



Nos

REVISTA

CULTURA, ESTÉTICA & LINGUAGENS
VOL. 06, Nº 1 - 1º SEMESTRE - 2021

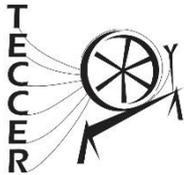
ISSN 2448-1793

DOSSIÊ IMAGENS
AUTO/BIOGRÁFICAS
NA HISTÓRIA E NA
PRÁTICA ARTÍSTICA





Apoio:



EXPEDIENTE

Editores do Dossiê:

Heloísa Selma Fernandes Capel (UFG)
 Manoela dos Anjos Afonso Rodrigues (UFG)
 Odinaldo da Costa Silva (UFG)

Editores da Revista:

Ademir Luiz da Silva (UEG)
 Einstein Augusto da Silva (UNB)
 Eliézer Cardoso de Oliveira (UEG)
 Ewerton de Freitas Ignácio (UEG)
 Heloísa Selma Fernandes Capel (UFG)

Revisor de língua portuguesa:

Ewerton de Freitas Ignácio (UEG)
 Roberta do Carmo Ribeiro (UEG)

Revisor de língua estrangeira:

Adriana Aparecida Silva (UEG)
 Anna Paula Teixeira Daher (UFG)
 Jacqueline Siqueira Vigário (UFG)

Conselho Científico (pareceristas):

Alcides Freire Ramos (UFU)
 Ana Cavalcanti (EBA/RJ)
 Arthur Gomes Valle (UFRJ)
 Camila Dazzi (CEFET/RJ)
 Edgar Silveira Franco (UFG)
 Edgard Vidal (CNRS/FR)
 Giuliana Vila Verde (UEG)
 Haroldo Reimer (UEG/CNPq)
 Julierme Sebastião Moraes de Souza (UEG)
 Marcos Silva (USP)
 Maria de Fátima Oliveira (UEG)
 Maria Idelma Vieira D'Abadia (UEG)
 Mary Anne Vieira Silva (UEG)
 Poliene Soares dos Santos Bicalho (UEG)
 Robson Mendonça Teixeira (UEG)
 Rodrigo de Freitas Costa (UFTM)
 Rosangela Patriota Ramos (UFU)
 Sandro Dutra Silva (UEG/UNIEVANGÉLICA)
 Valmor da Silva (PUC/GO)

Pareceristas *Ad hoc*

Celina Almeida Manso / Universidade Estadual de Goiás
Chikezie E Uzueghunam / University of Cape Town (África do Sul)
Cilene M. Pereira / Universidade Vale do Rio Verde (UninCor)
Claudia Mosquera Rosero-Labbé / Universidad Nacional de Colombia (Colômbia)
Éder Mendes de Paula / Universidade Federal de Goiás
Eduardo Gusmão de Quadros / Universidade Estadual de Goiás
Elisângela Gomes / Universidade Federal de Goiás
Fernando Macias Aranda / Universitat de Barcelona (Espanha)
Glauber Lopes Xavier / Universidade Estadual de Goiás
Joan Oleaque Moreno / Universidad Internacional de Valencia (Espanha)
John Anton Sanchez / Instituto de Altos Estudos Nacionales (Equador)
Jordana Barbosa / Universidade Estadual de Campinas
Jorge Luís Rodrigues dos Santos / Sec. Educação do Rio de Janeiro
José Fábio da Silva / Universidade Federal de Goiás
Karla Castanheira / Universidade Federal de Goiás
Luiz Augusto Coimbra Rezende Filho / Universidade Federal do Rio de Janeiro
Maíra Teixeira Pereira / Universidade Estadual de Goiás
Maria Thereza Avezedo / Universidade Federal do Mato Grosso
Mariza Fernandes / Universidade Federal de Goiás
Pedro Henrique Máximo / Universidade Estadual de Goiás
Rafael Franco Coelho / Universidade Federal de Goiás
Rafael Pereira da Silva / Universidade Federal do Rio de Janeiro
Renato Vieira / Universidade Federal do Rio de Janeiro
Roseli Tristão Maciel / Universidade Estadual de Goiás
Solemar Silva Oliveira / Universidade Estadual de Goiás
Suzanne Harris / Pesquisadora Independente (Inglaterra/Malawi/ Argentina)
Tarcízio Silva / Universidade Federal do ABC
Vinícios Kabral Ribeiro / Universidade Federal do Rio de Janeiro
William Alves Pereira / Universidade Federal do Rio de Janeiro

Diagramação e arte:

Einstein Augusto da Silva (LUPPA/CEDOC – UEG/UNB)

Imagem da capa:

Manoela dos Anjos Afonso Rodrigues (NuPAA/PPGACV/FAV/UFG)

Artista desta edição:

Nicola Bertellotti

INDEXADORES

Expediente





Índice

EXPEDIENTE	02
APRESENTAÇÃO	
Heloísa Selma Capel	
Manoela dos Anjos Afonso Rodrigues	
Odinaldo da Costa Silva	09
ENSAIO VISUAL	
NÓS-ISOLADOS: PRÁTICAS AUTOBIOGRÁFICAS DO EXISTIR	
Manoela dos Anjos Afonso Rodrigues	
Odinaldo da Costa Silva	13
LITERATURA – CONTO – NO MEIO DA PRAÇA	
Hélverton Baiano	45
LITERATURA – POESIA – HUMAN POSE	
Matheus de Simone	52
ENTREVISTA (por Manoela dos Anjos Afonso Rodrigues)	
NARRATIVAS NA PRIMEIRA PESSOA E AS IMAGENS AUTO/BIOGRÁFICAS	
José da Silva Ribeiro	58
DOSSIÊ:	
IMAGENS AUTO/BIOGRÁFICAS NA HISTÓRIA E NA PRÁTICA ARTÍSTICA	
ENSAIOS E ARTIGOS	
PESQUISA AUTOBIOGRÁFICA EM ARTE: APONTAMENTOS INICIAIS	
Manoela dos Anjos Afonso Rodrigues	95
ANDREI TARKOVSKI: UMA BIOGRAFIA MARCADA PELA GUERRA	
Carolina Da Silva Ferrarezi	
Paulo Roberto Monteiro de Araujo	131
OS AUTORRETRATOS DE HENRIQUE BERNARDELLI E RODOLFO AMOEDO	
COMO REPRESENTAÇÕES SOBRE A VELHICE	
Naiany de Araújo Santos Costa	152

ENTRE DOIS JOSÉS: SILÊNCIOS E APARIÇÕES DE MARIA LAURA SAMPAIO

Jacqueline Siqueira Vigário
 Anna Paula Teixeira Daher 173

EGON SCHIELE: O SENTIDO DO CORPO COMO ARTE

Emerson Rodrigues de Brito 190

MOVIMENTOS DOS(AS) CORPOS(AS) NA PAISAGEM PERIFÉRICA

Jamila Reis
 Luar Vieira Maria
 Auxiliadora da Silva 211

PAISAGENS ÍNTIMAS: PRÁTICA ARTÍSTICA E AUTOETNOGRAFIA

Odinaldo da Costa Silva 247

O VER ATRAVÉS DO VIDRO/OUTRO: A CONVERGÊNCIA ENTRE O DUPLO E A MICRO_TRANSAÇÃO DO CORPO

Bruna Mazzotti
 José Antônio Loures 265

UTOPISTA, EVANGELISTA, COLONIZADOR, HERÓI INDÍGENA

Geraldo Witeze Junior 292

BIBLIOTECA COMO ELEMENTO BIOGRÁFICO:

O CASO MACHADO DE ASSIS

Einstein Augusto da Silva 307

ARTIGOS OUTROS

O BATISMO ESPIRITUAL DE BRASÍLIA (1957) E SUAS PROJEÇÕES MÍSTICAS

Pepita Afiune 329

RESENHAS

CULTURA E PODER ENTRE O IMPÉRIO E A REPÚBLICA

ESTUDOS SOBRE OS IMAGINÁRIOS BRASILEIROS (1822-1930)

Sarah Cabral 349

PROCESSOS DE CRIAÇÃO

DAR&RECEBER

Daryellen Ramos Arantes 354

PERFIL DO ARTISTA

NICOLA BERTELLOTTI

por Mayara Monteiro Guimarães 371

Apresentação

<https://doi.org/10.5281/zenodo.4818626>

A Revista Nós, em mais uma edição, colocou-se em desafio ao articular duas áreas de conhecimento – a história e as artes – em torno de um tema: a auto/biografia. A chamada para o dossiê *Imagens Auto/Biográficas na História e na Prática Artística* convocou pesquisadoras e pesquisadores para pensar o tema a partir de seus próprios eixos de investigação. O objetivo foi fomentar discussões pertinentes à exploração do campo das histórias de vida que impacta de maneira transdisciplinar as humanidades.

