente e futuro. Esses espaços agregam a função de instituição permanentemente aberta ao público, com fins comunicacionais, educativos, de divulgar a arte, além de conservar, investigar, expor patrimônio material e imaterial.

Dessa forma, não mais cabe conceber o museu como um espaço de enquadramento, mas um espaço relacional de diálogo, de interatividade, que deve ser pensado e considerado dentro do conceito geral de corporeidade, dentro de um projeto expográfico; se considerarmos que, na maioria dos casos, as exposições imersivas acontecem em espaços não institucionais da arte. Entendemos que, tão importante quanto analisar o ambiente, é destacar o dispositivo, assim como os equipamentos e toda parte técnica, colocando-os em evidência por promoverem interatividade. Relacionar corporeidade com eventos imersivos é estabelecer a potência da linguagem do corpo com a arte, e essas novas propostas interativas buscam lógicas processuais de comunicação e de experimentação prática.

Dessa forma, as exposições imersivas, por se caracterizarem como de natureza dialógica, conseguem oferecer experiências multissensoriais e de interatividade, com ideia de participação. Podemos observar

pressupostos paralelos entre os conceitos de comunicação, linguagem e espetáculo, que ao mesmo tempo são antagônicos, mas que coexistem independentemente da curadoria, das características do espaço e da expectativa do público.

Podemos dizer que existem várias possibilidades geradas pelos dispositivos que influenciam a comunicação e a linguagem do projeto de uma exposição imersiva. São elas: nível de escolha dos planos, transformação e manipulação das informações, recriação e simulação de cenas e cenários, ampliação do campo de visão e as relações dos elementos por meio de sobreposições em tempos e espaços diferentes. É necessário incluir, também, a possibilidade de ampliação e facilitação dos processos, desconstrução das imagens (por meio do seu desdobramento em planos) e possibilidade de controle do tempo de leitura e/ou comunicação. Segundo Manovich (2001, p. 27), isso é resultado do uso das “[...] novas mídias como objetos culturais que usam a tecnologia computacional digital para distribuição e exposição”, incluindo os efeitos especiais tão utilizados nas exposições imersivas. Para o autor, o termo “novas mídias” pode ser caracterizado por inúmeras palavras, como: “interatividade”, “convergências”, “multimeios” e outras; mas nenhuma pode definir os principais elementos das novas mídias, tão presentes nos espetáculos das exposições imersivas.

O aspecto “espetáculo” está associado a questões como valor simbólico, implicações econômico-mercadológicas, políticas e produção de investimento seguro. Segundo O’Doherty (2002), questões políticas e sociais não entram no contexto de espetáculo e valor artístico das obras, mesmo que sejam projetadas por imagens. Nesse tipo de evento, de acordo com os depoimentos de visitantes e das produtoras das exposições, as obras, por não estarem “distantes”, nem mesmo “em palcos”, trazem para o público a possibilidade de poder experimentar, resultando numa proximidade para essa relação, reconhecimento e valorização (Figura 3).



Figura 3. Foto autoral da sala imersiva principal na exposição "Van Gogh e seus contemporâneos", na Casa França, Rio de Janeiro, 2022. A imagem mostra um momento da projeção no piso e em todas as paredes, em escala superdimensionada, das ruas da cidade rural de Auvers-Sur-Oise, nas proximidades de Paris, onde o artista morou, mostrando o albergue Ravoux, quarto número 5, onde o pintor holandês Vincent Van Gogh hospedou-se e viveu seus últimos dias. As projeções são apresentadas em croquis preto e branco e o público se comporta diferentemente: uns sentados, outros em pé e outros andando. A monocromia predomina e a iluminação favorece o contraste do gestual e traçado do artista presentes nas imagens.

Ambientes informacionais, criados, inicialmente, a partir de projetos expográficos, denominados exposições interativas, evidenciaram o aumento da complexidade das relações de comunicação das imagens com o público e de seus processos de corporeidade, sejam perceptivos ou cognitivos. Em alguns momentos, exposições imersivas são caracterizadas tanto como espetáculo quanto artisticamente e, nos dois casos, fica evidente que o papel do mercado e da empresa que se dedica a organizar, planejar e executar uma mostra imersiva é importante, assim como a

motivação inicial, a busca do patrocínio corporativo e os locais escolhidos. Essas grandes instalações são inovadoras e mais dinâmicas, apresentando altos valores investidos e incorporados em projetos monumentais, exatamente para atrair um público diferente, mais jovem, pertencente à geração digital, que pouco ou não frequentava as galerias de arte tradicionais. E que inovações seriam essas, já que diversidade e criatividade para os jovens não seriam suficientes? Trata-se de tecnologia aplicada e recursos tecnológicos, aumentando as experiências sensoriais nessas exposições, com uso de materiais e programas de alto desempenho na intervenção nas artes, causando efeito nesse público junto às campanhas de *marketing*.

Esses locais rendem momentos de imersão e integração para os participantes. Muitas visualizações, curtidas e compartilhamentos nas redes sociais são usados para alcançar um número de pessoas inimaginável e, talvez, pouco interessadas em eventos dessa natureza. O termo “instagramável” se encaixa no conceito de corporeidade, quando percebemos o público participante de cenários montados, humanizados e decorados.

Quanto à questão da comunicação e da linguagem que a interatividade promove em museus e espaços expositivos, algumas transformações e manifestações se destacam mais. Segundo Virilio (1994), são elas:

[...] automação da percepção: a delegação da análise da realidade para a máquina; § o desrespeito ao tempo de exposição que permite (o olho humano) ver; § a necessidade de estimulação constante em função da inércia e da passividade; § a eliminação dos intervalos com tempo intensivo, a instantaneidade, a imediatez e a velocidade; § a realização das possibilidades com base nas realidades existentes.

Observa-se que o tempo curto oferecido numa exposição imersiva pode reduzir o potencial interativo, dificultar a comunicação e a reflexão, assim

como o sentido instantâneo das imagens projetadas pode afetar a linguagem que a exposição propõe para o espectador e reduzir a profundidade da percepção e comunicação. Fala-se, portanto, de legitimação dos processos e experiência artística, e falar do espetáculo que as exposições imersivas promovem remete a questões sobre divulgação: o que é, como é, de que modo é feito? Nesse ponto, a curadoria tem papel importante, por ser mediadora para as escolhas dos artistas, das obras, até a temática da mostra.

Assim como a visão, o corpo também vivencia esse processo junto com os movimentos, direção do olhar, gestos das mãos, o simples ato de sentar ou girar o corpo para acompanhar o ritmo das imagens e de paisagens. O olhar manipula o sistema sensório-motor de ação e reação, a partir dos estímulos ofertados nas projeções que um espectador experimenta, imerso no espaço virtual ou multissensorial.

Conclusão

Os recursos tecnológicos vêm mudando a própria linguagem, desde o Renascimento, com o uso da perspectiva como estratégia de iludir a visão humana, até os dias atuais, com os dispositivos digitais. A instalação chamada IDIS, ou "Realismo Fantástico", da artista Rosângela Rennó, é um exemplo que induz o público a se distanciar da realidade, e foi exposta em 2016, na cidade do Rio de Janeiro. O trabalho consiste numa máquina misteriosa que projeta espectros de luz, usa efeitos de fumaça que se desfaz no ar, espelhos nas projeções, vozes inexpressivas e efeitos sonoros, com objetivo de criar sensações subjetivas, puramente imaginárias, no público.

É preciso repensar a questão da comunicação durante o espetáculo, já que um projeto interativo é aquele que, a partir de um conceito multidimensional, estrutura-se pela inter-relação de todos os elementos

usados e suas articulações. Uma exposição imersiva se estabelece pela relação de linguagens verbais e não verbais, e a corporeidade mais uma vez se faz presente com natureza dialógica, associada às tecnologias e aos elementos expográficos, conseguindo, assim, potencializar espaços de interação e ressignificação de conceitos.

Observa-se que, cada vez mais, os meios digitais são usados para promover cultura em espetáculos comercialmente lucrativos e sem se aprofundar no exame crítico do que eventos dessa natureza representam para a arte. É possível considerar o quanto a “indústria cultural” tem transformado o mundo das imagens, do divertimento e da vida cotidiana, apresentando ambientes educacionais, comerciais, de lazer, de espetáculos e de comunicação. Um projeto expográfico bem definido tem como objetivo implantar diversão em massa, integrando cultura, arte e tecnologia para atender a uma demanda cultural, estética e mercantil, para atender a uma sociedade do *entertainment*, por conta do interesse pela profusão de imagens, informações, publicidade, vídeos e outros fatores.

Esta pesquisa sobre espaços virtuais imersivos nos leva a compreender sobre imagens e sua interação com o homem e os meios ao longo da história. Afinal, espaços imersivos no campo das artes têm sido produzidos pelas tecnologias. As projeções e efeitos multissensoriais favorecem o estado de imersão, na maioria das vezes, com representações de pinturas tridimensionais e com efeitos que nos levam a compreender um espaço natural muito realista. As tecnologias são fundamentais e constituem agentes determinantes dessa experiência imersiva, ressignificando a arte contemporânea e suas narrativas, concorrendo para um incremento na divulgação das artes contemporâneas, unindo arte e mídias em tempo real, em espaços virtuais chamados de exposições imersivas.

As exposições imersivas estão dentro dessa grande oferta cultural de transversalidade, diferenciação e hibridização dos efeitos, e os consumidores estão vivenciando experiências sensoriais, sensitivas,

imaginárias e emocionais diante do virtual e do 3D. "A arte contemporânea se apresenta, portanto, como 'experencial' proporcionando sensações fortes, com um choque visual pelo espetáculo do desmedido, do excessivo" (Lipovetsky; Serroy, 2014). Se os meios digitais romperam com o caráter linear e simétrico da comunicação, também ressignificaram as informações e experiências interativas.

Dessa forma, cada vez mais, as exposições imersivas se consolidam como eventos modelos e extensões dos hiper espetáculos que valorizam a relação da corporeidade com as tecnologias digitais, produzindo uma "realidade show", a partir de imagens superdimensionadas, em instalações que ressignificam e representam uma nova versão e fruição para a arte contemporânea.

Referências

ALMEIDA, Luciana Ferreira de. O Espaço Digital Imersivo. *In: Encontro da Associação Nacional de Programas de Pós-Graduação em Comunicação*, 9., Porto Alegre, 2000. *Anais...* Porto Alegre: PUCRS, 2000. Publicação em CD-ROOM. Disponível em: <<http://www.eco.ufrj.br/lucianaferreira>>. Acesso em: 19 maio 2024.

CARVALHO, Victa de. Limiares da Imagem. Dispositivos em Evidência: a imagem como experiência em ambientes imersivos. *Revista ECO- PÓS*, v. 9, n.1, p. 141-154, jan.- jul. 2006.

CAUQUELIN, Anne. *Arte contemporânea: uma introdução*. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

GRAU, Oliver. *Arte virtual: da ilusão à imersão*. São Paulo: Ed. UNESP: Ed. Senac, 2007.

LIPOVETSKY, Gilles; SERROY, Jean. *A Estetização do Mundo: viver na era do capitalismo artista*. Trad. Eduardo Brandão. São Paulo: Companhia das Letras, 2014.

MANOVICH, L. *The Language of New Media*. Cambridge: MIT Press,

2001.

O'DOHERTY, Brian. **No interior do cubo branco**: a ideologia do Espaço da Arte. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

SILVERSTONE, Roger. **Por que estudar a mídia**. São Paulo: Loyola, 2005.

SOGABE, Milton Terumitsu. Falsa interface como recurso poético na obra interativa. *ARS*, São Paulo, ano12, n. 24, 2014.

VIRILIO, P. **A máquina de visão**. São Paulo: José Olympio, 1994.

Recebido em: 20 de abril de 2024.

Publicado em: 28 de junho de 2024.

O sertanejo de “Os sertões” em “Deus e o diabo na terra do sol”: reflexos da estética da violência sobre um horizonte de expectativas

The sertanejo from “Os sertões” in “Deus e o diabo na terra do sol”: reflections of the aesthetics of violence in a horizon of expectations

Maria Cláudia Bachion Ceribeli¹ (IFES/PPGL-UFES)

Resumo: O presente trabalho tem por premissa identificar a recepção da obra épica euclidiana, destacando a abordagem do sertanejo, a partir de “Os Sertões” (1902), de Euclides da Cunha, considerando o conceito de horizonte de expectativas como apresentado pela estética da recepção, de Hans Robert Jauss. A pesquisa observa o horizonte de expectativas para o sertanejo, também beato e cangaceiro, que resultou da recepção d’Os Sertões (1902), e seu fortalecimento em obras literárias e não literárias posteriores, até meados do século XX. Esse horizonte delineia uma estética para narrativas (e personagens) que adotam como temática o sertão, o misticismo e o cangaço, incluindo-se o estudo sobre a fome de Josué de Castro, “Geografia da fome”. Em “Deus e o diabo na terra do sol” (1964), o referido horizonte é alterado pela estética da violência. **Palavras-chave:** Os sertões; beatos e cangaceiros; horizonte de expectativas; Deus e o diabo na terra do sol; estética da violência.

Abstract: The premise of this work is to identify the reception of the Euclidean epic work, highlighting the sertanejo approach, based on *Os Sertões* (1902), by Euclides da Cunha, considering the concept of horizon of expectations as presented by the Aesthetics of Reception by Hans Robert Jauss. The research observes the horizon of expectations for the sertanejo, also beato and cangaceiro, which resulted from the reception of *Os Sertões* (1902), and its strengthening in subsequent literary and non-literary works, until the middle of the 20th century. This horizon outlines an aesthetic for narratives (and characters) that adopt the backlands, mysticism and cangaço as their themes, including the study on hunger by Josué de Castro, *Geografia da fome*. In *God and the Devil in the Land of the Sun* (1964), the aforementioned horizon is altered by the aesthetics of violence.

Keywords: *Os sertões; beatos and cangaceiros; horizon of expectations; Deus e o diabo na terra do sol; aesthetics of violence.*

<https://doi.org/10.47456/col.v14i23.44181>

¹ Mestranda em Letras na Universidade Federal do Espírito Santo (UFES). Professora efetiva de Arte no Instituto Federal do Espírito Santo (IFES) e coordenadora do Núcleo de Arte e Cultura do Campus Piúma. ID ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-8764-7111>. Currículo Lattes: <http://lattes.cnpq.br/7744485841024891>.

Introdução

Em 1902, Euclides da Cunha trouxe ao público “Os sertões”, a obra que surgiu de seu trabalho como jornalista “correspondente de guerra” do jornal “O Estado de São Paulo”, “interessado em captar e expressar a verdade da luta” (Montello, 2002, p. 10) que ocorria no sertão brasileiro. O relato, a princípio, saiu em artigos de jornal e transformou-se numa epopeia que, mesmo narrando uma realidade permeada pela ficção, registra um trágico fato histórico brasileiro, a guerra de Canudos (Cordeiro, 2020).

“Os sertões” tornam-se referência quando a temática é a guerra de Canudos, é um cânone literário, “obra de um escritor comprometido com a natureza, com o homem e com a sociedade” e enquadra-se “no nível da cultura científica e histórica” (Bosi, 2006, p. 309). Apesar de Euclides da Cunha ser um militante republicano, “o seu forte senso de liberdade” não permitia que aceitasse “qualquer forma autoritária de governo” (Bosi, 2006, p. 309). Os excessos cometidos no combate aos seguidores do Conselheiro fazem de “Os sertões” a sua denúncia contra o ataque de “mercenários inconscientes” (Cunha, 2019b, p. 11) a serviço dos interesses políticos e econômicos vigentes na “chamada República Velha (1894-1930 aprox.)”, a exemplo da manutenção do poder exercido pelos grandes fazendeiros de São Paulo e Minas, da burguesia em ascensão em São Paulo e no Rio, e do exército (Bosi, 2006, p. 303-304).

A “campanha de Canudos”, “um crime” (Cunha, 2019b, p. 11), como apresenta Euclides da Cunha no início da obra, é marcada por uma luta desigual entre os sertanejos e os soldados, “o massacre indiscriminado de gente pobre”, “vítimas do processo de modernização” pagando “o preço dela, o que implica para a plebe em tal ordem de dores e perdas que acaba numa concepção do mundo às avessas, invertido e demonizado” (Galvão, 2019c, p. 621-633).

E é no relato desse massacre que surgem as figuras dos beatos-cangaceiros, que passam a ser tipos característicos representados em obras literárias e estudos que tratam do sertão, como se observará, por exemplo, nas referências literárias citadas na obra "Geografia da fome", fruto de pesquisa realizada pelo médico e escritor reconhecido mundialmente, Josué de Castro, por militar pela extinção da fome.

Uma estética para narrativas e personagens tem origem no texto euclidiano, cujos reflexos podem ser identificados em textos posteriores, até que Glauber Rocha (2004), com sua estética da violência, dê início a novas abordagens.

A teoria da estética da recepção, proposta por Hans Robert Jauss, aponta o papel ativo do leitor na interpretação da obra de arte, literatura, nesse caso. Para Jauss², o texto não é considerado "uma estrutura autossuficiente, cujo sentido advém tão somente de sua organização interna" (Zilberman, 1989, p. 10). Isso implica em que a atribuição de sentido/significado durante a fruição/apreciação estética é influenciada pelas referências culturais, artísticas, históricas e mesmo pela subjetividade do leitor, que passa a ser "encarado como o principal elo do processo literário" (Zilberman, 1989, p. 12). No caso aqui estudado, os leitores/receptores de "Os sertões" passam a atribuir significados e sentidos ao beato-cangaceiro que contribuem para o fortalecimento do horizonte de expectativas que resultou dessa obra para esses tipos característicos do sertão nordestino.

² Nas palavras de Jauss (1994, p. 25), "a obra literária não é um objeto que exista por si só, oferecendo a cada observador em cada época um mesmo aspecto. Não se trata de um monumento a revelar monologicamente seu Ser atemporal. Ela é, antes, como uma partitura voltada para a ressonância sempre renovada da leitura, libertando o texto da matéria das palavras e conferindo-lhe existência atual". Essa concepção do texto advém da relação dialógica entre o texto, o leitor e o autor, considerando que este pesquisador recorda a importância do papel do leitor, "destinatário a quem, primordialmente, a obra literária visa" (Jauss, 1994, p. 23). Pode-se concluir que o texto, ao passar pela recepção do leitor, será interpretado de formas diversas, interferindo nesse processo as leituras anteriores desse sujeito-leitor, seus conhecimentos, suas experiências, o contexto do momento histórico no qual se realiza a leitura (que pode ser diferente daquele no qual o texto foi produzido), entre outros fatores, o que remete às palavras de Jauss, citadas nesta nota.

O conceito de horizonte de expectativas, advindo da estética da recepção, pode ser compreendido através do exemplo citado por Jauss, para a obra Dom Quixote, transcrito a seguir.

O caso ideal para a objetivação de tais sistemas histórico-literários de referência é o daquelas obras que, principalmente, graças a uma convenção do gênero, do estilo ou da forma, evocam propositadamente um marcado horizonte de expectativas em seus leitores para depois, destruí-los passo a passo – procedimento que pode não servir apenas a um propósito crítico, mas produzir ele próprio efeitos poéticos. Assim é que Cervantes faz com que, da leitura de Dom Quixote, resulte o horizonte de expectativa dos antigos e tão populares romances de cavalaria, romances estes que a aventura desse último cavaleiro parodia, então, profundamente (Jauss, 1994, p. 28-29).

Pode-se inferir das palavras de Jauss que, quando um texto literário é criado, ele aparece dentro de um conjunto de normas, gostos, convenções, pensamentos que já existiam, definindo o horizonte de expectativas para aquela obra e seus componentes (forma, enredo, personagens, etc.). Essa obra pode se encaixar nesses aspectos, e o que vier vai corresponder ao que se espera para seu conteúdo/forma, ou pode romper com os padrões, originando um novo horizonte de expectativas, como ocorreu após a publicação de “Os sertões”.

A obra mestra de Euclides da Cunha se tornou a referência para obras que abordaram o sertanejo e o Nordeste a partir da sua publicação, delineando um horizonte de expectativas para obras que adotem essas temáticas. Veja-se o caso de “Geografia da fome”, de Josué de Castro, na qual é possível observar a recepção de “Os sertões” (1902) (Castro, 1984, pp. 180, 185, 231-232, 248-250 e 255), “Pedra Bonita”, de José Lins do Rego (1938) (Castro, 1984, pp. 249-250), e “Beatos e cangaceiros”, de Xavier de Oliveira (1920) (Castro, 1984, pp. 249-250), para citar alguns exemplos registrados nas notas de rodapé. Do mesmo modo, em “Pedra Bonita”, por sua vez, pode-se encontrar “Os sertões”. O episódio Canudos é citado por José Lins

(1973, p. 219-224) por duas vezes, e a narrativa tem pontos em comum com “Os sertões”, a exemplo de frases sobre o ocorrido em “Pedra Bonita”, como no relato tratando dos indivíduos que “tinham sido fanatizados, levados ao crime por um aventureiro” (Rêgo, 1973, p. 97); o descaso, abandono do sertão e do sertanejo pelo governo, “o governo não cuida do sertão, padre Amâncio. A gente destas bandas não merece cuidado nenhum. É um povo abandonado” (RÊGO, 1973, p. 105); a volante agindo pior que os cangaceiros (Rêgo, 1973, pp. 166-167, 172-173); a ideia de que o progresso era a solução para as problemáticas da fome, da violência, das injustiças e do abandono em que se encontrava o sertão (Rêgo, 1973, pp. 196-197, 200-201, 203) e a história do “santo” (Rêgo, 1973, p. 205) da pedra terminando em “desgraça feita”, que “o governo não pode deixar [...] crescer. Senão vira Canudos” (Rêgo, 1973, p. 219).

A recepção de “Os sertões”, bem como os reflexos da estética e das figuras do par beato-cangaceiro poderão ser observados em outros autores, conforme registraremos na sequência deste trabalho.

O sertanejo em suas transmutações: um horizonte a partir de “Os sertões”

Referimo-nos ao conceito de horizonte de expectativas, a partir da estética da recepção, de Hans Robert Jauss, sintetizado por Paula Siega (2010, p. 4) “como conjunto de referências que orientam o julgamento crítico no contato com a obra de arte”. Esta autora, ao tratar da recepção italiana do Cinema Novo, explica que o crítico (receptor), quando “interpreta” um filme, realiza também um “julgamento estético”, no qual interferem “um conjunto de referências preliminares (artísticas, históricas, sociais, formais, epistemológicas, etc.)” (Siega, 2010, p. 15). Neste artigo, adota-se, para a abordagem sobre o horizonte de expectativas em torno do beato-cangaceiro, a mesma ideia, considerando que os leitores de “Os sertões” são receptores da referida obra, interpretando-a, realizando um

juízo estético sobre ela e, quando produzem outras obras, dão continuidade a uma cadeia de recepções e interpretações.

Observemos trechos da forma de narrar de Euclides. Em "Os sertões", o cangaceiro é apresentado como "terrível" (Cunha, 2019a, p. 149), e não muito diferente do jagunço (Cunha, 2019a, p. 212). A origem de ambos estaria no "sertanejo simples" quando, ao se juntar à população de Canudos, aos seguidores de Antonio Conselheiro, era envolvido pela "psicose coletiva", agindo como "turbulentos de feira", "valentões das refregas eleitorais e saqueadores de cidades" (Cunha, 2019a, p. 178), tornando-se um bandido dedicado ao crime (Cunha, 2019a). Na guerra de Canudos, é "o inimigo que ninguém viu", o jagunço "intangível" (Cunha, 2019a, pp. 226-227). Entretanto, "a Natureza toda protege o sertanejo. Talha-o como Anteu, indomável. É um titã bronzeado fazendo vacilar a marcha dos exércitos" (Cunha, 2019a, p. 230), o que revela uma relação simbiótica entre o ser humano e o meio, na abordagem euclidiana.

"Os sertões" representa o cangaceiro com interpretações contraditórias, de forma que, ao mesmo tempo em que o jagunço/cangaceiro é um ser inferior, bruto e violento, também é o herói que resiste bravamente ao ataque das tropas republicanas de Prudente de Moraes (Cordeiro, 2020).

A imprensa dava a conhecer uma ideia sobre o sertanejo/beato/cangaceiro que não condizia com os fatos que se desenrolavam no interior sertanejo nordestino. Os jornais que noticiavam o que ocorria em Canudos publicavam textos que serviam aos interesses da "elite política", embora não se conseguisse obliterar o valor daqueles sertanejos que

lutavam de modo decidido. Matavam e morriam pela causa que acreditavam. Tais gestos simbolizam a resistência sertaneja não apenas como uma força destrutiva, quando associada à violência, mas como um exercício de poder que a ação disruptiva, provocada pelo emprego da força em defesa da comunidade, significava, naquele cenário, enquanto demanda por direitos que eram negligenciados. Não se trata,

portanto, da violência do bárbaro, mas a do herói que pôde trazer a nova ordem, eventualmente, mais justa (Cordeiro, 2020, p. 96).

Em uma comparação entre as palavras utilizadas por Euclides da Cunha sobre o cangaceiro/sertanejo/jagunço, e nas observações que Cordeiro apresenta em sua tese de doutorado, "Histórias de um trauma: memórias, testemunhos e ficção sobre a guerra de Canudos", onde analisa a guerra de Canudos pelas narrativas sobre o conflito, sobretudo as de caráter testemunhal, pode-se verificar a construção de um imaginário que acompanha o cânone (no caso, a obra "Os sertões"), e que, de certa forma, estigmatiza a figura do cangaceiro, contribuindo para a formação de um horizonte de expectativas em torno desse tipo sertanejo.

Em relação ao beato (cercado pelo fanatismo), o tipo representado por Antonio Conselheiro também recebe caracterizações contraditórias. Ao mesmo tempo em que é "um caso notável de degenerescência intelectual", "incompreendido, desequilibrado, retrógrado, rebelde", torna-se "o profeta, o emissário das alturas, transfigurado por ilapso estupendo, mas adstrito a todas as contingências humanas, passível do sofrimento e da morte, e tendo uma função exclusiva: apontar aos pecadores o caminho da salvação" (Cunha, 2019a, pp. 146-147).

Euclides da Cunha atribui a transformação do jovem Antonio Maciel de "vida corretíssima e calma", portador de "sentimentos dignos" (Cunha, 2019a, p. 153-154), sempre enfrentando os revezes "da vida turbulenta dos sertões" (Cunha, 2019a, p. 148) à sucessão de fatos que iniciam com a vergonha que sentiu ao ser abandonado pela mulher. Fugindo para não ser reconhecido, causa um ferimento em um parente que o havia acolhido e não é preso porque o próprio agredido afirma não haver ato culpável no ocorrido. A partir daí, seu aspecto físico torna-se "sombrio, cabelos crescidos até os ombros, barba inculta e longa; face escaveirada; olhar fulgurante; monstruoso, dentro de um brim americano; abordado ao

clássico bastão, em que apoia o passo tardo dos peregrinos...” (Cunha, 2019a, p. 153-155). Verifica-se o surgimento do Conselheiro.

A influência sobre os seus seguidores tornou-se tão marcante que, para descrever Antonio Conselheiro, desde sua origem familiar, passando pelo percurso que o consagrou, à liderança dos habitantes de Canudos, Euclides da Cunha dedica-lhe o item IV da segunda parte de “Os sertões”, “O Homem” (Cunha, 2019a). O Conselheiro era dono de “uma oratória bárbara e arrepiadora [...] misto inextricável e confuso de conselhos dogmáticos, preceitos vulgares da moral cristã e de profecias esdrúxulas... Era truanesco e era pavoroso”, percorria os espaços do sertão, sendo-lhe atribuídos milagres (de que ele mesmo não tinha conhecimento), manifestando-se contrário “à forma republicana” e, contrariando os interesses da Igreja, não cobrava, como esta, por “batizados, desobrigas, festas e novenas” (Cunha, 2019a, p. 160-165).

Antonio Conselheiro era respeitado pelos sujeitos simples que o ouviam nas prédicas, ia angariando seguidores por onde passava e no imaginário daquelas pessoas, estava revestido de um poder divino, mas, para as autoridades responsáveis pela manutenção da república e da “ordem”, representava um descontrole, uma fraqueza, um inimigo a ser severamente combatido e punido (Cunha, 2019a).

O Conselheiro era considerado como ameaça diante dos sucessos que seus seguidores iam obtendo, resistindo aos ataques das tropas com poder bélico, visto que, não fosse a sua influência moral no imaginário daqueles sertanejos simples, os insurgentes logo seriam eliminados. Mas, como Euclides da Cunha afirma, “Canudos não se rendeu. Exemplo único em toda a história, resistiu até ao esgotamento completo” (Cunha, 2019a, p. 549).

Essa “aura” mística e poderosa em torno de Antonio Conselheiro, bem como suas atitudes, a moral rígida, e toda a lenda criada em torno de sua figura, relatada por Euclides da Cunha, contribuíram para a constituição

do tipo “beato” que está sendo formado e passará a figurar em alguns textos literários e não literários em que o sertanejo/sertão é a temática.

“Os sertões”: o cânone como referência estética de histórias sobre beatos e cangaceiros

A partir da publicação de “Os sertões”, em 1902, as histórias em que a temática incluía o sertanejo, beatos (misticismo) e cangaceiros, mantinham o horizonte para essas figuras, que resultou do texto euclidiano. Nossa afirmativa se apoia em obras de pesquisadores como Rui Facó (1976 [1963]), Abelardo Montenegro (2011), José Calasans (1997), Josué de Castro (1984 [1946]) e Luitgarde Oliveira Cavalcanti Barros (2018).

Em “Geografia da fome”, estudo sobre a fome nas regiões brasileiras, datando de 1946, de autoria de Josué de Castro, ocorre a recepção de “Os sertões” como referência para discorrer sobre a paisagem nordestina e, embasado em informações científicas, analisar e explicar as características físicas, psicológicas, morais, comportamentais e as patologias do sertanejo que se transmuda em beato e cangaceiro.

O médico, citando trechos da obra euclidiana, sem deixar de registrar sua percepção ante a estética que o texto de Euclides da Cunha apresenta, escreve frases como “Euclides da Cunha, em certos arroubos de imaginação poética, exagera a abundância e prestimosidade dessas plantas, para indignação de outros estudiosos mais comedidos, mais fiéis à realidade científica e menos amantes dos exageros poéticos em suas expressões geográficas” (Castro, 1984, p. 180); “a verdade é que Euclides foi antes de tudo um grande poeta” (Castro, 1984, p. 181); “Euclides é de um exagero comprometedor, no caso do umbuzeiro dando água a populações inteiras, o exagero é relativo; é apenas a verdade colorida pelo estilo um tanto empolado do autor” (Castro, 1984, p. 183); “é verdade que, conforme refere Euclides da Cunha [...]” (Castro, 1984, p. 185); “a trágica história destes cataclismos periódicos, desse calendário de calamidades, tem sido

registrada por grandes escritores brasileiros, desde um Euclides da Cunha, condensando em quadros de fulgurante beleza todos os horrores indescritíveis da seca [...]” (Castro, 1984, p. 217); “Euclides da Cunha, em Os sertões, escreve o seguinte sobre o aparecimento da hemeralopia durante as secas [...]” (Castro, 1984, p. 231); “É gente [os sertanejos/vaqueiros] capaz de tratar anos uma rês perdida, ficando sempre à espera do legítimo dono. É Euclides da Cunha que nos conta este velho hábito sertanejo [...]” (Castro, 1984, p. 248); “durante a luta de Canudos, o fanático Antonio Conselheiro pregava [sobre jejuns necessários diante da pouca comida disponível no sertão agreste] entre os seus prosélitos, conforme documentou Euclides da Cunha [...]” (Castro, 1984, p. 255) e

Contribuem, desta forma, as secas e as fomes periódicas que delas decorrem para a cristalização desses tipos característicos da vida social do sertão: o cangaceiro e o beato fanático. Tipos tão significativamente inseridos, por suas raízes culturais, na vida sertaneja, a tal ponto associados em sua atuação social que se constituem muitas vezes como uma só personalidade – o beato-cangaceiro, [...] como os truculentos Batistas que na campanha de Canudos serviram de ajudantes de ordens a Antonio Conselheiro e que eram “capazes de carregar os bacamartes homicidas com as contas dos rosários...” (Euclides da Cunha) (Castro, 1984, p. 249).

Como se observa pelas citações acima, Josué de Castro parece reforçar, em um estudo científico, a relação condicionante entre o ser humano e o meio (determinismo) e um sertanejo que tem em si múltiplas faces (vaqueiro, beato, cangaceiro) apresentando-se aquela que esse meio (hostil) exigir, para que tenha condições de sobreviver. Consta-se, em “Cangaceiros e fanáticos”, a recepção da obra euclidiana, quando Facó (1976, p. 38–39) discorre sobre a transmutação do sertanejo em cangaceiro para “sobreviver no meio que é o seu”, a influência do meio no ser humano e o “fator racial” que resultou na “mestiçagem”, considerada negativa, revelando uma visão preconceituosa e “fatalista” para explicar a criminalidade vigente entre os homens das classes

desfavorecidas do sertão nordestino. Essa concepção, Euclides da Cunha a teria construído pela recepção de outros textos, como a do médico Nina Rodrigues (Facó, 1976, p. 39).

Outra menção por Facó (1976, p. 86-87) sobre o texto euclidiano é relacionada à história de Antonio Conselheiro, desde suas primeiras aparições e a equivocada ideia sobre os conselheiristas terem como objetivo a restauração da monarquia. "Os sertões" será referenciado por esse autor para tratar sobre eventos envolvendo os canudenses, onde se percebe "a proibição do roubo e do saque" (Facó, 1976, p. 98) pelo líder religioso, o Conselheiro, as atribuições dos líderes responsáveis pela administração do arraial, como Manuel Quadrado, João Abade e Pajeú (Facó, 1976, p. 100-101), os confrontos entre as expedições e os canudenses (Facó, 1976, p. 106) e uma citação que abre a I Parte "O despertar dos pobres do campo" (Facó, 1976, p. 13).

O professor José Calasans (1997, p. 11), pesquisador dedicado aos estudos sobre Canudos e Antonio Conselheiro, escreve que "a partir de 1902, o estudo do episódio Canudos passou a ser exclusivamente feito via Os sertões", até meados do século XX e, no entanto, Rui Facó fazia a recepção dessa obra para elaborar seu estudo sobre o cangaceirismo e o misticismo, conforme identificamos nos parágrafos anteriores; e, em 2018, a professora e pesquisadora Luitgarde Oliveira Cavalcanti Barros continua reverberando a importância do texto euclidiano para o relato sobre a guerra de Canudos e os sertanejos das classes menos favorecidas, ao afirmar que "a existência de Canudos, magnificamente projetada no tempo por Euclides da Cunha, pela composição populacional feita de pessoas das camadas sociais mais pobres [...], aponta elementos a serem considerados na formação social sertaneja do século dezenove" e que "Os sertões" é "a primeira grande obra, de cunho nacional a registrar a presença das baixas camadas como sujeitos na história do Brasil [...]" (Barros, 2018, p. 59).

A presença de “Os sertões”, em “Fanáticos e Cangaceiros”, fica registrada nas referências consultadas por Abelardo Montenegro para a escrita dessa obra. É a primeira fonte citada dentre os livros utilizados pelo autor para a produção da primeira parte, sobre o beato Antonio Conselheiro, dos sertanejos/beatos/cangaceiros que o seguiram, e a vida no reduto de Canudos.

Assim como Euclides da Cunha, Montenegro (2011, p. 270-271) disserta sobre o cangaceiro como uma face do sertanejo que resulta de sua transmutação em virtude das condições que o meio agreste lhe apresenta, injustiças cometidas contra ele e o “coronelismo”.

Beatos e cangaceiros de “Os sertões” para a película em “Deus e o diabo na terra do sol”: a narrativa sob a estética da violência

Em 1964, Glauber Rocha, um dos maiores nomes do Cinema Novo brasileiro, faz a transposição criativa do par beato-cangaceiro para “Deus e o diabo na terra do sol”, e, através do roteiro, dos enquadramentos, caracterização dos personagens, diálogos, dramatização dos atores, da sonoplastia, fotografia e outros recursos que compõem o sistema de signos que constitui o cinema, o horizonte em relação ao sertanejo-beato-cangaceiro, originado e fortalecido na literatura, poderá ser fruído nas telas do cinema; observando-se, no entanto, sua subversão, visto que a recepção de Glauber Rocha ocorre sob a perspectiva da estética da fome, traduzindo-se na estética da violência.

Considerando a relação dialógica entre a obra de arte, o público e o autor, conforme Antonio Candido (2000) já mencionou, vemos Glauber Rocha construir “Deus e o diabo na terra do sol” a partir das referências do contexto brasileiro da época, marcado pela fome e o descaso das autoridades com a situação de miséria em que vivia grande parte do povo.

Já na "Introdução" da obra "Cartas ao mundo", de Glauber Rocha, Ivana Bentes (1997, p. 28) menciona a importância do texto euclidiano para esse cineasta, afirmando que "Glauber parte de todo o imaginário euclidiano de Os sertões, no qual a violência, a ferocidade, a fome e a revolta são atributos ou condições do homem e da terra", e faz a "transmutação" do sertanejo euclidiano que é, ao mesmo tempo, vaqueiro, beato e cangaceiro, tornando-o um sujeito revolucionário (Bentes, 1997, p. 28).

Façamos uma comparação entre o livro e o filme, atentando-nos à forma como Glauber constrói sua narrativa.

Observando o roteiro do filme "Deus e o diabo na terra do sol", na sequência 1, com tomadas aéreas, o texto indica "paisagem de Cocorobó, descortinando terra batida de sol, favelas, mandacarus, macambiras. Elevações e vales perdem-se no horizonte. Ouve-se a Canção do Sertão, de Villa Lobos. Desenrola-se o letreiro" e, nessa ambientação cenográfica e sonora, dois versos revelam que o filme trata de uma "estória da verdade/de beato e cangaceiro" (Rocha, 1965a, p. 32).

Ainda na sequência 1, após a série de cinco tomadas aéreas, na sexta, o roteiro orienta que "no quadro surgem gravuras populares do Nordeste, mostrando beatos, cangaceiros, vaqueiros, mendigos, jagunços, bois, vacas, cavalos e armas" (Rocha, 1965a, p. 33) e, na sequência 5, em uma cena em que "o fogo domina o céu" e "descendo do céu para o fogo queimando a caatinga; surge, fantástica, a figura de Sebastião [...] de barbas grandes, camisolão, um cajado" (Rocha, 1965a, p. 35), assemelhando-se à descrição do Conselheiro após sua transformação já citada.