Para abrir este número, apresentamos um *Ensaio Visual* criado especialmente para a revista por artistas integrantes do Núcleo de Práticas Artísticas Autobiográficas – NuPAA. O ensaio é resultado das experimentações auto/biográficas que fizeram em seus corpos, materiais, meios e câmeras, levando em consideração os impactos da pandemia de COVID-19 em suas vidas e subjetividades. Já na seção *Literatura*, figuram o conto “No meio da praça” – de Hélverton Baiano, uma espécie de faroeste caboclo, protagonizado por uma mulher, e a poesia “Human pose” – de Matheus de Simone, que pode ser interpretada como uma atualização sonoramente poética para *A insustentável leveza do ser*, de Kundera. Em seguida, na seção *Entrevista*, José da Silva Ribeiro identifica e destaca a presença das *Narrativas na Primeira Pessoa* nas várias edições do Festival Internacional de Documentário de Melgaço – MDOC, realizado em Portugal desde 2014. Assim, enquanto reflete sobre a história do festival, o professor compartilha detalhes de seus próprios trânsitos entre Brasil e Portugal, momentos de partilha de histórias de vida e construção de conhecimentos no exercício de atividades que envolvem a pesquisa, o ensino e a extensão.

Na sequência, na seção destinada ao *Dossiê*, dez artigos acadêmicos se estruturaram em dupla perspectiva: histórica e artística. Desdobram-se a partir de reflexões sobre a auto/biografia em torno de diversos temas, linguagens e suportes: o cinema, a pintura, a performance, os espaços improvisados das cidades e demais processos nelas inspirados. A perspectiva contextual sobre a auto/biografia foi experimentada sob vários ângulos, de forma ampliada e panorâmica, e mesmo através de lentes singulares e microscópicas. As discussões sobre o corpo estiveram presentes nas reflexões que envolvem artistas clássicos e também nos exercícios autorreflexivos de pesquisadoras e pesquisadores que exploram tramas biográficas e histórias de vida. Houve também um estimulante diálogo entre história, artes visuais, literatura e biografia, com destaque a temas que atravessam tempos recuados para se colocarem em torno de questões significativas para esses campos no presente.

Manoela Afonso Rodrigues abre o dossiê com apontamentos que partem de sua experiência com os estudos auto/biográficos e sinalizam a adoção da perspectiva autobiogeográfica em atividades de ensino, pesquisa e produção artística vinculadas ao grupo de pesquisa NuPAA. Após avaliar seu percurso e vivência com o tema, a autora faz observações importantes e questiona a ideia de sujeito universal. A autobiogeografia de Manoela atravessa contextos e, de forma dinâmica, a autora propõe a ideia de Pesquisa Autobiográfica em Arte para potencializar diálogos e criar novas possibilidades de investigação, prática e ensino no campo das artes visuais.

Logo em seguida, o dossiê explora o tema da biografia e da auto/biografia associado às artes visuais e ao cinema, apresentando discussões em torno da vida e obra de criadores, realizadores e pintores. Carolina Ferrarezi e Paulo Monteiro de Araújo promovem uma discussão sobre a obra do cineasta Andrei Tarkovski e os entrelaçamentos com sua história de vida. Por meio de dois filmes, *A infância de Ivan* (1962) e *O Espelho* (1974), os autores destacam os pontos de contato entre aquilo que é particular e o que toca a problemática da existência humana. Em uma “alquimia de entrelaçamentos”, o texto se desdobra entre os dilemas da existência, os desafios contextuais e as vivências íntimas do diretor.

Depois, o tema da biografia foi abordado em artigos que gravitam em torno da vida e obra de pintores. Naiany Costa faz um exercício de reflexão da iconosfera sobre a senescência a partir dos autorretratos de Henrique Bernardelli e Rodolfo Amoedo, em diálogo com imagens presentes em romances literários e em outras obras artísticas. Anna Paula Teixeira Daher e Jacqueline Siqueira Vigário, por sua vez, tratam de documentos que lidam com a triste história de Maria Laura do Amaral Gurgel Sampaio, amante e pivô da morte do pintor Almeida Júnior (1850-1899), ressaltando o seu apagamento social e biográfico em escritos de época e na recepção em tempos posteriores.

O artigo de Emerson Rodrigues de Brito faz a transição para os temas que exploram o corpo no dossiê. Também focado em autorretratos, o autor estabelece relações entre a figura corporal de Egon Schiele e sua obra como um todo. Ao refletir sobre a estética *freakyness* adotada por Schiele, tece considerações sobre as opções do artista e suas construções identitárias, aspirações estéticas e emocionais. Para completar a análise, de maneira instigante, o autor relaciona as opções de Schiele com as obras de Louise Bourgeois no filme de Almodóvar, *La Piel que Habito* (2011). Ainda em torno das temáticas que envolvem o corpo, Jamila Reis, Luar Vieira e Maria Auxiliadora da Silva exploram corpos em relação com a exclusão e a cidade. Procuram compreender a paisagem periférica corporificada e propõem colagens que ressignificam lugares tensionando os espaços por meio do corpo-estética negra no bairro de Águas Claras, em Salvador. No texto, as autoras evidenciam a cosmologia negra por meio das práticas artísticas.

A ressignificação de espaços e sua relação com o corpo e a cidade também estão presentes no artigo de Odinaldo da Costa Silva. Em pleno exercício autoetnográfico, o autor articula memórias, intimidades, deslocamentos e os coloca em instâncias dialógicas. São paisagens íntimas que o artista investiga de maneira visceral, evidenciando marcadores poéticos e sociais. Bruna Mazotti e José Loures também se colocam em perspectivas corpóreas e autobiográficas, mas para pensar o outro. Realizam reflexões teóricas sobre seus próprios trabalhos visuais e, mais além, discutem entrelaçamento de olhares como potências para ver a si mesmos em estado de

isolamento, ou para o encontro. Ver-se para ver o outro. Expressar-se como forma ontológica de estar para o outro, mesmo em isolamento.

Com um tema mais histórico, Geraldo Witeze Junior apresenta a biografia de Vasco de Quiroga, sua atuação como Ouvidor e como bispo de Michoacán, no século XVI. Ao destacar a importância desse personagem para a história e para os estudos utópicos, Geraldo Witeze analisa elementos sobre a vida de Quiroga, estabelecendo reflexões sobre o papel das biografias na história. No mesmo esforço, o de compreender o lugar da história nas biografias e vice-versa, Einstein Augusto da Silva se debruça sobre a biografia de Machado de Assis para investigar a importância da trajetória intelectual do escritor para a percepção complexa e o estilo irônico que ele desenvolveu em sua obra.

Na próxima seção, *Artigos Outros*, Pepita Afiune contribui com um artigo que aborda a questão das religiosidades e dos misticismos em torno do batismo espiritual de Brasília. Na seção *Resenha*, com arte e delicadeza, Sarah Cabral capta o essencial do livro *Cultura e Poder entre o Império e a República*. Depois, em *Processos de Criação*, a artista Dare compartilha esboços inéditos criados de forma dialógica junto a associados de cooperativas de material reciclável. Por fim, no *Perfil do Artista*, Mayara Monteiro Guimarães apresenta o fotógrafo Nicola Bertellotti, pelo viés da sua poética da decadência ou da estética da ruína, característica evidente no conjunto das suas obras gentilmente cedidas para ilustrar esta edição.

Desejamos uma boa experiência e leitura!

Heloísa Selma Fernandes Capel
Manoela dos Anjos Afonso Rodrigues
Odinaldo da Costa Silva
Editores do Dossiê



**ENSAIO
VISUAL**

NÓS-ISOLADOS: PRÁTICAS AUTOBIOGRÁFICAS DO EXISTIR

ISOLATED-WE: AUTOBIOGRAPHICAL PRACTICES OF EXISTING

<https://doi.org/10.5281/zenodo.4792094>

Envio: 16/08/2020 ♦ Aceite: 14/09/2020

Manoela dos Anjos Afonso Rodrigues



Professora Adjunta da Faculdade de Artes Visuais (FAV) da Universidade Federal de Goiás (UFG). Professora Permanente do Programa de Pós-Graduação em Arte e Cultura Visual, PPGACV/FAV/UFG. Líder fundadora do Grupo de Pesquisa Núcleo de Práticas Artísticas Autobiográficas, NuPAA/FAV/UFG/CNPq. Coordenadora do Grupo de Estudos de Metodologias, Métodos e Abordagens da Pesquisa em Arte - GEMMA. E-mail: manoelaafonso@ufg.br / www.autobiogeography.org

Odinaldo da Costa Silva



Doutor em Artes pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro (2018). Mestre em Comunicação Social pela Universidade de Brasília (2007). Possui graduação em Comunicação Social, habilitação em Jornalismo, pela Universidade Federal da Paraíba (2002). Atua como professor no curso de Artes Visuais (bacharelado) da Universidade Federal de Goiás. Líder do Núcleo de Práticas Artísticas Autobiográficas (NuPAA).