Os jagunços aparecem na sequência 8, a serviço de um coronel Moraes (que conversava com outros donos de bois em uma feira), que dita a lei de acordo com seus interesses econômicos, agindo com violência. O coronel é ferido pelo vaqueiro Manuel, depois que este não aceita passivamente ser roubado e humilhado pelo poderoso fazendeiro e dono do gado que estava sendo conduzido por Manuel; e os jagunços vão atrás dele, para dar

uma lição naquele homem simples que ousa enfrentar a voz que diz que “a lei está comigo” (Rocha, 1965a, p. 39).

A narrativa de “Deus e o diabo na terra do sol” propõe que, ao desrespeitar a lei, mesmo a que só serve aos poderosos (fazendeiros e políticos), o sertanejo simples se apega ao beato para ser protegido, como o trecho dito por Manuel na sequência 9 do roteiro do filme revela: “agora não tem outra saída senão ir pro Monte Santo, pedir a Sebastião pra proteger a gente” (Rocha, 1965a, p. 42).

O filme revela o lado obscuro e o fanatismo do beato, através da mulher de Manuel, Rosa, que mata Sebastião, e, mais uma vez fora da “lei”, o sertanejo irá se juntar aos cangaceiros, representados por Corisco e Lampião. O pedido para “entrar pro cangaço” aparece relacionado a uma guerra entre o povo e o “Govêrno”, para vingar as mortes causadas pelos “macacos”, dentre elas a de Lampião e de Sebastião (Rocha, 1965a, p. 82).

O comportamento do cangaceiro Corisco é caracterizado como violento, “mata friamente.[...]. Corisco, como uma fera ou fantasma, atira no rosto dos flagelados”, e depois justifica o assassinato dos “dez a quinze retirantes famintos” gritando com o rosto, os braços e o rifle levantados para o céu, “tou cumprindo minha promessa, padrim Ciço... Num deixo pobre morrê de fome!” (Rocha, 1965a, p. 75).

Glauber Rocha, no entanto, não minimiza a figura do cangaceiro a um ser votado à prática da maldade, uma entidade mítica fundamentada em um horizonte de expectativas que já vinha sendo formado e fortalecido, desde “Os sertões”. Em sua tese de doutorado, “O reflexo de Calibã no espelho de Próspero: estudo sobre a recepção italiana do Cinema Novo (1960-1970)”, Paula Siega argumenta que Corisco é

Habitante de um Olimpo/Hades popular, é herói do povo e representação erudita, deus/diabo em agonia cujo destino trágico é passagem necessária para a transição revolucionária: representada por um mar que se estende rumo ao infinito, a revolução (utopia intelectual) predestina-se ao povo do mesmo modo em

que ao mar é predestinado o sertão (profecia popular) (Siega, 2010, p. 130).

No trecho citado, Siega trata do referencial sobre o qual Glauber Rocha recorreu para transitar entre “dois níveis de linguagem (popular e intelectual)”, e que o crítico Ernesto G. Laura considerava como “erro”. Na verdade, os propósitos revolucionários do cineasta estavam atingindo o objetivo, ao surpreender o público com a forma como propunha romper com a “norma” (Siega, 2010, pp. 129-130), ditada por um horizonte de expectativas originado e fortalecido na literatura, e, após, transmitido para as telas do cinema (Siega, 2010) em filmes como “O cangaceiro” (1953), com direção de Lima Barreto.

Ao contrário,

Valendo-se da técnica do distanciamento brechtiano – que nos estranha da realidade representada para nos lembrar a sua condição de representação – Glauber potencializa o discurso intelectual através do mito do cangaceiro, negando a ideia do folclórico e do simplório como propriedades distintivas de um universo, o popular, do qual prefere mostrar a complexidade cultural (Siega, 2010, p. 132).

O personagem Corisco (assim como o filme “Deus e o diabo na terra do sol”) subverte o horizonte de expectativas, tanto italiano como nacional, superando limites entre a cultura popular e a intelectualizada, bem como a violência como forma de lidar com a miséria e as injustiças, “uma das características marcantes da obra de Glauber Rocha” (Siega, 2010, p. 133).

Paula Siega explica que

A violência é, de fato, uma constante nos filmes do cineasta, que a concebe não somente enquanto forma de transformação social – a sonhada revolução – mas também enquanto linguagem que, violentando a sensibilidade do espectador, pudesse retirá-lo de sua passividade (Siega, 2010, p. 133-134).

Glauber Rocha era um dos mais importantes cineastas do movimento do Cinema Novo, que tentava “construir um cinema culturalmente brasileiro [...] um cinema cujas origens partissem de uma revisão da realidade brasileira”, embora sem contar com “formação inicial” ou “qualquer ajuda” para romper com o “tradicionalismo vazio do cinema habitual” (Lima, 1965b, p. 15). Como se pode perceber pela narrativa de “Os sertões” e pelo filme “Deus e o diabo na terra do sol”, a violência, de fato, faz parte da “realidade brasileira”, e contribui para a caracterização dos tipos beato-cangaceiro.

A recepção, por Glauber Rocha, de “Os sertões”, pode ser identificada na incorporação da frase de uma das citações proféticas de Antonio Conselheiro, “o certão virará praia e a praia virará certão” (Cunha, 2019a, p. 162), ao filme “Deus e o diabo na terra do sol”, bem como os locais onde as locações foram rodadas: Monte Santo, Cocorobó, Canudos (Lima, 1965b, p. 21), para citar alguns espaços comuns à obra de Euclides da Cunha.

Os filmes que eram criados no Brasil, até o início do Cinema Novo, retratavam “mentiras elaboradas da verdade” (Rocha, 2004, p. 63), mantendo uma perspectiva colonialista de que um país subdesenvolvido deveria apresentar imagens, enredos e histórias que refletissem sua condição de atraso, portanto, o comportamento violento dos indivíduos era condizente com seu primitivismo. Glauber, entretanto, de forma crítica e irônica, escrevia sobre a violência que seus filmes, dentre eles “Deus e o diabo na terra do sol”, exibiam. Essa violência não era consequência de primitivismo, mas da fome vivenciada por conta da miséria em que vivia [vive] grande parte do povo que habita um país subdesenvolvido (Rocha, 2004, p. 64-65).

E essa estética da fome gera imagens grotescas. Eram “[...] personagens comendo terra, personagens comendo raízes, personagens roubando para comer, personagens matando para comer, personagens fugindo para comer, personagens sujas, feias, descarnadas, morando em casas sujas,

feias, escuras”, ao contrário do que os filmes considerados “digestíveis” exibiam: “filmes de gente rica, em casas bonitas, andando em carros de luxo: filmes alegres, cômicos, rápidos, sem mensagens, de objetivos puramente industriais” (Rocha, 2004, p. 65), propícios para promover a alienação do povo.

Assim, pode-se perceber que a forma poética observada por Josué de Castro no texto euclidiano, já citada parágrafos acima, é desconstruída pelas imagens nas cenas do filme de Glauber (1964), “Deus e o diabo na terra do sol”. Elas são produto da estética da fome. Logo no início do filme, nos deparamos com imagens/cenas de animais mortos, em estado de putrefação, a miséria e a seca representadas no ambiente em que vive o sertanejo; a mãe assassinada pelos jagunços do coronel Moraes, questionado sobre uma “lei” que serve apenas aos interesses dos mais ricos; o enfrentamento do sertanejo diante da injustiça sofrida, atacando e matando o coronel Moraes com seu facão (Rocha, 1964).

Em outros momentos, será o sertanejo transmutado em beato-cangaceiro que segura a arma em uma mão e o rosário em outra, a agir com violência para garantir obediência à sua dominação, conduzindo os fiéis ao fanatismo cego, até ao ponto de exigir um “inocente” para sacrificar. Contra essa dominação exercida pelo líder religioso, com violência, será a mulher do sertanejo, Rosa, quem, também pela violência, liberta os beatos, assassinando Sebastião, o “santo”.

Os representantes da igreja e os ricos fazendeiros, detentores do poder, agindo de forma a garantir a manutenção da violência, já haviam contratado e pagado um matador de cangaceiros, Antônio das Mortes, para eliminar o “santo” Sebastião e seus seguidores, de forma a manter o poder religioso e econômico naquele território. Na sequência do filme, o sertanejo Manuel continua agindo com violência, agora junto ao bando de cangaceiros liderado por Corisco, único sobrevivente do ataque contra o grupo de Lampião. Corisco adota a violência para resolver o problema da

fome do povo sertanejo. Para esse personagem, que fez promessa ao Padre Cícero de não deixar pobre passar fome, matar esses indivíduos é a solução para livrá-los dessa situação.

Transmudado em cangaceiro, o sertanejo que já havia sido vaqueiro, beato e jagunço, passa a pensar a violência como opção “natural” para resolver questões de justiça. Fica indiferente ante o estupro de uma noiva durante o ataque do bando de Corisco à família de um fazendeiro, por vingança, e castra o noivo, sem questionar a ordem recebida do chefe. Por fim, diante das ações violentas praticadas pelo bando de Corisco, Manuel, ao perguntar se era preciso agir dessa forma, é ameaçado pelo líder do grupo de cangaceiros, que alerta que só se consegue mudar alguma coisa com armas, ou seja, com guerra, revolução, reação violenta à situação com a qual não concorda, de desigualdade, injustiça e exploração dos mais fracos e pobres pelos ricos e poderosos.

Se, em “Os sertões”, os sertanejos se defendiam dos ataques das expedições, resistindo até a eliminação do último canudense, em “Deus e o diabo na terra do sol”, o habitante do sertão nordestino é incentivado a reagir, a lutar para deixar sua condição miserável, de semi-servidão, agindo com violência, a única forma possível de transformação social de acordo com a estética proposta por Glauber Rocha. Esse habitante do território sertanejo não será extinguido, sai em uma corrida em direção ao mar, que pode significar um futuro diverso daquele que restou aos conselheiristas.

Considerações finais

No início deste trabalho, foram apresentados elementos sobre a obra “Os sertões”, de Euclides da Cunha, investigando dados sobre a caracterização do sertanejo, também associado aos tipos do cangaceiro e do beato e a forma como aparecem na narrativa, para, em seguida, através de estudos

realizados por Josué de Castro, Rui Facó, José Calasans, Abelardo Montenegro e Luitgarde Oliveira Cavalcanti Barros, observar que a estética narrativa para histórias que adotam como temática o sertanejo/beato/cangaceiro foi sendo fortalecida a partir do horizonte que resultou do texto euclidiano.

A partir do filme “Deus e o diabo na terra do sol”, de Glauber Rocha, o que se pode perceber é uma transformação nessa estética, por conta de uma recepção orientada pela estética da fome, que é a estética da violência. Desta forma, conclui-se que, no filme glauberiano, a narrativa apresenta imagens que revelam a relação dialógica autor/contexto/obra/sociedade, visto que “Os sertões” tem elementos do ambiente social, cultural, político e econômico daquele tempo histórico, enquanto que “Deus e o diabo na terra do sol” os incorpora a partir de outro período, caracterizado pelas ideias defendidas no Cinema Novo, quais sejam, produzir filmes que não apresentassem o Brasil e outros países subdesenvolvidos da América Latina como primitivos, incivilizados, por uma perspectiva colonialista, onde passar fome fosse considerado normal e não resultado de séculos de exploração capitalista, práticas latifundiárias, escravização e desrespeito com o ser humano em seus direitos básicos: viver, se alimentar, ter acesso à moradia, à saúde, à segurança e à educação.

O que fica claro, no entanto, é a atualidade, a importância de “Os sertões” para os estudos literários, para a formação crítica do leitor, para fomentar reflexões e debates sobre crimes que ainda são cometidos contra os brasileiros que permanecem abandonados no interior de suas necessidades básicas, relegados à fome, à violência, à falta de estrutura de atendimento à saúde e à educação, seja no sertão nordestino ou nas ruas e favelas das cidades.

Referências

- BARROS, Luitgarde Oliveira Cavalcanti. **A derradeira gesta: Lampião e Nazarenos guerreando no sertão**. 3ª ed. Rio de Janeiro: Mauad, 2018.
- BENTES, Ivana. "Introdução". In: ROCHA, Glauber. **Cartas ao mundo**. Org. Ivana Bentes. São Paulo: Companhia das Letras, 1997, p. 9-74.
- BOSI, Alfredo. **História concisa da literatura brasileira**. 43. ed. São Paulo: Cultrix, 2006.
- CALASANS, José. **Cartografia de Canudos**. Salvador: Secretaria de Cultura e Turismo, Conselho Estadual de Cultura, EGBA, 1997.
- CANDIDO, Antonio. **Literatura e sociedade**. São Paulo: T.A Queiroz, 2000; Publifolha, 2000.
- CASTRO, Josué de. **Geografia da fome: o dilema brasileiro: o pão ou aço**. Rio de Janeiro: Edições Antares, 1984.
- CORDEIRO, Tarcísio Fernandes. **Histórias de um trauma: memórias, testemunhos e ficção sobre a guerra de Canudos**. 2020. 189 f. Tese (Doutorado em Letras) – Programa de Pós-graduação em Letras: Estudos Literários da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2020. Disponível em: <<http://hdl.handle.net/1843/34294>>. Acesso em 26 dez. 2021.
- CUNHA, Euclides da. **Os sertões**. Edição crítica e org. Walnice Nogueira Galvão. 2ª ed. São Paulo: Ubu Editora/Edições SESC São Paulo, 2019a.
- CUNHA, Euclides. "Nota preliminar". In: CUNHA, Euclides da. **Os sertões**. Edição crítica e org. Walnice Nogueira Galvão. 2ª ed. São Paulo: Ubu Editora/Edições SESC São Paulo, 2019b, pp. 10-11.
- FACÓ, Rui. **Cangaceiros e fanáticos: gênese e lutas**. 4ª ed. Rio de Janeiro: Editora Civilização brasileira, 1976.
- GALVÃO, Walnice Nogueira. "Fortuna crítica". In: CUNHA, Euclides da. **Os sertões**. 2ª ed. São Paulo: Ubu Editora/Edições SESC São Paulo, 2019c, pp. 616-633.
- JAUSS, Hans Robert. **A história da literatura como provocação à teoria literária**. Tradução: Sérgio Tellaroli. São Paulo: Editora Ática S.A, 1994.

LIMA, Valdemar. "Em busca de uma fotografia participante. In: ROCHA, Glauber. **Deus e o diabo na terra do sol**. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira S.A., 1965b, pp. 15-25.

MONTELLO, Josué. "A origem de 'Os sertões'". **Revista Brasileira**, Fase VII, Jan. Fev. Mar., ano VIII, n. 30, 2002, pp. 9-18.

MONTENEGRO, Abelardo. **Fanáticos e cangaceiros**. Fortaleza: Gráfica Editora, 2011.

RÊGO, José Lins do. **Pedra Bonita**. Rio de Janeiro: GB, 1973.

ROCHA, Glauber. **Deus e o diabo na terra do sol**. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1965.

ROCHA, Glauber. **Deus e o diabo na terra do sol**, 1964. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=PGlsr-kpD1E>. Acesso em 08 maio 2024.

ROCHA, Glauber. "Eztetyka da fome 65". In: ROCHA, Glauber. **Revolução do Cinema Novo**. São Paulo: Cosac Naify, 2004, p. 63-67.

SIEGA, Paula Regina. **O reflexo de Calibã no espelho de Próspero: estudo sobre a recepção italiana do Cinema Novo (1960-1970)**. 2010. 527 f. Tese (Doutorado em Línguas, Cultura e Sociedade) – Università Cà' Foscari Venezia. Veneza, 2010. Disponível em: <<http://dspace.unive.it/handle/10579/1043?show=full>>. Acesso em 21 mar. 2024.

ZILBERMAN, Regina. **Estética da recepção e história da literatura**. São Paulo: Editora Ática, 1989.

Recebido em: 25 de março de 2024.

Publicado em: 28 de junho de 2024.

Corpo, peles e espiral em Hundertwasser

Body, skins and spiral in Hundertwasser

João Victor Coser¹ (PPGA-UFES)

Cláudia Maria França da Silva² (PPGA-UFES)

Resumo: Apresentamos um recorte de pesquisa de mestrado, em que os conceitos de espiral e das cinco peles de F. Hundertwasser foram relacionados à corporeidade, com a qual foram estabelecidas relações com o vestuário e a casa. Para tal, apresentamos três coordenadas de entendimento do corpo: a sua dimensão espaço-temporal, sua dimensão interativa e, por fim, sua dimensão sígnica – em que sentido a gestualidade pode ser compreendida em sua função comunicacional.

Palavras-chave: corporeidade; Hundertwasser; teoria das cinco peles; espiral.

Abstract: *We present a section of master's research, in which the concepts of spiral and F. Hundertwasser's five skins were related to corporeality, with which relationships were established with clothing and the home. To this end, we present three coordinates for understanding the body: its space-time dimension, its interactive dimension and, finally, its sign dimension – in which sense gestures can be understood in their communicational function.*

Keywords: *corporeality; Hundertwasser; five skin theory; spiral.*

<https://doi.org/10.47456/col.v14i23.44291>

¹ Doutorando em Artes pelo Programa de Pós-Graduação em Artes da Universidade Federal do Espírito Santo (UFES), onde também obteve seu mestrado em Artes e graduação em Artes Plásticas (2018). Atualmente, é artista visual, pesquisador e arte educador. ID ORCID:

<https://orcid.org/0009-0001-4251-8620>. Currículo Lattes:

<http://lattes.cnpq.br/2717674846562304>.

² Artista visual. Pós-doutora em Psicologia pela UFMG. Doutora em Artes pela UNICAMP (Poéticas Visuais, 2010). Mestre em Artes Visuais pela UFRGS (Poéticas Visuais, 2002). Bacharel em Artes Plásticas pela UFMG (Desenho e Escultura, 1990). Fui docente pela Universidade Federal de Uberlândia (1991-2016) e atualmente sou professora associada pela UFES. ID ORCID:

<https://orcid.org/0000-0001-6971-6363>. Currículo Lattes:

<http://lattes.cnpq.br/3462886315780014>.

Introdução

O corpo se apresenta como interface de comunicação e junção com o mundo objetivo e o mundo subjetivo. Isso significa dizer que a corporeidade humana é moldada, por um lado, pelo imaginário coletivo e pelo contexto sociocultural e, por outro, pelas representações simbólicas feitas para e pelo corpo.

O corpo é um vetor semântico fundamental na construção da nossa compreensão e contato com a realidade; por meio de suas funções fisiológica, psíquica e física, experimentamos e construímos interações com o mundo. Dessa forma, o corpo é um veículo físico que nos permite acessar e interpretar o ambiente ao redor, agir e nos comunicarmos com outras pessoas, bem como construir memória de todas essas experiências. Nossas atividades perceptivas, como a visão, audição, tato, paladar e olfato estão conectadas e participam da estrutura de nosso corpo e nos fornecem informações sensoriais sobre o mundo. Tais informações e estímulos são processados internamente na formação de conceitos e lembranças, os quais atuam na simbolização de novas experiências.

Este artigo propõe explorar a função do corpo como uma interface de comunicação entre os mundos objetivo e subjetivo, destacando como a corporeidade humana é moldada pelo contexto sociocultural e pelas representações simbólicas. Abordamos, aqui, a importância do corpo na construção de nossa compreensão e interação com a realidade, através de suas funções fisiológicas, psíquicas e físicas. Além disso, examinamos como as atividades perceptivas fornecem informações sensoriais que são processadas e simbolizadas em novas experiências.

Acepções do corpo

David Le Breton (2012, 2016) apresenta uma análise do corpo, compreendendo-o como fenômeno social e cultural. Sugere que a condição corporal é fruto das atividades perceptivas; também desempenha um papel fundamental para a compreensão de nossas expressões de sentimentos, cerimônias e ritos de interação, os conjuntos de gestos e mímicas, bem como a produção de nossa aparência, os jogos sutis de sedução e a relação com a dor e com o sofrimento. Le Breton analisa o corpo em suas construções culturais; assim, ele o entende como um conjunto de sistemas simbólicos:

Do corpo nascem e se propagam as significações que fundamentam a existência individual e coletiva; ele é o eixo da relação com o mundo, o lugar e o tempo nos quais a existência toma forma através da fisionomia singular de um ator. (Le Breton, 2012, p. 7)

Através do corpo, o ser humano existe. Abraça fisicamente o mundo e apodera-se dele, adequando-se e/ou transgredindo sistemas simbólicos; transforma-os em um universo familiar, compreensível e carregado de sentidos e de valores, assim como pode desarranjar estruturas já instituídas. A existência corpórea é compartilhada com o outro que está inserido no mesmo sistema de referências culturais; no entanto, considerando-se as diferenças, a existência corpórea pode agir no enfrentamento e no dissenso de valores, tornando mais complexas as interações e compartilhamentos.

Etimologicamente, existir significa, em primeiro lugar, "ser para fora" (*existere*); isso quer dizer aparecer, mostrar-se, colocar-se no mundo. Em segundo lugar, existir é mover-se em determinado espaço e tempo, transformando o meio graças ao conjunto de gestos eficazes; é escolher e atribuir significado e valor aos inúmeros estímulos, às atividades perceptivas, à linguagem. Comunicamos aos outros a palavra, assim como um repertório de sons inarticulados, gestos e mímicas, um conjunto de rituais corporais que

implica na adesão dos outros; assim, pela corporeidade, o homem faz do mundo a extensão de sua experiência.

O corpo existe na totalidade dos elementos que o compõem graças ao efeito conjugado da educação recebida e das identificações que levaram o homem (corpo e mente) a assimilar os comportamentos de seu círculo. Os outros contribuem para modular os contornos de seu universo e para dar ao corpo o relevo social de que necessita, oferecendo a possibilidade de construir-se inteiramente como membro do grupo de pertencimento; assim, não há nada de natural no gesto ou nas sensações com o mundo, afirma David Le Breton.

O corpo encarnado também é entendido como a marca do indivíduo, a fronteira entre o seu fora e o seu dentro, o limite que, de alguma forma, o distingue dos demais. O corpo é o nosso traço mais visível, sendo assim, um fator de individualização. O corpo é implicitamente um fato de cultura, construído sobre os fenômenos visíveis e invisíveis. Para o homem, não existem alternativas além de experimentar o mundo, ser atravessado e transformado, permanentemente, por ele. "O mundo é a emanção de um corpo que o penetra" (Le Breton, 2016, p. 11); logo, a transição da leitura do mundo instaura-se entre a sensação das coisas e a sensação de si.

O corpo é atormentado por esse imaginário abundante que o transforma em produto da condição social e corporal. Logo, por ele, são manifestados os sinais inscritos na pele – o que insere um pertencimento a determinado grupo, como por exemplo, sinais de uma determinada "raça", de deturpação ou da criminalidade. Dessa forma, a ordem do mundo obedece à ordem biológica, cujas provas são encontradas nas aparências corporais. "Mede-se, pesa-se, corta-se, fazem-se autópsias, classificam-se incontáveis sinais transformados em índices a fim de compor o indivíduo sob os auspícios da raça ou da categoria moral" (Le Breton, 2012, p. 17). O corpo torna-se descrição da pessoa, testemunha de defesa usual daquele que o encarna. O homem não tem poder de ação contra essa "natureza" que o revela.

O corpo é a pluralidade do sensível. Ele é incluído no movimento das coisas (do mundo) e se mistura a elas com todos os seus sentidos. Dessa forma, a carne do homem e a carne do mundo proliferam uma continuidade sensorial sempre presente. O indivíduo só toma consciência de si através do sentir, ele experimenta a sua existência pelas reverberações sensoriais e perceptivas, que não param de atravessá-lo. David Le Breton entende os sentidos como filtros para a compreensão da realidade:

Os sentidos não são "janelas" sobre o mundo, "espelhos" oferecidos ao registro das coisas em total indiferença com as culturas ou com as sensibilidades; eles são filtros que só retêm em sua peneira o que o indivíduo aprendeu a colocar nela, ou o que ele justamente busca identificar mobilizando seus recursos. (Le Breton, 2016, p. 15)

Experimentar o mundo não é estar com ele numa relação errada ou certa, é percebê-lo com seus filtros e estilo próprio, no centro de uma experiência cultural. As percepções sensoriais são, em primeiro lugar, a projeção de significações sobre o mundo. Cabe destacar que outros sentidos vinculados ao tato, como a pressão sobre a pele, a temperatura (o calor e o frio), a dor, a propriocepção que nos ensina sobre a posição e os movimentos do corpo no espaço, revelam que a pele conduz a uma experiência singular com o mundo e a realidade presente nele.

Do corpo à pele

A pele desempenha um papel fundamental na nossa percepção da realidade. Se, antes, colocamos o corpo como interface do interior com o exterior, é graças à pele que esse intercâmbio se faz. Maior órgão do corpo humano, a pele, além de ser uma barreira protetora contra agentes externos, nos conecta com o ambiente e nos permite experimentar e interagir com o mundo de maneiras profundas e complexas, oferecendo-se também como uma interface sensível com o que está além de nós.

Somos capazes de sentir uma variedade de estímulos sensoriais, como temperatura, textura, pressão e dor. Expressões faciais, gestos e contato físico são formas de comunicação não verbal transmitidas através da pele. Esses sinais sensoriais são enviados ao cérebro, onde são interpretados e nos fornecem informações essenciais sobre o mundo ao nosso redor. Nossa pele nos permite sentir o calor suave do sol em um dia de verão, a maciez de uma superfície lisa, a sensação reconfortante de um abraço ou até mesmo a dor aguda de um ferimento. Um toque suave pode transmitir carinho e amor, enquanto um aperto de mão firme pode indicar confiança e respeito. O toque nos permite estabelecer conexões emocionais e fortalecer os laços interpessoais. Portanto, a pele cumpre um papel importante em nossa percepção social e emocional.

Intimamente ligada à nossa identidade e autoconsciência, com a pele nos reconhecemos como indivíduos únicos e distintos. Alterações na aparência da pele, como cicatrizes, manchas ou marcas, podem afetar significativamente nossa percepção de nós mesmos e nossa interação com os outros.

A pele é um reflexo da nossa ancestralidade, história e cultura; seu significado varia amplamente de acordo com o contexto social e cultural em que estamos inseridos. A epiderme pode ser pensada a partir da fenomenologia de Merleau-Ponty, voltada, aqui, para a apreensão do nosso entorno, por meio do corpo e de uma experiência tátil com o mundo. O fenomenólogo diz que, no "tocar", encontramos três experiências distintas, três recortes: "um tocar o liso e o rugoso, um tocar as coisas – um sentimento passivo do corpo e de seu espaço – e enfim um verdadeiro tocar o tocar" (Merleau-Ponty, 2009, p. 130). Sua concepção consiste em um entendimento do corpo como um objeto inserido no mundo; o toque de uma mão na outra, pelo qual o "sujeito que toca" passa à competência do tocado, ou seja, se configura como lugar e categoria de objeto atrelado à coisa do mundo.

Em suma, a pele desempenha uma função fenomenológica crucial em nossa percepção do mundo. Ela nos conecta sensorialmente com o ambiente,

permite a comunicação emocional e social, influencia nossa identidade e autoestima, e nos ajuda a apreciar a diversidade e a complexidade da condição humana.

As cinco peles simbólicas de Hundertwasser

O artista e arquiteto austríaco Fritz Hundertwasser, ao longo de sua trajetória, dedicou-se a desenvolver sua obra sob a luz das questões ambientais. A alegoria das cinco peles foi uma das principais elaborações que Hundertwasser explorou e que nos faz projetar e experimentar outros modos de compreender a relação entre o corpo humano, os espaços e as alternâncias que conectam o mundo aos nossos hábitos e pensamentos.

Fritz Hundertwasser e sua obra foram objeto de estudo do crítico de arte francês Pierre Restany, que elaborou o livro quase biográfico "O pintor rei das cinco peles". Nesse livro, Restany debate os conceitos e elucida a trajetória de vida do artista; seu foco narrativo é apresentar e discutir as "cinco peles" como o nível de consciência de Hundertwasser. Restany concentra-se nos acontecimentos da infância, juventude e maturidade do artista. Reflete sobre a influência do seu estilo de vida e da sua convicção no poder natural da arte e da beleza como expressões da harmonia do mundo.

Para Hundertwasser, pertencemos todos a uma grande teia de conhecimentos e práticas de outras formas de agir e viver. Todos os praticantes passam a compartilhar de uma mesma pele, transferindo fundamentos para um repensar de seus limites. Cada "pele" representa uma camada de significado e de relação com o mundo, indo da epiderme, que remete à relação tátil e fenomenológica com o ambiente, até a "quinta pele", que está ligada à ideia de viver sempre melhor, em harmonia com a humanidade, a natureza e o meio ambiente. Aqui, são apresentadas três das cinco peles de Hundertwasser: epiderme, vestuário e casa.

A primeira pele é a epiderme, responsável principalmente pela proteção e manutenção da temperatura do corpo; representa a conexão tátil com o mundo, enfatizando a importância da experiência sensorial e do contato direto com a realidade.

Viviane Matesco, em seu texto "Corpo-Objeto", apresenta uma concepção substancial do corpo e as convenções e variações que sofrerá após a virada do século XX. Para isso, ela destaca três fatores que contribuíram para o aparecimento do corpo do artista como instrumento da ação, e que foram implementados nos modelos tradicionais da arte que conhecemos hoje.

O primeiro deles atribui ao corpo a visão instrumental em processo de ampliação da pintura, que "tornou-se então suporte de um acontecimento" (Matesco, 2011, p. 2982). Essas manifestações contribuíram para a "aparição" do corpo do artista. Sinaliza-se, a partir disso, para os vestígios e rastros do corpo, que são manifestados por sua gestualidade impressa na obra. Aqui, podemos pensar em Hundertwasser, que se mostra atuante para transcrever e manifestar aparições naturalistas do seu corpo. Essa visão de mundo culminaria na elaboração do "discurso nu"³ – manifesto de Hundertwasser, que considera que o poder criativo do homem se refere à existência de sua natureza, de sua liberdade.

O segundo fator confere ao corpo uma reversão dos valores burgueses e conservadores. Oferece-se, aí, a ênfase em um corpo puro e autêntico, realçado no naturalismo, nos rituais da vida e nas funções orgânicas. O terceiro e último fator evidenciou a separação entre corpo e mente, em que a dicotomia acrescenta a noção do corpo como suporte da arte por um lado, e por outro ressalta a afirmação dele como suporte para uma ideia.

Com a consciência desses três fatores fundamentais para a concepção da entrada e manifestação corpórea dos artistas, compreendemos e percebemos o corpo de Hundertwasser mensurado por sua primeira pele,

³ "Discurso Nu" de Hundertwasser. Disponível em: https://www.hundertwasser.com/en/texts/los_von_loos_gesetz_fuer_individuelle_bauver_anderungen_oder_architektur-boykott-manifest. Acesso em: 13/04/2024.

sendo ela, para o artista, a consistência no envolvimento do ser humano, associada ao mundo orgânico e um regresso a princípios antecessores e formadores da condição humana.

A segunda pele, o vestuário, simboliza a expressão individual e a resistência à uniformidade da sociedade moderna, o que destaca a importância da autenticidade e da singularidade na forma como nos apresentamos ao mundo. A proposta de uma segunda pele é manifestada, pelo artista, na mudança em seu vestuário e no seu ponto de vista sobre o poder da vestimenta, iniciada em 1950, por influência de seu amigo e artista René Brô, de quem admirou a liberdade imaginativa do estilo vestimentário. A partir desse momento, Hundertwasser passou a criar e costurar suas próprias roupas, meias e sapatos a fim de denunciar a uniformidade do anonimato. Hundertwasser se opõe à produção e à fabricação de peças em série, incentivadas pela globalização e pelos costumes de consumo, pois mecanizam e igualam o homem, quando deveriam atestar sua individualidade através da roupa.

A segunda pele é efêmera, assim como a cultura contemporânea, podendo facilmente modificar quem a usa e ser assim, modificada. A roupa, como prolongamento do corpo, mostra que, de um lado, está a pessoa e, do outro, a "impressão" que ela deseja passar. Todavia, é por meio do corpo que se percebe e se vivencia o universo que nos rodeia. Vive-se em uma sociedade onde o corpo é formado "artificialmente" e à mercê da moda e dos padrões dominantes. Assim, "sobre a pele de cada indivíduo, como novo conjunto de textos, a segunda pele, em suas múltiplas manifestações, permite o norteamento e a orientação que se refere à posição individual do sujeito diante do coletivo, do privado em relação ao público" (Castilho, 2004, p. 73). A segunda pele, nesse sentido, é a nossa camada simbólica, reproduzindo normas e comportamentos, configurando, outrossim, em atitudes. A segunda pele adquire uma função política e social ao apresentar nossa identidade individual ao mundo visível.

A terceira pele, a casa, é um reflexo do nosso eu interior e do nosso relacionamento com o ambiente construído. Para Hundertwasser, uma casa deve ser mais do que um simples abrigo; ela deve ser um espaço vivo e orgânico, em constante interação com a natureza e com a comunidade. A terceira pele é iniciada em 1980, quando há a dedicação ativa em seus projetos arquitetônicos, em especial à construção da Casa Hundertwasser, em Viena, um condomínio encomendado pela prefeitura da cidade. A terceira pele é a morada do corpo imerso, no qual se constroem fronteiras. A casa, o teto, as paredes, as janelas e as portas, entradas e saídas, acolhem e abrigam o ser humano. É nela que o homem reside e realiza as suas ações cotidianas; é, pois, o local erguido, onde passamos a maior parte do nosso tempo. Para Hundertwasser, uma casa deve interagir diretamente com a natureza, deve ser orgânica e viva e em um contínuo estado de mudança. A Casa Hundertwasser incorpora todos os princípios que o artista considera como cura da doença racionalista na arquitetura: janelas alinhadas irregularmente, árvores integradas ao espaço, linhas ondulantes, muitas cores, colunas barrocas e cúpula, etc.

A terceira pele acrescenta à casa seu lugar de origem e substância para uma construção social. Regida por uma espécie de redoma dos próprios indivíduos que se movimentam e organizam a sua vida a partir do lar, a casa é também uma espécie de reflexo do universo, pois constitui uma unidade, um todo, um conceito espacial, físico, emocional e psicológico.

Pierre Restany finaliza ao relatar a teoria e alegoria das cinco peles, classificando o artista como um homem amoroso, ao considerá-lo um "pintor" de um "quadro vivo" para viver sempre melhor. A análise proposta a partir do texto de Restany sobre Hundertwasser envolve a compreensão das "cinco peles" como níveis de consciência do artista, que se manifestam em sua obra e em sua vida.

A espiral em Hundertwasser

A espiral é um elemento fundamental na obra e na filosofia de vida de Hundertwasser. Ela aparece em muitas de suas obras arquitetônicas e artísticas, bem como em seus escritos e manifestos. Para o artista, a espiral representa uma forma de escapar da rigidez e da monotonia da vida moderna – uma crítica à linearidade e à uniformidade da modernidade, e que simboliza um movimento contínuo e fluido em direção à harmonia e à vitalidade. Hundertwasser acreditava que a sociedade moderna estava cada vez mais distante dessa harmonia, devido à sua ênfase na tecnologia, na industrialização e no crescimento econômico desenfreado.

Presente em sua obra desde 1953, a espiral é um elemento simbólico que representa sua busca por uma existência mais autêntica e harmoniosa. A espiral pode ser vista como um símbolo de transformação pessoal e espiritual. Assim como a espiral se desdobra e se desenvolve continuamente, o ser humano também está em constante evolução e crescimento. A espiral, segundo o artista, nos lembra da importância de estarmos abertos a novas experiências, de nos reinventarmos e de nos conectarmos com nossa essência mais profunda.

A dinâmica da forma representa a busca por uma maior harmonia e equilíbrio entre o homem e a natureza, sendo o chamado para um retorno às raízes naturais e orgânicas da existência humana. Assim, o homem viveria em equilíbrio com o meio ambiente e com sua própria natureza interior. A espiral seria um símbolo multifacetado, e representaria não apenas uma forma geométrica, mas uma filosofia de vida. Ela reflete a busca do artista por uma conexão mais orgânica e energética com a natureza e com a própria essência humana, em contraposição à racionalidade e à padronização dos hábitos.

A espiral representa o ciclo da vida, o eterno retorno e a conexão entre todas as coisas. Para ele, a espiral é uma metáfora da busca contínua por significado

e harmonia, um convite para explorar novos horizontes e possibilidades. Ao contrário da linha reta, que para ele simboliza a rigidez e a falta de criatividade, a espiral representa a diversidade, a vitalidade e a liberdade de expressão. Nas construções arquitetônicas, a espiral é frequentemente utilizada para criar espaços dinâmicos e fluidos, que convidam à exploração e à contemplação. Suas escadas em espiral, por exemplo, não são apenas elementos funcionais, mas símbolos de uma jornada interior, de um caminho em direção à autoconsciência e à realização pessoal.

Conclusão

O presente artigo abordou questões relacionadas ao corpo e à pele, compreendendo essa corporeidade como um universo que interpõe conexões simbólicas e fenomenológicas. Estes aspectos foram a base para compreendermos como o artista austríaco Fritz Hundertwasser ressignificou o sentido de "pele" e da forma em "espiral", em seu percurso poético. A interligação entre as "cinco peles" e a "espiral" na obra e na filosofia de vida de Hundertwasser revela um profundo anseio por uma existência autêntica e harmoniosa, tanto em nível individual como coletivo. As "cinco peles" representam diferentes camadas de interação e significado, que vão desde a relação mais imediata e física com o ambiente até uma busca por uma conexão mais profunda e espiritual com a natureza e com os outros seres humanos.

A obra de Fritz Hundertwasser transcende a mera expressão estética e adentra um território filosófico e social profundo. É através da espiral e do conceito das cinco peles que Hundertwasser nos convida a repensar nossa relação com o mundo e a buscar uma existência mais plena e significativa.

Seu conceito das "cinco peles" não se restringe a uma metáfora visual, mas representa uma ontologia da existência humana em relação ao mundo. As três primeiras peles abordadas neste artigo refletem a jornada do ser humano

em busca de identidade e pertencimento. Nessa jornada, destaca-se a importância de nos reconectarmos com nossas raízes naturais e com nossa essência mais profunda. Cada "pele" é uma camada de significado e interação com o ambiente, desde a pele física que nos conecta diretamente com o mundo tátil, até a pele mais profunda, que busca uma simbiose harmoniosa com a natureza e a sociedade. Ao explorar as "cinco peles", Hundertwasser nos convida a refletir sobre nossa própria condição humana e nossa relação com o ambiente que habitamos. Ele nos instiga a considerar como nossas ações e escolhas moldam não apenas nosso mundo físico, mas nossa identidade e nosso papel dentro da sociedade.

A espiral, por sua vez, é um símbolo de movimento e transformação constante, representando a evolução e a renovação da vida. Ela nos lembra que a vida é um processo contínuo de mudança e renovação, e que devemos estar abertos para novas experiências e perspectivas. A espiral de Hundertwasser não é apenas um elemento estético, mas uma representação visual de sua filosofia de vida, que busca uma existência mais autêntica e em harmonia com a natureza. É, ainda, uma metáfora para a busca contínua por significado e harmonia, convidando-nos a explorar novos horizontes e possibilidades em nossa jornada pessoal e coletiva.

Hundertwasser e o seu Eu exibem múltiplas peles, que se retroalimentam entre si, imbricam na "espiral" iniciada por ele e equivalem ao significado de relação primeira consigo e com a dimensão terrena de seu corpo, como um processo de descoberta dos encontros orgânicos e energéticos com a dimensão terrena da natureza. Sua espiral é:

austríaca, Jugendstil, barroca, romana, celta, copta, mesopotâmia, maori, religiosa: eis porque nos arrasta também 'naturalmente' no sentido da perspectiva infinita dos diferentes inconscientes que ocupam a alma. (Restany, 2002, p. 17-18)

As "peles" e a "espiral" são elementos que se entrelaçam na obra e na filosofia de vida de Hundertwasser, representando sua busca por uma existência mais

autêntica, em harmonia com a natureza e com sua própria essência. Esses conceitos continuam relevantes e inspiradores para a arte contemporânea, pois nos desafiam a repensar nossa relação com o mundo e a buscar uma vida mais plena e significativa.

Referências

CASTILHO, Kátia. **Moda e Linguagem**. São Paulo: Anhembi Morumbi, 2004.

LE BRETON, David. **Antropologia dos sentidos**. Editora Vozes, 2016.

LE BRETON, David. **A Sociologia do Corpo**. Editora Vozes, 2012.

MATESCO, V. F. Corpo Objeto. In: **Anais do 20º Encontro Anpap**. Rio de Janeiro: UERJ, 2011, pp. 2981.

MERLEAU-PONTY, Maurice. **O visível e o invisível**. 4ª Edição ed., São Paulo, Perspectiva, 2000.

RESTANY, Pierre. **Hundertwasser: o pintor-rei das cinco peles: o poder da arte**. Lisboa: TASCHEN, 2003.

Recebido em: 13 de abril de 2024.

Publicado em: 28 de junho de 2024.

Imagens entre a vida e a morte: reflexões a partir de “Ressurreição” (1987), de Arthur Omar

*Images between life and death: thoughts from “Ressurreição” (1987),
by Arthur Omar*

Frederico Franco¹ (UNESPAR)

Resumo: O presente trabalho propõe analisar como o curta-metragem “Ressurreição” (1987), de Arthur Omar, relaciona-se com a morte, através do dispositivo fotográfico. Na modernidade, o advento da fotografia sugere novas conexões entre a produção de imagens e a morte. É nesse espectro teórico, que vai de Walter Benjamin a Roland Barthes, encontrando Georges Didi-Huberman, Susan Sontag e Douglas Crimp pelo caminho, que se debruçará o presente trabalho para compreender como Arthur Omar e suas fotografias mortuárias estabelecem com a morte em si? Qual o papel do dispositivo fotográfico em si na relação aqui proposta?

Palavras-chave: cinema experimental; fotografia; morte.

Abstract: *The current work aims to analyze how the short film Ressurreição (1987), by Arthur Omar, relates itself to death through the photographic display. In modernism, the advent of photography suggests new connections between the production of images and death. Is it in this theoretical spectrum that goes from Walter Benjamin to Roland Barthes, encountering Georges Didi-Huberman, Susan Sontag and Douglas Crimp along the way, that is found the present communication to comprehend how Arthur Omar and his mortuary photographs establish with death itself? What is the role of the photographic display itself in the connection here proposed?*

Keywords: *experimental cinema; photography; death.*

<https://doi.org/10.47456/col.v14i23.44439>

¹ Mestrando/a do Programa de Pós-Graduação Mestrado Acadêmico em Cinema e Artes do Vídeo (PPG-CINEAV) da Universidade Estadual do Paraná (Unespar), campus de Curitiba II/Faculdade de Artes do Paraná (FAP), vinculado/a à linha de pesquisa (1) Teorias e Discursos no Cinema e nas Artes do Vídeo. Membro do grupo de pesquisa Navis (Unespar/FAP/CNPq). Graduado em Realização Audiovisual pela Universidade do Vale do Rio dos Sinos (Unisinos). ID ORCID: <https://orcid.org/0009-0000-0345-3118>. Currículo Lattes: <http://lattes.cnpq.br/7370024889400848>.

O poder das imagens e Ressurreição: uma introdução

"Em verdade, eu digo: Ninguém pode ver o reino de Deus se não nascer de novo" (João 3, 1 apud Kardec, 2019, p. 88). Citando o próprio Jesus, o apóstolo João, ao ser questionado por Nicodemos, um senador dos judeus, exemplifica que alcançar o sagrado maior, referenciado aqui como o reino de Deus, é uma tarefa que se encontra entre o limiar do mundo terreno e espiritual. Como João nota, não se trata daquele que está vivo retornar ao ventre materno; isso cabe àquele que já ultrapassou os limites físicos da vida material, encontrando-se em estado espiritual. Ressurreição é, dessa forma, o que ocorreu com Lázaro: é retornar em carne e osso do plano espiritual. Contudo, Kardec (2019), realizando uma nova leitura da questão da ressurreição, aceita os limites científicos que provam a impossibilidade de um corpo morto retornar à vida, e propõe a utilização do termo reencarnação, significando a possibilidade de um espírito retornar à forma material, através de um novo corpo, de uma nova vida.

Tanto na interpretação bíblica clássica de ressurreição quanto na interpretação espírita de reencarnação, trata-se, aqui, de leituras referentes a experiências que ocorrem no limite entre o espiritual e o material, quando as fronteiras entre esses dois mundos são levemente apagadas. É a partir do ato de baixar tais barreiras que o presente trabalho irá trabalhar, tendo como objeto de estudo o filme "Ressurreição", dirigido por Arthur Omar. Busca-se compreender justamente como o diretor aborda a temática da morte através das imagens por ele escolhidas para compor seu filme; como o curta-metragem de cinco minutos utiliza registros fotográficos para estabelecer uma relação direta com a morte?

Realizada em 1987 pelo fotógrafo mineiro Arthur Omar, "Ressurreição" é uma das grandes obras cinematográficas do artista, que flerta principalmente com o cinema experimental. No curta-metragem, Omar apresenta diversas imagens, recuperadas do Instituto Médico Legal (IML), de mortes violentas ao redor do Brasil. Desde execuções brutais até

acidentes de carros, os corpos anônimos são expostos ao espectador com muita crueza e atenção aos mínimos detalhes dos ferimentos dos mortos. Durante cinco minutos, a visão do espectador é condicionada a suportar visões das mais viscerais. Fugindo daquilo que possa ser chamado de documentário clássico, Omar, segundo Kaminski (2020), se coloca em uma posição questionadora perante as imagens, deixando de lado um caráter observativo ou impessoal.

Não é novidade que a produção de imagens em geral possui uma conexão quase intrínseca com a morte. Sontag (2003, p. 38), tentando traçar uma conexão histórica da estética do horror, fala em "iconografia do sofrimento". Fazendo uma breve reflexão, pode-se retornar às cavernas de Lascaux e suas pinturas rupestres que datam de 17.000 A.C e analisar que, naquele momento histórico, a questão do sofrimento, ou melhor, da morte, não estava condicionada ao ser humano, mas aos animais, à caça. Dessa forma, cria-se um universo no qual morrer seja parte da vida do outro, não do homem, como se este fosse capaz de determinar quem vive e o que morre. Realiza-se um salto temporal, mais especificamente para o Renascimento florentino. Marcado por influências religiosas, é notável ter como temática recorrente elementos do além-vida, como anjos, divindades e figuras mitológicas – o que, de certa forma, também é recorrente no barroco posterior. Mas, aqui, uma obra específica se apresenta para análise: "A ascensão dos abençoados", de Hieronymus Bosch. A pintura é uma ideia pictórica da transição do plano terreno em direção ao espiritual – deixa-se o mundo da vida, escurecido, para adentrar no radioso reino da eternidade pós-vida. Percebe-se, então, uma relação do meio da pintura com o reino espiritual, proposta através da temática esotérica desenvolvida por Bosch: anjos, a luz divina, possíveis demônios, tudo está conectado em uma grande figuração de como ocorreria a transformação do ser humano em espírito. A reflexão suscitada pela obra de Bosch é diferente daquela que Klimt realizou quase quatrocentos anos depois. Em "Morte e vida", o pintor austríaco

representa a morte a partir de um olhar antropomórfico, dando formas humanas ao ceifador, novamente colocando uma figura humanoide como porteira do limiar entre vida e morte.

Contemporâneo de Klimt, Wassily Kandinsky estuda a conexão da arte com um plano além-morte a partir de outro prisma: a abstração. Apresentando uma ruptura com o mimetismo das artes de seu tempo, Kandinsky (1996) propõe que o ato dos artistas deixe de lado a procura por adequação formal a estilos previamente existentes e deixe fluir a mão de modo livre, conectada diretamente com cérebro e, sobretudo, com a dimensão espiritual. É por meio da renúncia da racionalização que o artista, enfim, encontra sua posição perante o espiritual e, conseqüentemente, a abstração. Contudo, a conexão espiritual pode acarretar, também, um lado negativo. Segundo o autor: "os que têm fome de iluminação, aqueles que enxergam, são marginalizados [...]. Mas essas poucas almas resistem e estão atentas. Têm uma necessidade obscura da vida espiritual, de progresso" (Kandinsky, 1996, p. 37).

Finalizando essa breve introdução pelas temáticas mortuárias em períodos da história da arte, encontra-se a fotografia. Como esse novo veículo é capaz de trabalhar com a morte? Para Sontag (2003), foi com o advento do fotojornalismo e, mais especificamente, das fotografias de guerra, que a morte passou a visitar com maior frequência os olhos de espectadores ao redor do globo. Para a autora, as fotografias das primeiras guerras europeias do século XX são, em sua generalidade, um modo de compreender esteticamente a ruína moral e ética em que o continente se encontrava. Mas, sobretudo, não colocam juízo sobre os conflitos: "e as fotos das vítimas são elas mesmas, uma modalidade de retórica. Elas reiteram. Simplificam. Agitam" (Sontag, 2003, p. 11). Ou seja, o ato de fotografar estava muito mais ligado ao condicionamento de visão perante o horror, do que propriamente à denúncia contra a violência ali representada.

Fotografia no limiar da vida e da morte

Como referenciado no capítulo anterior, "Ressurreição" é um curta-metragem que trabalha a partir de fotografias *still*, ou seja, a partir de imagens fixas. Cabe, portanto, recordar a noção de *stasis*² dentro do cinema. Andrew (2002), referenciando Hugo Munsterberg, percebe que o autor polonês aponta que a principal base do veículo cinematográfico não está no movimento das imagens, mas sim na impressão deste a partir da repetição contínua de *stasis*. É tarefa da mente humana, a partir daquilo que Munsterberg classifica como *fenômeno-phi*, conceder a impressão de movimento às imagens estáticas que surgem vinte e quatro vezes por segundo. Percebe-se, no filme de Omar, um retorno à base do cinema (a fotografia, a interrupção do movimento) ao mesmo tempo em que o diretor busca criar movimento nas fotografias a partir de truques de montagem, como o *zoom in*, *zoom out* e panorâmicas. É o diretor flertando com a matéria-prima do cinema, ao mesmo tempo em que a subverte através de elementos de pós-produção; Arthur Omar, sobretudo, flerta com uma espécie de metalinguagem.

E a referência ao próprio veículo artístico utilizado pelo artista não para por aí. Roland Barthes (2009) apresenta os retratos fotográficos como um veículo responsável pela mais pura expressão do indivíduo, pois ali coexistem a pose e também o olhar decisivo do fotógrafo. Seguindo sua lógica, o autor posiciona o seguinte primado:

Ao nível imaginário, a Fotografia [...] representa esse momento deveras sutil em que, a bem dizer, não sou nem sujeito nem objeto, mas essencialmente um sujeito que sente que se transforma em objeto: vivo, então, uma microexperiência da morte [...], torno-me verdadeiramente espectro. O Fotógrafo sabe isso muito bem e ele próprio receia [nem que seja por razões

² *Stasis*: palavra grega que denomina recorte ou interrupção de movimento; deriva na palavra "estática" no português contemporâneo.

comerciais] essa morte na qual seu gesto me vai embalsamar. (Barthes, 2009, p. 22)

Em resumo, a transição de uma vida para a matéria é aquilo que Barthes (2009) percebe como ato primordial que une o retrato fotográfico e a morte. Em "Ressurreição", vê-se, nada mais, nada menos, do que retratos mortuários: fotografias de pessoas mortas em situações de extrema violência. Não estaria Omar, de tal maneira, a partir da leitura de Barthes (2009), fazendo uma referência ao próprio ato de fotografar? Se pensarmos segundo o autor francês, o ato de fotografar um retrato é, sobretudo, uma possibilidade de experimentar a morte; portanto, a fotografia mortuária exposta em "Ressurreição" é fazer com que o próprio veículo encontre aquilo que ele próprio faz diante das almas vivas: transformá-las em um "espectro", deixando de ser vida. Um olhar pessimista dirá que o ato de fotografar o que já está morto é, na verdade, um ato de crueldade. É fazer com que, novamente, os corpos cuja vida já se tornou matéria sejam simbolicamente mortos novamente pelo ato fotográfico.

Adiante na leitura de Barthes (2009), a perspectiva pessimista exposta acima talvez seja contradita – o que não torna definitivo o que o autor francês virá a dizer, como será visto adiante. Barthes (2009), assim como Arthur Omar, volta-se para fotografias mortuárias e retratos de pessoas mortas. "Na Fotografia, a presença da coisa [...] nunca é metafórica [...], salvo se fotografarmos cadáveres [...]. Nesse caso a fotografia se torna horrível [...]: é a imagem viva de uma coisa morta (Barthes, 2009, p. 89). Conclui-se, assim, que, além de atuar como ceifador, a fotografia pode agir como anjo da ressurreição, trazendo de volta à vida aquilo que já é matéria. A pergunta que paira é: o que é trazido à vida em "Ressurreição"? O que há de vivo a ser extraído nas fotografias grotescas que Omar separa em seu curta-metragem? Barthes (2009) atesta que a fotografia traz à vida por meio do fato de

que alguém alguma vez viu em carne e osso aquele corpo que hoje está morto, mas, a realidade parece outra: os corpos filmados por Arthur Omar, por exemplo, nas situações em que foram encontrados, não foram vistos com vida: muitas vezes desfigurados, os corpos são apenas índices, marcas de algo que "foi". Talvez por isso, a fotografia mortuária em "Ressurreição" não traga necessariamente à vida seus modelos.

No momento, é oportuno seguir em Barthes (2009, p. 52) a partir do conceito de *punctum*³ que o autor trabalha: "o espetáculo interessa-me, mas não me fere". Omar faz questão de evidenciar aquilo que o ataca nas fotografias mortuárias. Suas escolhas de *zoom in* ou *zoom out* não são meros recurso estéticos isolados, são uma forma de apontar para o espectador o *punctum* das fotografias. Talvez, o que é entendido em "Ressurreição" como *punctum* sejam as condições nas quais os corpos se encontram. Quando o artista reenquadra os registros para dar foco às mãos dos mortos, parece haver uma lembrança das intrigantes mãos de Marat, em "A Morte de Marat", de Jacques Louis David. O que faziam ou pretendiam fazer essas mãos agora amarradas ou até mesmo cortadas? O que o destino resguardava para esse pequeno fragmento do corpo humano? Os detalhes não param por aí: os corpos encontrados, em sua generalidade, encontram-se em posições pouco usuais, quase como se estivessem posando para a foto.

Pergunta-se, então, se existe na curta-metragem uma tentativa de estetização da morte ou do corpo humano morto. Danto (2015) nota que nos primórdios da fotografia, houve debates acerca da proximidade do veículo com a pintura: "a fotografia deliberadamente 'estética' passou a ser discutida com o Pictorialismo, quando Stieglitz e seus pares tentaram tornar as fotografias belas [...], fazendo-as parecer com pinturas". Voluntária ou involuntariamente, as fotografias selecionadas

³ Segundo Barthes (2009), *punctum* é um fator oculto na fotografia que foge do campo do "gostar" ou "não gostar"; é um elemento secundário na fotografia, um detalhe, que porventura chama atenção, ou melhor, *ferre* o espectador. Para Barthes (2009, p. 54): "o *punctum* não tem acepção de moral ou de bom gosto.

por Omar tendem a ser comparadas com outras obras de arte pictóricas: seja por meio da violência extrema, que as aproxima de esboços de Goya, ou até mesmo a pintores renascentistas – quando vemos uma cabeça decapitada em “Ressurreição”, pode-se diretamente relacioná-la com as decapitações pintadas por Caravaggio. Existe, intrinsecamente ao ato fotográfico, devido a sua herança pictórica, uma vontade de estetizar aquilo que se vê. Por mais que Danto (2015) aponte que a própria pintura tenha tomado rumos distintos do pictorialismo, é inevitável realizar pontes entre fotografias e pinturas.

Para Crimp (2015), a morte é fator decisivo em sua concepção dos limites do pós-modernismo. No caso do autor americano, escrevendo em meio à crise da AIDS nos EUA, surgem duas perspectivas para se lidar com a morte na arte e, sobretudo, na fotografia – nova arte de museu, segundo ele: 1) obras tradicionais, nas quais a morte surge como tema, e 2) obras com participação cultural, ativista⁴. Definitivamente, Arthur Omar não está preocupado em apenas apresentar imagens violentas por vontade estética. Sua direção, atenta a detalhes, serve mais como instrumento de denúncia, de revelar uma posição sádica do espectador em aceitar as imagens como meras fotografias. “Arthur Omar escolhe não apenas ver, mas mostrar e jogar violentamente na face do espectador o seu lugar hipócrita” (Kaminski, 2020, p. 347). O público, ao entrar em contato com tamanha violência, torna-se cúmplice dela; o espetáculo é desvelado e tudo que Omar apresenta é *punctum*, nos fere profundamente não apenas no campo estético, mas também ético.

Como nota Sontag (2003), a questão da imagem enquanto choque, agressão, é um mecanismo de busca por atenção. Como uma imagem

⁴ Em seu livro, Crimp (2015) compara duas obras a respeito da AIDS a partir dessa separação binária. Uma delas, um ensaio fotográfico que, segundo o autor, desumaniza os enfermos e o outro, um curta-metragem intimista que serve como uma quebra de paradigmas no que diz respeito à doença.

evidencia exatamente aquilo que o autor propõe? A resposta na leitura de Sontag (2003) parece justamente encontrar o *punctum* de Barthes.

De que outro modo se pode obter atenção para um produto ou uma obra de arte? De que outro modo deixar uma marca mais funda quando existe uma incessante exposição a imagens e uma excessiva exposição a um punhado de imagens vistas e revistas muitas vezes? A imagem como choque e a imagem como clichê são duas faces da mesma moeda. (Sontag, 2003, p. 24)

Em se tratando de arte contemporânea, e o cinema de Arthur Omar pode assim ser entendido, não se pode negar o debate acerca da beleza. Existe algo de belo nas fotografias de "Ressurreição"? Talvez a questão não esteja posta nas fotos em si, mas no próprio debate da beleza. Arthur Danto (2015) nota que a beleza é, ainda, um fator intrínseco à arte. Mas, para o autor, a arte pós- Duchampiana apresenta um novo elemento determinante da arte: "A beleza tem sido, de longe, o mais importante dos moduladores, mas a repulsa seria outro" (Danto, 2015, p. 140). Dessa maneira, talvez não seja de suma importância buscar definir os limites da possível beleza no filme de Arthur Omar.

Mas, seguindo em Danto (2015), encontra-se uma encruzilhada ao se tratar do valor humano. "Ressurreição" é, definitivamente, uma obra que trabalha diretamente com o ser humano. Por isso, o tema da beleza acaba retornando, haja visto que ela é "um atributo humanamente tão significativo que ela não pode desaparecer" (Danto, 2015, p. 142). Talvez não se fale aqui de um tipo de beleza aos moldes clássicos, mas sim, como o próprio Danto recupera, de uma beleza política. O que se pode encontrar em "Ressurreição" é um valor de agressão tão firme, capaz de transformar o choque e a repulsa das imagens em um modo de despertar político. E não se fala aqui de um sentimento positivo, trata-se de algo movido pela repulsa, pelo ódio, pela indignação perante os horrores apresentados.

É impossível passar pelas imagens de "Ressurreição" sem ao menos perceber, em dado momento, revolta interna contra aquilo que se vê. São mortes violentas em um país violento, um contexto violento. Aqui, arte e vida estão em constante sintonia. Kandinsky (1996, p. 27), na abertura de seu livro, já aponta: "toda obra de arte é filha de seu tempo e, muitas vezes, mãe dos nossos sentimentos". A violência das fotografias e dos recortes realizados por Omar não são frutos de inspirações ou aleatoriedades, são importantes registros de um país em colapso sociopolítico. A geração da qual Arthur Omar faz parte é filha de uma sanguinária ditadura militar; durante longos vinte e um anos, violência era mais do que parte do cotidiano, era lei. Dito isso, não poderia ser diferente a abordagem chocante do diretor mineiro.

A escolha dos corpos mortos em "Ressurreição", sempre em situações pitorescas, jogados no chão, com a face na areia, decapitados, rememoram uma vanguarda artística anterior à sua realização. A violência vista em Omar não foge da lógica das trouxas de sangue de Artur Barrio, por exemplo. É utilizar o corpo, a carne, os dejetos, como objetos artísticos. É a repulsa tomando protagonismo. O mais importante, sobretudo, é o que se percebe no crítico de arte Frederico Morais (1970, s/p): "se for necessário, usaremos o próprio corpo como canal da mensagem, como motor da obra. O corpo e nele os músculos, o sangue, as vísceras o excremento". Em "Ressurreição", o que se vê é a materialização em filme daquilo que Morais (1970) entendia como princípio básico de uma vanguarda brasileira.

De certo modo, as situações apresentadas por Omar – corpos mutilados, sem vida – estabelecem uma relação curiosa entre o espectador e sua própria morfologia. É uma conexão descrita por Foster (2017) como "culto à abjeção", característica central a ser observada nos circuitos de arte contemporânea ao longo dos anos 1960 e 1970 – o autor vem a perceber que isso é, na verdade, uma tônica da contemporaneidade em si: o trauma, o abjeto, a morte, o violento, são várias faces da realidade que são

exploradas por diversos exemplares artísticos no geral. "Se existe um sujeito da história para o culto da abjeção [...] [é] o Cadáver. [...] Seria a abjeção uma recusa do poder, seu estrategema ou sua reinvenção?" (Foster, 2017, p. 157). Os cadáveres expostos por Arthur Omar, desse modo, são os elementos perfeitos para estabelecer um confronto direto entre a forma viva do espectador e seu estado futuro e derradeiro: a morte. A violência dos mortos, fraturados, concede à morte um caráter doloroso. Os rostos dos corpos de nada apresentam serenidade ou um descanso final; o que se vê é dor, sofrimento, o corpo humano em um estado de fragilidade máxima depois de ser violentado.

O choque perante os mortos de "Ressurreição" pode ser descrito a partir de um termo levantado por Gianni Vattimo (1992): o *stoss*, conceito oriundo da filosofia de Martin Heidegger, que diz respeito a um choque específico perante alguns objetos artísticos. Em linhas gerais, o *stoss* ocorre quando há uma tomada de consciência do espectador de que a arte nada mais é do que o recorte específico de uma realidade construída por outro ser humano; é, portanto, uma visão de mundo de outro alguém. E quando ocorre, dentro da obra, uma representação de uma figura morfológicamente similar ao espectador (humanoide), cria-se um sentimento similar à angústia. O que ocorre em "Ressurreição" é quando o *stoss* do espectador adentra na seguinte encruzilhada: ao mesmo tempo que surge, aqui, um sentimento de repulsa ou abjeção frente os mortos, o espectador também não deixa de se identificar com as imagens do fim inevitável comum à todas as vidas humanas – o público, assim, acaba por concluir que tais imagens também dizem respeito a seu futuro.

O trabalho de Arthur Omar é um retrato exclusivamente brasileiro e, sobretudo, terceiro mundista. Falconi (2022) reflete a respeito das aproximações estéticas daquilo que se pode chamar de "arte latino-americana" ao longo da história. O autor conclui que, antes de tudo, há uma essência anti-imperialista que une os diversos tipos de expressões artísticas da América Latina. Mas o que talvez mais chame atenção é o

seguinte: "Se o Ocidente era racional, a América Latina era naturalmente irracional" (Falconi, 2022, p. 533). O que há de mais irracional na existência humana que a morte? "Ressurreição" é potente politicamente porque lida com o aspecto mais assombroso da vida humana: o seu fim. É chocar o espectador profundamente através do medo mais irracional do ser humano, sua própria morte. Política, vida e arte se misturam no filme de Omar, que é, antes de mais nada, buscando um termo em Rancière (2009, p. 55), uma nova "ordenação de signos".

Como as imagens de "Ressurreição" são capazes de tocar o espectador de maneira tão profunda? Como se estabelece essa relação de possível identificação entre espectador e imagem? Com o advento da fotografia, Benjamin (2017) percebe que há uma refuncionalização da ideia de aura⁵ na história da arte. O aparato fotográfico é, para o autor, o ponto que mantém vivo o valor de culto das imagens. Mas não é qualquer fotografia capaz de estabelecer essa relação com o público: apenas aquelas que envolvam a figura humana, retratos. Retratos são a ponte entre arte e ser humano, pois há neles um valor de culto através do rosto humano⁶, o que possibilita identificações entre os fotografados e os observadores. O trabalho de Omar parece transitar em uma linha tênue nesse quesito. Ao mesmo tempo em que se apresentam retratos mortuários, muitas das vezes o rosto humano sequer é visto, é suposto. Crê-se que há um rosto naquele corpo largado à estrada para morrer ou no cadáver deitado com a cabeça virada para o chão.

Barthes, por outro lado, não concebe tal valoração de culto à imagem fotográfica. A fotografia, para ele, "exclui toda a purificação, toda a catarse. Eu poderia adorar uma imagem, uma pintura, uma estátua, mas uma foto?" (Barthes, 2009, p. 101). Seu pensamento a respeito da fotografia, envolto em luto e *punctum*, jamais consideraria o culto. Observando por essa

⁵ Conceito benjaminiano que corresponde ao valor de culto de uma imagem. É aquilo que faz de uma obra única, original e efêmera.

⁶ Benjamin (2017) também fala em culto "à saudade".

perspectiva, "Ressurreição" é um trabalho que não busca ser uma fotografia de cultura, termo emprestado de Barthes. São fotografias de agressão, que não buscam a contemplação, mas sim o choque, um despertar para o próprio veículo e suas implicações sociais.

Uma questão de autoria na fotografia mortuária

Para buscar uma reflexão entre a utilização da morte como marca de autoria, Kaminski (2020) é um bom ponto de partida: as imagens "não são violentas em si. Elas não machucam e não matam. É nos usos que se faz das imagens que reside a potência de violência" (Kaminski, 2020, p. 346). Dessa maneira, em "Ressurreição", a verdadeira violência está oculta, não está exposta no simples fato de se tratar de fotografias mortuárias. O choque está no modo como são ordenadas e destacadas. Ao condicionar o espectador a observar os detalhes das fotografias, sejam as mãos amarradas a um poste ou uma cabeça decepada, Omar cria um ambiente agressivo. Ou peculiar, quando escolhe apresentar em *zoom out* e *contraplongeé* um homem morto em uma poltrona. São essas pequenas escolhas estéticas que fazem de "Ressurreição" uma obra agressiva.

As fotografias apresentadas por Omar não possuem autoria. Não há nomes que indiquem quem fotografou tais incidentes. Sabe-se, apenas, serem registros retirados do Instituto Médico Legal (IML) e jornais da época. Sontag (2003), falando em fotografias de guerra, nota que há uma tentativa de desumanização daquilo que é capturado. Muitas vezes, os corpos são enquadrados apenas como meros pedaços de carne, sem rosto, sem documento, sem identidade. Por mais que, para a autora, o fotojornalismo de guerra tenha como primordial função deixar mais "real" os acontecimentos trágicos do conflito, o anonimato dos mortos é um ato de crueldade, que parece não conceder ao espectador (e ao morto) condições de identificação. Barthes (2009) parece ir ao encontro de

Sontag (2003) nesse ponto. Diz o autor francês: "a essência da imagem é a de estar de fora, sem intimidade e, contudo, mais inacessível e misteriosa do que o pensamento do foro interior" (Barthes, 2017, p. 117).

Sontag (2003) nota que as mesmas fotografias de guerra são registros "sem a nódoa do talento artístico". Apenas fotografias pouco elaboradas – o que para a autora significa um mérito fotojornalístico. De toda forma, Didi-Huberman (2017), ao analisar monumentos em homenagem a um fotógrafo judeu que conseguiu registrar em foto momentos em um campo de concentração em Birkenau, percebe que uma das históricas fotografias não está exposta. O motivo: não era esteticamente bela o bastante, apenas apresentava um borrão da floresta que rodeava o campo. Indignado, o autor alemão dedica boa parte de seu livro buscando compreender a necessidade de se buscar um padrão estético ideal para registros iconográficos que, na verdade, são marcas do horror e do sofrimento. Utilizando de seu método de análise antropológico, Didi-Huberman (2017) conclui que em tais fotografias o que importa não está ligado ao caráter representativo da imagem, mas sim ao ato de fotografar em si. Sobre a fotografia das árvores de Birkenau, borradas, quase abstratas, o autor aponta que a imagem foi excluída justamente para suprimir aquilo que "a tornara possível, a saber, o ângulo enviesado e a grande penumbra [...], graças aos quais o fotógrafo clandestino pôde sacar seu aparelho [...]. Com efeito, ele precisava se esconder para ver" (Didi-Huberman, 2017, p. 50).

Curiosamente, as imagens de "Ressurreição" podem ser analisadas da mesma maneira. Talvez não estejam buscando um primor técnico ou abordagens estéticas elaboradas – seguindo o que Sontag (2003) aponta – mas não se pode concluir categoricamente que não reside ali um valor autoral. A angulação das câmeras, muitas vezes invasiva demais, é um método de expor ao máximo os rastros da violência em um país socialmente em frangalhos. Um corpo quase desfigurado, uma cabeça sem corpo, um homem enterrado: tudo indo em direção ao mesmo

discurso. Uma imagem isolada de seu contexto pode ser apenas uma imagem, mas ao colocá-la frente a seu tempo, descobre-se uma nova poética ali escondida. E, talvez, as palavras não sejam capazes de transmitir essa nova compreensão⁷. Talvez o grande mérito do filme de Omar seja, justamente, apresentar uma avalanche de imagens que convergem em direção à mesma poética da violência no contexto brasileiro.

"Em nome do realismo, permitia-se – exigia-se que se mostrassem fatos desagradáveis, brutais. Fotos desse tipo também transmitem uma 'moral útil'" (Sontag, 2003, p. 46). Até que ponto, em "Ressurreição", Omar se permite trabalhar com o conceito de realismo? As fotografias contêm aquilo que Sontag (2003) aponta: são registros quase impessoais dos fatos, apenas servindo como meio para retratar o horror e a violência. Mas, talvez, seja a própria ação de autoria de Arthur Omar que torne as fotografias mais brutais e, por outro lado, menos realistas. Ao introduzir movimentos de câmera às fotos, como o *zoom in* e o *zoom out*, o diretor toma as rédeas da situação e impõe sua visão em cima das fotografias já existentes. Em "Ressurreição", o realismo não basta, não choca o suficiente, ainda se precisa recondicionar o olhar do espectador que pode não ter encontrado o *punctum* dos retratos. Omar, então, conduz a audiência para observar exatamente aquilo que fere nas fotografias.

Considerações finais: foto-filme e reflexões sobre o veículo

Como percebido ao longo do texto, o presente trabalho versa, sobretudo, a respeito de uma relação da fotografia com a morte; as próprias referências bibliográficas, em sua maioria, dizem respeito ao aparato fotográfico e não propriamente ao cinema. Seria, então, "Ressurreição" um caso que dança entre os limites do cinema e da fotografia? Um foto-filme? Na realidade, não. O filme de Arthur Omar não é nada mais do que um

⁷ "Aqui, a frase não é outra senão meu relato por inteiro, relato feito de palavras e imagens" (DIDI-HUBERMAN, 2017, p. 41)

modo de explorar o veículo filmico a partir de sua essência: a imagem estática. Voltando-se à reflexão de Andrew (2002) sobre a *stasis*, há de se concluir, dessa forma, que a matéria-prima do cinema é a fotografia. São vinte e quatro quadros imóveis atravessando o olhar do espectador que, em sua mente, os reproduz em forma de movimento. Todo filme é, de certo modo, um foto-filme.

O trabalho de Omar atua, no entanto, em outra instância limítrofe: a da imagem projetada e a da imagem impressa, temas levantados como princípios da imagem cinematográfica, segundo Aumont (2012). Em "Ressurreição", as fotografias, a imagem impressa, dimensão material do filme, é, também, uma imagem projetada, já que é absorvida pelo veículo filmico e exibida como tal. No entanto, há um ponto de divergência com o autor francês, que cita que a imagem projetada é "um todo dificilmente transformável, a pegar ou largar" (Aumont, 2012, p. 183). Arthur Omar faz questão de, ao transformar a imagem impressa em projetada, manipulá-la a partir de artifícios de montagem; todos os *zooms*, os movimentos de lente, são de certo modo uma maneira de intervir esteticamente tanto na imagem impressa quanto na imagem projetada.

É também na intervenção de Omar nas imagens que reside, talvez, a maior conexão de seu filme com a morte. Como visto em Barthes (2009), a fotografia pode muito bem modular uma imagem tanto em favor da morte quanto em função da vida. A morte, no retrato, está posicionada no próprio ato de fotografar: passagem de uma vida para a matéria. Quanto à vida, a fotografia é capaz de manter vivo algo que hoje está morto. É nesse específico ponto que se entra em uma última e derradeira análise. A vida ou a morte na fotografia são, ao mesmo tempo, definidas pelo fotógrafo e pelo espectador ou por alguém que a ressignifique – como Omar faz no curta-metragem, ao intervir nos retratos mortuários.

Dessa forma, vida e morte também estão nas mãos daqueles que observam, de quem vê. Como exemplo, tem-se o poema escrito por Allen

Ginsberg a partir de uma fotografia do guerrilheiro Ernesto Che Guevara, morto brutalmente por agentes bolivianos. "Calmo como se lábios de damas estivessem beijando partes invisíveis de seu corpo; cadáver sereno de angélico garoto envelhecido" (Ginsberg, 1984). Ao descrever o cadáver de Che, Ginsberg (1984) não apenas o traz à vida, mas dá contornos sobrenaturais, angélicos, ao falecido guerrilheiro. A fotografia em si, mórbida, triste, é, para o poeta americano, um retrato fiel àquilo que Che foi quando vivo. Quem o traz de volta à vida não é o fotógrafo, mas sim aquele que observa a foto, interpretando-a à bel-prazer. Mostrar, expor as imagens é o que as torna vivas, fazendo ressurgir os mortos ou assassinar os vivos.

Referências

- ANDREW, Dudley. **As principais teorias do cinema**. 2ª ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002.
- AUMONT, Jacques. **A imagem**. 16ª ed. Campinas: Papirus, 2012.
- BARTHES, Roland. **A câmara clara**. 1ª ed. Lisboa: Edições 70, 2009.
- BENJAMIN, Walter. **A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica**. 1ª ed. Porto Alegre: L & PM Pocket, 2017.
- CRIMP, Douglas. **Sobre as ruínas do museu**. 1ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 2015.
- DANTO, Arthur. **O abuso da beleza**. 1ª ed. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2015.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. **Cascas**. 1ª ed. São Paulo: Editora 34, 2017.
- FALCONI, José Luis. What is "Latin American Art" today?. In: ANREUS, Alejandro; GREELEY, Robin Adèle; SULLIVAN, Megan A. (org). **A Companion to Modern and Contemporary Latin American and Latina/o Art**. 1ª ed. Hoboken: John Wiley & Sons, 2022.
- FOSTER, Hal. **O retorno do real**. 1ª ed. São Paulo: Ubu Editora, 2017.

GINSBERG, Allen. **A queda da América**. 1ª ed. Porto Alegre: L & PM, 1984.

KAMINSKI, Rosane. Os filmes de Arthur Omar como "formas que pensam" a violência do Brasil nos anos 1980. *Intexto*, Porto Alegre, n. 48, v. 1, jan./abr., 2020.

KANDINSKY, Wassily. **Do espiritual na arte**. 1ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

KARDEC, Allan. **O evangelho segundo o espiritismo**. 7ª ed. Porto Alegre: BesouroBox, 2019.

MORAIS, Frederico. Contra a arte afluyente. *Vozes*, Rio de Janeiro, n. 1, jan/fev., 1970.

RANCIÈRE, Jacques. **A partilha do sensível**. 2ª ed. São Paulo: EXO Experimental, 2009.

SONTAG, Susan. **Diante da dor dos outros**. 1ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

VATTIMO, Gianni. **A sociedade transparente**. 1ª ed. Lisboa: Relógio D'Água Editores, 1992.

Recebido em: 29 de abril de 2024.

Publicado em: 28 de junho de 2024.

Grafite: modos de demarcar a cidade e redesenhar a paisagem

Graffiti: ways to demarcate the city and redesign the landscape

Marcelo Gandini¹ (IFES/PPGA-UFES)

Jovani Dala Bernardina² (LEENA/PPGA-UFES)

Resumo: Quando em deslocamento pelas vias e espaços públicos, nos deparamos com variadas formas de expressões artísticas que vão redesenhando a paisagem que se cola aos nossos olhos. Pretendemos discutir, a partir de intervenções artísticas, a marca identitária dos artistas que utilizam a linguagem do grafite e que ocupam áreas centrais da capital capixaba, as quais seriam vazios urbanos, se não fossem essas intervenções e sua capacidade de nos fazer ver a cidade para além da cidade.

Palavras-chave: grafite; espaço público; marcas identitárias.