Este ensaio visual foi produzido nos meses de setembro, outubro e novembro de 2020. Durante esse período, um grupo de 26 artistas integrantes do Núcleo de Práticas Artísticas Autobiográficas – NuPAA/FAV/UFG¹ viu-se diante do desafio de responder, por meio da prática artística, à seguinte pergunta: *Que estratégias de existência tenho adotado por meio das práticas de si durante o isolamento e o distanciamento social?*

¹ www.nupaa.org

Nós Isolados...

Cada artista elaborou sua resposta a partir de uma proposta colaborativa lançada em nosso grupo de Whatsapp, que consistiu em endereçar uma palavra-ativadora a um/a colega. Tal palavra funcionou, então, como elemento articulador das práticas que levaram às respostas artísticas à questão inicial colocada ao grupo. Por exemplo: uma das artistas endereçou a palavra “infância” a uma outra pessoa do grupo, que ficou então incumbida de responder, por meio de sua prática, à seguinte questão: *Que estratégias de existência tenho criado por meio das práticas de si relacionadas à infância?*

A troca de palavras gerou um momento especial de interação e aproximação online, movendo o grupo a processos de criação cheios de sentido. Após a distribuição das palavras, todos se lançaram às experimentações. Em seguida, realizamos reuniões para compartilhar os nossos processos e inquietações. As afinidades emergiram, bem como os desejos de prolongar as conversas sobre as experiências de vida e morte com as quais temos lidado durante a pandemia. Fotografia, desenho, carimbo, colagem, vídeo/foto/performance, intervenção, objetos, bordado e histórias de família foram alguns dos meios utilizados pelo grupo. A seguir, listamos as 26 palavras bem como os dados das produções artísticas que deram origem a este ensaio visual. Optamos por não indicar as informações das obras junto às imagens, pois gostaríamos que as leitoras e leitores pudessem percorrê-las sem interferências descritivas, de modo a criarem suas próprias narrativas sobre as estratégias de existência que também têm adotado em tempos tão desafiadores.

QUE ESTRATÉGIAS DE EXISTÊNCIA TENHO CRIADO POR MEIO DAS PRÁTICAS DE SI
RELACIONADAS À/AO:

Infância

Botafogo e Corumbá seivam Das Almas de Mangifera-Acássia.

Manuela Costa, Mangifera-Acássia, 2020. Fotografia digital, dimensões variáveis, Goiânia/GO.

Deslocamento

Sobre se deslocar para criar projeções, registros, conhecimentos, presenças, ausências, caminhos de fuga, e também de volta; fragmentar para que seja possível salvar um todo desconstruído onde a insanidade devanejar

Thaysa Alarcão, Desdobramentos, 2020. Técnica mista, dimensões variáveis, Goiânia/GO.

Rasura

Imagem mental, sugestão, obediência, conjunção, fabulação, abertura, discurso, expansão, acumulação, caminhos e escolhas.

Bruna Mazzotti, É um mero entre, 2020. Intervenção, dimensões variáveis, Niterói/RJ.

Privacidade

Trago para o primeiro plano as memórias de uma linhagem de avós paternos, envolvo um diálogo misterioso com meu pai que negocia estratégias de representação, a reprodução de modos específicos de olhar e o trauma de ser feito outro no aqui e agora. Cobrir uma pessoa retratada para preservar este corpo-memória-mapa do olhar, ao torná-lo o corpo opaco, no processo de apagamento, encontro curiosidade e a vulnerabilidade.

Nutyelly Cena, Há uma história ganhando forma aqui, 1985-2020. Vídeo e fotografia de família, 32", Goiânia/GO.

Afeto

O que alimenta o amor? Do que se alimenta o amor? Quem se alimenta do amor? Quem come quem? Foge do fim do mundo no ninho. É seguro. Tem comida. Tem corpo.

Julliana Oliveira, Comida, 2020. Vídeo, duração 4'02", Goiânia/GO.

Saudade

Adobes, paredes esfumaçadas lambidas pelo tempo e na ausência faz-se presente.

Lucélia Maciel de Souza, Alívio, 2020. Fotografia, dimensões variáveis, Goiânia/GO.

Narrativa

Terra, búzio, mapa, linha. Narrativas outras numa construção de origem e existência.

Jeise Kelli Carneiro Procópio, Sem título, 2020. Bordado e colagem de fotos 3x4 sobre tecido, dimensões variáveis, Guaira/SP.

Loucura

Do universo que compõe a intimidade procuro traços de uma paisagem agora não acessível. Vestígios de memórias se confundem com espaços que já habitei. Recrio.

Renan Accioly, Daqui de Dentro, 2020. Fotografia digital com suporte analógico, 60 x 90 cm, Goiânia/GO.

Vivências

A vivência mendiga por oxigênio. Perambula. Era sobre ser homem. Era sobre ser louco. Era sobre ser sozinho. Agora é sobre existir. Viver. Conviver. Sobreviver. Desconviver. Sou eu, prazer.

Kassius B, (Des)saturado, 2020. Fotografia/Performance. Dimensões: (Des)saturado 1 – 65 x 115 cm; (Des)saturado 2 – 75 x 135 cm; (Des)saturado 3 – 115 x 65 cm. Goiânia/GO.

Obsolescência

Corpos pandêmicos asfixiados pelas pretensões do capital e inutilidade como termo guarda-chuva para o essencial, afinal, quem não está se enforcando com um cabo HDMI?

Nascente, Obsolescência: uma apologia à inutilidade, 2020. Vídeo-performance, dimensões variáveis, Goiânia/GO.

Movimento

Do primórdio de uma existência ao momento vivido, o vento embala todas as noites como um movimento cotidiano de uma vida. Inebriado, repousa embalado pelo suspiro noturno enquanto adentra o sono.

Badu, Vento, 2020. Fotografia, dimensões variáveis, Goiânia/GO.

Memória

A memória que eu cultivo, escolho e apago.

Camila Borges Santos, Sem título, 2020. Fotografia digital de mural de fotografias analógicas, dimensões variáveis, Goiânia/GO.

Sentimento

Sentimentos que se transbordam em lágrimas.

Emili Tanaka, Sem título, 2020. Lágrimas e frascos, dimensões variáveis, Suzano/SP.

Atravessar

O trabalho sem título (quando um lado encontra o outro) se trata de um processo que aproxima minhas pesquisas em autorretrato com uma nova obsessão: o bordado. De forma que essas fotografias são parte de um processo, de vir-a-ser bordado numa fronha. Fotografia que vira desenho que vira bordado.

Livia Chagas, Sem título (quando um lado encontra o outro), 2020. Fotografia digital, dimensões variáveis, Goiânia/GO.

Intimidade

Resvalar/ das extremidades do corpo partindo/ desnudar/ rumo ao miolo mais íntimo e profundo/ para o impulso de morte e sobrevivência: desvelar.

Majno (Marcus Vinícius), Bom dia!, 2020. Desenho a lápis pintado digitalmente no Gimp, 1600x2268 pixels, Goiânia/GO.

Imensidão

Em um processo de pensar aimensidão no meu processo artístico acabei começando a investigar o momento que a limitação chega dentro do universo onírico. O meu subconsciente em um processo de tentar criar algum lugar existente me joga em um imenso oceano. Nesse trabalho começo então a me tornar esse oceano, que apesar de existir, representa a não existência interna.

Eugenia Sulcata, A chegada de Morfeu, 2020. Caneta sobre papel, 21 x 29,7 cm, Goiânia/GO.

Revolução

Seu futuro está aqui, no presente.

Matheus Pires, Sem título, 2020. Fotografia, dimensões variáveis, Goiânia/GO.

Família

Registro da ausência de alguém que nunca esteve lá. Retrato da falta.

Felipe Santos de Souza, Tríade da ausência, 2020. Fotografia em porta-retrato de MDF, 16 x 21 x 4 cm, Goiânia/GO.

Alimentação

Buraco orifício boca filtro saliva escorre jorra transborda baba buraco do mundo que chora orifício da vida que jorra passagem entrada saída aberta escancarada tampada produzir a saliva deixar escorrer o gozo engasgar na palavra não dita transbordar no silêncio molhado alimento de dispositivos de desejo e fuga.

Ana Reis, Jorra, 2020. Vídeo/Fotoperformance, dimensões variáveis, Goiânia/GO.

Prazer

Terra, folha, toque, pétala. Apetite e umidade em tempos de secura insossa.

Manoela dos Anjos Afonso Rodrigues, Sem título, 2020. Fotografia, dimensões variáveis, Goiânia/GO.

Desacordo

Fiquei logo pensando em desacordo como algum tipo de disputa, um medir forças que desestabiliza aquilo que foi acordado. Lembrei: para haver des-acordo, vem antes aí um acordo, um dar de mãos que pode se soltar definitivamente, eliminando o contrato, ou pode se enfrentar arduamente, reescrevendo o contrato. Virando um abraço raivoso, des-cordar é afeto que balança, quebra e, de algum jeito, transforma.

Daniela Marques, Sem título, 2020. Vídeo-performance, dimensões variáveis, Goiânia/GO.

Fronteira

Pedaço íntimo de cá e de lá, território construído entre presença e saudade.

Bernardo Morais, Sem título, 2020. Fotografia, dimensões variáveis, Aparecida de Goiânia/GO.

Abertura

Relações entre abertura e vida/fechamento e morte. Contemplo a abertura de um crisântemo em toda a sua vitalidade, que remete a vida e a morte das pessoas e despedidas presas em relicários. Recolhi as minhas próprias lembranças, aberturas de intimidades e momentos que ainda não se foram e que permanecerão abertos até serem guardados com afeto num relicário.

Ingrid Costa, Série Chrysanthemum, 2020. Colagem, ilustração e fotografia, dimensões variáveis, Goiânia/GO.

Desbunde

Como sobreviver em tempos incertos? Vontade de sair andando por aí. Caminhar com glamour, sempre!

Odinaldo Costa, Estratégias glamourosas de sobrevivência I e II, 2020. Fotografia, 90 x 60 cm, Goiânia/GO.

Geração

Na porta da casa que cresci, plantei uma árvore. O movimento do tempo move suas folhas em direção ao céu. A árvore que me gerou, me lembra da onde vim, para onde vou. E sou raízes, tronco e folhas.

Marcela Faria, Sem título, 2020. Fotografia, dimensões variáveis, Goiânia/GO.

Latência

Corpo (bio) degradável - efêmero - mascaramento – guapuruvú

Davidson Xavier, Sem título, 2020. Fotografia, dimensões variáveis, Aparecida de Goiânia/GO.



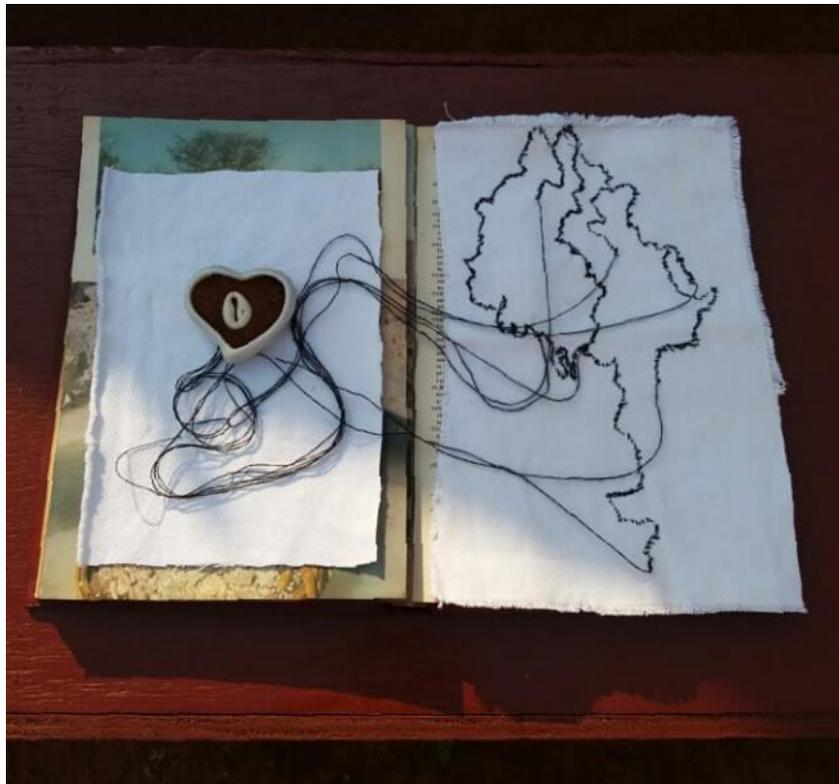


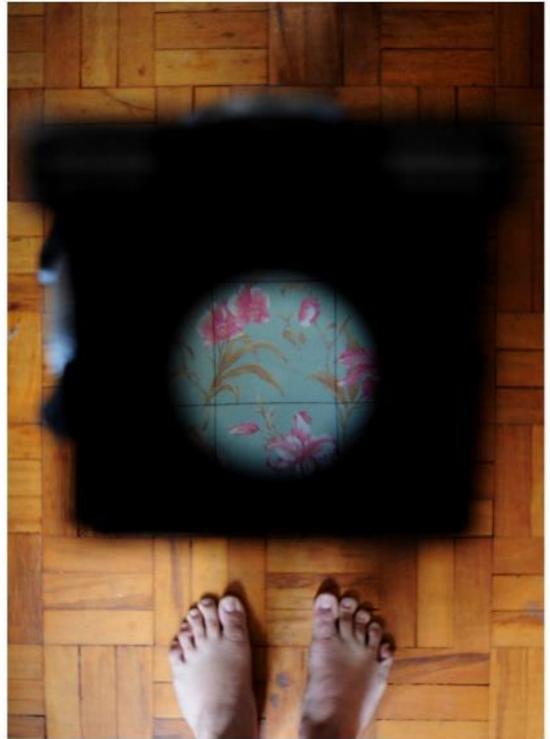
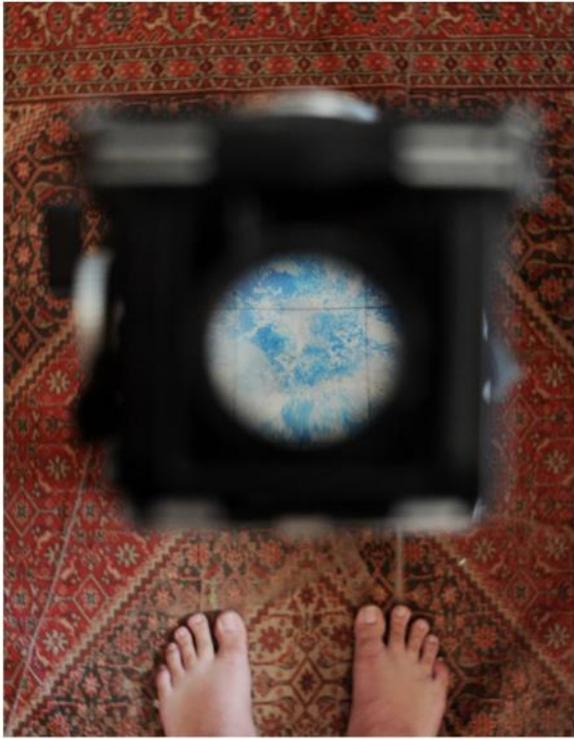




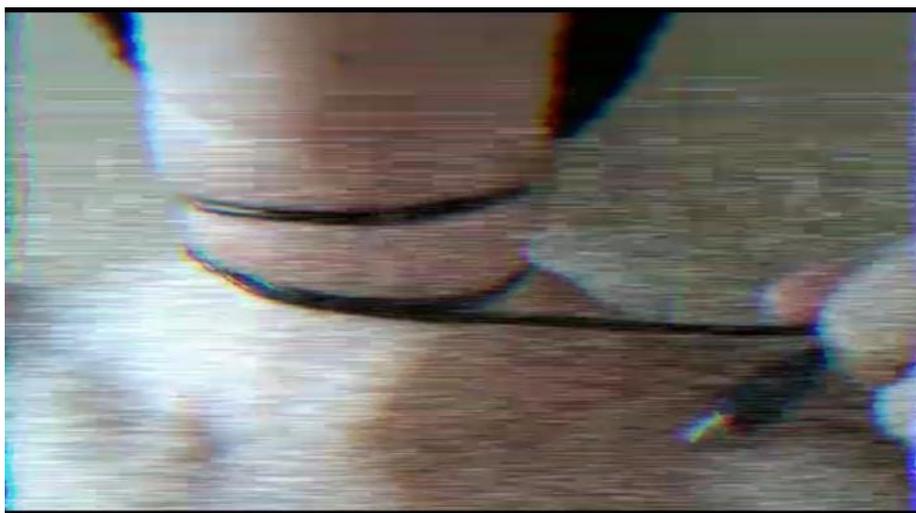
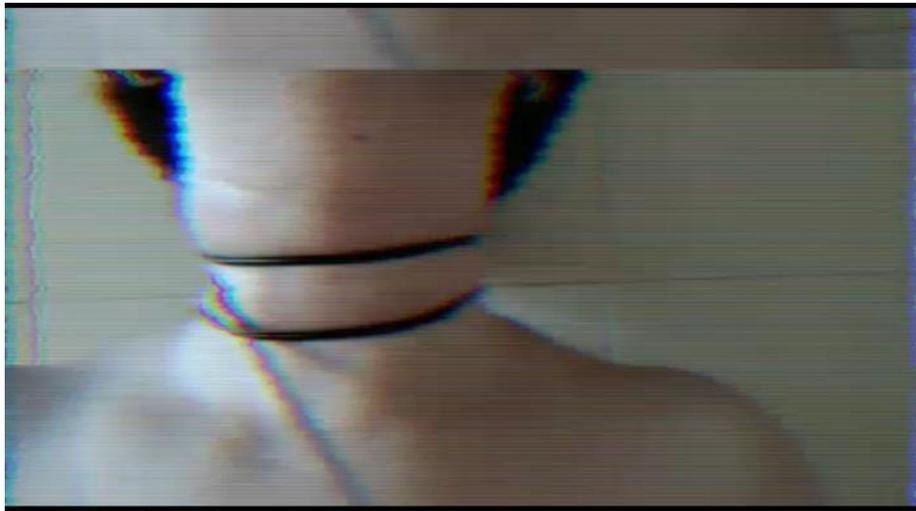