Abstract: *When moving along public roads and spaces, we come across different forms of artistic expression that redesign the landscape that sticks to our eyes. We intend to discuss, based on artistic interventions, the identity mark of artists who use the language of graffiti and who occupy central areas of the capital of Espírito Santo, which would be urban voids if it weren't for these interventions, and their ability to make us see the city beyond the city.*

Keywords: *graffiti; public place; identity marks.*

<https://doi.org/10.47456/col.v14i23.44451>

¹ Professor de Artes (PEBTT / IFES 2017 - atual), Campus Centro-Serrano, Artista Visual e Policial Militar da Reserva, doutorado em Artes em andamento (PPGA/UFES), Mestre em Educação (PPGE/UFES/2016), Especialização em Educação Inclusiva e Diversidade (ISECUB/2010), graduado em Artes Visuais (UFES/2007). ID ORCID: <https://orcid.org/0009-0004-4381-6170>. Currículo Lattes: <http://lattes.cnpq.br/0191713206053893>.

² Mestranda no Programa de Pós-Graduação em Artes da Universidade Federal do Espírito Santo, Bolsista CAPES, Bacharel em Artes Plásticas (2022) pela Universidade Federal do Espírito Santo, Licenciada em Artes (2023) pela UNIASSELVI. ID ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-5038-5672>. Currículo Lattes: <http://lattes.cnpq.br/1003388753252063>.

Introdução

Uma imagem tem um potencial intrínseco, adquirindo maior ou menor força a partir do olhar do espectador, independentemente de sua beleza, mesmo negligenciando o belo como categoria, pensamos em não o considerar como único parâmetro de análise. Diante de uma imagem, podemos ter um estranhamento. Este conceito, desenvolvido por Rodtchenko (2007), e que está presente em suas obras, leva-nos à apreensão a partir das diferenças; e convida o espectador a buscar uma organização a partir da desconstrução da imagem.

O conhecimento sensível do mundo está intimamente ligado ao olhar do artista, que vive e produz entrelugares. Lugares em trânsito, lugares cotidianos. Este estar em trânsito nos propõe refletir sobre a paisagem sendo demarcada e redesenhada a partir a inserção de imagens e grafismos. Há uma linha tênue entre o devaneio artístico e a materialização da obra de arte, quando nos colocamos na condição de artista propositor, pois nos afastamos da ideia de criação individual, signatária de verdades em relação ao mundo.

Apesar disso, destacamos que, através da arte, sujeitos-autores têm um processo particular de produção criativa, que não necessariamente é racional, logo, qualquer forma de categorização conceitual artística mostra-se um equívoco, uma busca por algo que nem sempre encontramos, e nos move à procura, na tentativa de decifrar os mistérios pessoais.

A paisagem, o lugar e o espaço

A paisagem é mais do que uma simples imagem estática; ela é um produto dinâmico da interação entre o sujeito e o objeto. O observador traz consigo não apenas sua visão física, mas uma

bagagem emocional, memórias passadas e uma compreensão cultural que molda a forma como ele interpreta e dá significado ao que vê. Bertrand e Bertrand nos apresentam:

A paisagem nasce toda vez que um olhar cruza um território, este é um encontro entre um ser pensante, dotado de sensibilidade e de memória, rico de sua cultura, com um objeto matéria: flor, campos arados, fábrica ou betume. A representação da paisagem se elabora a partir de um processo de vai-e-vem entre um sujeito e um objeto. (Bertrand; Bertrand, 2009, p. 257)

Quando nos deparamos com um território, estamos interagindo com o espaço através de nossas percepções, sensibilidades e bagagem cultural. Esse processo entre o sujeito e o objeto na construção da paisagem destaca a subjetividade inerente à experiência humana. Cada pessoa pode enxergar e sentir uma paisagem de maneira única, influenciada por suas próprias vivências, emoções e conhecimentos prévios. Assim, a representação da paisagem se torna um diálogo em constante evolução entre o que é observado e quem observa. É um processo em que a subjetividade humana se entrelaça com a objetividade da geografia, resultando em uma infinidade de interpretações e significados possíveis para um mesmo lugar.

O conceito de paisagem, proposto por Yi-Fu Tuan (2012) tem como princípio norteador a experiência humana no ambiente e como as pessoas percebem, interpretam e se relacionam com o espaço ao seu redor. Ao considerar a paisagem como resultado da mescla entre a paisagem natural e a paisagem construída a partir das intervenções humanas, podemos entender que esta é uma construção sociocultural oriunda das experiências subjetivas e emocionais dos indivíduos. Assim, podemos entender que o indivíduo que vive em um determinado espaço sociocultural será contaminado e modificado por ele, pois as interações entre o ser e o ambiente carregam o imaginário com emoções, devido ao fato do ser estar contaminado com as sensações que a condição espaço-

temporal por ele vivida lhe suscita; nos levando a crer que o imaginário do sujeito, suas ideias, suas ações e demais características estão amplamente configuradas pelo ambiente que o circunda, o que novamente nos conduz ao princípio da topofilia (Tuan, 2012).

E o que difere um espaço de lugar? Farrelly (2010) nos aponta que um espaço pode ser apenas uma extensão física, uma área geográfica com características próprias. No entanto, quando esse espaço começa a ser habitado, utilizado e ganha significado para as pessoas, ele se transforma em um lugar; é quando as interações humanas, as experiências vividas e as memórias se entrelaçam com esse espaço, conferindo-lhe uma identidade³ própria e um sentido de pertencimento.

Quando um espaço se torna um lugar? Os espaços são físicos, tem dimensões, localizam-se em algum local, passam por mudanças com o tempo e fazem parte de recordações. Os lugares são espaços onde ocorrem atividades, eventos e ocasiões. Uma edificação pode ser um lugar ou uma série de lugares. As cidades, da mesma maneira, podem ser compostas por muitos espaços importantes ou representar um lugar propriamente dito. (Farrelly, 2010, p 28)

As cidades podem ser compostas por vários espaços, mas são os lugares dentro delas que se destacam como pontos de referência cultural, social e emocional para seus habitantes. Essa distinção entre espaço e lugar não é estática; ela é dinâmica e está sujeita a mudanças ao longo do tempo. Um lugar significativo hoje pode se transformar ou perder seu significado ao longo dos anos, de acordo com as mudanças sociais, econômicas e culturais que ocorrem em uma determinada comunidade ou sociedade.

Entender essa dinâmica é crucial para compreendermos a maneira como as pessoas se conectam com seu ambiente. Ao reconhecer que os

³ Levando em consideração Stuart Hall (2006), identidade é um processo contínuo de construção social e cultural, caracterizado pela constante transformação e reformulação através das interações históricas, sociais e políticas. Assim, a identidade não é fixa, mas dinâmica, posicional e fragmentada, refletindo uma multiplicidade de influências e experiências; e ainda, a identidade é algo mutável e maleável, uma vez que o indivíduo está em permanente mudança experimental e estética.

lugares são mais do que simples espaços físicos, somos capazes de apreciar a complexidade das relações humanas com o ambiente ao nosso redor, as histórias que cada lugar carrega e a forma como esses lugares moldam nossa identidade e memória coletiva.

Modos de demarcar a cidade

A relação entre a composição visual das cidades e as dinâmicas sociais é intrigante. À medida que as cidades se desenvolvem, os espaços urbanos/públicos não apenas refletem as interações entre as pessoas e o ambiente, mas também se transformam em espaços de interesse comercial e propagandístico. Onde antes havia um ambiente de uso coletivo e social, agora surge uma arena para o marketing e a propaganda, muitas vezes excluindo expressões não alinhadas aos interesses comerciais. Essa mudança impacta especialmente as manifestações artísticas e culturais desvinculadas do mercado, marginalizando-as e limitando seu alcance e reconhecimento. Diante desse contexto, as ruas emergem como um espaço vital para essas expressões não comerciais.

Sobre o processo de criação, a arte contemporânea foi marcada pela liberdade de expressão/criação, conforme Danto (2006, p. 19) descreve: "Não há nenhuma limitação a priori de como as obras devem parecer – elas podem assumir a aparência de qualquer coisa". Ainda dentro desta linha de ideias, vejamos como Mário Pedrosa também corrobora para o entendimento nesse sentido:

O que o artista faz não é assim consequência de algum impulso irreprimível para exprimir o que vai por dentro dele; isso é elemento importante na formação da personalidade, mas se trata de ato psíquico muito anterior ao ato estético criador. A vontade de comunicar é, sem dúvida, condição absoluta de todo ser vivo. (Pedrosa, 1996, p. 45)

Atravessando esses campos de conhecimentos que confluem para nossa ideia de um sujeito-artista-visual que produz imagens afetadas por essa inserção no seu próprio fragmento do real, as manifestações artísticas e populares encontram nas ruas um palco para se expressarem, pois é um dos poucos lugares onde ainda podem alcançar um público diversificado e serem vistas. Grafites, performances, intervenções urbanas (Figura 1) e outras formas de expressão artística invadem os espaços públicos como uma maneira de reivindicar visibilidade, transmitir mensagens e preservar a diversidade cultural. Sobre a composição visual das cidades, Ferreira e Kopanakis relatam:

A composição visual das cidades retrata as relações existentes entre os sujeitos e o ambiente em que vivem, ambiente este que, aos poucos, passa a se tornar um espaço apropriado pelo marketing e pela propaganda. Áreas públicas são privatizadas a fim de promoverem a mercantilização da vida. Dessa forma, as expressões artísticas que são desvinculadas do interesse comercial não encontram formas de divulgação e reconhecimento, sendo, cada vez mais, ignoradas pela mídia e acabam se tornando desvalorizadas. Diante desta ausência de possibilidades para que possam imergir, essas formas de manifestações artísticas e populares utilizam as ruas como espaço para se expressarem. (Ferreira; Kopanakis, 2015, p. 80)

No entanto, essa utilização das ruas como plataforma para a expressão cultural também enfrenta desafios. Muitas vezes, é considerada ilegal ou vista com desconfiança pelas autoridades, o que gera um embate entre a liberdade de expressão e as regulamentações urbanas. Essa dinâmica evidencia não apenas a importância da expressão cultural autêntica na identidade de uma cidade, mas também os dilemas enfrentados por artistas e grupos que buscam preservar formas de arte e cultura não alinhadas aos interesses comerciais predominantes. É um debate sobre a democratização do espaço público e a preservação da diversidade cultural frente à influência crescente do mercado na composição visual e cultural das cidades.

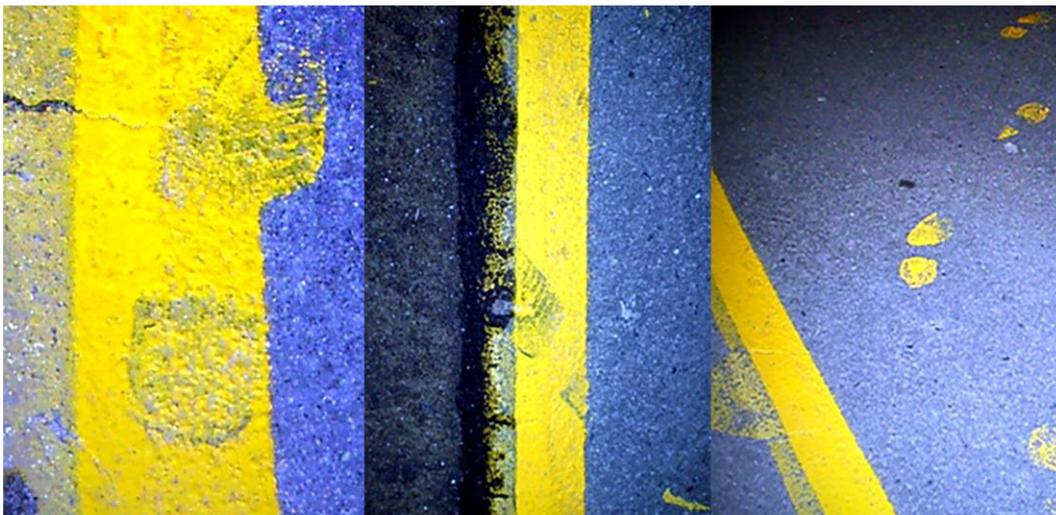


Figura 1. Intervenção urbana "Saindo da linha". Marcelo Gandini, 2013. Conjunto de imagens fotográficas de uma intervenção urbana realizada em via pública utilizando como suporte o asfalto. A intervenção é uma pegada sobre a faixa contínua que separa as pistas de rolamento, que estavam sendo novamente pintadas na cor amarela. Marcelo Gandini caminhou sobre a linha amarela com a tinta fresca e com o solado do sapato impregnado de tinta, pisou fora da linha deixando pegadas também na cor amarela impressas no asfalto cinza. (Fonte: Acervo do artista).

Quando pensamos na paisagem urbana como espaço público, e nas possíveis formas de intervenção artística, podemos considerar o grafite como uma provável fonte de transformação, de demarcação, como elemento de composição. Sobre esse olhar, Prosser (2007) nos sugere que estas marcas possuem o caráter identitário de um sujeito-autor.

Para o jovem que pratica a intervenção urbana, a cidade é mais que um simples suporte para a sua manifestação visual. É o ponto de encontro entre ele e os seus iguais, o campo de batalha (ideológica ou física) entre ele e os seus diferentes. Arena, cenário, palco, é o lugar em que a vida – a sua vida – acontece, é testemunha participante dos seus embates consigo mesmo, com o outro e com o seu meio. A cidade é, para ele, ao mesmo tempo, eloquente, com os seus múltiplos gritos e significantes, e cúmplice, com seu silêncio de pedra. É um organismo vivo e pulsante em constante mudança, do qual ele faz parte, no qual ele vive a intensidade de cada momento e sobre o qual ele atua continuamente. Com a urbs ele dialoga de maneira ininterrupta e a ela se alia para expressar suas inquietações e inconformismos. (Prosser, 2007 p 2-3)

Esses murais coloridos muitas vezes contam histórias, representam culturas, celebram conquistas ou fazem críticas sociais e políticas. São reflexos das realidades locais, criando um diálogo visual entre artistas e comunidades. Além disso, desafiam a noção tradicional de arte, ao romperem as fronteiras entre o público e o privado. Ao invadir espaços urbanos, eles democratizam a arte, tornando-a acessível a todos, independentemente de origem social ou econômica.

O grafite é uma forma de expressão dinâmica que está em constante diálogo com seu entorno. À medida que novas peças surgem, outras desaparecem, criando uma paisagem urbana em constante mutação, apesar de muitas vezes ser incompreendido e estigmatizado como vandalismo. Essa visão limitada não reconhece a riqueza cultural, a expressão individual e coletiva, nem o potencial transformador que o grafite pode ter em uma comunidade.

O grafite, como marca identitária⁴ na forma de expressão artística, transcende simplesmente o ato de pintar paredes. É uma manifestação cultural rica que ganha vida nas ruas, dialogando com a cidade, seu tecido urbano e suas dinâmicas sociais. É uma forma de arte que quebra barreiras e transforma espaços comuns em galerias a céu aberto, desafiando convenções estéticas e sociais. Sua capacidade de comunicar e atingir os observadores/transeuntes funciona como um grito de identidade, um protesto, uma história ou simplesmente uma expressão criativa. A diversidade de estilos, cores, técnicas e mensagens encontradas no grafite refletem a diversidade de vozes e perspectivas que compõem uma cidade. Macedo (2016) relata que:

No universo da arte urbana encontramos tanto as marcas da enunciação dos pixadores que elaboram suas

⁴ Considerando Stuart Hall (2003), podemos compreender como marca identitária a representação cultural/social construída, marcada por elementos como raça, etnia, gênero, grupo social, dentre outros, que funcionam como marcadores de diferenças e similaridades dentro de um contexto cultural-social específico, que é formada e transformada ao longo do tempo, refletindo tanto as influências externas quanto as internas. Aqui, transpomos tal consideração para tag/assinatura/marca de Marcelo Gandini, na série "Alienado Mental".

assinaturas buscando a visibilidade das formas gráficas de sua marca na cidade quanto dos artistas com formação acadêmica que produzem suas obras conceituais e intervenções na rua. (Macêdo, 2016, p.63)

O grafite possui um poder singular de deixar uma impressão nas paisagens urbanas e nas pessoas que as habitam. Ele transcende o simples ato de colorir paredes, transformando-se em um reflexo visual das identidades individuais e coletivas. Apresentamos na figura 2, duas intervenções artísticas da série denominada "Alienado Mental", de 2014, de Marcelo Gandini. Tal série é caracterizada pela pintura do número 913 em espaços públicos diversos. Este número específico fazia parte do cotidiano profissional de ambos os autores, que, naquele período, desempenhavam suas respectivas funções como agentes de segurança pública. E tal número era o código utilizado para o preenchimento de ocorrências policiais que envolviam pessoas com transtorno mental. Assim, este código tornou-se, para um grupo específico, os agentes de segurança pública, a marca identitária do alienado mental.

Em muitas comunidades, o grafite atua como um espelho das vozes marginalizadas ou esquecidas. É uma forma de expressão para grupos étnicos, culturais, sociais e políticos que, muitas vezes, não têm acesso aos meios tradicionais de expressão. Por meio das imagens e das palavras que adornam as paredes, o grafite torna-se um grito de identidade, reivindicação e pertencimento. Cada mural, cada grafite, contam uma história. Eles representam as aspirações, lutas, histórias e riqueza cultural de um grupo. Tais expressões visuais não apenas embelezam os espaços urbanos, mas funcionam como arquivos vivos da identidade local como podemos observar na figura 3.



Figura 2. Série Alienado Mental: à esquerda Parede externa do Galpão – Centro de Artes/UFES, Campus Goiabeiras e à direita parede de sustentação do Viaduto na Avenida Hugo Viola, Jardim da Penha, Vitória-ES. Marcelo Gandini, 2014. (Fonte: Acervo do autor). Na imagem à esquerda o registro fotográfico da intervenção artística da série alienado mental, a pintura do número 913 na cor vermelha realizada na parede externa de uma construção de alvenaria na cor cinza localizada no Centro de Artes da UFES. Na imagem a direita, ainda é o registro fotográfico da intervenção artística da série alienado mental, sendo a pintura do número 913, desta vez na cor branca, realizada na parede de sustentação do viaduto na avenida Hugo Viola em Vitória.



Figura 3. Imagens de Intervenções artísticas na cidade de Vitória- ES coletadas entre 2010 e 2018. À esquerda muro da escola Aristóbulo Barbosa Leão e à direita parede da pista de skate na Praça dos Namorados, Vitória-ES. A imagem apresenta fotografias do espaço urbano de Vitória que contêm intervenções/grafite. Na imagem a esquerda podemos observar em primeiro plano alguns arbustos e ao fundo o muro com pinturas coloridas de avião, mãos, letras diversas. Na imagem a direita, na parede da pista de skate, podemos observar figuras humanas com variados formatos. (Fonte: Acervo da autora).

Além disso, o grafite pode ser uma forma de resistência e contestação. Ele desafia a narrativa dominante, questiona as normas sociais e políticas e, muitas vezes, serve como uma plataforma para destacar questões sociais urgentes, como desigualdade, injustiça ou opressão. Essa marca identitária do grafite é especialmente poderosa porque é inclusiva. Ele

une pessoas sob uma linguagem visual comum, criando um senso de comunidade e pertencimento. É uma expressão compartilhada que transcende barreiras culturais e linguísticas, permitindo que diferentes indivíduos encontrem um ponto de conexão através da arte.

Redesenhar a paisagem

A natureza efêmera do grafite é parte intrínseca de sua essência. Ao contrário de outras formas de arte mais permanentes, como pinturas em tela ou esculturas, o grafite vive no espaço público por um período limitado. Essa efemeridade é uma característica fundamental e fascinante dessa expressão artística sujeita a diversos fatores que contribuem para sua efemeridade como: condições climáticas, intervenções humanas, políticas públicas e a própria natureza dos espaços urbanos. O fato de ser criado em espaços públicos, muitas vezes sem autorização formal, também contribui para sua natureza temporária.

Essa efemeridade confere ao grafite uma energia especial. A cada nova obra, há uma sensação de novidade, de algo fresco e dinâmico que surge na paisagem urbana. Ao mesmo tempo, essa fugacidade instiga um sentimento de urgência em apreciar e capturar a essência daquela obra antes que ela desapareça, criando uma experiência única para quem a observa. Além disso, a própria efemeridade do grafite contribui para sua valorização como forma de expressão artística. O conhecimento de que aquela obra pode não durar para sempre estimula um senso de apreciação e valorização, tanto por parte dos espectadores quanto dos próprios artistas.

Visando demonstrar essa efemeridade, Jovani Dala Bernardina visitou os locais das intervenções artísticas citadas anteriormente e fez novos registros fotográficos como podemos visualizar nas figuras 4 e 5.



Figura 4. Vista atual (2023) dos locais onde foram executadas algumas das intervenções da Série "Alienado Mental", de Marcelo Gandini, 2014: à esquerda Parede externa do Galpão – Centro de Artes/UFES, Campus Goiabeiras e à direita parede de sustentação do Viaduto na Avenida Hugo Viola, Jardim da Penha, Vitória-ES. (Fonte: Acervo da autora). Na imagem à esquerda o registro fotográfico realizado em 2023, do mesmo local onde foi feita a intervenção artística da série alienado mental, apresentada aqui na figura 2, um galpão de alvenaria construído por blocos de cimento cinza, onde estava a pintura do número 913 na cor vermelha, que atualmente está com tal pintura praticamente apagada ou sobreposta com outras intervenções/grafite. Na imagem a direita, o registro fotográfico realizado em 2023 da parede de sustentação do viaduto na avenida Hugo Viola em Vitória onde foi realizado uma das intervenções da série Alienado Mental em 2014, apresentada aqui na figura 2, a qual foi totalmente coberta por outras intervenções/grafite.



Figura 5. Vista atual (2023) dos locais em que foi executado algumas das intervenções artísticas na cidade de Vitória- ES. À esquerda muro da escola Aristóbulo Barbosa Leão e à direita parede da pista de skate na Praça dos Namorados, Vitória-ES. (Fonte: Acervo da autora). Na imagem a esquerda podemos observar a pintura mural de uma cena marinha com um navio de carga em tons de terra e amarelo, peixes e gaivotas. Na imagem a direita observamos a pintura de uma representação da face de um humano aparentemente zangado e diversas inscrições coloridas de letras e pequenas palavras supostamente ilegíveis, as quais representam marcas identitárias de grupos/indivíduos que realizam intervenções/grafite.

Essa efemeridade do grafite, ao mesmo tempo encantadora e desafiadora, continua a despertar reflexões sobre a relação entre arte, espaço público e o tempo. É um lembrete constante da impermanência das coisas e da importância de apreciar a beleza e a mensagem por trás dessas obras fugazes, enquanto elas existem no cenário urbano. Por outro lado, a transitoriedade do grafite também levanta questões sobre a preservação da arte urbana. Como equilibrar a necessidade de conservar essa expressão cultural vibrante com os desafios de manter a integridade dos espaços públicos e respeitar as políticas urbanas?

Considerações finais

A interseção entre paisagem, espaço público e grafite como marca identitária forma um mosaico vibrante que reflete a complexidade das experiências humanas na esfera urbana. A paisagem, inicialmente definida por elementos geográficos, ganha vida através da interação com os sujeitos que a habitam, transformando-se em espaços públicos que funcionam como tela para expressões culturais, especialmente o grafite.

Esses espaços públicos, muitas vezes palcos de interações sociais, tornam-se o meio pelo qual o grafite emerge como uma poderosa marca identitária. Essa forma de arte, muitas vezes marginalizada, transcende a mera estética para se tornar um reflexo das vozes e identidades dentro de uma comunidade. É uma narrativa visual que pulsa nos muros, destacando histórias individuais e coletivas, aspirações, lutas e celebrações.

Apesar dos desafios, o grafite persiste como uma marca identitária que transcende fronteiras físicas e sociais. Ele unifica, desafia, comunica e ressoa nas ruas, incorporando a diversidade de vozes e experiências que moldam uma comunidade. É um testemunho vivo da interseção entre espaço público, paisagem urbana e a força da expressão cultural como

um espelho autêntico das identidades coletivas e individuais. Assim, sua presença e significado ecoam como uma narrativa vibrante e essencial na tapeçaria complexa que é a vida urbana contemporânea.

No entanto, essa identidade visual também enfrenta desafios. A percepção do grafite como vandalismo ou falta de reconhecimento institucional muitas vezes coloca em risco essa marca identitária, levando a lutas por reconhecimento e preservação dessas expressões artísticas.

Em resumo, o grafite não é apenas tinta em uma parede, mas uma forma de arte pulsante, capaz de transmitir emoções, provocar reflexões e conectar pessoas em um nível profundo. É uma expressão da criatividade humana que transcende os limites físicos e culturais, deixando uma marca duradoura na paisagem urbana e na consciência coletiva.

Referências

BERTRAND, J.; BERTRAND, C. **Uma Geografia Transversal e de Travessias: o meio ambiente através dos territórios e das temporalidades**. Tradução: PASSOS, M.M.S. Maringá: Ed. Massoni, 2009.

DANTO, Arthur C. **Após o Fim da Arte: A Arte Contemporânea e os Limites da História** / Arthur C. Danto: trad. Saulo Krieger. São Paulo: Odysseus Editora, 2006.

FARRELLY, Lorraine. **Fundamentos de arquitetura**. Tradução Alexandre Salvaterra. Porto Alegre: Bookman, 2010.

FERREIRA, Manuela Lowenthal; KOPANAKIS, Annie Rangel. A cidade e a arte: um espaço de manifestação. **Tempo da Ciência**, v. 22, n. 44, Toledo-PR, 2º semestre de 2015.

HALL, Stuart. Pensando a Diáspora (Reflexões Sobre a Terra no Exterior). In: SOVIK, Liv (org.). **Da Diáspora: Identidades e Mediações Culturais**. Trad. Adelaine La Guardia Resende. Belo Horizonte: Editora UFMG; Brasília: Representação da Unesco no Brasil, 2003.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**; tradução

Tomaz Tadeu da Silva, Guaracira Lope Louro - 11. ed. -Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

MACÊDO, Érika Sabino de. **Pelos muros da cidade**: uma leitura de imagem do graffiti de Vitória. Vitória, Érika Sabino de Macêdo, 2016.

PEDROSA, Mário. **Forma e Percepção Estética**: Textos Escolhidos II / Mário Pedrosa; Otilia Arantes (org.). São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1996.

PROSSER, Elisabeth Seraphim. Intervenção Urbana: vandalismo ou arte?. In: **I Colóquio nacional do núcleo de estudos em espaço e representações**, 2007, Curitiba. Anais...Curitiba: Universidade Federal do Paraná, Depto de Geografia, 2007.

ZERWES, Erika. A Fotografia eloquente: arte e política em Rodchenko. **Revista História Social**. n. 13. São Paulo. Campinas: 2007. p. 139-149. Disponível em:<<http://www.ifch.unicamp.br/ojs/index.php/rhs/article/viewFile/214/206>>. Acesso em 25 de novembro de 2023.

TUAN, Yi-Fu. – **Topofilia**: um estudo da percepção, atitudes e valores do meio ambiente; Tradução: Livia de Oliveira, Londrina, Eduel, 2012.

Recebido em: 30 de abril de 2024.

Publicado em: 28 de junho de 2024.

“Punk rock também é pra viado”: a estética punk no cinema queer de Bruce LaBruce

“Punk rock também é pra viado”: the punk aesthetics in Bruce LaBruce’s queer cinema

Vinícius Antônio Batista Reis¹ (UFES)

Resumo: Este trabalho visa traçar paralelos entre a construção visual do cinema queer e a estética punk, buscando assim entender os aspectos que constroem a questão visual do filme *“Raspberry Reich”* (Bruce LaBruce, 2004), que faz parte do movimento *queercore*, fundado pelo próprio LaBruce.

Palavras-chave: Punk, Queer, Bruce LaBruce, Queercore, Pós-Pornografia

Abstract: *This paper aims to draw parallels between the visual construction in queer cinema and the punk aesthetics, looking to understand the visual aspects in the movie Raspberry Reich (Bruce LaBruce, 2004), this movie is part of the queercore movement, founded by LaBruce.*

Key words: Punk, Queer, Bruce LaBruce, Queercore, Post-Pornography

<https://doi.org/10.47456/col.v14i23.44468>

¹ Estudante do Curso de Cinema e Audiovisual da Universidade Federal do Espírito Santo. ID ORCID: <https://orcid.org/0009-0002-8692-5946>. Currículo Lattes: <http://lattes.cnpq.br/6840520462023918>.

Introdução

Todo esforço revolucionário está em si interligado, seja ele político, social, de gênero ou estético, e é assim que duas subculturas acabam se interseccionando. É impossível ignorar as intersecções entre a cultura punk e a cultura queer, especialmente nos âmbitos políticos e estéticos. A relação entre estes movimentos vêm de antes de o punk se consolidar como uma subcultura, visto que parte da estética de tal movimento vem dos precursores do cinema queer. Quando o punk se estabelece como subcultura, era comum ver punks usando bottons com o rosto da Divine, famosa drag queen, musa do cineasta John Waters, e que se tornou notória dentro da cultura punk por conta do filme "Pink Flamingos" (1972), essa influência é de mão dupla, visto que nos anos seguintes o cinema de Waters buscava muito do devir punk, e de suas formas de transgressão social.



Figura 1. Cena do filme "Pink Flamingos" de John Waters. Na cena está a drag queen Divine, ela usa uma peruca ruiva de comprimento médio e um vestido branco, Divine está segurando uma cabeça de porco decapitada e semidecomposta.

Na imagem acima, retirada de "Pink Flamingos" (1974), fica claro o porquê de a estética ter influenciado na construção visual punk: a maquiagem carregada da personagem de Divine, a agressividade visual do rompimento de padrões, o uso do grotesco, tudo isso são bases do que viria a ser a estética punk.

Outra intersecção marcante desse momento inicial são os visuais criados por Sue Blane para o filme "Rocky Horror Picture Show" (1975), considerado como um dos marcos iniciais da moda punk, com designs que buscam transgredir os padrões visuais de gênero e, ao mesmo tempo, apresentarem certa dose de glamour.

Mas, nem só de estética vive o punk. Logo nos seus primeiros anos, 1976 e 1977, a ligação ideológica com o queer se mostrava presente e absurdamente forte, como nos filmes de Derek Jarman, cultuado cineasta britânico, que com seu primeiro filme, "Sebastiane" (1974), busca uma forma de transgressão completamente iconoclasta, que viria a ser importantíssima para o desenvolvimento punk. Jarman constrói o filme em um revisionismo histórico que retira o santo católico São Sebastião do lugar de pureza tradicional para inseri-lo na cultura queer. É importante citar que São Sebastião já era um símbolo para muitos gays católicos, cultuado por sua imagem que reflete pureza e sofrimento, ao mesmo tempo. Jarman voltaria a abordar a transgressão queer em "Magnicídio" (1978). Dessa vez, mais focado na estética punk propriamente dita, criando um marco cultural. A androginia, sexualidades não normativas e iconoclastia são inerentes aos personagens de "Magnicídio".

Dentre os músicos que aparecem no filme "Magnicídio", uma das mais emblemáticas é Jayne County, que atua no papel de Lounge Lizard, uma estrela do rock andrógina. County não só é uma das pioneiras da música punk, como é conhecida como a primeira rockstar transsexual. County construiu muito da estética visual do punk, com sua mistura de estética

drag, *camp* e grotesca, que, apesar de sofrer um apagamento da história canônica do punk rock, é evidente e vem cada vez mais sendo citada.

Outro exemplo marcante de transgressão queer dentro do início do movimento punk é Pete Shelley, conhecido por ser vocalista e guitarrista da banda Buzzcocks. Shelley, desde o início do Buzzcocks, já fazia referências a sua bissexualidade de forma implícita, mas decidiu falar abertamente a respeito após a música "*Homosapien*", presente em seu segundo álbum, ser banida pela BBC por conter referências explícitas à sexo gay.

Mas, se o movimento punk tinha seus próprios ícones ligados ao queer, a obra de Bruce LaBruce busca na iconoclastia uma forma de romper com status quo.

A obra de Labruce é marcada pela descontextualização de uma iconografia ampla e inclui personalidades emblemáticas como Che Guevara, Mahatma Ghandi, punks, skinheads e até mesmo zumbis. Contudo, essa descontextualização e reinvenção é reforçada nos escritos do cineasta como um empreendimento estético de destruição ou provocação característicos do posicionamento de uma vanguarda queer. (Alves, 2017. p.35)

Em "*Testo Junkie*" (2008), Paul Preciado diz que a palavra Queer perdeu força, mas no nosso principal objeto de análise nesse texto, o filme "*Raspberry Reich*", a palavra não só tem muita força, como é até ofensiva as políticas vigentes naquele momento. E é aí que Bruce LaBruce se ancora para produzir sua textualidade, no extremo da marginalidade e na potencialidade do cinema para chocar, com seu pós-pornô, simbolismo comunista e ideias iconoclastas.

Queer

Preciado afirma que nos tornamos uma sociedade punk. Talvez no sentido cru da palavra isso seja uma afirmação verdadeira, uma forma de mostrar que todos de certa forma vivem à margem, buscando representações extremas de sexo e violência, retratadas na pornografia e nos filmes de horror. Mas, isso ignora o caráter revolucionário desse movimento e o limita a apenas uma faceta que, apesar de existir, deixou de ser o foco logo nos primeiros anos, se tornando um movimento engajado, presente em causas políticas e sociais .

“*Raspberry Reich*” é construído em cima de uma narrativa simples: uma célula comunista na Alemanha decide sequestrar o filho de um grande empresário. O que realmente empurra a história são as relações interpessoais entre os personagens, que se engajam em diversas cenas sexuais.

A célula comunista presente no filme é inspirada no grupo real, conhecido como Baader-Meinhof, do qual os personagens seriam uma quarta geração. Os nomes dos personagens do núcleo principal são em maioria retirados de membros de tal grupo, outros são retirados de militantes comunistas, como Che.

Parte da crítica de Bruce LaBruce em “*Raspberry Reich*” é justamente a ala mais conservadora do espectro socialista. Deixando isso explícito tanto no campo textual – um dos personagens chega a dizer que o motivo da revolução proposta pelo Baader-Meinhof dar errado é ter mantido o padrão da heterossexualidade monogâmica – quanto no campo imagético, em que o filme se apropria de fotos e frases de militantes reais. Ver imagens de ícones socialistas ao lado de jovens adultos com pênis de fora pode ser tão chocante para um socialista quanto para o mais ferrenho conservador de direita, embora por motivos diferentes. Prova disso é que o filme foi processado por uso indevido de imagem do Che Guevara.



Figura 2. Cena do filme "*Raspberry Reich*", de Bruce LaBruce. O personagem Che usa uma camisa cinza e sua parte de baixo está nua. Che está com uma pistola dentro da boca. Atrás de Che há uma fotografia de Che Guevara que cobre toda a parede.

Esse tipo de situação deixa muito claro o quanto a iconoclastia punk se entranhou no movimento queer. Em "*Raspberry Reich*", há vários momentos referenciais. Além dos já citados nomes reais em personagens, há o uso de diversas frases proferidas por políticos e estudiosos, como as de George Bush, que aparecem como uma espécie de tarja nas cenas sexuais explícitas. LaBruce não mantém o foco do filme apenas em abordar política e sexo de formas separadas, mas transforma o próprio filme em um comentário sobre o ato de politizar o sexo.

A abordagem política do ato sexual permite aproximar o cinema produzido por LaBruce do que é chamado de pós-pornô: um tipo de pornografia que busca criar um imaginário de práticas sexuais, que busca romper com a pornografia comercial e seu enfoque na heterossexualidade.

Nas obras e ações pós-pornográficas, os discursos sobre a resignificação dos códigos de gênero vão ao encontro de reflexões acerca dos limites entre corpo e máquina, tecnologia e cotidiano, privado e público, indivíduo e sociedade, pertencimento e território. (Sarmet, 2014, p.265)

O filme se mostra bastante alinhado com a perspectiva descrita pela pesquisadora Érica Sarnet a respeito das representações na pós-pornografia. A líder da célula comunista retratada no filme acredita que não dá para fazer revolução sem uma revolução homossexual, colocando assim a heteronormatividade como contrarrevolucionária, mas não apenas no aspecto sexual, como também em um aspecto mais amplo, pois grande parte da manutenção de status quo é justamente com a manutenção dos papéis de gênero, da heteronormatividade e da repressão sexual.

As narrativas de LaBruce tampouco podem ser consideradas como meras prescrições, uma vez que elas parecem questionar a própria linguagem e se apresentar como uma possibilidade de experimentação da imagem pornográfica. (dos Santos, 2015. p.88)

Nesse sentido, podemos considerar que o cinema de LaBruce usa da própria quebra da linguagem para provocar seu rompimento da normatividade. Assim, até mesmo as performances de sexo heterossexual presentes no filme apresentam um aspecto pós-pornográfico, principalmente se colocado em comparação com pornografia tradicional, que apresenta linguagem e meio absurdamente normativos e funcionais, enquanto, para o cinema de LaBruce, a pornografia não se apresenta tanto como a finalidade, mas sim como o meio com o qual ele tenta alcançar seu objetivo final, que quase sempre é romper com os paradigmas sociais.

O próprio filme ilustra essa discussão em uma das suas primeiras sequências: o casal composto por Gudrun e Holger está fazendo sexo dentro de casa. Durante o ato, Gudrun afirma que o quarto é o último bastião da burguesia. O filme reforça esse discurso na forma dos textos que pulsam na tela, como que dizendo para que eles levem esse sexo a público. O casal atende ao pedido e vai se encaminhando até o elevador, no corredor do prédio, sem se vestir ou parar o ato sexual. Um casal de

idosos entra no elevador e flagra os dois personagens. Obviamente, o casal de idosos os taxa de pervertidos, dizem que é uma indecência. O filme, em seus discursos meta-textuais, responde que não se deve privar a juventude do sexo em público. A cena corta para os idosos dentro da cozinha do apartamento. A idosa questiona o marido acerca de chamar a polícia. Ele diz para deixar pra lá, que são apenas jovens. A idosa diz que na verdade quer fazer sexo naquele momento. LaBruce usa de uma quebra com a linguagem tradicional, deixando a cena ser conduzida em parte pelo meta-texto, além do auxílio de imagens pornográficas, para construir um excelente comentário acerca de conflito geracional e o uso do sexo para tensionamento político-social.

Punk

Se, na década de 1970, a linha que separava o punk do queer era extremamente borrada, na primeira da década de 1980, essa linha foi refeita, gerando uma separação, fomentada por conta do surgimento do hardcore punk, um novo subgênero, muito mais voltado para questões da política global que seu antecessor. Enquanto o hardcore punk trouxe certas questões bem pertinentes para dentro das discussões, segundo Spencer (2005) acabou afastando outras, trazendo um certo conservadorismo nas questões referentes à sexualidade

Adotando uma estética masculinista e muitas vezes até se assemelhando com uma estética militar, o hardcore punk traz certa agressividade, especialmente ao pensar em sua ramificação novaiorquina, em que punks e skinheads se uniram em torno de um único subgênero musical. Os shows se tornaram lugares mais violentos, não apenas por parte das bandas, mas também pela plateia. Assim, os espaços se tornaram menos seguros para o movimento queer. Importante citar que, em outras ramificações, como o pós-punk, essa separação não chegou a ocorrer,

mas, neste artigo, o enfoque será no hardcore punk, visto que é nele que o *queercore* se inspira. *Queercore* é o movimento encabeçado por Bruce LaBruce, interessado em questionar tanto as estéticas vigentes do punk quanto do queer.

É nesse contexto que LaBruce, em parceria com a artista e cineasta G.B. Jones, começaram a editar, em 1985, uma série de revistas com publicação independente intituladas de J.D.s. As J.D.s eram revistas que abraçavam o espírito do faça você mesmo e seguiam a longa tradição das zines undergrounds, ou seja, serviam como meio de divulgação para bandas e ideias. Spencer (2005) indica que as J.D.s é vista como um dos catalisadores do movimento *queercore*, que LaBruce e Jones inicialmente intitulam de *homocore*. O conteúdo das J.D.s consistia das fotos e desenhos feitos por Jones e os textos feitos por LaBruce, além de produções de outros artistas. Além disso, a zine abria espaço para o trabalho de bandas que faziam música punk com temática queer, estabelecendo o *queercore* não só como um movimento ideológico, mas como um movimento musical.

Em 1989, LaBruce e Jones escrevem o manifesto "*Don't Be Gay*", publicado na zine *Maximum Rock 'N' Roll*. Esse manifesto buscava atacar tanto a cultura queer quanto o movimento punk. O texto afirma que ambos os movimentos falharam. O primeiro falhou ao manter padrões, como não ir contra a misoginia e privilegiar gays em detrimento das lésbicas, e por ter medo de homossexuais que não performam os padrões de gênero, sempre priorizando quem age como heterossexual; O segundo falhou ao priorizar homens, relegando as mulheres apenas a papéis secundários e de serviços.

A partir daquele momento, o *queercore* se consolida de vez como movimento cultural. Logo no ano seguinte, iniciam-se as noites de filmes das J.D.s, dedicadas ao cinema *queercore* de baixo orçamento, realizado com câmeras Super 8, como "*No Skin Off My Ass*", primeiro longa de

LaBruce, lançado no ano de 1991. Nessa mesma época, começam a surgir bandas como a Pansy Division, Team Dresch e Limp Wrist, que tratam abertamente de questões queer usando a música punk como meio.

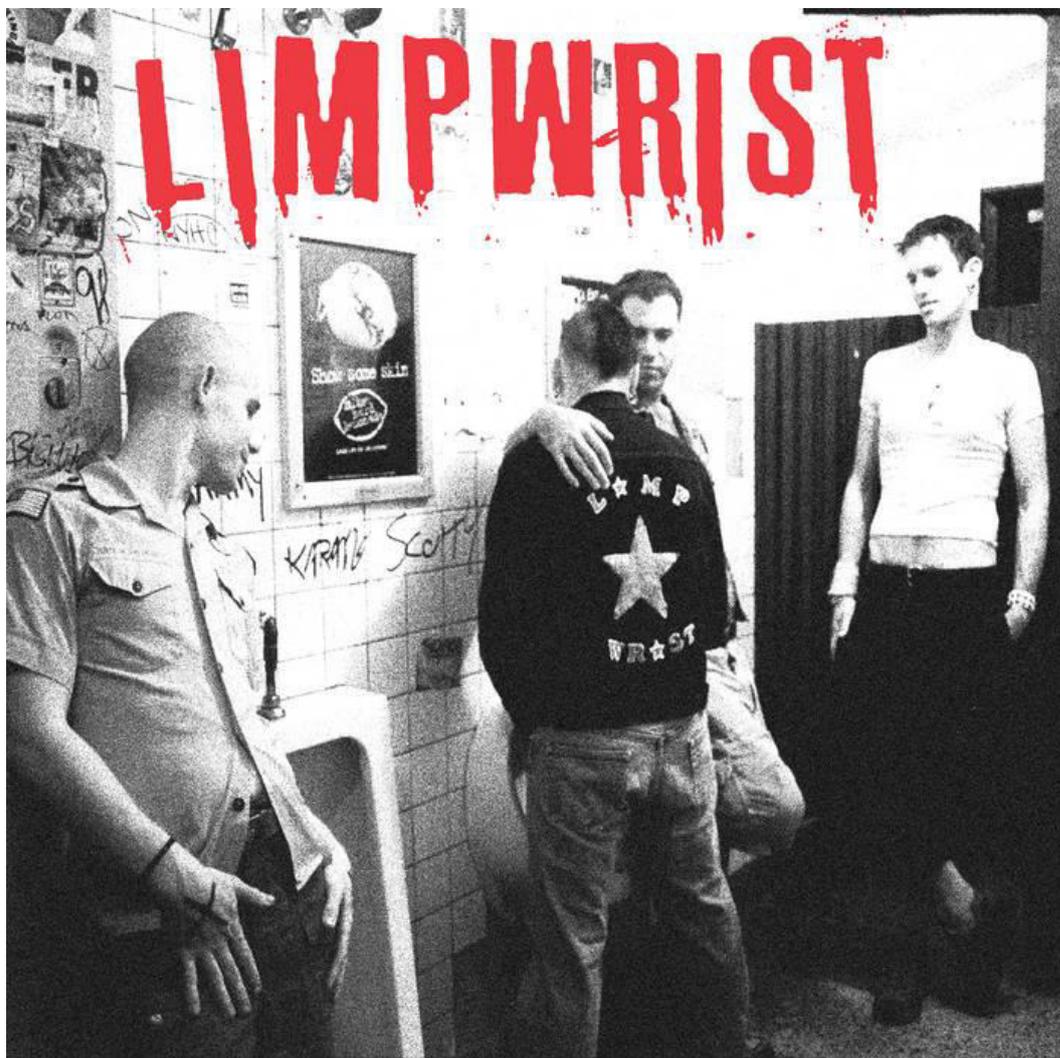


Figura 3. Capa do disco autointitulado da banda de *queercore* Limp Wrist. Nela os quatro integrantes da banda estão em um banheiro. Da esquerda para a direita, em primeiro plano, homem careca, com último botão da camisa desabotoado e um X marcado na mão direita, apoiada na pélvis, ele está recostado em parede de azulejos brancos pixados, ao lado de um mictório. No mictório seguinte, homem de moicano, de costas para nós, usando jaqueta preta com uma estrela branca, de frente para ele, outro homem apoia a mão em seu ombro esquerdo. Ao fundo, o quarto integrante da banda, magro e de camisa branca com umbigo amostrado, observa a cena.

A banda Limp Wrist é um dos maiores expoentes do gênero, conhecida por suas letras contestadoras, mas também divertidas. Ao analisar a capa de seu álbum homônimo, lançado em 2002, é possível perceber o quanto

o visual assemelha-se aos personagens em “*Raspberry Reich*”: jaquetas militares, coturnos, *cropped*s, cabelos curtos ou raspados. O conteúdo lírico também se mantém alinhado com as convicções dos personagens de LaBruce, como nesse trecho:

Moicanos Duplos e rebites são realmente quentes.
Meninos emos choramingam, mas vou dar uma chance a eles.
Skinheads de calças apertadas com corpos que empilham.
Essa cena inteira faz meus olhos revirarem.
Eu amo garotos hardcore, eu amo garotos incondicionalmente.
(Limp Wrist, 2002, tradução nossa)²

A forma aberta com que a banda trata a sexualidade é algo que recebeu muita força por conta do *queercore*. Logo, na contraparte fílmica, isso não seria diferente. LaBruce brinca com as convenções do gênero, com sua imagética bem definida, continua sua luta contra a padronização e mantém firme a destruição dos papéis de gênero e sexualidade.

Ao se pensar nessa dimensão de apropriação e re-imaginação de signos e estereótipos, torna-se possível entender como Bruce LaBruce construiu “*Raspberry Reich*”, deixando com que o filme seja um corpo livre, mesmo que os símbolos usados no filme tenham significados ancorados à realidade. Ali, eles se tornam únicos, e obtêm novos significados: o corpo se torna política, a política se torna sexo, a imagem se torna pornografia e a pornografia se torna um ato de resistência.

Considerações finais

A construção visual proposta por LaBruce é repleta de referências que nem sempre trabalham em uníssono, mas acabam gerando uma obra

²No original: Bi-hawks and studs are really hot / Emo kids whine, but I'll give em a shot / Tight pant-skinheads with bodies that stack / This whole damn scene makes my eyes roll back / I love hardcore boys, i love boys hardcore.

coesa, provocativa e que empurra limites estéticos. "*Raspberry Reich*" é construído para tentar levar o *queercore* para um novo lugar, mas não apenas isso, como elevar o punk em um geral.

Aos poucos, uma nova iconografia surge, baseada nos trabalhos de artistas que têm como marca justamente a iconoclastia. Não é diferente com o trabalho de LaBruce, que, ao olhar atentamente, não é nem um iconoclasta em si, mas uma pessoa que busca resgatar ícones não canônicos.

Além de reforçar as ligações estéticas entre os dois movimentos retratados no filme, em "*Raspberry Reich*", LaBruce não apenas a refina, como a torna definitiva, colocando-se como um filme que rompe com as linguagens as quais está associado para torná-las uma coisa só.

Referências

ALVES, Anderson de Souza. **Bruce LaBruce e o cinema queer: entre teoria, arte e política.** Disponível em: <https://ubibliorum.ubi.pt/bitstream/10400.6/6669/1/5687_11757.pdf>. Acesso em: 25 abr. 2024.

DOS SANTOS, Matheus Araújo. **New Queer Cinema: Cinema, Sexualidade e Política.** 1. ed. 2015. p.85-88.

PINK flamingos. Direção: John Waters. Estados Unidos: New Line Cinema, 1972. 1 vídeo.

PRECIADO, Paul. **Testo Junkie.** 1. ed. São Paulo: N-1 edições, 2018.

RASPBERRY reich. Direção: Bruce LaBruce. Alemanha: Jürgen Brüning Filmproduktion, 2004. 1 DVD.

ROCKY horror picture show. Direção: Jim Sharman. Inglaterra: Michael White Productions, 1975. 1 DVD.

SEBASTIANE. Direção: Derek Jarman, Paul Humfress. Inglaterra: Cinegate, 1976. 1 DVD.

LABRUCÉ, Bruce. JONES, G.B. Don't Be Gay. *Revista Maximum Rock 'N' Roll*. V. 71. p.52-56. abr. 1989.

LIMP WIRST. *I Love Hardcore Boys, I Love Boys Hardcore*. Albany, La Vida Es Un Mus: 2001. Disco vinil, lado A, faixa 5 (1 min).

MAGNICÍDIO. Direção: Derek Jarman. Inglaterra: Cinegate, 1978. 1 DVD.

NO skin off my ass. Direção: Bruce LaBruce. Canadá: Strand Releasing, 1991. 1 DVD.

SARMET, Érica. Pós-pornô, dissidência sexual e a situação cuir latino-americana: pontos de partida para o debate. *Revista Periódicus*, [S. l.], v. 1, n. 1, p. 258-276, 2014. Disponível em: <<https://periodicos.ufba.br/index.php/revistaperiodicus/article/view/10175>>. Acesso em: 25 abr. 2024.

SPENCER, Amy. *DIY: The Rise of Lo-Fi Culture*. Londres: Mairon Boyars, 2005. Disponível em: <<https://archive.org/details/diyriseofloficul0000spen/page/286/mode/2up>>. Acesso em: 18 mai. 2024.

Recebido em: 30 de abril de 2024.

Publicado em: 28 de junho de 2024.

Ativismo sociopolítico em artes urbanas, de Miguel Januário

Sociopolitical activism in urban arts, by Miguel Januário

Roney Jesus Ribeiro¹ (USC / UFES)

Michele Marques da Silva Mallagutti² (PPGA-UFES)

Resumo: Este artigo visa expandir reflexões sobre o engajamento sociopolítico do artista português Miguel Januário, que, por meio do projeto “±MaisMenos±”, abordou a crise social e econômica de Portugal. O ativismo político adotado pelo artista o colocou entre as maiores referências da arte urbana em seu país. Neste estudo, analisamos quatro trabalhos do projeto ‘±MaisMenos±’, de Januário.

Palavras-chave: ativismo, arte urbana, Miguel Januário.

Abstract: This article aims to expand reflections on the sociopolitical engagement of the Portuguese artist Miguel Januário, who through the project “±MAISMENOS±” addressed the social and economic crisis in Portugal. The political activism adopted by the artist placed him among the greatest references of urban art in his country. In this study we analyzed four works from the ‘±MAISMENOS±’ project by Januario.

Keywords: activism, urban arts, Miguel Januário

<https://doi.org/10.47456/col.v14i23.42931>

¹ Doutorando em História (área de História Social e Política) e mestre em Artes (área de Teoria, Crítica e História da Arte), ambos pela Universidade Federal do Espírito Santo (Ufes). Bolsista pela Fundação de Amparo à Pesquisa do Espírito Santo (Fapes). ID ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-2509-124X>. Currículo Lattes: <http://lattes.cnpq.br/1966814659940488>.

² Mestranda em Artes (área de Arte e Cultura) pela Universidade Federal do Espírito Santo. Licenciada em Artes Visuais e Pedagogia. Professora de Arte na rede municipal de educação de Vila Vela e de Guarapari. ID ORCID: <https://orcid.org/0009-0002-2244-9397>. Currículo Lattes: <http://lattes.cnpq.br/8031822333966275>.

Introdução

Este estudo se constitui com base em olhares, percepções e reflexões, até então, introdutórias, acerca de algumas proposições de arte urbana, oriundas do projeto “±MaisMenos±”, do artista português Miguel Januário (1981-). Objetivamos, com este artigo, evidenciar o engajamento político do artista na realização de intervenções urbanas que buscavam levar o seu público a uma reflexão sobre os problemas políticos, sociais e econômicos pelos quais Portugal passava, nos anos 2000. A partir de experiências vivenciadas, as pessoas poderiam contribuir, de modo significativo, para a troca de suas impressões estéticas, debates críticos e adoção de uma postura atuante, capaz de influenciar novas atitudes na transformação da realidade social da época.

Para além da intenção de denunciar os problemas sociais de Portugal, os trabalhos do projeto “±MaisMenos±” intencionavam agir e intervir no espaço urbano, visando transformar a percepção visual e a postura das pessoas. Os trabalhos de Miguel Januário, e de muitos artistas das novas artes urbanas portuguesas, funcionam como instrumentos de crítica política e denúncia social. Segundo Paula Guerra (2019), o trabalho do artista Miguel Januário não constitui uma simples ideia de arte urbana, já que seu processo criativo ultrapassa a perspectiva da “arte pela arte” para se tornar um objeto de intervenção social. Ao intervir sobre a sociedade, os trabalhos de Januário cumprem um importante papel social de tornar público as instabilidades sociais e, a partir disso, denunciar as mazelas vivenciadas pela sociedade portuguesa.

Segundo Becker (2007), a arte – e outras áreas das ciências humanas – é uma forma de expressar ideias e reflexões sobre a sociedade em que ela se constitui. Com efeito, a arte de crítica política é de grande importância, pois, ao produzi-la, os artistas refletem acerca de questões sociais e históricas e, a partir delas, se propõem a trabalhar motivados a intervir na sociedade de forma engajada. Por seu turno, as

intervenções artísticas de Januário propõem uma reflexão significativa sobre a sociedade, ao mesmo tempo em que constituem questionamentos sócio estéticos. As discussões de nosso artigo partem da reflexão sobre o texto "*Nothing is forever*: um ensaio sobre as artes urbanas de Miguel Januário ±MaisMenos±", de Paula Guerra (2019) e das suas contribuições teórico-críticas.

Miguel Januário, a arte urbana e o ativismo político

Com a variedade de artistas que transitam na sociedade, muitas seriam as opções de nomes aos quais poderíamos dedicar um estudo sobre seu engajamento político nos anos 2000. No entanto, a abordagem temática e o conteúdo explorado pelo artista português Miguel Januário nos despertou grande interesse. A produção artística do artista se traduz em intervenções urbanas que, além do forte apelo estético, atuam de forma engajada na denúncia de muitos problemas que a sociedade contemporânea portuguesa enfrentava, nos anos 2000. Esse foi um período em que a política e a economia do país entrou em refluxo, gerando uma séria crise. Sensibilizado com a realidade social a qual estava inserido, o artista realizou trabalhos de intervenção urbana pautados na ideia de ativar o senso crítico das pessoas.

Quem de fato é Miguel Januário? Qual a relevância para um estudo dedicado ao artista? Qual a importância de sua produção artística? As respostas nos parecem acessíveis, uma vez que, por se tratar de um artista estrangeiro e muito jovem – por isso, talvez pouco conhecido no Brasil – nos cabe a importante tarefa de realizar uma breve apresentação. Miguel Januário nasceu em 1981, na cidade do Porto, em Portugal. Ingressou na Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto, onde se licenciou em Design de Comunicação. Atualmente, realiza o curso de doutoramento em Design, também na mesma instituição.



Figura 1. Fotografia de Miguel Januário com Mestre Marçal. Na fotografia, mestre Marçal aparece na frente e Miguel Januário, à sua direita. Ambos usam óculos passivos para observar os detalhes do trabalho de Januário. Os óculos aparecem em cores, enquanto o resto da imagem está em preto e branco. Marçal segura uma revista, que está em primeiro plano. Ambos observam a revista, voltados em nossa direção. Ao fundo, obras de arte do ateliê em materiais e formatos diversos. A fotografia foi registrada no ateliê do jovem artista contemporâneo. Disponível em: <<https://www.cps.pt/pt/artistas/miguel-januario>>. Acesso em: 13 out. 2023.

Miguel Januário ocupou o cargo de diretor da agência de publicidade Iivity Brand Corp. Também atuou como artista colaborador de espaços de intervenção cultural na "Maus Hábitos". Sua vida política é ativa e exerce militância junto o Partido Comunista Português (PCP). Além disso, atualmente, ele é representado pela galeria Underdogs. Nas palavras de Guerra (2019, p. 31), "o primeiro contacto, ainda em criança, com o graffiti foi através do filme *Wild style*, de 1983, e um dos primeiros a retratar a cultura hip-hop e graffiti nova-iorquina". Isso justifica o gosto de Januário pela arte urbana.

Já na fase adulta, Januário se envolveu com importantes projetos artísticos, entre eles o "±MaisMenos±", iniciado no ano de 2005. O audacioso projeto de intervenção artística alcançou grande destaque, tornando-se uma importante referência na arte urbana nacional e internacional. O projeto surgiu do interesse do artista em militar pelas causas sociopolíticas de seu país. Vale lembrar que Portugal mergulhava em uma dura crise, o que levou o país a buscar auxílio econômico. Explicita Paula Guerra, que

Posteriormente à crise internacional originada em 2008, vários países pertencentes à Zona Euro foram forçados a pedir ajuda externa. Este foi o caso, em 2011, de Portugal. Em todos estes casos, a ajuda foi fornecida pelo esforço conjunto da Comissão Europeia, do Banco Central Europeu e do Fundo Monetário Internacional, constituindo uma troika de instituições. A fim de obter a ajuda, Portugal teve de aplicar um Programa de Assistência Financeira que impôs um conjunto de medidas de natureza estrutural relacionadas com o equilíbrio das finanças públicas. A dureza e a severidade de algumas das medidas levou a que o país saísse por várias vezes à rua manifestando o seu descontentamento com as políticas levadas a cabo pelo governo. Certas questões – da soberania nacional, da pertença à Europa, da responsabilização das elites, do aumento da pauperização e da pobreza – polarizaram muitas representações e discursos expressos no espaço público (Guerra, 2019, 21-22).

Sensibilizado com a situação crítica de seu país, Januário passou a dedicar sua produção artística a intervenções urbanas que fossem capazes de levar seu público às mais variadas experiências estéticas e reflexões políticas. Como citado, é nesse período que surge seu projeto “±MaisMenos±”, o qual se ampliou significativamente e foi levado para outros países. Paralelo ao projeto do selo “±”, Januário segue realizando outros trabalhos artísticos por meio da experimentação de variadas técnicas e recursos. A tomada de posição política de Januário por uma produção artística engajada o colocou entre os maiores nomes do grafite e na *street art* de seu país.

Sobre a arte urbana

De acordo com Paula Guerra (2019, p. 23) “muito se tem falado das novas artes urbanas. Mas, quais foram as mudanças das ‘velhas’ artes públicas urbanas para as ‘novas?’” Segundo Waclawek (2008), um dos primeiros modelos de política à arte pública surge nos anos de 1960. Corroborando para discussão, Guerra acrescenta que “trata-se do paradigma *art-in-public-places*, que se baseava na colocação, por exemplo, de esculturas abstratas à frente de edifícios públicos ou privados. O problema é que rapidamente entramos num debate sobre o que é ou não público e arte pública” (Guerra, 2019, p. 23).

Acerca do disposto, Hein (2006) tece uma crítica ao paradigma da *art-in-public-places*, asseverando que nem tudo que se coloca na rua pode ser visto como uma obra de arte ou um monumento artístico. O posicionamento defendido pelo estudioso contribuiu para o surgimento de um segundo paradigma acerca da arte urbana – ou *art-in-public-interest*. Esse segundo paradigma está “mais direcionado para programas públicos focalizados em questões sociais. Trata-se de um modelo interessado em estabelecer um diálogo democrático entre arte e a audiência” (op. cit.).

Entretanto, Waclawek, citada por Paula Guerra, aponta que o problema que se apresenta ao segundo paradigma "é o objetivo de provocar mudanças sociais para um público entendido como homogêneo, o que, em última análise, faz com que este diálogo democrático e colaborativo acabe por manter ou reforçar as desigualdades nas relações de poder" (op. cit.).

Novas artes urbanas: realidade ou utopia?

A arte urbana passou por diversos debates que contribuíram para reconsiderar seu significado na sociedade contemporânea. Sua função não é apenas adornar as ruas e os espaços urbanos da cidade. A arte urbana tem uma função social e um caráter político. Assim, as intervenções artísticas urbanas servem como instrumento de denúncia social e podem expressar forte engajamento político. A *street art* pode abordar temáticas variadas, se apropriar de questões muito em voga na sociedade, homenagear e preservar a memória de pessoas que marcaram um determinado contexto social. A nova arte urbana, indissociavelmente, está ligada à base das novas artes públicas (Guerra, 2019).

Segundo Michel Foucault (2013), o espaço público não é neutro. Ele é um contexto de relações de poder e conflitos. O poder procura gerir estratégias de visibilidade, sendo precisamente esse processo que o impõe e o sustenta. Uma sociedade é sempre marcada pela presença das relações de visualidade e visibilidade. Nos espaços sociais, há um grande confronto das forças das expressões imagéticas e informacionais. A comunicação visual não pode ser dissociada da sociedade. Ela contribui para o fortalecimento da visibilidade de um grupo ou de uma questão social. Ao passo que as estratégias de visibilidade se elevam, o poder tenta abafá-las, omitindo suas ações.

Segundo Guerra, “todavia, existem diversas vontades que se querem afirmar na esfera pública, uma vez que nem todos têm a capacidade de marcar o seu poder através de uma visibilidade urbana” (op. cit.). A autora reitera que, “quando falamos destas lutas, não podemos esquecer o papel das subculturas e as suas atividades para se fazerem ver e ouvir”. Sobre as relações de poder da subcultura a autora cita as estratégias de visibilidade utilizada pelos punks portugueses no espaço urbano (op. cit.).

Além de Guerra (2019), Campos (2010, 2012), Cerejo (2007) e Felonneau e Busquets (2001) também discorreram acerca das estratégias de visibilidade traduzidas pelas gramáticas subversivas, que são acionadas pelo grafite e pela *street art* na apropriação do espaço urbano. Nesse sentido, ainda que se discuta a propriedade artística do grafite e o controle exercido pelo estado e pelas esferas públicas sobre essa expressão artísticas urbanas, não podemos negar a força delas como formas de reivindicação do espaço público.

Vale lembrar que o grafite surge nos anos 1970, nos Estados Unidos, e logo se espalha para outros países do mundo. No que tange a presença dessa representação artística urbana, em Portugal, ressaltamos que seu surgimento só ocorrerá nos anos 1980. Por se tratar de uma prática artística que surge na subalternidade e se constitui à margem da sociedade, ela é considerada marginal. Mesmo sob muito preconceito e descaso, o grafite consegue alcançar legitimação como prática artística engajada com as questões sociais e com os problemas ligados aos centros urbanos. De acordo com Ferrell (1996), ainda que a arte urbana tenha sido associada ao vandalismo, qualquer tentativa de rótulo não foi tão resistente ao ponto de impedi-la de se expandir e de se refinar. Por outro lado, as entidades públicas criaram estratégias com objetivo de erradicar o grafite que, na época, era visto como forma de vandalismo. Embora essas estratégias conseguissem, por certo tempo, censurar e reprimir a ação dos grafiteiros, elas fracassaram. Muitos artistas atuavam na subalternidade e, com isso, era difícil controlar a ação deles.

Como já citado, nos lembram João Miguel Müller Wittckind e João Antonio Viana Weller (2023, p. 2), que o grafite surgiu nos anos 1970, em Nova Iorque, quando alguns jovens começaram a realizar suas impressões cotidianas nas paredes. Com o passar do tempo, essa habilidade com as latas de spray foi evoluindo e conquistando um alto patamar. Desse modo, o grafite, como expressão artística realizada em espaços públicos, foi se tornando mais popular e alcançando maior respeito social.

É indispensável conhecer a história do grafite para se compreender não só sua importância no cenário artístico-cultural da contemporaneidade, mas, também, compreendê-lo como uma representação de arte urbana que resistiu às muitas críticas e imposições e conseguiu reclamar seu espaço e visibilidade nos centros urbanos. Entretanto, o objetivo, aqui, não é repassar todo seu percurso na história, mas discorrer acerca de sua importância para o discurso de visibilidade, poder, engajamento social e, acima de tudo, como uma forma das concebidas novas artes urbanas. Devemos incluir o grafite nas novas artes urbanas por sua renovação e expansão no mundo. Ainda que essa forma de arte tenha pouco mais de cinquenta anos de existência, sua difusão se tornou forte.

O que faz com que a presença do grafite e a *street art* não passem despercebidas é a forma como essas artes construíram um percurso peculiar. Com o tempo, o grafite se dividiu em dois modelos: o grafite e pixo. Enquanto um se voltou para a cultura da violação – já que a grafiteagem era realizada em locais impróprios, com intenção de transgressora –, o outro buscou o fortalecimento e a legitimação. A expressividade do grafite não suprime os valores culturais de seus modelos. Para Guerra, “com maiores ou menores dificuldades, a legitimação do graffiti e *street art* não abrandou”. A autora reitera que “esse processo de legitimação pode ser apreendido nos esforços que o mundo da arte fez para capturar este novo tipo de arte. Isto é, não se apoiaram no léxico utilizado na cena graffiti, inventando um novo” (op. cit., p. 28).



Figura 2. Nothing is Forever (2013). Miguel Januário. Registro fotográfico capturado do site do projeto "±MaisMenos±". A imagem mostra um enlatado com o rótulo preto, com a indicação ± Nothing em dourado e um círculo preto com o símbolo ± na tampa. Na parte superior da imagem, lê-se ± Nothing is Forever. Na parte inferior, lê-se "± Sell out ±, 13 de setembro, Lisboa, Undersdog Gallery: Rua Fernando Palha, Armazém 56, Lisboa". Disponível em: <<http://maismenos.net/>>. Acesso em: 13 out. 2023.

“±MaisMenos±”: arte urbana e engajamento político

Em suas produções, Miguel Januário se engaja em questões sociais, criticando os problemas advindos dos descasos com as esferas sociais, e se sensibilizando com a realidade de seus conterrâneos. O projeto “±MaisMenos±”, que teve início em 2005, ainda no universo acadêmico, se expandiu para o contexto social, propondo uma relação entre arte e ativismo político.

Para exemplificar o forte engajamento político de Miguel Januário nas discussões seguintes, apresentamos quatro trabalhos realizados pelo artista, e buscamos analisá-los com base no ativismo adotado pelo artista para questionar os problemas sociopolíticos do seu país e engajar a sociedade nesses debates. Essas obras, e outras que o artista espalhou por vários espaços urbanos de Portugal, se traduzem em “uma grande invasão no Porto, que durou dois meses” (Silva, 2005 apud Guerra, 2019, p. 32).

Em “*Nothing is Forever*” (2013), Januário critica os problemas sociopolíticos de modo geral e lembra ao espectador que nada no mundo é para sempre, inclusive o sofrimento e os problemas sociais. Na época, o artista estava prestes a tornar-se designer, o que o coloca, de certa forma, em uma posição ambígua, já que o profissional da área serve ao mercado das visualidades e distorce a realidade, distanciando as minorias da sociedade do mundo real. Mas, o artista via esse mercado como um espaço criador de ilusões e utopias.

O posicionamento crítico do artista, em face do capitalismo, provoca um choque em seus trabalhos, o que nos remete às dicotomias entre o posicionamento ideológico e o trabalho artístico. Uma saída para esse confronto paradigmático foi à criação de uma arte carregada de engajamento político, como ocorre, de modo exemplar, no projeto “±MaisMenos±” em que os trabalhos têm como proposta romper e adulterar o sistema de informação que faz o mercado sobreviver (op. cit., p. 33).



Figura 3. Exemplo de um *streetment*. Poupe Água (2013). Miguel Januário. Fotografia de um registro de água, do lado de fora de um prédio, com parede de mármore ao fundo e chão de ladrilhos. Sobre a parte da frente do registro, que parece ser feito de uma caixa de metal fixada ao chão, aparece a marcação pixada que diz "Poupe água! ± Assim podemos jogar golfe". Disponível em: <<http://maismenos.net/>>. Acesso em: 13 out. 2023.

Como mostrado na intervenção apresentada (Figura 3), o símbolo "±" é o elemento que identifica os trabalhos de Januário. Ele aparece entre duas expressões: "Poupe água" e "assim podemos jogar golfe". A relação entre símbolo e expressões verbais é cheia

de intenções. Como defende Michel Baxandall (2016), não existe obra de arte neutra. Independentemente da linguagem artística através da qual o artista se expressa, seus trabalhos são cheios de intenções. Assim, compreendemos que símbolo e escrita verbal se confluem e complementam os reais sentidos das intervenções artísticas aqui apresentadas.

Em "*streetments*", fica claro a crítica que o artista realiza acerca da forma inadequada como as pessoas fazem uso da água. Desse modo, chama atenção de seu público para que eles mudem sua postura e passem a usar a água de forma mais consciente, para evitar piores crises hídricas. A Europa já passou por sérias crises hídricas. Por isso, é importante sensibilizar a sociedade para uma tomada de postura mais sensível diante dos possíveis problemas que poderão afetar os países desse continente. As intervenções de Januário – diferente de muitas representações de arte urbana coloridas e figurativas, que vemos nos centros urbanos –, buscam expressar sua crítica com simplicidade de cores.

Em "*streetments*", é possível perceber um forte posicionamento político por parte de Miguel Januário. A frase em inglês, traduzida para o português, diz "Até que a dívida nos separe". Com isso, compreendemos que, além de uma intervenção inteligente e estética, Januário realiza uma forte crítica sociopolítica frente à crise política e financeira do país. Na realização de "±MaisMenos±", o artista explorou muitas possibilidades de estratégias visuais para chamar a atenção do seu público. Algumas delas se aproximam das *tags* que se expandiram em frases, cujo anonimato do sujeito ou esfera social criticada era sempre mantida.

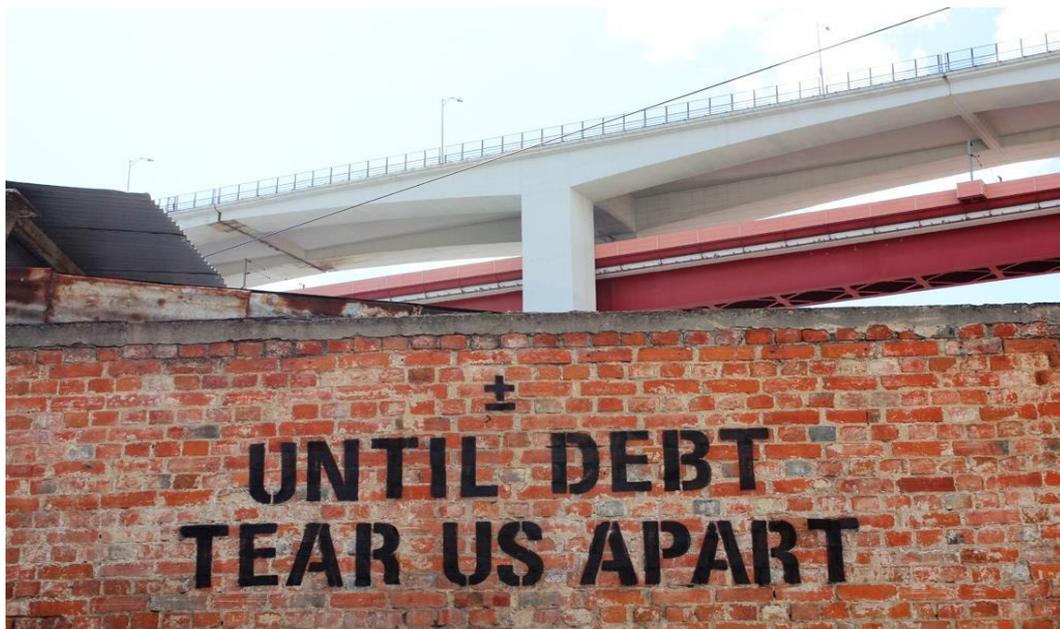


Figura 4. Exemplo de um *streetment* (2013). Miguel Januário. Fotografia de um muro com tijolos expostos e viaduto branco visível ao fundo. Sobre os tijolos, em letras feitas com molde vasado, com spray preto, lê-se “± Until debt tear us apart”. Disponível em: <<http://maismenos.net/>>. Acesso em: 13 out. 2023.

No decorrer da realização de “±MaisMenos±”, Januário passou a escrever frases tais como, “É uma casa portuguesa sem certeza”, “Pague leve levemente”, “Até que a dívida nos separe”, preservando o anonimato de a quem se referia. Na maior parte das vezes, o seu público sabia a quem se direcionavam as críticas. Acerca da forma inteligente com que artista realiza suas intervenções, é importante ressaltar que “é interessante a forma como subverte expressões conhecidas, numa espécie de estilo saramaguiano de subverter expressões conhecidas e provérbios” (op. cit., p. 33-34).

O trabalho apresentado também integra do projeto “±MaisMenos±” e foi realizado em 2012; recebeu o nome de “Funeral de Portugal”. Seu título autoexplicativo completa o sentido simbólico da performance realizada. Na imagem (Figura 5), é possível observar que o caixão levado no cortejo tem o formato do mapa de Portugal. A performance contou com a participação de militares, o que culminou na exoneração do coronel Matos Gonçalves, o qual foi diretamente responsabilizado por ceder alguns

policiais para participar na ação artística que simulava o enterro do território nacional (Sol, 2023). Embora já não estivesse vivendo nas águas turvas do período ditatorial, observamos que a censura e a repressão parecem não ter sido extintas da sociedade portuguesa. Nesse sentido, a lei, como sempre, caça e pune a todos que tentam agir em apoio e convenção com as questões de cunho social (Foucault, 2013).



Figura 5. Funeral de Portugal (2012). Miguel Januário. A fotografia mostra um caixão no formato do mapa de Portugal, conduzido por um cortejo simulando o funeral do país. A cena é vista de cima. O mapa é carregado por oito pessoas, quatro de cada lado, e está sobre uma plataforma preta coberta de flores vermelhas. O mapa-caixão tem as bordas douradas e, em sua tampa, aparece, também em dourado, o símbolo \pm . Disponível em: <<http://maismenos.net/>>. Acesso em: 13 out. 2023.

Por causa do teor político e social de seus trabalhos, o projeto “ \pm MaisMenos \pm ” ganhou grande visibilidade e se expandiu, grandiosamente, em Portugal. O objetivo de tornar seu projeto viral na sociedade portuguesa se consolidou, haja vista que, ao observar o símbolo “ \pm ”, em qualquer área pública, as pessoas já sabem que se trata de uma intervenção de Januário. Assim, Guerra comprova nossa constatação, ao afirmar, que “o salto quantitativo e qualitativo ocorreu quando o projeto \pm MaisMenos \pm se juntou à manifestação da Geração à Rasca, de 12 de março de 2011”. Essa parceria marca sem dúvidas “o cruzamento entre arte e movimentos sociais” (op. cit., p. 34).

Considerações finais

O estudo apresentado se construiu com base nas provocações realizadas por Paula Guerra (2019), em seu ensaio acerca do “±MaisMenos±”, de Miguel Januário, e com base em estudos de outros pesquisadores. Nosso contato com as intervenções artísticas e o projeto “±MaisMenos±” se deu a partir da leitura do ensaio produzido pela antropóloga. Talvez, se não tivéssemos realizado a leitura do texto citado, não teríamos acessado os trabalhos do artista e tomado conhecimento de seu ativismo político, exercido por ele nos anos 2000. As intervenções de Januário acionam reflexões políticas no espectador e contribuem para que ele haja de forma crítica na sociedade onde está inserido. Isso também contribui para posicionamentos críticos e engajados no cenário artístico português.

Consideramos que a pesquisa científica é capaz de acionar novas sensibilidades e reflexões. Foi exatamente isso que o ensaio de Paula Guerra (2019) nos proporcionou, ao nos colocar em contato com as obras de Miguel Januário. A partir daí, tivemos a oportunidade de ler mais sobre o artista, buscar sobre seus trabalhos e acessar informações mais aprofundadas acerca de seu engajamento sociopolítico. Desde a eclosão de períodos antidemocráticos em todo o mundo, sobretudo na Europa, é de grande importância acionar a reflexão crítica na sociedade, por meio de produções artísticas politizadas. É isso que Januário faz, ao realizar intervenções artísticas em espaços públicos, com objetivo de despertar, nas pessoas, sentimentos e posturas diversas.