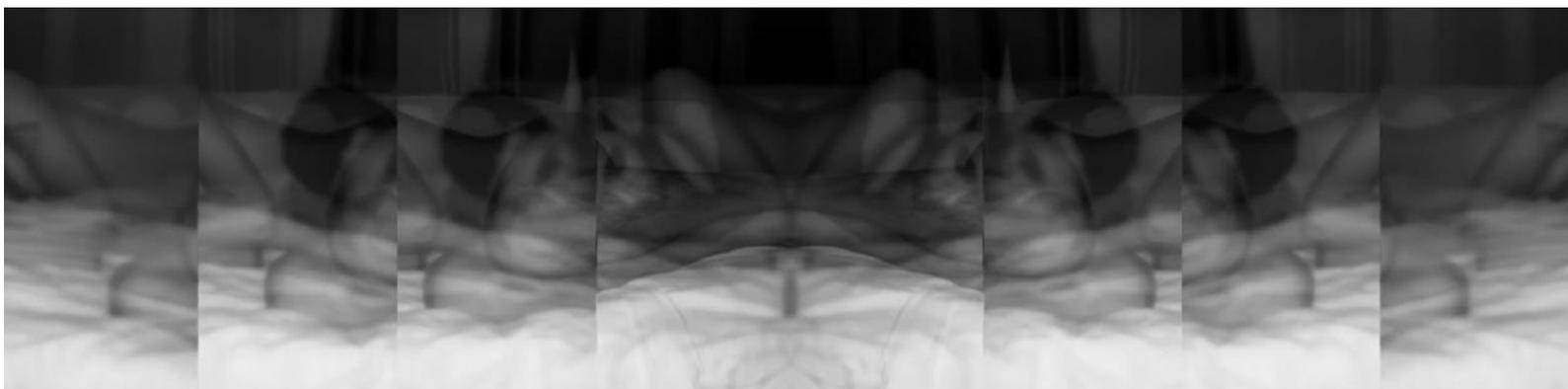






















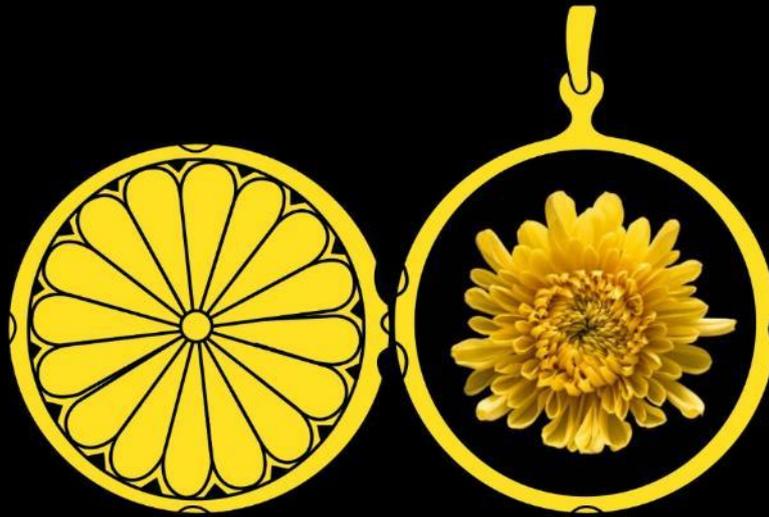
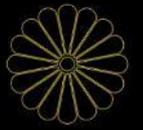












Nº 099

HISTÓRIAS DE AMOR PERDIDAS

Um dia, em 2010, passeando por um mercado de pulgas em Amsterdã, encontrei um álbum de fotografias de um casal em viagem de férias, por volta dos anos 60, pela região da Provença, na França. Viajavam à sós, isolados do mundo. Fotografavam-se, um ao outro, nas mesmas paisagens, praias e sítios históricos. Não havia fotos em que aparecessem juntos, indício de que em nenhum momento estiveram em contato próximo com outras pessoas durante aquela viagem. A mulher me pareceu ser mais velha que o homem e fiquei fascinada com os olhares deles, cheios de desejo, lançados à câmera. Para mim, eram claramente amantes, um casal atípico em uma viagem de amor, provavelmente secreta.

Comovi-me com o abandono daquelas fotografias que, percebe-se, foram tiradas e guardadas com delicadeza e afeto, e passei a fantasiar sobre a história ali registrada. Imaginei que aquele teria sido um romance proibido e - por ser mais próprio do universo feminino o apego ao registro romântico - teria sido a mulher, a guardiã do álbum que, depois de ter sido guardado em segredo por ela, foi descartado com a sua morte.

A partir de então, passei a buscar e a coletar fotografias descartadas de casais, em uma pesquisa independente que já dura 5 anos. Encontro estas

...ares, algumas vezes grande maioria, são cil encontrar indícios rtadas - no entanto, ndo, mas este é um a. O trabalho aqui rafias tradicionais de as as culturas. Todas foram interrompidas,

ionais com a memória os desfeitos. Edito as is fotografias de minha ojetivo de oferecer uma acidas, cujos registros

*3 - C
...ora e a mulher de ...ato. Usa
em momentos de ...to, tem aquele ...
...m pens ...to. É ...to!*

04661

INGI
MEIA
*...lhos ...
...on ...
...o ...
...o ...
...o ...*

*...o ...
...o ...
...o ...
...o ...
...o ...*









Literatura

CONTO

NO MEIO DA PRAÇA

Hélverton Baiano

Espantava os olhos dum menino assuntando Yorkirene, no meio da praça, engatilhada com um trabuco, que devia ser, aos olhos de hoje, uma arma bem calibrada para um alvo que era seu marido, o temido Sargento Cabral, mandado pra lá, no difundido do interiorzão, pra matar uns arruaceiros que andavam azuretando o povo pacato. Espaçavam cinco metros um do outro, distância apetrechada para acertos.

- Quéta, York, me dá essa arma. – ele dizia, olhar fixado no dela, sem trela para um desvio qualquer, vistando que ela cuspiu fogo pelas ventas.

Sem mover um nada do corpo, decidida e sem tremer, a mulher embicava o cano pro rumo dele sem uma nesga de remorso para o que pretendia fazer, dar um tirambaço no meio do corpanzil dele.

- Depois, o que você tem pra me dizer?

- Não atire, York, me dê essa arma. Menina, meu amor, isso não é brincadeira, me dê a arma. Querida, olha bem o que você vai fazer.

Ela parecia decidida, pois não arredava um trisco de onde estava e ele, entre assustado, atento e astuciando argumentos, jogava conversa mansa pra cima dela, gesticulando que nem um bicho preguiça, com uma malemolência de dar sono, sem desapregar os olhos, tentando, com as técnicas aprendidas na polícia, demovê-la do pretendido acerto dos ciúmes e cornos.

Logo a notícia correu e gente que gosta dum malfeito começou a encostar pra ver o sargento valentão morrer, logo ele que deu por cumprida a missão de matar Liozão, outro valentão e pai de meter medo. A justiça e suas acomodações no sertão. Apesar da confusão, os intrometidos faziam um silêncio de paraíso, uns querendo entender e outros entendendo até demais pra contar depois, com todos os floreados, pois assim é que é, já que não tem freio a imaginação e a futrica do povo.

Silêncio quebrado por um que queria saber e encostou no pé do ouvido do outro:

- Que latomia é essa?