O projeto “±MaisMenos±”, além de representar uma tomada de postura engajada com relação aos problemas sociopolíticos, também leva à reflexão sobre essas questões ao público em geral, por meio das intervenções artísticas. Os trabalhos despertam a apreciação artística e

aguçam um pensamento mais crítico sobre todas as esferas sociais (Januário, 2023). Por seu forte teor crítico, alguns trabalhos podem causar um mal-estar nas pessoas e nos governantes. Mas, tirar o conforto das pessoas, às vezes, se faz necessário para levá-las a uma reflexão profunda sobre os problemas que afetam a todos. Assim, é possível alcançar posturas mais éticas.

Segundo Januário (2023), ele busca, nos problemas políticos e sociais, o principal motivo para a realização de seus trabalhos. Para o artista, as crises políticas, sociais e econômicas das últimas décadas têm sido revisitadas para se tornarem tema de seu projeto “±MaisMenos±”.

Referências

BAXANDALL, Michael. **Padrões de intenção: a explicação histórica dos quadros**. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

BECKER, H. S. **Telling about society**. Chicago: The University of Chicago Press, 2007.

CAMPOS, R. **Porque pintamos a cidade?: uma abordagem etnográfica do graffiti urbano**. Lisboa: Fim de Século, 2010.

CAMPOS, R. A cultura visual e o olhar antropológico. **Visualidades**, v. 10, n. 1, p. 17-37, 2012.

CEREJO, S. D. **Risco e identidade de gênero no universo do graffiti**. Lisboa: Colibri, 2007.

FELONNEAU, M.-L.; BUSQUETS, S. **Tags et grafs: les jeunes à la conquête de la ville**. Paris: L'Harmattan, 2001.

FERRELL, J. **Crimes of style: urban graffiti and the politics of criminality**. Boston: Northeastern, 1996.

FOUCAULT, M. **Vigiar e punir: nascimento da prisão**. Lisboa: Edições 70, 2013

JANUÁRIO, M. **The main thing is to act**: Miguel Januário: TEDxOPorto.

2014. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=8iWtTBR4kYo>. Acesso em 10 out. 2023.

___ **MaisMenos – ego**: Miguel Januário: TEDxLuanda. 2015. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=K3RO7tCxhQ0>. Acesso em 15 out. 2023.

GUERRA, Paula. Nothing is forever: um ensaio sobre as artes urbanas de Miguel Januário±MaisMenos±. **Horizontes Antropológico**. Porto Alegre, ano 25, n. 55, p. 19-49, set./dez. 2019.

HEIN, H. **Public art: thinking museums differently**. Lanham: Altamira Press, 2006.

SOL, Celso Paiva. “**Funeral de Portugal**” leva a demissão do comandante da GNR de Braga. Disponível em: <https://rr.sapo.pt/informacao_detalhe.aspx>. Acessado em 15 de out. 2023.

WACLAWEK, A. **From graffiti to the street art movement: negotiating art worlds, urban spaces, and visual culture, c. 1970–2008**. 2008. Tese (Doutorado em História da Arte) – Faculty of Fine Arts, Concordia University, Montreal, 2008.

WITTCKINK, João Miguel Müller; WELLER, João Antonio Viana. **Grafite ou vandalismo**. Disponível em: <<https://www.unijui.edu.br/eventos/moeducitec>>. Acessado em 11 de nov. 2023.

Recebido em: 16 de novembro de 2023.
Publicado em: 28 de junho de 2024.

Presença da cultura indígena no cenário artístico: transculturação e cultura híbrida na América Latina

Presence of indigenous culture in the artistic scene: transculturation and hybrid culture in Latin America

Jaqueline Torquatro¹ (LEENA/PPGA-UFES)

Resumo: Este artigo fala sobre o processo de transculturação ocorrida na América Latina, a partir da chegada dos europeus. Para o desenvolvimento desta pesquisa, analisamos exemplos de arte pública instalados no Espírito Santo, com foco da evidenciação dos referenciais simbólicos apresentados por tais peças. Através desta pesquisa, concluímos que a forma de representação dos povos originários em obras de arte pública foi profundamente impactada pela inserção da cultura europeia no Brasil colonial.

Palavras-chave: memoricídio, transculturação, cultura híbrida.

Abstract: This article talks about the transculturation process that took place in Latin America, following the arrival of Europeans. To develop this research, we analyzed examples of public art installed in Espírito Santo, focusing on highlighting the symbolic references presented by such pieces. Through this research, we concluded that the way in which original peoples were represented in works of public art was profoundly impacted by the insertion of European culture in colonial Brazil.

Keywords: memoricide, transculturation, hybrid culture.

<https://doi.org/10.47456/col.v14i23.44469>

¹ Graduanda em Artes Plásticas e mestranda em Artes pela UFES, faz parte do grupo de pesquisadores do Laboratório de Extensão e Pesquisa em Artes da UFES (LEENA), atuando como pesquisadora em "Arte pública capixaba e os modos de representação dos povos indígenas". Bacharel em Arquitetura e Urbanismo pela UFES, formada em 2013. ID ORCID: <https://orcid.org/0009-0002-3914-1911>. Currículo Lattes: <http://lattes.cnpq.br/2601386393048834>.

O memoricídio na América Latina

A América Latina foi palco de diversas barbáries ao longo dos últimos seis séculos, principalmente a partir da chegada dos europeus em seu território, em 1492. A tomada do Impérios Inca, Astecas e Maias, até a dominação de diversas outras etnias, ao longo de toda região do "Novo Continente", foi regada de ações resultantes em etnocídio, memoricídio e genocídio, como Fernando Báez explicita em "A destruição Cultural da América Latina" (2010).

O memoricídio, termo utilizado desde a época do humanismo clássico, segundo Báez (2010), é a eliminação da memória, que, na América Latina, foi ocasionada pela ação dos invasores europeus contra os povos originários que habitavam – e habitam – a região. Ao nos aprofundarmos na literatura que analisa a ocupação desse continente, podemos entender que o processo foi alicerçado em um modelo ocupação territorial através de destruição e desmoralização dos nativos.

A ação da Igreja Católica durante a ocupação das terras americanas foi crucial para que o memoricídio acontecesse. De acordo com Báez, "[...] houve destruição premeditada e negligência, saque direto, devastação permanente e uma miscigenação desigual, que encobriu as origens" (Baéz, 2010, p.39). A Igreja Católica proibiu rituais, destruiu artefatos e perseguiu tudo que podiam classificar como pagão. Para Sahagún (1956 p. 29), conforme citado por Báez (2010, p.39), "[...] isto é o que literalmente ocorreu aos índios, com a vinda dos espanhóis. Foram pisoteados e destruídos a tal ponto que deles e de toda sua sociedade não restou já nenhuma aparência do que eram antigamente".

A destruição e o saque dos artefatos indígenas foram arquitetados para reduzir a resistência dos povos originários à dominação dos invasores europeus, e posteriormente, "[...] através de repressão e censura, para fortalecera amnésia da verdadeira condição dos índios e

dos negros” (Báez, 2010, p.96). A diligência dos membros da Igreja Católica no território da América Latina, sob o pretexto da catequização, foi determinante para a redução de símbolos culturais das etnias pré-colombianas.

Os franciscanos foram iconoclastas fanáticos no México, desde 1525 e, contagiados por um fervor religioso crescente, sem dúvida frenéticos, ordenaram o assassinio dos sacerdotes dos cultos nativos, intimidaram os indígenas com o fogo do inferno e contribuíram para a catástrofe cultural, conscientes de sua missão [...] queriam apagar toda memória religiosa indígena[...]proibiu-se aos artistas voltar a pintar ou esculpir seus símbolos (só era autorizada a reprodução de imagens bíblicas) (Báez, 2010, p.90-91).

A história da destruição cultural da América Latina não teria resultado na transculturação que existe atualmente, se não fosse a atuação da Igreja Católica. Para Báez, a Igreja Católica “[...] encobriu e participou do saque da América Latina e nunca pediu perdão pelos graves danos culturais causados por ela [...] participou da usurpação dos valores culturais e da destruição deliberada do patrimônio cultural palpável e impalpável”. (Báez, 2010, p.102)

O processo de transculturação ganhou força com a criação de centros de doutrinação. No Brasil, esses centros ficaram conhecidos como escolas jesuítas (comandadas pela Companhia de Jesus), sendo que, no estado do Espírito Santo, os dois mais conhecidos são os de Reritiba, em Anchieta, e Aldeia Nova, em Nova Almeida. Segundo Báez “[...] a arte ensinada era de concepção europeia e se sabe que criaram mais de mil esculturas, das quais hoje só restam cerca de duzentas.” (Báez, 2010, p.104)

As obras de arte indígena originárias foram saqueadas ou destruídas, principalmente as de cunho religioso. As únicas que permaneceram foram as que “[...] imitavam ou seguiam a tradição europeia” (Báez, 2010, p.111). A música indígena também foi censurada, com a premissa de combater o paganismo, e ocasionou o esquecimento de diversos cantos,

instrumentos musicais e outras características das músicas produzidas por diversos grupos étnicos pré-colombianos.

Quase todas as obras artísticas que existiam antes da chegada dos europeus foram aniquiladas ou saqueadas. Como Fernando Báez salientou, é mais provável encontrar um exemplar de arte indígena, ou documentos históricos pré-colombianos, em museus e bibliotecas em países europeus do que nos países de origem. O processo de transculturação foi institucionalizado pelos países invasores. Portugal obrigava a aristocracia a estudar em Portugal, enquanto a Espanha fundou diversas universidades no padrão europeu, que, segundo Báez, manteve o padrão e a corrente de pensamento impenetráveis por, pelo menos, 300 anos. O processo de transculturação, no Brasil, foi como em toda a América Latina, e consistiu no apagamento de recordações, na censura e na transferência de conceitos, quando se priorizava a predominância da cultura importada pelos europeus.

Transculturação e Cultura Híbrida

Cultura, segundo Canclini (2013, p. 41), é “[...] o conjunto dos processos sociais de produção, circulação e consumo da significação na vida social.” Para o autor, o processo de hibridação está relacionado as movimentações de pessoas e objetos, que regem o mundo contemporâneo e que, na América Latina, ocorreu a partir da expansão da Europa em direção ao “Novo Mundo”. Canclini ainda esclarece que, para ele, a hibridação são “[...] processos socioculturais nos quais estruturas ou práticas discretas, que existiam de forma separada, se combinam para gerar novas estruturas, objetos e práticas.” (Canclini, 2013, p.19)

Para Canclini, a mistura de culturas que ocorreu na América Latina, a partir da chegada dos europeus, dominação dos povos originários e do

tráfico negreiro, que inseriu milhares de africanos escravizados na região, resultou na cultura híbrida, que se destaca na criação de identidades culturais únicas, a partir da capacidade que as pessoas possuem em apossar-se de diferentes elementos culturais e readequá-los de forma favorável ao seu contexto.

Diferente da cultura híbrida que Nestór Garcia Canclini descreveu em seus textos, a transculturação apresentada por Fernando Báez em "A história da destruição cultural da América Latina", e alcunhada pelo pensador cubano Fernando Ortiz, está diretamente ligada ao processo de ocupação territorial e à relação entre o colonizador e o colonizado. A transculturação está ligada a subordinação da cultura do dominado, a superioridade da cultura do dominador.

Fernando Ortiz (1881-1969), ao inserir a palavra transculturação em seu livro, disse:

Por *aculturação* se quer significar o processo de trânsito de uma cultura a outra e suas repercussões sociais de qualquer gênero. Mas *transculturação* é o vocábulo mais apropriado. Entendemos que o vocábulo *transculturação* expressa melhor as diferentes fases do processo de transição de uma cultura a outra, porque não consiste em adquirir uma cultura diferente, que é o que, a rigor, indica a palavra inglesa *acculturation*, mas o processo implica também necessariamente a perda ou desenraizamento de uma cultura precedente, o que poderia se chamar de *desculturação*, e, além disso, significa a conseguinte criação de novos fenômenos culturais que poderiam se denominar *neoculturação*. (Ortiz, 1940, p.152)

Segundo Báez (2010):

A transculturação fascinou numerosos pesquisadores que manifestaram interesse de estudar o caso das sociedades assimiladas pela violência de contato, nas quais os conflitos de baixa e alta intensidade reproduzia as condições de desenraizamento com uma identidade anterior. (Báez, 2010, p. 305)

Podemos entender que, enquanto a cultura híbrida trata da diversidade cultural, baseada nas combinações criativas de diversas culturas, a transculturação abarca o processo e contexto histórico da dominação de uma cultura sobre outra, destacando a relação entre dominadores e subordinados, incluídos e excluídos.

Para Báez, “[...] a memória, identidade e cultura (...) foram alterados na América Latina. Não há cultura onde não há memória; não há identidade onde não há memória. Por sua vez, não há memória sem identidade” (Báez, 2010, p.259). Nesse sentido, Báez afirma que o resultado da invasão europeia foi a formação de “identidades de resistência” e que o projeto de apagamento da memória dos povos originários visava “enxertar sua própria memória para reconfigurar uma identidade submissa” (Báez, 2010, p.260).

Ao analisarmos o surgimento da cultura híbrida na América Latina, devemos considerar que a memória e cultura, assimilada a outras culturas que aqui chegaram, já havia sido modificada pelas constantes insurgências e ações dos invasores europeus sobre o modo de vida e a produção cultural que ocorriam na região, na era pré-colombiana. A cultura híbrida resultante não foi uma mistura que ocorreu de forma homogênea entre os povos que formaram a identidade das nações ibero-americanas. Ao contrário, foi resultado de uma investida violenta, arquitetada com propósito de apagar a memória dos povos originários e dos africanos escravizados, a fim de conseguir a dominação territorial, com menos resistência.

Presença da arte e cultura indígena

A partir da análise do texto, podemos perceber que a arte indígena na América Latina foi praticamente extinta. Muito do que temos conhecimento foi descoberta em um momento posterior à chegada os

européus, que ficou escondida ou soterrada por alguma obra realizada pelos colonizadores, ou está em algum museu ou biblioteca, ou acervo particular, em diversos países da Europa.

No Espírito Santo, de acordo com o inventário levantado por pesquisadores do LEENA (Laboratório de Extensão e Pesquisa em Artes da UFES), dos diversos itens de arte pública existentes, apenas 8 fazem alguma referência aos povos de etnias indígenas, e em sua maioria, estão em posição de submissão, ou são representados de forma estereotipadas (Figura 1).



Figura 1. Mosaico de monumentos com figuras indígenas no Espírito Santo, nas cidades de Anchieta, Marataízes e Aracruz, respectivamente. Mosaico com três fotos: a primeira mostrando um detalhe em alto relevo, que compõe uma escultura; a segunda é uma escultura do Padre José de Anchieta, dourado, sendo reverenciado por um indígena ajoelhado, e a terceira é um mural de uma fonte, com uma jovem indígena pintada, com seios expostos e os braços para o alto. Fonte: Inventário Imagético do LEENA.

Podemos relacionar a ausência de arte produzida pelos povos originários no espaço público, nesse caso, capixaba, como resultado do memoricídio e transculturação, analisado nos capítulos anteriores, praticado pelos colonizadores europeus, com grande ação da Igreja Católica. Não por acaso, grande parte do acervo de obras públicas capixabas, e quiçá brasileiras, são figurações de heróis portugueses ou ícones da cultura importada e imposta pelo cristianismo, como bíblias, figuras angelicais e santos, como exposto no mosaico de figuras (Figura 2). Dentro do inventário de obras de arte pública existentes no estado do Espírito Santo, que foi catalogado pelo Laboratório de Extensão e Pesquisa em Artes da UFES, desde 1999, não

existem itens que tenham sido confeccionados por artistas indígenas ou que sejam pré-datados do período pré-colonial.

A arte indígena, com a chegada dos europeus, foi suprimida. Os indígenas tiveram suas terras tomadas e sua cultura demonizada. Toda construção imagética do indígena latino americano foi baseada na estereotipia grega do bárbaro. O europeu criou o mito do homem selvagem indígena. A cultura e os costumes foram demonizados e os indígenas foram transformados em bárbaros, selvagens, pessoas animais, que estavam longe da civilização, por não possuírem um vínculo com o cristianismo. A partir da chegada dos europeus à América, a maioria das narrativas produzidas e das imagens relacionadas aos ameríndios referiam-se à selvageria e ao barbarismo, com a finalidade de reafirmar a necessidade da presença dos europeus nas terras estrangeiras.

Os primeiros exemplares de arte pública, no Brasil, surgiram ainda no século XVI, como cruzeiros e fachadas de igrejas e capelas. No século XVIII, aparecem em forma de charafizes e alegorias voltadas à arte sacra e, nos anos seguintes, aparecem em monumentos e memoriais que exaltam principalmente a cultura inserida pelos dominadores da região. A figura 2 dialoga com esse processo de transculturação, sai a figura do indígena e ascendem os símbolos cristãos. Nos bancos de dados do LEENA, podemos perceber que um bom volume de monumentos, murais, memoriais, esculturas, é voltado à exaltação de figuras provenientes da colonização. As imagens do cristianismo passam a figurar nos espaços públicos como ilustração da vitória da civilização contra a selvageria e confirmam o processo de transculturação, que se iniciou desde o primeiro contato com os europeus.



Figura 2. Monumentos que apresentam a influência da colonização europeia. Mosaico de três figuras que representam personagens europeizados ou importados do cristianismo: a primeira é a imagem de um homem segurando uma cruz, com um braço para cima, e dois dedos apontando para o céu; a segunda é um busto de um homem careca, representante da igreja católica; e o terceiro é um totem com a figura de uma cruz e uma pomba, símbolos do cristianismo, com um versículo: "Eu vos dou a minha paz" (João 14:27). Fonte: <https://artepublicacapixaba.com.br>

A imagem do indígena na arte pública é bastante reduzida e, na maioria das vezes, quando aparecem, são alegorias inseridas em esculturas de exaltação à heróis nacionais, provenientes principalmente da Europa, sejam eles figuras políticas ou religiosas, como é o caso da figura 1, que é uma composição de um mosaico com três imagens, sendo a primeira um alto relevo de uma multidão de indígenas carregando um corpo, como em um funeral, que ornamenta um busto de José de Anchieta; a segunda é um monumento à José de Anchieta, que mostra um indígena ajoelhado, recebendo a benção do padre católico. Ou seja, mostra a conversão do indígena aos preceitos cristãos; e a terceira é uma pintura de uma alegoria de uma indígena que se assemelha bastante às imagens de Albert Eckhout, produzidas na década de 1640 (Figura 3), as quais são alegorias de indígenas domesticados e selvagens. Apesar desse mural ter sido pintado na década de 1970, ainda carrega a estereotipia proveniente da colonização, e de toda construção imagética desenvolvidos nos primeiros dois séculos de ocupação.



Figura 3. A mulher Tupi - Albert Eckhout. Mulher indígena com uma saia branca, uma criança no colo, uma cesta com alimentos e objetos que parecem pertencer a cultura europeia, uma plantação e uma casa colonial ao fundo e uma bananeira. Fonte: <https://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra14526/india-tupi> - acesso em 27/05/2024 / . Figura 4. Detalhe da Fonte do Caju. Pintura do fim do século XX. Mulher indígena com tanga, seios expostos, cabelo longo, braços levantados, com olhar de medo e uma natureza tropical ao redor. Fonte: autoral, set.2023.

Ao analisar as figuras 3 e 4, podemos perceber que a estereotipia do indígena, criada pela visão eurocêntrica, perdurou até a atualidade. O processo de colonização do território brasileiro modificou o espaço, os modos de viver, e a forma de enxergar. A identidade cultural indígena pré-colonial foi reformulada e uma nova identidade se formou, a partir do processo da construção socioespacial brasileira. Alguns indícios da cultura indígena conseguiram sobreviver ao memoricídio, ao etnocídio e

transculturação e encontram-se inseridos no cotidiano de todas as camadas da sociedade brasileira.

No século XX, apesar da construção imagética do período colonial ainda perdurar, movimentos de valorização e ressignificação da cultura e história indígenas passaram a surgir, na política e no meio artístico. Em “Produção cultural indígena e história da arte no Brasil: exposições e seus enunciados”, Ivair Reinaldim disserta a respeito de uma exposição dedicada à diversos povos de etnias indígenas, proposta por Mário Pedrosa ao MAM RJ, em 1977, que não foi concretizada. Ivair ressalta a importância de promover exposições do gênero, mas admite que o discurso de Mário Pedrosa, na época, mantinha alguns equívocos, que coloca o indígena em um papel estereotipado, como explicita Quintela e como mostra a Figura 5.

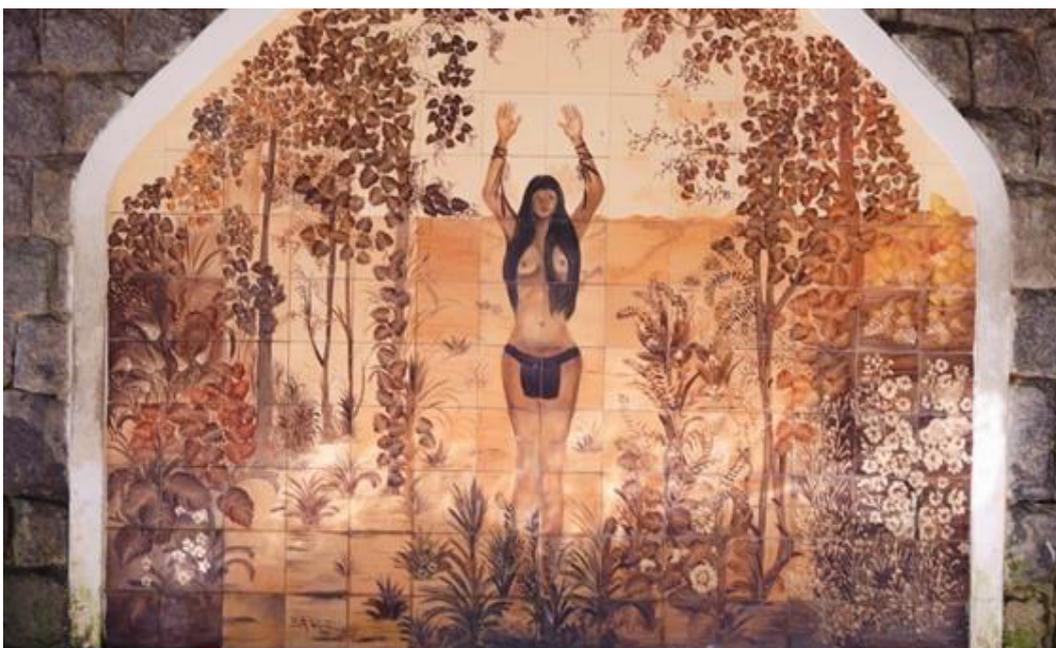


Figura 5. Indígena representada no painel da Fonte do Caju. Indígena adolescente pintada no mural, cor sépia, cercada por vegetação, com uma tanga, cabelos lisos, longos, seios expostos. Fonte: Foto autoral, set. 2023

Segundo Quintela (*apud* Reinaldim 2017, p. 140):

[...] o indígena aparece como um todo generalizado, abstrato, inapreensível, alegórico (...) em alguns

momentos, o crítico situa o índio num passado a-histórico (...)remonta a produção indígena a certa nostalgia edênica, em que a natureza, homem e arte são uma tríade harmônica e plena.

Mário Pedrosa, apesar de vislumbrar a exposição sobre arte indígena, que seria uma retratação histórica aos povos originários do Brasil, carregava em seu discurso contaminações que foram plantadas ao longo de toda formação sociocultural, nos últimos seis séculos, a partir da chegada dos europeus na região. Entretanto, a exposição que Mário Pedrosa estava organizando, seria de grande relevância, até no cenário político nacional e internacional.

As obras que seriam expostas no MAM seriam objetos que algumas etnias produziam para uso cotidiano, mas que possuíam beleza artística, que fizeram o crítico classificá-las como arte. Trabalhos de artesanato com plumagens e utilitários, ao todo mais de mil e quinhentos itens, seriam expostos no museu, em espaços ambientados de forma a remeter os espaços de vivência dos indígenas. A exposição, apesar de ser voltada para a propagação da arte indígena, estaria carregada de estereótipos que, atualmente, seriam criticadas.

O texto salienta que os organizadores da exposição tratavam a arte indígena de forma generalizada e não levava em consideração que os grupos étnicos originários eram numerosos, e sua arte, forma de organização social e cultural eram distintas entre si.

Ainda hoje, ao analisarmos a arte indígena e a presença da representação artística e cultural desses povos, precisamos estar atentos para não repetirmos os padrões utilizados ao longo dos séculos, que classificam as etnias indígenas de forma generalizada e cheias de estereótipos alegóricos.

Como disse Darcy Ribeiro, sobre alienação cultural:

[...] consiste, em essência, na internalização espontânea ou induzida num povo da consciência e da ideologia de outro, equivalente a uma realidade que lhes é estranha e de interesses de opostos aos seus. É a adoção de esquemas conceituais que escamoteiam a percepção da realidade social em benefício dos que dela se favorecem. (Ribeiro, 1983).

Por séculos, o projeto da elite brasileira era promover o apagamento da identidade dos povos originários e a implementação de uma nova memória, que renegasse a história dos antepassados que habitavam a região e incorporasse uma nova cultura, embasada nos moldes europeus. Atualmente, diversas vertentes têm surgido, com a proposta de resgatar e valorizar as culturas que outrora foram perdidas e subjugadas.

Esperamos que, através da nossa pesquisa, possamos contribuir com essa empreitada que tem reunido diversos estudiosos e pesquisadores, de diversas áreas. Nossa pesquisa, em específico, tem a proposta de analisar a presença da arte e cultura no estado do Espírito Santo, e buscamos nos apoiar em textos e artigos que contribuam para o entendimento daquilo que estamos analisando.

Referências

BÁEZ, Fernando. **A história da destruição cultural da América Latina: da conquista à globalização**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2010.

CANCLINI, N. G. **Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade**. Trad. Heloísa Pezza Cintrão, Ana Regina Lessa. 3 ed. São Paulo: Edusp, 2013.

ORTIZ, Fernando. **Contrapunteo cubano del tabaco y del azúcar**. Havana, 1940.

REINALDIM, I. Produção cultural indígena e história da arte no Brasil: exposições e seus enunciados (parte I – Alegria de Viver, Alegria de Criar). **MODOS**. Revista de História da Arte. Campinas, v. 3, n. 3, p.135-151,

set. 2019. DOI: <https://doi.org/10.24978/mod.v3i3.4303>. Disponível em: <<https://www.publionline.iar.unicamp.br/index.php/mod/article/view/4303>>. Acesso em: 17 de fevereiro de 2024

RIBEIRO, Darcy. O povo brasileiro: a formação e o sentido do Brasil / Darcy Ribeiro. – 3 ed. – São Paulo: Global, 2015.

Recebido em: 30 de abril de 2024.

Publicado em: 28 de junho de 2024.

RELATOS DE EXPERIÊNCIA

Medi(a)ção

Medi(a)tion

Iasmim Dala Bernardina Rodrigues¹ (LEENA/PPGA-UFES)

João Victor Silva Fernandes² (LEENA/PPGA-UFES)

Resumo: Este relato teve como premissa entender como a percepção do mediador de arte pode influenciar o entendimento do observador e de como, a partir dessa interação com o visitante, auxilia, em tese, ser uma via de mão dupla; uma vez que o mediador também pode ser influenciado pela forma com que o público recebe e interpreta as obras apresentadas. Para tanto, foi escolhido, inicialmente, trabalhar com o solilóquio. No solilóquio, o mediador externa o seu entendimento sobre os artistas, criando questões e as respondendo imediatamente. Na sequência, foi necessário descrever como esse quiproquó funciona na prática, trazendo os questionamentos do mediador para o público, para, enfim, finalizarmos com as consequências geradas por esse diálogo.

Palavras-chave: Mediação; Marcelo Gandini, mediador-obra-visitante.

Abstract: *This research aimed to understand how the perception of the art mediator can influence the observer's understanding, and how, from this interaction with the visitor, it theoretically assists as a two-way street. Since the mediator can also be influenced by the way the public receives and interprets the presented works. To this end, it was initially chosen to work with the Soliloquy, where the mediator expresses their understanding of the artists, creating questions and immediately answering them. Following this, it was necessary to describe how this quiproquo works in practice, bringing the mediator's questions to the public, and finally, concluding with the consequences generated by this dialogue.*

Keywords: *Mediation; Marcelo Gandini; Mediator-work-visitor.*

<https://doi.org/10.47456/col.v14i23.44376>

¹ Mestranda no Programa de Pós-Graduação em Artes da Universidade Federal do Espírito Santo, Bolsista CAPES, Licenciatura em Artes Visuais (2022) pela mesma instituição. Atua como pesquisadora nos grupos: Estudos da Paisagem, Processos Criativos em Gravura e no LEENA - Laboratório de Extensão e Pesquisa em Artes. ID ORCID: <https://orcid.org/0009-0002-8669-0171>. Currículo Lattes: <http://lattes.cnpq.br/1418449894145466>.

² Artista plástico graduado pela Universidade Federal do Espírito Santo (UFES) e Mestrando pela mesma instituição. É integrante do Laboratório de Extensão e Pesquisa em Artes, o LEENA (UFES). ID ORCID: <https://orcid.org/0009-0004-3388-9448>. Currículo Lattes: <http://lattes.cnpq.br/0383349009072114>.

Introdução

No presente relato, compartilharemos nossa experiência enquanto parte da equipe de mediação presente durante a exposição intitulada "Ato Falho", ocorrida na Galeria Casa Porto, no ano de 2022, com um recorte temático voltado para o artista Marcelo Gandini.

Ao iniciarmos essa jornada como mediadores, além de guiar os visitantes, aproximando-os das obras presentes no espaço expositivo, fazia-se necessário compreender como a percepção imagética e a atuação pessoal de cada membro da equipe poderiam influenciar na compreensão do público em relação às obras expostas, e se este caminho poderia se inverter. A experiência estética está além do nível da compreensão intelectual, uma vez que os visitantes demonstravam possuir um repertório estilístico e imagético consolidado, que molda suas apreciações artísticas, despertando-lhes memórias, sentimentos e sonhos, além de proporcionar uma sensação de pertencimento e encantamento com os trabalhos expostos.

Sobre a imagens e seus modos de fruição, tanto entendidos pelos mediadores como pelos observadores (visitantes), iremos pensar através de dois autores, Immanuel Kant, através do livro "Crítica da faculdade do juízo" (2003), e Charles Sanders Peirce, com o livro "Semiótica" (2000). Em "Crítica da faculdade do juízo" (2003, pág. 47), Kant afirma que "Para distinguir se algo é belo ou não, referimos a representação, não pelo entendimento ao objeto em vista do conhecimento, mas pela faculdade da imaginação (talvez ligada ao entendimento) ao sujeito e ao seu sentimento de prazer ou desprazer". Em uma interpretação mais livre, entendemos e simpatizamos com algumas obras de arte a partir das nossas experiências visuais externas, de modo que podemos trazer memórias anteriores, sentimentos e sonhos.

Peirce nos apresenta o encantamento e a qualidade estética que, no caso da exposição, é metaforicamente realizada entre mediador e visitante. A busca desse encantamento vem justamente a partir dessa bagagem visual única de cada indivíduo. Quando tratamos da questão do encantamento estético, quando um observador é submetido como sujeito diante de uma imagem artística, Peirce aponta:

Um Signo, ou Representâmen, é um primeiro que se coloca numa relação triádica genuína tal com um segundo, denominado seu Objeto, que é capaz de determinar um Terceiro, denominado seu Interpretante, que assume a mesma relação triádica com seu objeto na qual ele próprio está em relação com o mesmo objeto. (Peirce, 2000, p. 46)

Assim, foi necessário compreender as perspectivas únicas de cada um dos indivíduos e estabelecer uma comunicação fluida e envolvente. A troca de experiências e ideias criavam uma atmosfera singular, na qual o observador se tornava parte da obra. Essa via de mão dupla entre a equipe de mediação e público era natural e dinâmica, de modo que transformava a monotonia e a solidão da galeria em algo cativante e vivaz.

Justificativa

Durante o trabalho de mediação na exposição "Ato Falho", foi constatada a necessidade de interpretar e transmitir aos visitantes aspectos inerentes a cada uma das obras, respeitando a pluralidade de ideias e vivências, com o intuito de estabelecer uma rede de diálogo aberta e fluida com todos os presentes. Ao compartilhar visões multilaterais sobre os trabalhos expostos, o espaço galerístico tornou-se um ambiente seguro para o debate artístico livre das amarras ideológicas e dos pré-conceitos acadêmicos. Essa experiência de mediação nos permitiu romper com nossa antiga casca e extrapolar nossa zona de conforto.

Metodologia

O envolvimento entre mediador e visitante é uma relação dialética entre dois modos distintos, porém complementares, de percepção: o do mediador e do visitante. Enquanto o mediador pauta sua interpretação na poética e intenção dos artistas, visando comunicar aos visitantes com a clareza e habilidades necessárias, o visitante expressa seu entendimento segundo seu senso crítico e repertório imagético. Ferreira Gullar nos elucida sobre a capacidade individual acerca da aceção de obras e trabalhos artísticos:

(...) É a palavra ou o que está na frase – onde perde sua individualidade – ou no dicionário, onde se encontra sozinha e mutilada, pois é dada como mera denotação. O não-objeto verbal é o antidicionário: o lugar onde a palavra isolada irradia toda sua carga. Os elementos visuais que ali se casam a ela têm a função de explicitar, intensificar, concretizar a multivocidade que a palavra encerra. (Gullar, 1997, p. 94)

A partir do conceito de solilóquio³, ato que consiste em conversar consigo mesmo, percebemos que essa prática poderia ser aplicada na mediação. O trânsito e a transmissão de conceitos e ideias sobre as imagens artísticas apresentadas na galeria ocorreram por meio do diálogo circular, envolvendo equipe de mediação, os visitantes e as obras.

Os princípios metodológicos aqui expostos nos conduzem a um desenvolvimento investigativo que incorpora tanto o diálogo quanto experiências prévias, que podem resultar em novas perspectivas e percepções, tanto para o corpo de mediadores, quanto para os visitantes, criando um ambiente enriquecedor para todos os envolvidos.

³ Solilóquio é um discurso que a pessoa mantém consigo mesma. Na linguagem cotidiana, o solilóquio é associado à loucura e a falta de capacidade de comunicar com outra pessoa, a autoanálise de Freud é inspirada neste conceito.

Estudos de casos no contexto mediador-visitante

Assim como o demiurgo⁴ media o processo com inteligência capaz de vincular os diferentes modos de um ser, pela relação homem-mundo mediada por ele, o papel do mediador seria, em tese, fazer (metaforicamente) essa ponte entre os âmbitos distintos, entre espectador e a obra, estimulando o visitante a trazer à tona suas interpretações restritas, de modo a experimentar novos entendimentos que nascem do confronto divergente de ideias.



Figura 1. "Dante II", Marcelo Gandini, 2022, técnica mista. Desenho com intervenção em papel fotográfico. A imagem acima apresenta um fundo preto com intervenções nas cores brancas e em tons terrosos.

Nessa analogia, o mediador torna-se demiurgo, durante a primeira fase desse processo de entendimento e comunicação, que, ao entrar em contato com um conhecimento alheio, o traduz, a seu modo, e transmite

⁴ Platão (2011, p.39) discorre, em "*Timeu*": "O demiurgo empreende uma atividade mimética. Ao criar o mundo sensível por meio da imitação do arquétipo, assemelha-se em grande medida a um artífice, que, antes de produzir alguma coisa, tem em conta uma forma da qual assimilará as propriedades que fará corresponder no material que trabalha."

aos visitantes que, por sua vez, filtram a informação que recebem, segundo seus modos exclusivos de recepção. Para a construção desses estudos de casos, iremos utilizar os numerais romanos I e II, para propor as questões dos mediadores e as respostas dos visitantes sincronizadamente, através das observações que percebemos durante a mediação, na interface mediador-obra-visitante.

Marcelo Gandini

O trabalho de Marcelo Gandini envolve intervenções ou, como ele descreve, "desenhos em papel fotográfico". Em suas obras, é possível identificar o uso de técnicas tradicionalmente empregadas na cerâmica e na calcografia. Da cerâmica, Gandini incorpora a técnica do esgrafito⁵, também conhecido como palimpsesto⁶, em que um desenho surge pela remoção de camadas de material, enquanto, da calcografia, explora a técnica da maneira negra⁷.

O processo de criação das obras se inicia com a matriz totalmente preta, como se fosse o papel fotográfico velado, e a partir da retirada de material, com a utilização do raspador e do brunidor, surgem as áreas em branco. Neste contraste entre claros e escuros que emerge a imagem artística. A produção de Gandini para esta exposição surge a partir de um fundo totalmente preto, atingido quimicamente a emulsão fotográfica que está aplicada sobre o papel. Utilizam-se reagentes não convencionais no meio fotográfico para a aplicação das luzes que vazam para o fundo do trabalho, realçando o contraste em cores quentes que remetem ao fogo.

⁵ Em cerâmica, esgrafito é o ato de se aplicar o engobe sobre a superfície de uma peça e, posteriormente, com o uso de estecas, ferramentas de desbaste, se faz um desenho removendo este engobe de modo que o fundo da peça apareça.

⁶ Segundo o Oxford Languages, palimpsesto é: papiro ou pergaminho cujo texto primitivo foi raspado, para dar lugar a outro.

⁷ A maneira negra é um processo de entalhe em placa de metal, no qual a placa é granida até obter o negro profundo. Após este resultado, ela é brunida e raspadas até resultar o branco absoluto, obtendo meio tons. Também é conhecida como mezzotinta.



Figura 2. "Dante I", Marcelo Gandini, 2022, técnica mista. Desenho com intervenção em papel fotográfico. A imagem acima tem como cor predominante magenta, apresenta em seu centro a imagem de uma pessoa caindo, sendo observadas por duas figuras potentes, um rosto masculino, localizado ao lado direito, e um feminino, ao lado inferior esquerdo.

Ao associar suas obras com a falha geológica presente na baía de Vitória⁸ com o coletivo do "Ato Falho", podemos dizer que as obras produzidas por Gandini são oriundas do território onde ele vive. O artista interpreta a realidade física e cultural do ambiente a seu entorno. Nas obras presentes na exposição, nomeadas de "Dante I" (Figura 2) e "Dante II" (Figura 1), o artista teve a intenção de representar nossos momentos de provações, cercados por sentimentos como o medo e o ódio, flutuantes no purgatório. Já na obra "Mimordi" (Figura 3), o artista faz uma singela homenagem a sua cadela, que recebe o mesmo nome da obra e faleceu no mesmo ano da realização da obra.