- A mulher do puliça que quer matar o homem por artes do ciúme e da traição.

Yorkirene é mulher de modernidades, até para ali trazendo a moda de mulher usar calça, um estrupício que ela impôs, com argumentos de esposa do delegado e sargento. Assanhou as moçoilas aquela novidade, mas nem tanto os homens. À boca miúda, fez um fuzuê aquela moda esquisita. York diferenciava e se impunha. Vestida que nem homem, não ligava pra paçoca e não titubeava em seus propósitos. Com a arma na mão, era dona do pedaço e Cabral, aquele homenzarrão, piava fino.

- Não faça escândalo, York, calma, você sabe que eu te amo. Me dê essa arma. Isso não é coisa pra resolver aqui e nem desse jeito. – Ele falava tão baixo, que voz quase ninguém via escutar, diferente de quando costumeiramente falava grosso pra se impor aos machões como ele.

York transbordava raiva, pelo colosso impávido que se mostrava, sem piscar nem triscar.

- Devolve meu amor, desgraçado. Não vim com você pra cá pra ser desfeiteada. Confiei e agora você merece um tiro na cara, é isso que você merece, cachorro. É isso que eu vou fazer. Você pensa que eu sou o quê? Não levo desaforo e nem chifre pra lugar nenhum sem as minhas contas certas.

- Meu bem, se atirar, você vai acabar com a minha e a sua vida. De que vai adiantar você me matar? Acalma, me dê esse revólver.

- Não tem mais conversa, Cabral, você bem sabe a mulher que eu sou. Você não me merece.

Era diálogo de calma e serenidade, mesmo ela estando muito enfezada e decidida no propósito de escafeder dali o amor e a liberdade, e ele direto com a caçuleta batida no meio dos infernos. Que pra outro lugar ele não iria, é certo, certificado, com o tanto de morte enfileirada nas costas, uma ruma de mais de trinta, que era homem desses serviços aos acordos do governo.

Ela era mulher de prendas, à frente do seu tempo, contabilista e professora, ao saldo do próprio esforço, com formação na capital e deliberada nas avenças. Casada há um bom tempo, usava os artifícios que a medicina encontrou para evitar filhos, com uma tabela dos seus tempos e sexo nos seus dias certos. Correu ali que ele usufruía sexo mais a empregada doméstica da casa e Yorkirene os pegou nos provados e claros, em cima do colchão do casal. As ordenanças dela dos dias sem trepar o deixavam louco nas vontades e, numa das fraquezas, escapuliu que calhou com a empregada.

Já fazia bem uma meia hora aquela barafunda dos dois ali nos entreveros dos acertos de conta, o povo até achando que daquele mato não sairia coelho morto coisa nenhuma. Ele não aluía nas cismas de ser deveras baleado, porque conhecia a mulher que ela era, e ela não arredava com a cara séria de zangada e acutilada nos nervos.

- Vamos embora pra casa, York.

- Eu vou pra onde eu quiser, porque me respeito, você fica ou quem sabe vai pro inferno, seu desgraçado.

Ela acabou a frase, apertou o gatilho e foi embora.

IN THE MIDDLE OF THE SQUARE

Hélverton Baiano

It astounded a frightened kid the sight of Yorkirene, in the middle of the square cocking a gun, that might have been, for today's eyes, a rather over endowed weapon for the target that was her husband, the feared Sargent Cabral, sent there, to the loneliest of country sides, to kill some ruffians who messed the lives of quiet folk. In a space of some five meters geared for the bull's eye.

- Quiet down York, give me the gun – he said, eyes fixated on hers, no chance of diversion there, seen, as she was spitting fire. Without moving an inch of her body, resolute and unshaken, the Woman pointed the steel pipe at him without a hint of remorse for what she intended to do, to

buckshot his corpulence right down the middle.

- Well then, what do you have to say?

- Don't shoot me York, give me the gun. Girl, my love, this is ain't a game, give me the gun. Dear look at what you are about to do.

She seemed decided, since she did not move an inch from where she was and him, among scared, attentive and argumentative, threw some sugar-coated talk her way, gesturing like a sloth, with drowsing movements, without moving his eyes, trying, with the techniques learned on police training, to move her from the intended payback of jealousy for cuckoldry.

Soon the news had ran and people who love some mischief gathered around to see the bullish Sargent die, even him who completed the mission of killing Liozão, another local bully and lover of scaring folk around. Justice and its accommodations on hinterland. In spite of the commotion the nosy folk made a paradisiac silence, some wanting to understand while others understanding it too well to recount later, with all the flourish, because that's how it is, since folk's imagination and gossip has no breaks.

One who wanted to know, reaching closer to another's ear, broke silence:

- What in the hell is this lamentation?

- Policeman's woman wants to kill the man by artifice of jealousy and betrayal.

Yorkirene is a woman of modernity, even there bringing the wave of women wearing pants, some strangeness imposed by her, with arguments of being the wife of the deputy and Sargent. That news riled up the ladies, but not so much the men. That weird type of fashion made quite the noise on inner circles. York differed and imposed herself. Dressed like a man, she didn't care for any and didn't stray from her purpose. With gun in hand she owned the place and Cabral, that monolith of a man, spoke softly to her.

- Don't make a ruckus, York, calm down, you know I love you. Give me that gun. This ain't a thing to be solved here nor like that. – He spoke so low, that his voice was barely heard, and unlike the many times he yelled loud and proud to impose to the manly men like himself. York transpired anger; by the unyielding colossal way she behaved herself, no blinking or flinching.

- Give back my love you fool. I didn't come all the way here with you just to be disrespected. I trusted and now you deserve a bullet in the face, that's what you deserve, dog. That's what I'll do. Who do you think I am? I won't drag anyone's shit anywhere or get cucked without getting my due and settling the score.

- My dear, if you shoot you'll end my life and yours. What good will it do killing me? Calm down and give me that revolver.

- There is no more talk, Cabral, you know full well the type of woman I am.

You don't deserve me.

It was a serene and calm dialogue, even if she was so angered and decided on her purpose of taking out love and freedom, and buttoning up his wooden jacket straight down to hell. He wouldn't be going anywhere else, that was for sure, certified, with so many deaths on his back, a bunch of close to thirty, cause he was a man of those services under government's accord.

She was a well-learned woman, ahead of her time, accountant and teacher, relying on her own efforts, with graduation in the capital and deliberation in her distinction. Married a while ago, used the artifices of medicine to avoid having children, with a table of her own times and sex only

on the proper days. There ran the rumor he desired sex and the house cleaner of Yorkirene's place caught them in the middle of the action on the couple's mattress. Her orders of days without a good hump would drive him crazy with desire, until in one of those weaknesses, he took a risk with the house cleaner.

It had been more than half an hour of the two there on that noise of the trepidation of their score-setting, the people even thinking that from that shrubbery wouldn't bear a dead rabbit or anything of the sort. He didn't dally on the possibilities of ending rather shot, knowing the woman she was, and she wouldn't budge with the serious face full of anger brimming with nerves.

- Let's go back home, York.

- I go wherever I want, because I respect myself, you stay or maybe go to hell you damned fool.

She ended the phrase, pulled the trigger and left.



Literatura

POESIA

HUMAN POSE

<https://doi.org/10.5281/zenodo.4906108>

Matheus de Simone

antes de mais nada, sinto-me
no dever de descrever
a atual circunstância:

não sei o que tanto
arrumam de obra
na vizinhança
mas desde domingo
ou sábado, já não me lembro
ou seja, há mais de
quarenta horas
que um fura fura
que não cessa
martela de fundo
no ouvido.

tipo o zunido que se ouve
o que ouço
incessantemente
mas só ouço mesmo
de verdade
quando procuro por silêncio.

esta é a atual circunstância.

é um som difícil de se escutar
não por ser exatamente baixo
ou demasiadamente particular
mas justo
por não ter pausas, pontes, refrão,
nada disso, apenas por estar contigo
feito um encosto, diria
minha vizinha da igreja,
mas sim feito um encosto
cujo passe forte, o certo, eu diria
apenas a capacidade
de não mais se ouvir
coisa alguma seria.

pois bem, está aqui conosco
este som
à medida que leio
você lê
nos escutamos
e algo, ondas se formam
e de fundo, nossa trilha-sonora
que olha, até penso que tem
se arranjado bem com as outras
mil tralhas que pusemos nos
fundos de nossas gavetas

desde cupons fiscais, pedacinhos de
qualquer coisa da adolescência
caquinhos, nada mais que não esteja
prestes a se tornar poeira
pois afinal poeira
é pele morta
e nosso som aqui é bem vivo
isso precisa estar claro
isso precisa estar escuro
do tipo vivo que se finge de morto

pois fingimos que não está ali
de forma muito próxima aos
caquinhos de nossas gavetas
porque

ora, por quê?
não sou eu quem vou te responder
não cometamos essa indigência.
mas vamos combinar
— tão fácil e prático quanto ceder nossa
pele ao grave peso da terra.

eis que, bem, enfim
bem no meio dessa atual circunstância,
quando vem outros
sons muito mortos
mas que se fazem de vivos
como esse de minha vizinha
ou como as lambidas eróticas de meu cachorro
em suas bolinhas que
mal sabe ele que
logo logo
serão cortadas
mortas, o som de uma despedida
essa sinfonia que compete com
nossa trilha, a coluna vertebral
ignorada pois é mais fácil
fingir que não há
de se cuidar de hérnia alguma
que é a cadência do corpo
decadência do tempo
vivência, qualquer coisa
negligência alguma
e há que se
admitir que meu cachorro
prestes a perder as bolas
ainda é mais inteligente
pois de tempos em tempos
torna-se capaz de acompanhar essa trilha
lança suas patas unidas pra frente

me encara
faz um triângulo digno de aulas de yoga
e ainda solta um gemido que tenho certeza que
se meu alfabeto falasse
diria
que já está mais do que na hora
de qualquer coisa que facilmente
eu tenha me esquecido, mas ele não
ele nem precisa de lembrar-se
de esticar-se
todo santo dia.

e aí que no centro dela
nessa cena circunstância
esse som
como os olhos de um cão
de guarda
um alerta, sirene surda
monossilabicamente pergunta
— e se você simplesmente saísse por aí
por essa porta sem nem dizer tchau?
e tudo saísse por aí
sem mais me alimentar
se você for embora
e eu daqui
pois perto do chão
consigo sentir e ouvir
trepidantes passos
marchantes

não chega a ser um futuro
tampouco bicho vivo revival
conhecido
gotejante maremoto
vem chegando
um tufão
vejo o som, ouço o chão
se aproximando
e se então você fosse o que sempre foi
o que nunca realmente foi

antes de que chegue logo todo silêncio
sem voltar mais?
e se fosse então embora de si
fosse de volta pro mundo
o mundo dos outros
aquele, sabe que sempre foi
sem nunca
a este mundo
nunca voltar mais?

precisaria de instalar os tímpanos
na zona desconhecida
abaixo do pré-sal
antes mesmo do centro da terra
uma tecnologia de ponta
de diamante
capaz de gravar em nossas frentes
testas frágeis, vítreas
as partituras do que já está aqui
numa versão popular
poderia dizer inclusive radiofônica
pois atravessa tudo, paredes, ossos
favelas alphavilles
o avesso
tata por dentro
sim, este
incessante exigente
som
presente profeta
professor
de tudo.



Entrevista

com **JOSÉ DA SILVA RIBEIRO**

por **Manoela dos Anjos Afonso Rodrigues**

<https://doi.org/10.5281/zenodo.4818042>

NARRATIVAS NA PRIMEIRA PESSOA E AS IMAGENS AUTO/BIOGRÁFICAS

José da Silva Ribeiro



Fiz minha formação académica em Portugal com passagem em alguns ciclos por Paris - EHESS. Licenciatura em Filosofia na Universidade do Porto e frequentei os cursos de Organização e Gestão de Empresas no então Instituto Superior de Economia e posteriormente o curso de Cinema e Vídeo na Escola Superior Artística do Porto; Mestrado e Doutoramento na Universidade Aberta. Fui professor em Universidades portuguesas e brasileiras e professor ERASMUS em França e em Espanha. Fiz trabalho de campo em Portugal – bairros periféricos de Lisboa, em Cabo Verde, no Brasil, em Cuba, no Uruguai e na Argentina. Criei e coordenei o Laboratório de Antropologia Visual na Universidade Aberta de Portugal. Atualmente aposentado colaboro com a AO NORTE – Associação de Produção e Animação Audiovisual coordenando o Grupo de Estudos em Cinema e Narrativas Digitais integrado no Instituto de Investigação em Design, Media e Cultura. Participo em várias redes internacionais nas áreas da Antropologia e do Cinema.

Manoela dos Anjos Afonso Rodrigues



Professora Adjunta da Faculdade de Artes Visuais (FAV) da Universidade Federal de Goiás (UFG). Professora Permanente do Programa de Pós-Graduação em Arte e Cultura Visual, PPGACV/FAV/UFG. Líder fundadora do Grupo de Pesquisa Núcleo de Práticas Artísticas Autobiográficas, NuPAA/FAV/UFG/CNPq. Coordenadora do Grupo de Estudos de Metodologias, Métodos e Abordagens da Pesquisa em Arte - GEMMA. E-mail: manoelaafonso@ufg.br/www.autobiogeography.org

MAAR: Caro professor José Ribeiro, começo esta conversa-entrevista a partir do lugar onde estamos agora: juntos, mas à distância, entre Brasil e Portugal, a trabalhar no planeamento do Curso de Verão *Fora de Campo*. Em 2021, o referido curso concentra-se no tema “Narrativas na Primeira Pessoa”. Levando em consideração que o *Fora de Campo* integra a programação do MDOC – Festival Internacional de Documentário de Melgaço, você poderia nos contar um pouco sobre o processo de escolha desse tema e como tem se dado a presença das narrativas auto/biográficas desde edições anteriores do Festival? Que tipo de imagens as narrativas na primeira pessoa têm gerado ao longo desses anos todos de realização do MDOC?

JSR: Estamos juntos na ideia que vamos construindo para o *Fora de Campo* - Curso de Verão 2021, igualmente confinados por uma pandemia que interrompe alguns de nossos projetos, percursos e estadas em Portugal ou no Brasil e mediados pelas redes de comunicação instantânea que felizmente vai tornando possível a construção em rede com os colegas de Madrid, Belém, Paris, Recife, Viana do Castelo, Goiânia, Vila Nova de Gaia deste ambicioso projeto de trabalharmos conjuntamente as “Narrativas na Primeira Pessoa” a partir de múltiplas experiências académicas, projetos e pesquisas de campo. Ao ler as questões que a professora Manoela me propõe compreendo-as como um imenso desafio de reflexão sobre o percurso de longos anos e de vários projetos. Nas escolhas que realizamos na nossa vida como pesquisadores sempre jogamos a nossa identidade em múltiplos aspetos do eu e da relação com os outros – subjetivação e dimensão relacional da Identidade. Ao como nos vemos e construímos, juntamos o que somos para os outros, com os outros, para e com as diversas comunidades em que participamos. Na pesquisa, ou na programação de nossas atividades, jogamos a nossa identidade em relação aos nossos interlocutores locais: local da pesquisa, sujeitos envolvidos na pesquisa, representações locais das problemáticas estudadas, expectativas dos interlocutores locais; Em relação aos seus pares através de uma encenação discursiva de legitimação: relação com o saber já estabelecido, expectativas e relevância do contributo da investigação realizada, aprovações académicas e prémios, produção científica, credibilidade científica, itinerário intelectual do investigador,

participação em redes científicas e relevo desta participação. Mas mais que isto as escolhas não são aleatórias. Também não poderemos dizer que sejam estritamente lógicas. Aparece frequentemente como um “acaso” ou melhor como resultante da confluência ou combinação de fatores “pessoais, cultura disciplinar e forças externas, num ambiente político, social e económico” (DAVIES, 1999). Há uns anos escrevi estas coisas que hoje recorro /trago à memória para tentar encontrar uma sequência lógica das escolhas dos temas das seis edições do MDOC e das cinco de Fora de Campo em que as dimensões relacional e de subjetivação estão manifestamente presentes.



Figura 1. Participantes no MDOC e no Fora de Campo – Curso de Verão 2019.

MDOC – Festival Internacional de Documentário de Melgaço teve início em 2014. Em 2015 iniciamos o Fora de Campo. Estas cinco edições articulam-se desde o início com a temática geral e os conceitos que organizam a ideia do MDOC – Identidade, Memória e Fronteira. É, pois, dentro deste quadro que fomos construindo os programas de cada ano. Não são, no entanto, alheias às escolhas das temáticas o percurso individual de pesquisa, a pertença ao Centro de Estudos das Migrações e das Relações Interculturais

da Universidade Aberta, as redes de colaboração que foram sendo construídas ao longo do percurso académico com Universidades e grupos de Pesquisa no Brasil, França e Espanha e os desafios propostos pela AO NORTE – Associação de Produção e Animação Audiovisual. Mais que as situações institucionais, foram frequentemente os afetos – as boas relações na cooperação, que me mobilizaram para a participação neste projeto. Baseei-me para esta conversa nos textos que publiquei¹ nos catálogos do MDOC.