⁸ A falha geológica de Vitória é uma ramificação da Dorsal Meso Atlântica, que se inicia na ilha de Trindade e percorre todo o estado, finalizando no Espírito Santo, no Caparaó, antes de adentrar pelo continente sul-americano.



Figura 3. "Mimordi", Marcelo Gandini, 2014, técnica mista. Desenho com intervenção em papel fotográfico. A imagem acima tem como cor predominante magenta, apresenta em seu centro a imagem de um cachorro da raça boxer.

Modos de recepção

Para a demonstração deste estudo de caso, utilizaremos os numerais romanos I para propor as questões do mediador, e II para as respostas dos visitantes, respectivamente:

I – Em relação à técnica utilizada, vocês as consideram como desenhos ou fotografias?

II – Diferentemente da fotografia tradicional que conhecemos, aquelas onde conseguimos observar a revelação da imagem perfeitamente, entendemos que o Gandini nos apresenta estas intervenções em papéis fotográficos e, através da reação química entre a emulsão fotográfica e o reagente, surgem as imagens artísticas.

I – E em “Mimordi” (Figura 3), a imagem da cadela remeteu a alguma lembrança?

II – A do Cérbero guardando os portões do mundo inferior, impedindo a fuga das almas e a entrada de mortais. Também foi lembrado uma fala regional, na qual as crianças diziam que o fogo as mordida, ao invés de contar que estavam pulando a fogueira.

I – Em “Dante I” e “Dante II” (Figuras 2 e 1), foram identificadas algumas das imagens propostas pelo artista?

II – A princípio, em “Dante I”, foi observado a figura feminina devorada por uma pantera enquanto a floresta se consumia em chamas. Porém, após a explicação da mediadora, foram encontradas três figuras principais, um corpo levitando, sendo observado por dois rostos fantasmagóricos. Já em “Dante II”, encontramos a ligação entre a falha geológica de Vitória e o artista.

Considerações Finais

Após apresentarmos as obras de Marcelo Gandini e discutirmos com os visitantes, algumas colocações marcaram nossa experiência. Entre elas, a ideia que se destacou foi a força que cada um de nós possui internamente. Assim como não conhecemos completamente a capacidade das movimentações tectônicas, também desconhecemos a amplitude de nossa própria força interior, revelada apenas nos momentos de fraqueza e incerteza. Nessa interlocução entre mediador e visitantes, tendo como referência a obra de Marcelo Gandini, percebemos que o entendimento inicial apresentado pelo mediador foi ampliado e transformado pelos diferentes modos de recepção e entendimento dos sujeitos envolvidos nessa relação. Tanto o mediador como os visitantes foram impactados por esses movimentos de expansão do conhecimento que surgiram nesses confrontos de ideias.

Concluimos que a arte só alcança seu real potencial ao dialogar com quem a vivenciam, nesse caso, o público, artista e equipe de mediação. Compreendemos que a arte tem o poder de conectar e transformar, e que a mediação é uma ponte preciosa que potencializa essa conexão. Essa experiência nos ensinou que a beleza e o significado estão verdadeiramente nos olhos de quem vê, e que cada interação enriquece nossa apreciação das obras de arte e do mundo que nos rodeia. Somos gratos por essa oportunidade de mediar o diálogo entre a arte e o público, pois ela nos proporcionou uma vivência única de aprendizado e troca de conhecimentos. Através dessa prática, percebemos a importância de abrir espaço para diferentes perspectivas e visões de mundo, pois é nesse encontro de ideias que novos significados são criados e nossa compreensão da arte e de nós mesmos é ampliada.

Referências

ECO, Umberto (1991) – **Obra aberta, forma e indeterminação nas poéticas contemporâneas**. Tradução Giovanni Cutolo. 8 ed. – São Paulo: Editora Perspectiva

GULLAR, Ferreira. **Teoria do não-objeto**. In: AMARAL, Aracy A. (coord.). Projeto Construtivo Brasileiro na Arte: 1950 – 1962. São Paulo; Rio de Janeiro: Pinacoteca do Estado de São Paulo; MAM-RJ, 1977. p.85-94.

KANT, Immanuel. (2003) – **Crítica da Faculdade do Juízo**, Tradução Valerio Rohden e António Marques. 2 ed. – Rio de Janeiro: Forense Universitária.

PEIRCE, Charles Sanders. (2005) – **Semiótica**, Tradução José Teixeira Coelho Neto. 3 ed.- São Paulo: Editora Perspectiva.

PLATÃO. (2011) – **Timeu – Críticas**, Tradução Rodolfo Lopes. 1 ed. – Coimbra: CECH

Recebido em: 23 de abril de 2024.

Publicado em: 28 de junho de 2024.

ENSAIO VISUAL

Entre paisagens, a construção da poética

Between landscapes, the construction of poetics

Jovani Dala Bernardina¹ (LEENA/PPGA-UFES)

Hugo Bernardino² (LEENA)

Resumo: Neste ensaio, apresentamos alguns aspectos da paisagem observados pelo artista visual Hugo Bernardino, durante seus deslocamentos realizados entre o mar e as montanhas capixabas, com o intuito de gerar arcabouço visual/físico/memorial, e por conseguinte, propiciar-se diversos estudos para o seu desenvolvimento técnico e poético. Considera-se que a apreensão dessas paisagens influencia seu imaginário, assim como seu respectivo processo criativo.

Palavras-chave: paisagem, montanhas capixabas, pintura, imaginário.

Abstract: *In this essay, we present some aspects of the landscape observed by the visual artist, Hugo Bernardino, during his journeys between the sea and the mountains of Espírito Santo, with the aim of generating a visual/physical/memorial framework, and therefore, providing several studies for its technical and poetic development. It is considered that the apprehension of these landscapes influences their imagination, as well as their respective creative process.*

Keywords: *landscape, Espírito Santo mountains, painting, imaginary.*

<https://doi.org/10.47456/col.v14i23.44471>

¹ Artista Visual, Policial Militar da Reserva, Investigador de Polícia Civil Aposentada, Bacharel de Artes Plásticas (UFES), e Licenciada em Artes Visuais (UNIasselvi). Experiência em Artes, atuando nos campos: Gravura e Pintura. Mestranda em Artes no PPGA/UFES, Bolsista CAPES. Pesquisadora nos grupos: Estudos da paisagem e no LEENA/PPGA/UFES. ID ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-5038-5672>. Currículo Lattes: <http://lattes.cnpq.br/1003388753252063>.

² Artista plástico pós-graduado pela Universidade Federal do Espírito Santo, atuou no LDI como ilustrador. Desenvolveu dissertação sobre fundamentos de arte aplicados no campo de concept art para filmes de animação. ID ORCID: <https://orcid.org/0009-0007-7329-8118>. Currículo Lattes: <http://lattes.cnpq.br/6934883105393112>.

“Eu sou eu e minha circunstância, e se não a salvo não me salvo eu”

Ortega y Gasset³

Ortega y Gasset, em “Meditações do Quixote” (2019) achava que a união do “eu” e a circunstância era indissolúvel, e que era impossível entender um sem o outro. Assim, em grande medida, o produto das nossas decisões é condicionado por nós e pelas nossas decisões, mas também pelas particularidades do momento e do lugar. Dessa forma, cremos que os seres humanos não podem ser isolados de suas circunstâncias, nem o sujeito do seu objeto, como na linguagem comum, para a qual a circunstância é o ambiente, o que está ao redor de algo. Ortega pretende nos mostrar uma nova noção de uma categoria fundamental do viver: há uma relação de interdependência entre sujeito e objeto, todo objeto demanda um sujeito e vice-versa.

Entendemos que as interações entre o indivíduo que vive em um determinado espaço sociocultural serão contaminadas e modificadas por ele, e por conseguinte, propiciaram as recepções/percepções específicas da paisagem por cada indivíduo, pois as interações entre o ser e o ambiente carregam o imaginário com emoções. O ser está contaminado com as sensações que a condição espaço-temporal por ele vivida lhe suscitam. Isso nos leva a crer que o imaginário do sujeito, suas ideias, suas ações e demais características estão amplamente configuradas pelo ambiente que o circunda, seu *Umwelt*⁴. Segundo Jacob von Uexküll, o “*Umwelt*” (ambiente entorno) seria uma redoma invisível que cerca os

³ ORTEGA y GASSET, José. *Meditações do Quixote*, Tradução Ronald Robson – Campinas, SP: Vide Editorial, 2019.

⁴ As possíveis traduções do conceito de *Umwelt* a que temos acesso são as seguintes: universo subjetivo, mundo subjetivo, universo particular, mundo-próprio. Mas, seja qual for a tradução, sempre se refere à forma como o ambiente é percebido por uma espécie animal, e não por apenas por um indivíduo.

seres vivos, desta forma, consideramos que o *Umwelt* seja os limites do ambiente físico-cultural imediato do próprio artista visual.

Levando em consideração o conceito proposto por Uexküll e tomando-se a liberdade de transferir suas ideias – formuladas no contexto da biologia –, podemos considerar que o ser humano que habita um determinado ambiente geográfico desenvolve-se como parte desse sistema maior, seja em termos físicos, mentais e, sobretudo, estéticos. Isso nos leva a acreditar que o imaginário do sujeito, suas ideias, suas ações e demais características estão fundamentadas no ambiente que habita. Devemos, ainda, considerar que esse habitar não se restringe a um pequeno espaço geográfico, mas sim a todo o espaço onde o indivíduo reside, vive e transita.

Assim, podemos entender que o indivíduo que vive em um determinado espaço sociocultural será contaminado e modificado por ele, pois as interações entre o ser e o ambiente carregam o imaginário com emoções, devido ao fato do ser estar contaminado com as sensações que a condição espaço-temporal por ele vivida lhe suscitam. Isso nos leva a crer que o imaginário do sujeito, suas ideias, suas ações e demais características estão amplamente configuradas pelo ambiente que o circunda, o que nos conduz ao princípio da topofilia (Tuan, 2012).

A topofilia não é restrita a paisagens naturais. Devemos incluir os locais que sofreram a intervenção humana: as paisagens construídas; cidades, vilas e comunidades, onde quer que existam pessoas vivendo-convivendo em sociedade, segundo Tuan, provavelmente o indivíduo será transformado pelo imaginário coletivo, na medida em que estes desenvolvem vínculos afetivos com os espaços urbanos que os cercam.

Cabe ressaltar que a topofilia pode não ser apenas uma experiência vivida por um sujeito, mas tem implicações sociais e culturais. A conexão emocional que as pessoas têm com os lugares pode contribuir para a

construção da identidade de uma comunidade ou sociedade, influenciando suas crenças, valores e comportamentos.

Se pensarmos que a poética do sujeito/artista visual, assim como a paisagem, não é estagnada, mas sim passível de variações e mudanças, quer sejam ocasionadas por fatores geológicos naturais ou ações humanas, podemos dizer que o processo de criação está sempre em construção. Como a experiência do sujeito-autor é acumulativa, os acréscimos experimentais oriundos das suas experimentações cotidianas com as artes visuais não nos permitem pensar na identidade do sujeito-autor como algo fixo e acabado, posto que: recebe a cada dia nova contaminação de seu *Umwelt*, que está em constante mudança. Assim, a identidade e a poética seriam algo mutável e maleável, uma vez que o indivíduo está em permanente mudança experimental e estética. Apresentamos, a seguir, alguns estudos e proposições de Hugo Bernardino.

Recebido em: 30 de abril de 2024.

Publicado em: 28 de junho de 2024.



Figura 1: Pedra Azul I, 2021, Hugo Bernardino. Técnica: pintura digital impressa em lona, dimensões: 20 x 20cm. Fonte: acervo do artista. Em primeiro plano, à direita, copa de árvore com sombras em verde escuro. No plano seguinte, mais distante e baixo, floresta com copas de árvores em tons de verde em menor saturação. Ao fundo, duas grandes pedras iluminadas pelo sol da tarde ou da manhã. No último plano, céu azul com nuvens brancas e cinza. As formas são construídas com pinceladas bem marcadas e sem separação de linhas entre suas partes.



Figura 2: Pedra Azul I, 2021, Hugo Bernardino. Técnica: pintura digital impressa em lona, dimensões: 20 x 20cm. Fonte: acervo do artista. Imagem similar a anterior, mas sob outro ângulo, com céu totalmente nublado e luz do sol, que incide sobre as grandes pedras, recortada em duas faixas alaranjadas



Figura 3: Pedra Azul I, 2021, Hugo Bernardino. Técnica: pintura digital impressa em lona, dimensões: 20 x 20cm. Fonte: acervo do artista. Imagem similar a primeira, mas em cena noturna, com tons de verde mais escuros e copas das de árvores marcadas pela luz da lua, que surge no canto superior esquerdo, acima da grande pedra.



Figura 4: Pedra Azul I, 2021, Hugo Bernardino. Técnica: pintura digital impressa em lona, dimensões: 20 x 20cm. Fonte: acervo do artista. Imagem similar as anteriores, mas em dia de céu azul, com nuvens brancas no horizonte, por detrás das grandes pedras.



Figura 5. Um lugar qualquer, 2021, Hugo Bernardino. Técnica: Óleo sobre madeira, dimensões: 20 x 30cm. Fonte: acervo do artista. Com formas definidas por pinceladas ainda maiores, há uma grande árvore, da qual vemos o tronco marcado por luz da direita para a esquerda, ligeiramente deslocada do centro da pintura para a esquerda, com galhos que indicam uma grande copa, mas tal copa não é mostrada na imagem. Na parte inferior, sugere-se um chão de terra vermelha. Ao fundo, horizonte com pinceladas de verde que apenas sugerem uma mata e o céu azul.



Figura 6. Entrada morro da pescaria., 2021, Hugo Bernardino. Técnica: Aquarela sobre papel de algodão, dimensões: 15 x 20 cm. Fonte: acervo do artista. Com cores dissolvidas, sem marcação de linhas e com evidência de textura de tecido, há formas em verde escuro na parte superior, que indicam mata, formas sombreadas na parte central, que indicam pedras, e sugestão de água na parte inferior direita.



Figura 6. Cachoeira Rota do Lagarto, 2021, Hugo Bernardino. Técnica: óleo sobre madeira, dimensões: 20 x 20 cm. Fonte: acervo do artista. Em pinceladas bem-marcadas em cores vivas, há o tronco fino de uma árvore à direita, logo atrás do que parece ser um recosto de banco de madeira. Ao fundo, sugestão de riacho, mata em vários tons de verde e céu azul.



Dimensões: 30 x 20cm. Fonte: acervo do artista. Dois troncos de árvores muito retos, lado a lado, no centro da tela, como duas faixas marrom. Aos pés dos troncos, emaranhado de folhas verdes escuras. O fundo é composto de tons terrosos avermelhados e a parte inferior da imagem por tons verdes em pinceladas entrelaçadas que sugerem grama.

TRADUÇÃO

Arte e vida: os anos 1990 em Buenos Aires

Arte y vida: los años noventa en buenos aires
Art and life: the nineties in Buenos Aires

Artigo originalmente publicado como LEMUS, F.. Arte y vida. Los años noventa en Buenos Aires. *Heterotopías*, n. 4, v. 7, 30 jun. 2021, pp. 1–25. Disponível em: <https://revistas.unc.edu.ar/index.php/heterotopias/article/view/33426>. Acesso em: 24 jun. 2024. O conteúdo desta obra está licenciado sob uma licença [Creative Commons Atribuição-
NoComercial-CompartirIgual 4.0](https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/).

Francisco Lemus¹ (CONICET/UNLP/UNTREF)
Tradução de Rodrigo Hipólito² (LabArtes/PPGA-UFES)

Resumo: Através de uma série de discursos, obras de arte e experiências culturais que ocorreram em Buenos Aires durante os anos 1990, este artigo investiga as relações estéticas e micropolíticas surgidas com a emergência do HIV/AIDS. Foca-se no desenvolvimento da Galeria de Artes Visuais do Centro Cultural Rojas e nas diferentes formas de sobrevivência e resistência geradas em torno da epidemia.

Palavras-chave: arte contemporânea argentina, micropolíticas, HIV/AIDS.

Resumen: A través de una serie de discursos, obras de arte y experiencias culturales que tuvieron lugar en Buenos Aires durante los años noventa, este artículo indaga en las relaciones estéticas y micropolíticas que presenta la emergencia del vih/sida. Se centra en el desarrollo de la Galería de Artes Visuales del Centro Cultural Rojas y las diferentes formas de supervivencia y resistencia generadas en torno a la epidemia.

Palabras-clave: arte contemporáneo argentino, micropolíticas, vih/sida.

Abstract: Through a series of discussions, articles of art, and cultural experiences that took place in Buenos Aires during the 1990s, this article focuses on the aesthetic and micropolitical relationships that highlight the emergence of HIV/AIDS. It centers on the development of the Visual Arts Gallery at the Centro Cultural Rojas and the different forms of survival and resistance generated around the epidemic.

Keywords: argentine contemporary art, micropoltics, HIV/AIDS.

<https://doi.org/10.47456/col.v14i23.44826>

¹ Chefe do Departamento de Curadoria do Museu de Arte Moderna de Buenos Aires. Historiador da arte pela Universidade Nacional de La Plata, Mestre em Curadoria em Artes Visuais pela Universidade Nacional de Tres de Febrero e Doutor em Teoria Comparada das Artes pela mesma universidade, com a tese intitulada "Guarangos e sonhadores. A Galeria do Rojas nos anos noventa." Com bolsa de pós-doutorado do CONICET, investigou as respostas artísticas e políticas ao HIV/AIDS na pós-ditadura argentina. É professor do Departamento de Estudos Históricos e Sociais da Faculdade de Belas Artes da UNLP e do Mestrado em Estudos e Políticas de Gênero da UNTREF. ID ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-6797-0122>.

² Doutorando em Arte e Cultura pelo Programa de Pós-graduação em Artes da Universidade Federal do Espírito Santo (PPGA-UFES), com bolsa FAPES. ID ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-6812-5713>. Currículo Lattes: <http://lattes.cnpq.br/3612827135478814>.

Em abril de 1995, um mês antes da reeleição do presidente Carlos Menem, o crítico Pierre Restany visitou Buenos Aires a convite de Jorge Glusberg, então diretor do Museu Nacional de Belas Artes. A cidade experimentava os contrastes da sociedade sob o signo do neoliberalismo. Franquias estrangeiras, grandes centros comerciais e bairros fechados ostentavam o luxo artificial da convertibilidade econômica. Do outro lado, os trabalhadores sofriam com a retração de seus salários e o desemprego. A redução do gasto público e a política de privatizações faziam da vida uma experiência instável.

Haviam ocorrido dois atentados terroristas. O primeiro foi na embaixada de Israel, em 17 de março de 1992: 22 mortos, 242 feridos. O segundo foi na Associação Mutual Israelita Argentina, em 18 de julho de 1994: 86 mortos, mais de 300 feridos. Nada disso impediu o triunfo eleitoral. Em 3 de novembro de 1995, houve outro atentado, no qual estiveram implicados membros das forças e alguns funcionários do governo. Explodiram a Fábrica de Armamentos Militares de Río Tercero. A cidade de Córdoba amanheceu repleta de estilhaços e munições de guerra: 7 mortos, mais de 300 feridos. A lista poderia continuar. Os anos 1990 foram impunes e sangrentos. Faltaria um tempo para que a imagem do governo se espedaçasse por completo diante dos escândalos de corrupção, o aumento da dívida externa e o progressivo empobrecimento.

No momento de sua visita, os vínculos entre Restany e a arte argentina eram estreitos. Em 1964, o crítico participou como jurado dos prêmios de arte internacional e nacional organizados pelo Centro de Artes Visuais do Instituto Di Tella. Um ano depois, publicou o artigo "*Buenos Aires y el nuevo humanismo*", na revista *Domus*. O interesse de Restany pelo pop-lunfardo³ de Buenos Aires se materializou em uma troca epistolar com a

³ "Lunfardo" é comumente traduzido para o português como "gíria". No entanto, suas especificidades, nos contextos da Argentina e Uruguai, fazem com que possa ser considerado uma forma de expressão distinta. Ainda que não seja reconhecido como um dialeto, o lunfardo pode ser de difícil compreensão mesmo para os falantes de espanhol (nota do tradutor).

artista Marta Minujín (Gustavino, 2010). Em 1988, voltou a visitar Buenos Aires para participar das X Jornadas Internacionais da Crítica, organizadas pela Associação Internacional de Críticos de Arte. Aproveitando a oportunidade, Roberto Jacoby o convidou para participar como jurado do Festival Body Art, idealizado por ele, junto com um numeroso grupo de colaboradores, na discoteca Paladium, no âmbito dos "Museus Bailáveis", de Coco Bedoya. Laura Buccellato, subdiretora do Instituto de Cooperação Ibero-Americana, confidente de Restany durante a semana de 1995, conta que o panorama que o francês encontrou foi muito diferente do dos anos 1960 e da efervescência da pós-ditadura. Desta vez, tudo lhe pareceu decadente.⁴

Entre jantares e drinks, Restany visitou a galeria Ruth Benzacar, a Fundação Banco Patricios e o espaço dirigido por sua amiga. Uma noite, os dois assistiram, junto com Minujín, a uma festa em um restaurante da orla. Celebrava-se o aniversário da namorada de um dos ministros do presidente Menem (Restany, 1995). Na festa, havia famosos, políticos e empresários. Marcas de luxo, corpos bronzeados, correntes de ouro, pizza e champanhe faziam parte do menu da noite. Diante de tanto desperdício, Restany saiu espantado. Ao voltar de sua viagem, escreveu, para a revista Lápis, um artigo que escandalizou a cena local: "*Arte guarango para la Argentina de Menem*". O julgamento do crítico ficou preso ao repúdio que lhe causaram os rituais menemistas. A operação discursiva foi incisiva: colocou em uma relação de causa e efeito os comportamentos suntuosos da elite e a arte de uma época. Apagou o específico da arte, sua dimensão histórica e estética, em favor de construir um instantâneo precário do pós-modernismo, ilustrado em sua maioria pelos artistas da Galeria do Centro Cultural Rojas, espaço dirigido por Jorge Gumier Maier, que ganhava prestígio e acumulava

⁴ Laura Buccellato, em entrevista com o autor, Buenos Aires, março de 2019.

muitos detratores.⁵ Restany desconhecia quais eram as condições para fazer arte em Buenos Aires, quão frágil era o horizonte de possibilidades em um país sufocado por crises sociais e econômicas. Para os artistas, o glamour promovido pelo menemismo era tão distante quanto o neoconceitualismo e as propostas artísticas de grandes esforços institucionais de países como México e Brasil, que se projetaram com força nas agendas globais.

Nesta história, há uma experiência que poucas vezes foi considerada para entender a arte da década: a do HIV. Experiência no sentido de que o vírus é um agente de saberes, imagens, afetos e temporalidades que muitas vezes funcionam de maneira orgânica, e outras vezes se tensionam, se contradizem, gerando perguntas que ainda não podemos responder. Hoje, quando vivemos em uma pandemia,⁶ podemos estar um pouco mais conscientes do que é o HIV. Não é que não saibamos, mas suponho que as gerações jovens agora sabem o que é o medo de uma doença desconhecida, que em certas ocasiões desarma a capacidade de ação e a vida em comunidade. A Covid-19 parece ter colocado em suspenso aquilo que conhecíamos como o social, as formas como as pessoas costumavam se conectar afetiva e materialmente. A peste sublinha a vulnerabilidade dos corpos e nos empobrece mês a mês.

Em questão de semanas, a atual pandemia marcou uma temporalidade comum que, depois, se fragmentou e se regionalizou de acordo com as oportunidades de cada nação, de cada grupo populacional e classe. A crise é global, mas tem diferentes adaptações. Durante o fim do século passado, o HIV produziu o mesmo efeito. O tempo simultâneo

⁵ Nos primórdios do pós-ditadura, Jorge Gumier Maier integrou o Grupo de Ação Gay e fez parte de revistas culturais como *El Porteño*, *Cerdos & Peces* e *Fin de Siglo*. Nesta última, começou a escrever sobre exposições de arte. Nos mesmos anos, ele exibiu suas primeiras pinturas. Em 1989, foi nomeado coordenador do Departamento de Artes Plásticas do Centro Cultural Rojas, cargo que rapidamente foi informalmente substituído pelo de curador da Galeria de Artes Visuais. No final de 1996, ele deixou sua atividade como curador da galeria, tendo desenvolvido exposições individuais e coletivas de numerosos artistas, além de ministrar seminários e escrever textos sobre o estado da arte na época.

⁶ Quando da publicação original deste artigo, em 2021, a América do Sul vivia os ápices da pandemia global de Covid-19 (nota do tradutor).

fornecido pela figura de um paciente zero, bonito e cosmopolita, que conectou fronteiras impensáveis, que uniu ricos e pobres através de seus fluidos, rapidamente foi descartado. O vírus adquiriu ritmos próprios, alojou-se de maneira diferente em cada canto do mapa. O fim da história – a promessa de uma nova era – mostrou seus desajustes, o que gerou um curto-circuito.

Entre os primeiros anos da volta da democracia e o decorrer da década de 1990, a irrupção do HIV transformou as relações sociais. O impacto acelerado sobre a população, especialmente entre os adultos jovens, propiciou a construção de diferentes redes de ativação, a nível nacional, integradas por gays, trans, travestis e lésbicas, homens e mulheres heterossexuais e familiares de pessoas com HIV.⁷ A inscrição cultural do vírus entrecruzou saberes científicos, velhos mitos da homofobia, discursos moralizantes e, como sustenta Gabriel Giorgi (2004), atualizou os sonhos de extermínio projetados sobre os dissidentes sexuais. A presença de ativistas como os irmãos Carlos e Roberto Jáuregui, Ilse Fuskova e Rafael Freda, nas ruas e nos programas de televisão, foi fundamental para desativar os estigmas gerados pela imprensa, pelas telenovelas e pelos estereótipos das campanhas oficiais.

Em meados da década, o grupo de artistas da Galeria Rojas foi atravessado pelo HIV. O cenário foi paradoxal. À medida que os artistas alcançavam maior visibilidade, enfrentavam a proximidade da morte. Em 1994, morreram de causas relacionadas à AIDS, Liliana Maresca e Omar Schiliro. Dois anos depois, faleceu Feliciano Centurión. Junto à

⁷ Durante os anos 1990, o ativismo e a gestão institucional em relação ao HIV aumentaram graças ao trabalho de grupos e organizações como Sociedade de Integração Gay Lésbica, Gays D.C, Comunidade Homossexual Argentina, ACT UP Buenos Aires, Rede Argentina de Pessoas Vivendo com HIV/AIDS, Fundação Huésped, Fundação Spes, entre outras. A emergência do vírus implicou o desenvolvimento precoce de legislações cujos objetivos, até os dias de hoje, são a detecção, investigação e prevenção do vírus, a não discriminação, a cobertura de tratamentos farmacológicos (por parte de seguros de saúde e particulares) e o acesso ao teste com consentimento informado. Uma primeira bibliografia sobre os novos atores sociais em relação ao desenvolvimento da epidemia na Argentina está presente em Cecilia Biagini e Marita Sánchez (1995).

morte de amigos jovens, amantes e colegas, experimentava-se incerteza, discriminação e desamparo institucional. Geraram-se feridas coletivas e processos de luto que, na memória, se misturam com as marcas da repressão da última ditadura militar.

Diferente de outras regiões, onde o desenvolvimento crítico do vírus se situou para o final dos anos 1980, na Argentina, o crescimento acentuado da doença se apresentou ao longo dos anos 1990. Por volta de 1996, esse processo começou a se modificar com a implementação da terapia combinada e de um acesso gratuito, que levou anos de novas lutas.⁸ Em um contexto condicionado pela racionalidade neoliberal, no qual critérios como modernização, competição, consumo e boa imagem se estabeleceram como uma forma ideal de cidadania, a irrupção do vírus colocou um limite imediato à existência. O dia a dia dos "guarangos"⁹ de Restany tinha mais a ver com a sobrevivência do que com os benefícios diretos da convertibilidade econômica.

Através desse panorama, nas páginas que seguem, investigo uma questão chave que atravessa a arte argentina dos anos 1990: a micropolítica.¹⁰ Há um duplo movimento, que nem sempre é exato,

⁸ Durante o período de 1990 a 2009, as mortes anuais por AIDS na Argentina aumentaram, passando de 286 para 1423. Houve um crescimento acentuado no início dos anos 1990, culminando em 1996 com mais de 2000 mortes por ano. No início da década de 1990, a taxa de mortalidade em homens era cinco vezes maior do que em mulheres (Cf. Carlos Guevel, et al., 2009). Em 1997, foi implementada a provisão e o acesso gratuito à TARV (Terapia Antirretroviral de Alta Eficácia) no sistema de saúde público e em seguros de saúde, tornando-se um ponto de inflexão nos indicadores epidemiológicos específicos do HIV/AIDS (Cf. Adriana Duran, et al., 2014).

⁹ Em tradução direta, o termo usado por Restany corresponde a mal-educado, grosseiro ou rude. Dado o contexto e a nítida intenção de retratar as produções como precárias e rasas, podemos compreender o adjetivo no sentido de "tosco" (nota do tradutor).

¹⁰ O livro "Micropolítica. Cartografias do Desejo", publicado em 1986 por Félix Guattari e Suely Rolnik, é uma bússola fundamental para pensar as transformações artísticas e políticas que ocorreram em Buenos Aires após o retorno à democracia, especialmente as zonas de afinidade que ocorreram no campo cultural, atravessado pela diferença e pelo distanciamento das lógicas majoritárias que, até então, configuravam o rumo da política e da cultura em geral. Guattari e Rolnik (2013) relatam o clima de agitação social que ocorria no Brasil após a abertura política, aquele longo caminho traçado por alianças cidadãs, partidos, grupos e manifestações populares, no qual os devires minoritários amplificaram as ressonâncias da época. Embora a pós-ditadura argentina tenha características específicas de sua conjuntura, o exercício da micropolítica faz parte de uma cartografia comum na América Latina, caracterizada por experiências de ruptura, eventos de diferentes graus que permitiram a criação de imagens e formas de ação que se desdobraram no campo da arte.

que caracteriza as trajetórias dos artistas e suas obras, que entrelaça a arte e a vida sem as exigências da vanguarda. A subjetividade se projetou nos temas, nos processos, nos materiais, nos discursos, e os aspectos pessoais passaram para uma posição hierárquica inédita na representação. Isso não significou uma retirada da política com "P" maiúsculo, tampouco a evasão total do público, mas o ingresso da micropolítica como forma legítima de ordenar os signos de uma época. Enquanto essas transformações se firmavam, o HIV avançava sobre os corpos. Criava-se de maneira vertiginosa, mas também se vivia o dia a dia. Interessa-me investigar esse entrelaçamento entre o uso informal da política, a amizade e o sentimento de um grupo reduzido. Como traçar pontos de encontro e acordos com uma sociedade que estigmatiza? Inclusive, como fazer arte quando a doença deteriora a vida?

O metro quadrado

Uma das imagens que ainda circula entre os especialistas dos anos 1990 é a do metro quadrado. Existem aqueles que a polemizam como uma forma de individualismo e os que veem nela a cultura do cotidiano, que ainda persiste na arte contemporânea.¹¹ O metro quadrado foi uma expressão usada por Marcelo Pombo, durante uma palestra pública na Fundação Banco Patricios, em abril de 1994. O contexto: a exposição "906090", curada por Elena Oliveras, foi uma proposta afastada do historicismo que estabeleceu proximidades e distâncias entre os referenciais do Di Tella e os jovens artistas. No catálogo da mostra, Oliveras sustentou uma ideia recorrente nos anos

¹¹ Federico Baeza (2017) argumenta que a posição de Pombo não apenas reflete as condições materiais e afetivas dos anos 1990, mas uma genealogia da arte contemporânea dos primeiros anos do século XXI, associada ao futuro da vida cotidiana. Por sua vez, Claudio Iglesias (2014) analisa a frase do artista como um grau de autoconsciência extensivo ao seu trabalho e ao de seus pares, definindo para a marca local da arte dos anos 1990.

em que as teorias pós-modernas dominaram as bibliotecas: a passagem do espírito utópico – associado à modernidade – ao espírito de defesa das novas gerações, diante da dissolução dos programas radicais (Oliveras, 1994).¹²

A palestra foi moderada pelo crítico Jorge López Anaya – que, na época, havia cunhado a ideia de arte *light* – e contou com a participação de León Ferrari e Luis Felipe Noé.¹³ Na mesa, foram expostas as visões dos artistas sobre suas obras e o compromisso social da arte. Andrea Giunta, que fazia parte do público, anos depois, relatou brevemente o clima do encontro. Ferrari apontou que a Bíblia era o fundamento da violência no Ocidente, Noé discutiu com López Anaya, já que o crítico deu a entender que ele era um artista póstumo de si mesmo, e Marcelo Pombo afirmou que “não lhe interessava nada que acontecesse além de um metro de distância de si mesmo” (Giunta, 2009, p. 247).

Como adiantei, na época, essa afirmação foi recebida de forma negativa. Foi associada aos efeitos discursivos do termo *light* e estendida às preocupações dos artistas da Galeria do Rojas. A frase circulou de várias maneiras, sempre desprovida das orações que permitem compreendê-la melhor. No início de 1995, Pombo teve uma longa conversa com Oliveras, que foi gravada e transcrita nos bastidores da exposição “1999: fim de século”, também realizada na Fundação Banco Patricios. O artista esclareceu a que se referia com seu interesse pelo mais próximo:

¹² A exposição teve uma ampla cobertura na imprensa escrita e o desenvolvimento de atividades públicas, incluindo desfiles de moda, dos quais participaram jovens estilistas como Sergio De Loof, Cristian Dios, Andrés Baño, Gabriela Bunader, Pablo Simón, entre outros. A contribuição de colecionadores de arte e funcionários públicos, incluindo Marcos Curi, Jorge Helft e Guido Di Tella, e da galerista Ruth Benzacar, permitiu a exibição de obras emblemáticas dos anos 1960.

¹³ Em agosto de 1992, o crítico de arte Jorge López Anaya publicou, no jornal *La Nación*, uma resenha intitulada “O absurdo e a ficção em uma notável exposição”, por ocasião da exposição Gumier Maier, Alfredo Londaibere, Benito Laren e Omar Schiliro, no *Espacio Giesso*, no bairro de San Telmo. Em seu texto, López Anaya traçou um ponto de inflexão na legibilidade da arte dos anos 1990, a partir da introdução do termo *light* para descrever a sensibilidade pós-moderna presente nas obras exibidas. Essa palavra foi usada de maneira degradante por algumas vezes autorizadas no campo artístico para se referir à emergência da cultura gay, da feminilidade e das estéticas da diferença na arte (Lemus, 2015; 2017; Pineau, 2017).

Eu disse isso porque me sentia como uma ilha, com tudo o que tem de isolado uma ilha, e pensava que aos meus semelhantes acontecia o mesmo, e fiz isso como reação a um comentário de León Ferrari, que propôs uma ética absolutamente solidária e comprometida, e começou a enumerar as coisas com as quais ele se sentia consubstanciado, como, por exemplo, as mulheres espancadas e os problemas indígenas. Minha experiência pessoal é outra; estou desiludido com os compromissos abstratos. Para mim, minha vida todo o tempo me desestabiliza e me supera. Tudo o que tenho ao meu redor é importante. Para mim, o prioritário é minha conduta ética e me retraio ao mínimo e elementar, que é com o que posso estar comprometido seriamente e não como uma coisa declaratória. Quando falo desse metro, estou a quilômetros do problema de um indígena argentino. Seria absolutamente fácil e aliviador para minha consciência algum tipo de declaração, assinatura ou exposição onde eu seja solidário com o indígena. A estatura de uma pessoa, a ética, se vê no ringue em que ela está, na lama, no barro. Quando falo desse metro, falo dos meus vizinhos, dos meus amigos, dos meus amigos doentes de AIDS, dos meus colegas na arte. (Pombo, 1995, p.4)

Nas palavras de Pombo, subjaz uma moral minoritária que é fundamental para compreender o protagonismo que a subjetividade adquiriu na arte de Buenos Aires (seu ingresso real, cru, com poucas mediações intelectuais).¹⁴ A ideia do metro quadrado é a imagem do deslocamento dos grandes temas – muitas vezes desgastados pelos significantes vazios, sequestrados pelas masculinidades heroicas – em favor de gestos mínimos e pessoais que não se desligam da primeira pessoa – na medida em que esta é uma garantia da identidade – e não renunciam à capacidade de transformação da cultura.

Um possível ponto de origem para essa ideia, como emergente do discurso dos artistas do Rojas, pode ser encontrado nas práticas contraculturais e no ativismo gay de artistas como Gumier Maier e Pombo, nos primeiros anos da redemocratização. Foi nesses anos que começou a

¹⁴ Através do conceito de extimidade de Lacan, Tamara Kamenzain (2016) localiza um gesto semelhante na literatura contemporânea.

se construir uma matriz de imagens e saberes marginais, que se projetou com força na cena dos anos 1990. No interior do Grupo de Ação Gay (1983-1985)¹⁵ e na cartografia em que este se inseriu, os artistas se distanciaram das lógicas majoritárias, especialmente dos discursos que fizeram do pensamento heterossexual uma forma de vida dominante.¹⁶ Nessa experiência, como em tantas outras de homossexuais que atravessaram seu despertar sexual em uma sociedade convulsionada pela luta armada e pelo terrorismo de Estado, ocorreu o repúdio aos comportamentos e rituais que configuravam a política tradicional e os canais oficiais de circulação da arte e da cultura.

Justamente, um dos efeitos imediatos da redemocratização foi a possibilidade de ação, em diferentes graus e esferas, de pessoas até então relegadas por seu gênero, identidade sexual e por sua condição de classe – como é o caso de Pombo, gay, professor de educação especial, proveniente de uma família de classe trabalhadora que vivia em um bloco de apartamentos em Boulogne, província de Buenos Aires. Para o sociólogo Didier Eribon (2004), a moral do minoritário é um conjunto de costumes e normas que caracteriza os sujeitos atravessados por um profundo interesse pelo próximo e uma indiferença pelo imaginário social e político em que são tratados de maneira degradante. Essa moral ultrapassa o âmbito gay, inclusive a dissidência sexual, podendo ser encontrada em grupos e setores que ocupam uma posição subalterna. Os alcances dessa moral foram além das relações sociais, situando-se nas formas do *camp* e da cultura

¹⁵ O Grupo de Ação Gay gerou experiências dissidentes e reflexões críticas sobre a integração da homossexualidade à sociedade patriarcal. Ao mesmo tempo em que produziu uma imagem singular – estabelecida pelos códigos mais abjetos da cultura gay e do *camp* –, internalizou os saberes das tradições intelectuais marginais e estabeleceu diálogos entre ativistas gays, feministas e diferentes sujeitos que, nos anos 1980, lutaram por seus direitos e por modos de vida alternativos (Cuello; Lemus, 2016).

¹⁶ Nesse sentido, Mario Pecheny (2008) argumenta que a heteronormatividade se apresenta como um princípio que tende a organizar a ordem das relações sociais politicamente, institucionalmente e culturalmente de acordo com a heterossexualidade reprodutiva. Funciona como parâmetro a partir do qual a diversidade de práticas, identidades e relações sexuais, afetivas e amorosas existentes são julgadas – aceitas ou condenadas.

underground, e na produção de um discurso crítico em relação ao *status quo* e à apelação a imagens desprovidas de prestígio na autonomia moderna da arte. Estabeleceu-se um perfil de artista paradigmático na arte argentina: artesão, decorador, excêntrico, etc. Diante do desenvolvimento do giro social da arte nas agendas globais e do tratamento homogêneo do multiculturalismo, o metro quadrado envolveu uma posição sobre o próximo, sobre a amizade e os vínculos criativos que se geraram nos contornos do local.

O metro quadrado ilumina a possibilidade de modelagem dos sujeitos, minorizados pela cultura patriarcal, em uma comunidade reduzida que estabeleceu políticas de cuidado e estratégias de sobrevivência. Isso implicou um trabalho sobre o mais próximo, evidenciado nas respostas artísticas ao HIV. As afinidades se apresentam nos processos e nos materiais escolhidos, no olhar positivo sobre formas desprestigiadas por sua relação com o mundo feminino, a baixa cultura, as superfícies cotidianas, a intimidade que pode ser ominosa: uma indefinição estética e disciplinar que a arte contemporânea soube valorizar.

No interior do metro quadrado, subjaz a capacidade de representar mundos pessoais, onde o drama é atenuado com o humor, e o gesto errático das imagens se distancia da nobreza dos comportamentos. Essa atitude não só reorganizou os signos da arte, mas propôs novos modos de tornar público o pessoal e recuperar a beleza a partir de um lugar popular sem idealismos.



Marcelo Pombo, "Baldosa", 1996, azulejo pintado com esmalte sintético e laços de acetato sobre expositores de plástico, 20 x 20 cm. Coleção particular. O azulejo tem tom marrom claro, a pintura forma seis faixas verticais, três com mais tons de rosa e três com tons de verde. Essas colunas são formadas por pequenas faixas de cor horizontais. Sobre elas, há quatro linhas brancas que separam o azulejo horizontalmente. As colunas rosa possuem flores de acetado rosa coladas ao centro. As colunas verdes possuem flores de acetado verde coladas em suas partes inferior e superior.

Quem foi Omar Schiliro?

Esta é uma pergunta que circula, frequentemente, no mundo da arte e entre tantos outros que se cruzaram alguma vez com sua obra. Pouco sabemos sobre ele, sua passagem foi fugaz. Em 1991, quando recebeu o diagnóstico de HIV positivo, Schiliro se envolveu na arte e começou a produzir freneticamente. Expôs pela primeira vez nesse mesmo ano, na mostra coletiva "*Bienvenida Primavera*", na Galeria do Centro Cultural Rojas, e depois em outras salas de Buenos Aires. Faleceu aos 32 anos, como consequência da AIDS. Gumier Maier, seu parceiro, conservou em sua casa grande parte de suas obras e guardou em uma pequena caixa alguns documentos que atestam seu trabalho nos primeiros anos dos anos 1990. Outros papéis – talvez os mais tristes, mas cheios de alegria – evocam a despedida que recebeu de seus amigos. Schiliro deixou uma marca na memória artística de Buenos Aires.

Há algo em torno de sua figura que é indecifrável. À primeira vista, suas obras são enigmáticas, nos atraem, não sabemos por que, mas geram encantamento. Depois, quando começamos a ver com mais atenção os materiais com que são feitas, nossa relação se torna mais próxima. Possuem um trabalho artesanal excêntrico: se assemelham àqueles objetos que alguém conserva em casa pela sua raridade e porque, cada vez que alguém os vê, ocorre uma revelação. Poderiam ser parte de uma cenografia de ficção científica, lâmpadas de alguma decoração extravagante e o cálice de uma religião misteriosa. Não o são, mas estão ali, o tempo passou e se tornaram mais frágeis, no entanto, sua exuberância permanece intacta.

O percurso de Schiliro está atravessado por diversas precariedades que nos propõem um desafio. É um artista que produziu durante um período muito breve, mas que foi crucial para o desenvolvimento do programa artístico da Galeria do Centro Cultural Rojas. José Esteban Muñoz (2009) investiga esse anseio redentor e utópico que encontramos nos momentos mais efêmeros

da intimidade, mesmo nas experiências estéticas que às vezes escapam ao olhar historicista; gestos queer que sustentam a vida em contextos que atentam contra a existência e que apostam na beleza em tempos compartilhados por pequenos grupos. Geralmente, podemos ver essa condição imaginativa em pessoas que viveram fora dos marcadores sociais convencionais. Schiliro é um artista arquetípico da Galeria do Centro Cultural Rojas, porque expandiu os limites de seu imaginário – graças a uma posição alheia ao mundo da arte – ao mesmo tempo em que desenhou uma forma de sobrevivência. Essa foi uma das respostas ao vírus: a invenção de uma vida mais bela. Essa ideia não significa inscrever-se em uma posição romântica em relação à arte, mas sim pensar como a identidade, a sexualidade e a doença funcionam como um nexo de produção, uma maneira de se afirmar para compensar os efeitos de uma realidade pouco favorável.

Schiliro nasceu em um lar pobre de Villa Lugano, sustentado por uma mãe solteira. Sua mãe era testemunha de Jeová, religião que ele não professou, mas que marcou um interesse por diferentes religiosidades e correntes como a New Age; formas místicas que atravessam sua produção. Nos primeiros anos dos anos 1980, ele trabalhou como DJ e dançarino em discotecas da grande Buenos Aires. Mais tarde, começou a confeccionar colares e pulseiras, objetos únicos sem nenhum padrão, que comercializava em lojas e feiras do país, que percorria de ônibus. Em 1985, conheceu Gumier Maier na redação da revista “*Diferentes*”. Assim como várias publicações da época, essa revista continha uma seção de anúncios de encontros para pessoas gays. Um dia, Schiliro foi deixar seu anúncio e quem abriu a porta foi Gumier Maier, que trabalhava lá como jornalista. Marcaram para se encontrar novamente e, poucas semanas depois, começaram a sair. Esse encontro produziu um desvio na trajetória de Schiliro, aproximando-o pela primeira vez de um universo diferente. Schiliro mudou-se para a casa de Gumier Maier e começou a participar da cena underground da pós-ditadura. Produzia joias com fantasias de plástico, assistia às festas no Clube Eros, organizadas por Roberto Jacoby

e Sergio Avello, e compartilhava as tardes com Batato Barea, que faleceu por causas relacionadas à AIDS, em 1991. Nesse mesmo ano, Schiliro descobriu que vivia com o vírus. O diagnóstico foi outro ponto de inflexão em sua vida. Na iminência da morte, decidiu ser artista e criar obras com alguns dos materiais que tinha em casa. Fazer arte com nada:

Eu fazia bijuterias e pensava em artes plásticas, mas nunca havia me lançado. O tempo passou, eu fiquei doente de AIDS e estava muito deprimido, e Gumier me convidou para participar da mostra Bienvenida Primavera, para a qual fiz uma obra que vejo como uma explosão de angústias, depressões que se tornaram primaverais. Relaciono isso com meus sintomas, feridas, manchas na pele; tudo se transformou nisso. Minha intenção é manifestar um estado de hiperalegria, inclusive eu trabalho com o vírus, coloco-o para fora de diversas formas, porque o vírus se transforma... A intenção geral é transmitir o melhor. (Ameijeiras, 1993, p.40)

Em sua primeira obra, Schiliro colou contas e pérolas de plástico na tampa de um ventilador. Ele gerou uma textura granulada semelhante às mutações que a pele sofre devido à doença. À medida que a obra cresce em altura, algumas contas se agrupam em formas orgânicas, outras desaparecem e algumas se tornam menores, dando lugar a finos tubos e cones que surgem como flores e anteras. Frágil e colorida, a obra fica entre o artesanato e o *ready-made* caseiro. Em pouco tempo, Schiliro aperfeiçoou esse procedimento para encaixar recipientes domésticos e, em seguida, ornamentá-los com pedras e luzes.

A peste rosa, por sua associação à cor rosada dos sarcomas de Kaposi que apareciam nas peles dos pacientes homossexuais, foi uma das muitas expressões virulentas espalhadas pela imprensa. O senso comum mais perigoso se instalou na vida cotidiana. O medo se transferiu para a saliva, o toque e o compartilhamento de objetos. Alguns religiosos atribuíram à doença a um castigo divino, como o de Sodoma, os médicos



Omar Schiliro, "*Bienvenida primavera*", 1991, objeto de plástico, vidro, madeira, contas de plástico e tampa de ventilador montados, 146 x 56 cm. Coleção particular. Fotografia de Pablo Messil. Cortesia da Coleção AMALITA, Buenos Aires, Argentina. Sobre fundo branco, um cálice com as partes superior e inferior de plástico azul, com ovais prateados incrustados na base, haste central de vidro e bojo enfeitado com faixa de contas peroladas e gotas de vidro.

recomendaram relações monogâmicas, e os sexólogos aconselharam a masturbação e a excitação telefônica. Pouco se sabia, no entanto, havia muitas discussões a respeito. Na ausência de uma medicação que tornasse

a doença crônica ou que não deteriorasse os órgãos do corpo, as pessoas com HIV praticavam terapias alternativas, integravam grupos de apoio e liam livros de autoajuda. Os artistas adotaram a espiritualidade alternativa como uma forma de sobrevivência capaz de evitar o dispositivo médico, que muitas vezes se comportava de maneira hostil e disciplinadora.

“*Que en nuestras almas no entre el terror*”, diz uma obra de Feliciano Centurión. A frase está bordada em um guardanapo colado ao recorte de uma manta barata que a enquadra e protege. Em 1992, Feliciano descobriu que tinha HIV e manteve isso em segredo até pouco antes de morrer, apenas alguns amigos sabiam. Ele abandonou a pintura sobre tela – uma linguagem masculinizada com a qual estava em crise – e começou a pintar sobre grandes mantas que comprava nas lojas do bairro do Once, em Buenos Aires (Lemus, 2020). Nesse mesmo ano, expôs pela primeira vez individualmente na Galeria do Centro Cultural Rojas. Como metáfora dessa mudança para um suporte doméstico, a mostra foi intitulada “*Pinturas*”. Sem parar, ele pintava seus sonhos, animais, flores, usando os motivos e as texturas das mantas. Ao mesmo tempo que percebeu que tinha algo nas mãos, a doença avançou sobre seu corpo. Adicionou peças de crochê e *ñanduti*¹⁷ que as mulheres de sua família de Asunción, no Paraguai, lhe davam de presente. Ele as dispunha como ornamentos que decoram uma parede. “Calor. Abrigo, proteção. Suporte afetivo sensorial” (Centurión, 1990), com essas palavras, Centurión definia as sensações que seu trabalho produzia: uma comunhão poética entre a origem de suas peças têxteis e sua esperança de vida.

Por volta de 1996, a saúde de Feliciano piorou. Essa situação o obrigou a trabalhar na cama, e em obras menores. Guardanapos, fronhas e outros suportes macios deram lugar a frases nas quais se misturam

¹⁷ Técnica de renda tradicional paraguaia que consiste na feitura de círculos radiais em linhas coloridas. O tempo *ñanduti* do guarani, significa teia de aranha. Embora esse tipo de renda tenha chegado em terras paraguaias a partir das invasões espanholas, atualmente, sua prática é considerada arraigada às tradições dos povos locais (nota do tradutor).

suas crenças, seus medos, as afirmações positivas que anotava em seu diário íntimo, os poemas que seus amigos lhe davam de presente. Sua amiga, a jornalista Marta Dillon (2004), conta que o que Feliciano não podia dizer, por medo, por tabu, ele bordava. Embora Feliciano mantivesse diálogos contínuos com sua cidade natal, expondo regularmente em galerias e centros culturais, sua obra reflete o gesto da arte argentina dos anos 1990: encontrar nos objetos cotidianos uma imagem sagrada.

Quando da sua morte, o ateliê de Feliciano estava repleto de obras com frases bordadas de maneira rápida, obras que escapavam de suas mãos, revelando o mundo privado que se desenrola entre as quatro paredes de uma casa e um grupo de amigos. Ele havia encontrado um modo de se agarrar à vida e, ao mesmo tempo, construir um legado. Isso era uma preocupação constante para os artistas que, diante dessa situação, ansiavam por deixar uma marca de sua existência.

Como curador da Galeria do Centro Cultural Rojas, Gumier Maier foi quem deu voz a essas experiências. Em cada seminário que ministrou na Universidade de Buenos Aires e em outras cidades do país, e nos textos que publicou, Gumier Maier fez menção explícita ao vírus, para evidenciar as condições afetivas e materiais dos artistas, inclusive para confrontar os julgamentos pejorativos que surgiram do termo *light* (Gumier Maier, 1997). Essa posição é apresentada de maneira contundente, no rascunho de uma exposição que não chegou a ser realizada, "*Tres artistas con sida*" (1995), para a qual Gumier Maier havia selecionado obras de Alejandro Kuropatwa, Liliana Maresca e Omar Schiliro. O objetivo do projeto era denunciar o silêncio institucional diante da doença. As ideias mais claras sobre esse tema foram desenvolvidas em um texto curatorial sobre

Centurión, que acompanhou a primeira exposição antológica do artista em Assunción.¹⁸ Aqui, um fragmento:

O surgimento da AIDS gerou nos países do hemisfério norte diversas manifestações no mundo da arte. Desde a elaboração de uma gráfica militante e combativa como a dos anônimos artistas que trabalham para o ACT UP, até o testemunho lacerante do percurso da doença nos corpos e nas vidas. O artístico foi reconsiderado como ferramenta, espaço fecundo para lutar pelo que sempre pareceu excedê-lo: a vida mesma. Em nossas latitudes, os artistas afetados não tornaram pública sua condição inicialmente. Tampouco suas obras falam disso de modo manifesto. Mas esse enganoso recolhimento poderia ser a ocasião para profundidades maravilhosas (Gumier Maier, 1999).

Assim como em outras intervenções, Gumier Maier aproveitou para reafirmar sua posição sobre o valor autônomo da arte, não como gesto elitista, mas como possibilidade estética do pessoal. Ele propõe uma distância em relação a um tipo de produção excessivamente testemunhal e dramática sobre o tema que, naquela época, se espalhou na arte contemporânea e nos museus dos países do primeiro mundo. Em uma viagem a Nova York, com outros artistas, para participar da exposição coletiva "*The Rational Twist*" (1995), curada por Carlos Basualdo, na Apex Art, Gumier Maier visitou diversas galerias, onde pôde ver o tipo de produção que define acima: imagens hospitalares, retóricas sangrentas, corpos fotografados ou filmados, uma entrada excessiva da linguagem da ciência, etc.¹⁹ A AIDS não era um tema estranho para ele, meses antes dessa viagem Schiliro havia falecido. Apesar disso, ele considerava que as poéticas dos artistas do Rojas haviam conseguido conciliar arte e doença

¹⁸ A exposição intitulada "*Feliciano Centurión. Últimas obras*" foi curada por Gumier Maier e Ticio Escobar, no Centro Cultural de España "Juan de Salazar", entre maio e junho de 1999.

¹⁹ Jorge Gumier Maier, em entrevista com o autor, Delta do Paraná, março de 2013.



Feliciano Centurión, "Que en nuestras almas no entre el terror", 1992, bordado em tecido, 37 x 42,5 cm. Família Feliciano Centurión. Cortesia da The Americas Society, Nova York. Tecido de base marrom escuro, aparentemente feltro, com bordas grossas de tecido vermelho liso. Ao centro, quadrado de tecido branco listrado de laranja, sobre o qual uma linha vermelha ondulada bordada circunda a parte em que se lê, também bordado em vermelho, o título da obra.

através da busca pela beleza e da atualização do fazer artístico por meio da cultura do cotidiano.

Uma postura próxima, mais combativa, foi mantida pelo historiador de arte Douglas Crimp, membro fundador do ACT UP, em seu ensaio "Retratos de gente con sida", publicado pela primeira vez na compilação Cultural Studies (1992). A partir dos retratos realizados pelos fotógrafos Nicholas Nixon e Rosalind Solomon,²⁰ Crimp (2005) argumentou que

²⁰ A exposição de Nixon foi intitulada "Pictures of People" (1988). Ativistas do ACT UP realizaram uma pequena manifestação na sala do Museu de Arte Moderna de Nova York onde as fotografias estavam expostas. Eles distribuíram um panfleto intitulado "Não mais imagens sem contexto". A

esse tipo de registro contribuía para a estigmatização, na medida em que os sujeitos eram mostrados macilentos, solitários, passivos, desprovidos de seus nomes reais, de suas comunidades e grupos de pertencimento. Na época, os retratos foram vistos pela crítica como honestos, não sentimentais e comprometidos, mas Crimp viu o contrário: nessas imagens não havia lugar para a agência, estavam longe de respeitar a diferença, eram mera apropriação. Em seu afã documental, as fotografias ecoavam uma imagem midiática, e, às vezes, grotesca. A sexualidade e o desejo estavam apagados, tampouco havia uma chance para a beleza dos corpos além da doença, privilegiava-se o estereótipo da vítima ou do paciente em detrimento da pessoa.²¹

Eu tenho aids

Ao contrário da mistura dos anos 1980, onde a contracultura, o ativismo e a arte conviviam de diferentes formas e se tensionavam no contato com as instituições, nos anos 1990, as práticas artísticas entraram em uma zona de desconexão em relação ao ativismo sobre o HIV. Projetos como "*Mitominas 2. Los mitos de la sangre*" (1988), exposição organizada pela artista feminista Monique Altschul, que tinha como objetivo conscientizar sobre a violência de gênero e a emergência do HIV (Rosa, 2014), ficaram para trás. No limiar da mudança de década, o vírus conseguiu unir interesses artísticos e ativistas entre feministas, gays, artistas, escritores, atores e um grande público que participou das atividades propostas pela mostra nas salas do Centro Cultural Ciudad de

exposição de Solomon ocorreu na Grey Art Gallery da New York University, sob o nome de "*Portraits in the Times of AIDS*" (Crimp, 2005).

²¹ Para analisar as fotos de Solomon, Crimp (2005) cita as perspicazes palavras de William Olander, curador do New Museum, falecido por causas relacionadas à AIDS, em 1989: "A maioria dos modelos aparece sozinho; muitos estão no hospital; ou em casa, doentes, na cama. Noventa por cento são homens. Alguns são fotografados com seus pais, ou pelo menos com suas mães. Apenas quatro aparecem com seus amantes ou amigos homens [...] Nenhum aparece em um ambiente de trabalho; apenas alguns estão ao ar livre. Nenhum dos modelos está identificado. Sua única identidade é a de serem vítimas da AIDS" (p. 144).

Buenos Aires – hoje Centro Cultural Recoleta. “*Mitominas*” ultrapassou os limites do que se entende por uma exposição. Ao mesmo tempo que deu lugar à arte feminista, ampliou as imagens do HIV, pensou a problemática de forma interseccional.

Em parte, as palavras de Gumier Maier refletem a distância que se gerou entre o campo artístico e o território de ação, que muitos ativistas escolheram naqueles anos. Essa desconexão teve a ver com a profissionalização das artes visuais. O que havia funcionado no *underground* e no exercício da política minoritária, com o tempo se segmentou, adquiriu seus próprios canais de circulação. Na cena da arte, houve um choque constante entre forças transformadoras, efeitos iminentes da vida democrática, e forças conservadoras próprias das elites e resquícios da cultura na ditadura. Nessa disputa, o margem de ação teve seus limites. O HIV era concebido como uma experiência sombria. Foi a televisão dos anos 1990 – hipersexualizada e sensacionalista – que possibilitou as declarações mais contundentes dos ativistas. Dizer que se era gay e que se vivia com HIV ultrapassava a mera saída do armário, era uma tomada de posição radical na esfera pública, um gesto de resistência à imagem imaculada estabelecida pelo neoliberalismo. A desconexão fez com que as obras não fossem atravessadas pela eficácia do ativismo e sim ancoradas a uma genealogia da arte contemporânea, em que prevaleceu a autonomia do campo. O preço foram as impugnações, a impossibilidade de entrelaçar, até poucos anos atrás, a arte com a micropolítica, o vírus com uma estética.

Em um texto publicado na revista *Ramona*, Roberto Jacoby (2003), um artista interessado na geração de novas formas de vida e sociedades experimentais, propõe pensar esse processo gestado na Galeria do Centro Cultural Rojas como um ato de resistência. Ele se afasta da ideia de sobrevivência, ou pelo menos, amplia seu alcance:

Contra o que é mantido de forma irresponsável, o Centro Cultural Rojas é um caso exemplar e provavelmente

único do ponto de vista político. Foi um ato de resistência à eliminação, empreendido por um pequeno grupo de seres sensíveis e talentosos que buscavam a beleza em seu entorno e o amor em seus amigos, mas mais ainda, o Rojas instituiu certa poética que tornou mais toleráveis as limitações da doença, da pobreza, da posição subalterna, da desventura: de certa forma, inventou seu próprio mundo, seus próprios critérios, muito amplos por sinal. (Jacoby, 2003, p.60)

Seguindo de perto a vulnerabilidade enfrentada por muitos dos artistas, Jacoby e Kiwi Sainz criaram a campanha "Yo tengo sida" (1993-1995), através de uma agência publicitária fictícia que chamaram de Fabulous Nobodies.²² Em certas ocasiões, definiram essas experiências como microtopias: estruturas que possuem uma existência pequena, fugaz e isolada, mas que expandem infinitamente a imaginação (Ali-Brouchoud, 2007).

A campanha consistiu na produção de camisetas estampadas com a frase "Yo tengo sida". As camisetas foram distribuídas e vendidas entre amigos, artistas, e usadas por Jacoby e Sainz para andar pelas ruas de Buenos Aires. Eram entregues junto com um panfleto explicativo sobre o HIV. Inicialmente, o projeto contaria com o apoio financeiro da Fundação Huésped, no entanto, devido a diferenças sobre o tipo de comunicação que a obra oferecia, decidiram realizá-la de forma independente.²³ Em um contexto em que prevalecia o desconhecimento sobre o vírus e proliferavam os estigmas, as camisetas desdobravam um componente que escasseava na comunicação da época: a solidariedade com as pessoas que viviam com o vírus. Como observa Marta Dillon (1997), naquela época, as campanhas estavam exclusivamente

²² Entre 1992 e 1994, os Fabulous Nobodies criaram anúncios publicitários nos quais promoviam filiais inexistentes, localizadas em capitais do mundo, e participavam de diferentes eventos públicos. Jacoby se apresentava vestindo um smoking e Sainz usava um figurino feito pelo artista Omar Schiliro a partir de baldes, bacias e lustres. Em 1993, junto com a artista Liliana Maresca, produziram o anúncio "Maresca se entrega a todo destino", que foi publicado no número 8 da revista erótica *El Libertino*. A artista aparece com pouca roupa, ao lado de seu número de telefone. As fotos foram tiradas por Alejandro Kuropatwa, o estilo ficou a cargo de Sergio De Loof e a maquiagem de Sergio Avello. Naquele mesmo ano, Jacoby e Sainz começaram a planejar a campanha "Yo tengo sida".

²³ Em novembro de 1993, Jacoby publicou um texto na *La Hoja del Rojas* que abordava a posição do artista em relação às campanhas oficiais, à falta de informação sobre o vírus e às dificuldades do projeto "Yo tengo sida" para obter financiamento.

voltadas para a prevenção e regulamentação das práticas das pessoas com HIV. Usar uma camiseta com essa frase tinha como objetivo desconstruir a estranheza do vírus para apagar os limites entre o próprio e o impróprio. Através da primeira pessoa, os Fabulous Nobodies buscaram trazer o vírus para o terreno do comum: dizer "Yo tengo sida" é antecipar-se ao chamado policial sobre os corpos. Mesmo que por um segundo, a afirmação invalida a construção do estigma, ganha a frente, faz política com o corpo vestido.



Fabulous Nobodies (Roberto Jacoby e Mariana "Kiwi" Sainz), "Yo tengo sida", 1994, camiseta serigrafada. Área de Documentação e Registro, Museu Nacional de Belas Artes, Buenos Aires, Argentina. Camisa verde com o título da obra escrito em fonte sem serifa com cores variando em amarelo, azul claro, verde e rosa.

Este projeto ultrapassou os contornos do meio artístico e alcançou notoriedade em alguns jornais e revistas graças ao seu linguajar eficaz. Os artistas recorreram a um princípio-chave dos meios de comunicação, gerar identificação no receptor a partir de um anúncio sugestivo. Mas não

recorreram ao dramatismo que caracterizava outras representações do vírus, as camisetas foram confeccionadas em cores chamativas, como verde, azul e vermelho, e em tamanhos para todas as idades. A frase foi desenhada com letras minúsculas, em uma combinação de cores pastéis fáceis de situar em imagens mais alegres e juvenis. O ousado uso da sigla AIDS, em maiúsculas e cor vermelha, foi substituído por uma imagem vital que tenta fazer do vírus uma experiência cotidiana com a qual não é possível manter distância alguma.

Epílogo: agora que vamos viver

As narrativas históricas do vírus mudaram de curso em 1996, ano em que ocorreu a XI Conferência Mundial sobre a AIDS, em Vancouver. Os médicos chamaram esse evento de "Conferência da Esperança", porque foram divulgados os resultados do tratamento capaz de reduzir a carga viral do vírus a níveis indetectáveis. Se a emergência do HIV adquiriu um tempo específico em cada região, no Sul, o retorno crônico da doença estabeleceu uma nova luta pela acessibilidade à medicação que, em alguns países, ainda não foi resolvida (Meruane, 2012). O primeiro ciclo do HIV começava a se fechar.

Como será a vida agora que vamos viver? Esta é a pergunta subjacente nas fotografias da série "*Cóctel*", tiradas por Alejandro Kuropatwa, quando ele conseguiu acesso ao tratamento (Jacoby, 1996). Kuropatwa tornou-se um dos porta-vozes que exigiam do Estado, movido pelo mercado, a distribuição e a regulamentação dos recursos para os antirretrovirais. O impacto causado por suas fotografias tiradas ao longo de 1996, sua participação em programas de televisão e a publicação de um anúncio no jornal Clarín geraram uma inflexão nessa história das imagens que parecia fechar-se sobre a lógica do campo da arte, ao manter distância do ativismo. Em "*Cóctel*", as cápsulas de nevirapina, indinavir, entre outras drogas, foram

dispostas sobre um botão de rosa, ao lado de um copo, entre toalhas, em um porta-comprimidos, na boca do fotógrafo. A nova vida, ligada aos medicamentos por tempo indeterminado, foi mostrada como um produto de luxo envolto em uma composição perfeita. À primeira vista, parecem tiradas de um catálogo de compras. Olhando novamente, vemos as vaidades de um vírus que começava a assumir outra forma nesta parte do planeta. O tempo de sobrevivência, conquistado pela história, agora era o tempo das próteses químicas que forneciam imunidade ao corpo.²⁴

Sobreviver e resistir, em tempos em que a vida foi despojada de suas marcas de proteção, foi o chamado desses artistas; uma experiência alojada no minoritário, que se multiplicou em diferentes imagens e formas de ação. Entre o gesto pessoal e a solidariedade coletiva, traçou-se uma estética que desestabilizou a leitura convencional da vida das pessoas que convivem com o vírus. A proximidade da morte incentivou a prática artística como uma maneira de se ancorar à vida. Isso não significa que o vínculo entre arte e doença tenha sido terapêutico, nem estritamente contestatório. Se há algo que foi definitivo para essa cena, é o fortalecimento das relações com o mais próximo, uma experiência que não se situa exclusivamente na representação, mas sim na produção de subjetividade.

²⁴ A ausência de carga viral no corpo, ao mesmo tempo em que prolonga a vida, impõe uma nova relação. Daniel Link (2006) recorre à figura do ciborgue para definir esse tipo de existência contemporânea vinculada permanentemente aos benefícios da biotecnologia.



Alejandro Kuropatwa, da série "Cóctel", 1996, fotografia colorida, 130 x 100 cm. Arquivo Alejandro Kuropatwa, Buenos Aires. Fundo escuro com porta-pílulas rosa claro de quatro compartimentos quadrados, unidos verticalmente, os dois superiores estão abertos e sobre suas tampas lê-se, "morn", no primeiro, e "noon", no segundo. O terceiro compartimento de cima para baixo está aberto e tem pílulas, o último compartimento está aberto e vazio.

Referências

ALI-BROUCHOUD, F.. Roberto Jacoby. Cómo ganar amigos. **Otra parte**, 11, 2007. Disponível em: <<https://www.revistaotraparte.com/op/entrevista/roberto-jacoby-como-ganar-amigos/>>. Acesso em: 10 jun. 2024.

BAEZA, F.. **Proximidad y distancia**. Arte y vida cotidiana en la escena argentina de los dos mil. Buenos Aires: Biblos, 2017.

BANG LARSEN, Lars. **Arte y norma**. La sociedad sin atributos y otros textos. Buenos Aires: Cruce, 2016.

BIAGINI, C.; SÁNCHEZ, M.. **Actores sociales y Sida**. Nuevos movimientos sociales, nuevos agentes de salud. Buenos Aires: Editorial Espacio, 1995.

CENTURIÓN, F.. Muestra de pintura sobre "frazadas". **Hoy**. Asunción del Paraguay, 2 mai. 1990.

CERVIÑO, M. E.. Marcelo Pombo: condiciones de formación de un artista improbable. **Tempo Social**, v. 29, n. 3, p. 287–311, set. 2017. DOI: <https://doi.org/10.11606/0103-2070.ts.2017.111319>. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/ts/a/fHcYryTGzsVs6hGQNzjVJjG/#>. Acesso em: 10 jun. 2024.

CERVIÑO, M.. La herejía del Rojas. Ethos disidentes e innovación artística en Buenos Aires en la posdictadura. In: WORTMAN, A. (Org.). **Mi Buenos Aires querido**. Entre la democratización cultural y la desigualdad educativa. Buenos Aires: Prometeo Libros, pp.129– 147, 2012.

CRIMP, D.. Retratos de personas con sida. In: CRIMP, D. (Org.). **Posiciones críticas**. Ensayos sobre las políticas de arte y la identidad. Madrid: Akal, pp. 137–154, 2005.

CUELLO, N.; LEMUS, F.. "De cómo ser una verdadera loca." Grupo de Acción Gay y la revista Sodoma como geografías ficcionales de la utopía marica. **Badebec**, v. 11, n. 6, pp. 250–275, set. 2016. ARK: <https://n2t.net/ark:/13683/p3sB/PrV>. Disponível em: <<https://www.aacademica.org/nicolascuello/19>>. Acesso em: 10 jun. 2024.

DILLON, M.. El mandato de los sueños. **Página 12**. Buenos Aires, 11 abr. 2004. Disponível em: <https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/radar/9-1350-2004-04-11.html>. Acesso em: 24 jun. 2024.

DILLON, M.. Convivir con virus. **Página 12**. Buenos Aires, 1997.

DURAN, A. et al.. **Mortalidad por sida en Argentina**. Perfil de las personas fallecidas por sida en el área metropolitana de Buenos Aires durante el año 2010. Ministerio de la Salud, Presidencia de la Nación, 2014. Disponível em: <https://bancos.salud.gob.ar/sites/default/files/2020-07/mortalidad-por-sida-en-la-argentina-2010.pdf>. Acesso em: 24 jun. 2024.

ERIBON, D.. **Una moral de lo minoritario**. Variaciones sobre un tema de Jean Genet. Barcelona: Anagrama, 2004.

GIORGI, G.. **Sueños de exterminio**. Homosexualidad y representación de la homosexualidad en la literatura argentina contemporánea. Rosario: Beatriz Viterbo Editora, 2004.

GIUNTA, A.. Te sacó el Pombo y te pongo el Sacco: el debate de los noventa. In: GIUNTA, A. (Org.). **Poscrisis: arte argentino después del 2001**. Buenos Aires: Siglo XXI Editores, 2009, pp. 244-248.

GUATTARI, F.; ROLNIK, S.. Minorías: los devenires de la sociedad. In: GUATTARI, F.; ROLNIK, S. **Micropolíticas**. Cartografías del deseo. Buenos Aires: Tinta Limón, 2013, pp. 105-180.

GUEVEL, C., et al.. **Mortalidad por sida en la Argentina: análisis de tendencias y estimación de subregistro**. Ministerio de la Salud, Presidencia de la Nación, 2009. Disponível em: https://bancos.salud.gob.ar/sites/default/files/2018-10/0000000142cnt-2013-06_mortalidad-sida.pdf. Acesso em: 24 jun. 2024.

GUMIER MAIER, J.. ¡Abajo el trabajo! **Ramona**, n. 9, 10, pp. 22-23, dez.-mar. 2000-2001. Disponível em: <https://ahira.com.ar/ejemplares/ramona-no-9-10/>. Acesso em: 24 jun. 2024.

GUMIER MAIER, J.. Feliciano Centurión. In: **Feliciano Centurión** (cat. exp.). Asunción: AECI-Centro Cultural de España "Juan de Salazar", 1999.

GUMIER MAIER, J.. El Tao del Arte. In: **El Tao del Arte** (cat. exp.). Buenos Aires: Centro Cultural Recoleta-Centro Cultural Rector Ricardo Rojas, Universidad de Buenos Aires, 1997.

GUMIER MAIER, J.. **Tres artistas con sida** (inédito). 1995.

GUSTAVINO, B.. Críticos y artistas. Algunos intercambios epistolares. **Figuraciones**. Teoría y crítica de arte, n. 10, pp. 2-9, 2010. Disponível em: <https://1library.co/document/q06r6nxq-criticos-y-artistas-algunos-intercambios-epistolares.html>. Acesso em: 24 jun. 2024.

IGLESIAS, C.. Marcelo Pombo y la topografía del metro cuadrado. In: IGLESIAS, C. (Org.) **Falsa conciencia**. Ensayos sobre la industria del arte. Santiago de Chile: Metales Pesados, 2014, pp. 47-64.

JACOBY, R.. Enfadado snob, contrariedades de legitimación y linajes suplen el análisis crítico. **Ramona**, n. 31, abr. 2003, pp. 60-72. Disponível em: <https://ahira.com.ar/ejemplares/ramona-no-31/>. Acesso em: 24 jun. 2024.

JACOBY, R.. **Cóctel**. En Alejandro Kuropatwa (cat. exp.). Buenos Aires: Galería Ruth Benzacar, 1996.

JACOBY, R.. Folleto fallido para un folleto sobre sida. **La Hoja del Rojas**, n. 49, nov. 1993.

KAMENSZAIN, T.. **Una intimidad inofensiva**. Los que escriben con lo que hay. Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2016.

KATZENSTEIN, I.. Acá lejos: arte en Buenos Aires durante los noventa. **Ramona**, n. 37, dez. 2003, pp. 4-15. Disponível em: <https://ahira.com.ar/ejemplares/ramona-no-37/>. Acesso em: 24 jun. 2024.

LEMUS, F.. Soul's Divine Light. Francisco Lemus in conversation with Ana López, Marcelo Pombo, and Cristina Schiavi. In: IGLESIAS LUKIN, A.; MARTA, K. (Ed.). **Feliciano Centurión**. Nueva York: Americas Society-ISLAA, 2020, pp. 69-77.

LEMUS, F.. La supervivencia de Omar Schiliro. In: CERVIÑO, M. et al. **Ahora voy a brillar: Omar Schiliro**. Buenos Aires: Colección de Arte Amalia Lacroze de Fortabat, 2018, pp. 69-76.

LEMUS, F.. Sobre el color rosa: arte argentino de los años noventa. **Argus-a**. Artes & Humanidades, n. 8, out. 2015, pp. 1-22. Disponível em: <https://argus-a.org/publicacion/973-sobre-el-color-rosa-arte-argentino-de-los-anos-noventa.html>. Acesso em: 24 jun. 2024.

LINK, D.. Enfermedad y cultura: política del monstruo. In: BONGERS, W.; TANJA OLBRICH (Org.). **Literatura, cultura, enfermedad**. Buenos Aires: Paidós, 2006, pp. 249-265.

LÓPEZ ANAYA, J.. El absurdo y la ficción en una notable muestra. **La Nación**, ago. 1992, p. 8.

MERUANE, L.. **Viajes virales: la crisis del contagio global en la escritura del sida**. Santiago de Chile: Fondo de Cultura Económica, 2012.

MUÑOZ, J. E.. **Cruising Utopia**. The Then and There of Queer Futurity. Nueva York- Londres: New York University Press, 2009.

OLIVERAS, E.. La representación del presente. In: **1999: fin de siglo** (cat. exp.). Buenos Aires: Fundación Banco Patricios, 1995.

OLIVERAS, E.. Noventa sesenta noventa. In: **906090** (cat. exp.). Buenos Aires: Fundación Banco Patricios, 1994.

PECHENY, M.. Introducción. Investigar sobre sujetos sexuales. In: PECHENY, M.; FIGARI, C.; JONES, D. (Org.). **Todo sexo es político**. Estudios sobre sexualidades en Argentina. Buenos Aires: Libros del Zorzal. 2008, pp. 9-17.

PINEAU, N.. Jorge López Anaya. In: SZIR, S.; GARCÍA, M. A. (Ed.). **Entre la academia y la crítica**. La construcción discursiva y disciplinar de la historia del arte. Argentina Siglo XX. Sáenz Peña: EDUNTREF, 2017, pp. 316-323.

RESTANY, P.. Arte guarango para la Argentina de Menem. **Lápiz**, n. 116, v. 13, nov. 1995, pp. 50-55.

ROSA, M. L.. **Legados de libertad**: el arte feminista en la efervescencia democrática. Buenos Aires: Biblos, 2014.

<https://periodicos.ufes.br/colartes>