Neste olhar retrospectivo que me propõe tentarei encontrar a coerência da sequência temática, sem, no entanto, perder a referência às circunstâncias das escolhas de cada ano, às motivações (que geraram a energia para o empreendimento), as frustrações da vida académica e do ensino (lembro Clifford Geertz quando numa situação problemática de trabalho de campo escrevia preferir viver esta situação que a vida nos corredores das universidades). Talvez isto seja particularmente relevante no ensino à distância e nas situações de teletrabalho a que a pandemia nos obrigou nos faça entender melhor as dificuldades do ensino e das relações mediadas pelas tecnologias.

Melgaço é uma região (Concelho) de migração para o Brasil e mais tarde para o centro da Europa. Afastada dos grandes centros, montanhosa, lugar mais ao norte do país, encostado a Espanha – à Galiza. O Festival tem esta temática – *identidade, memória e fronteira* e sobretudo a migração - os que saíram, a que mais tarde se acrescentou outra - *quem somos os que cá estamos*. O festival herda as coleções doadas por Jean-Loup Passek – um amante do cinema que afirmava “tenho espírito eslavo, nacionalidade francesa e coração português, e guardadas ou expostas no Museu de Cinema de Melgaço fundado em 2005.

A temática específica do Festival em 2014 foi a *Emigração para França*, a ferida mais recente aberta na população de Melgaço. Os Cineastas José Vieira e Manuel Madeira protagonizaram esta primeira edição do Festival. Filmaram a partir da sua história pessoal de migração para França. Vieira parte aos sete anos para França, vive com a família nos *bidonvilles* de Paris, descobre com orgulho de ser português a partir

¹ Os textos referidos, bem como as referências completas presentes nesta conversa estão disponíveis em <http://mdocfestival.pt/arquivo.php>.

da *Revolução dos Cravos*, conhece os músicos (cantautor) que fugiram à ditadura e centra o seu olhar no seu vivido e nos que o cercam – passagem clandestina para França, as vivências do *bidonvilles* nos arredores de Paris, a forma como os portugueses se apropriam de casas e lugares abandonados para aí implantar uma vida com contornos semelhantes aos vividos em Portugal, a forma como os migrantes portugueses viveram o maio de 1968... Madeira vive a tensão de um alentejano expulso da sua terra pelas dificuldades económicas e pela ditadura salazarista e que vai a *salto* (clandestinamente) para Paris como nos conta: a frustração da imigração, como passa do trabalho nas obras para o cinema, o encontro na cinemateca francesa com Henri Langlois, como faz um filme com restos de película *Crónica de emigrados* (1979) ou como os migrantes provenientes de Alenquer constroem numa igreja em Paris um presépio que representa a geografia, a sociedade e as tradições do seu lugar de origem - *Presépio Português* (1977). Não houve curso de Verão em 2014, mas fui instado a escrever um texto para o catálogo. Como sucedeu nos anos seguintes.

Em 2015 inicia-se o *Fora de Campo* numa linha de continuidade com a temática anterior – *Cinema e Migrações*. O fenómeno das migrações e da mobilidade humana não é apenas de Melgaço, de Portugal, mas um fenómeno universal e de todos os tempos. A imigração em São Paulo, ou na fronteira do México com os Estados Unidos são trazidas para o *Fora de Campo* pelas tragédias da viagem ou com as ações de acolhimento desenvolvidas em São Paulo ou as histórias de vida de mulheres que caem em redes de prostituição e de tráfico humano. No cinema são múltiplos os filmes que orientam nosso olhar para este fenómeno da emigração e da mobilidade humana. A mobilidade de cientistas, viajantes, homens de negócios e aparelhos administrativos (administração colonial) europeus é premonitória da emigração europeia. Em primeiro lugar, dos próprios cineastas que atravessam o atlântico rumo a Hollywood que viria a tornar-se o centro de oportunidade criado pela indústria cinematográfica que atrairia os cineastas desinteressados pela Europa devido aos limites à liberdade de expressão, dificuldades de financiamento, fragilidade da indústria europeia de cinema, às perseguições políticas. Um outro fator contribuiu para a migração de cineastas para os Estados Unidos "a indústria cinematográfica norte-americana, consolidada ao longo do

Século XX, foi moldada conforme as especificidades desta sociedade, com feições mais democráticas, como resultado do convívio de imigrantes de várias origens e classes sociais" enquanto o cinema europeu se ressentia do facto de a "sociedade europeia do final do século XIX e início do Século XX apresentar uma acentuada distinção entre as classes, demarcada também nas manifestações culturais sob rótulos de "alta" e "baixa cultura" (Machado, 2009). Migrantes europeus contribuíram decisivamente para o desenvolvimento do cinema americano no início do século XX. A mobilidade dos cineastas orientava-se pelas mesmas razões que as populações emigrantes, como a mostra Elia Kazan em *America America* (1963) — a emigração dos gregos para os Estados Unidos motivados pela perseguição política e a esperança desmedida ao avistar a estátua da Liberdade. O filme centra-se na história de um jovem grego que assiste a perseguições étnicas e tem uma vida miserável na Turquia a vender gelo no mercado da aldeia. Embora discriminados e perseguidos pelos turcos, os gregos recusam deixar a terra dos seus ancestrais. O Jovem, porém, não aceita a humilhação diária migrando para Constantinopla onde procura e consegue concretizar o seu sonho de «fugir» para a América. Também Charlie Chaplin num pequeno filme de 1917, *The immigrant*, se revê no filme - "tocou-me mais do que qualquer outro filme que fiz", documenta o gueto judeu de Londres, "todo um gueto é trazido para a ponte do navio", na viagem de migração para os Estados Unidos. O filme foi censurado sendo cortada uma sequência criteriosamente planeada e montada por Chaplin - apinhados na ponte do navio que entra no porto, os emigrantes maravilhados contemplam através do nevoeiro a estátua da liberdade, no plano seguinte surge um polícia que repele os emigrantes e cercando-os por uma corda (sendo uma gestualidade típica nos portos, no filme ganha uma densa conotação simbólica; começam então as operações de controlo e de desembarque descritas de uma maneira rápida e desumana que evoca a triagem (seleção) dos animais numa feira. Chaplin critica assim os processos dos serviços de emigração dos Estados Unidos. Esta crítica é genérica e dirige-se a todos os processos burocráticos, nos Estados Unidos ou em qualquer lado. Prova disso é a repetição destes processos no restaurante. Charlot entra esfomeado num restaurante supondo ter no bolso uma moeda. A situação da sequência transforma-se continuamente com a perda

da moeda, com o reencontrar a moeda, a entrada da jovem, a intervenção do artista. Charlot não se considera numa situação clara de insolvente num restaurante, mas numa situação mutável caleidoscópica (ambígua como na situação de imigração) de perda e reencontro da moeda de encontrar adjuvantes. Vive com o que sobra, o que cai no chão (o trabalho que ninguém quer) — a moeda que está no chão ou que cai no restaurante, as sobras do dinheiro dos outros; numa situação de subordinação das culturas imigrantes (classificadas de selvagens) — hábitos, costumes e rituais de mesa; sitiado pela desconfiança de todos os movimentos de todas as formas de expressão — até o dinheiro se torna necessário validar (verificação se a moeda é falsa), repressão brutal de pequenas faltas. A saída da situação surge pela solidariedade dos iguais, de migrantes em situações semelhantes, e pelo artista — uma interessante nota autobiográfica remetendo vagamente para um percurso de Chaplin: o papel do cinema no processo migratório. Na verdade, o cinema não apenas ensinou aos migrantes a língua, mas também a sociedade e a cultura americanas. Como vemos no pequeno filme de Chaplin, a América de todos os sonhos, e Hollywood como a indústria/imagem da América, "o cinema é americano", continha também uma ameaça ao cinema sobre a mobilidade dos povos, sobre as migrações. Ela fez desaparecer por trás da grande narrativa com um fim feliz as condições concretas de vida e o conflito com a sociedade de acolhimento.

Desde que existem seres humanos, os povos sempre estiveram em movimento, são perseguidos, saem em busca de outras formas de vida, à procura de um lugar onde haja melhores condições de vida. A migração é um "fenómeno social total" histórico, social, político, jurídico, estético, mas sobretudo individual, absolutamente concreto, algo irrepetível e incomparável. A arte do cinema consiste em associar esses dois aspetos, não trair os homens e mulheres concretos e seus dramas, mas também o sonho e a esperança que, por mais ficcional ou ideológica que seja, está diretamente ligada à estrutura das sociedades onde se insere. Nas duas últimas décadas houve profundas mudanças no modo como o cinema aborda as migrações e a mobilidade dos povos. Por um lado, a grande narrativa do movimento de pessoas deixou de se esconder por trás da mitologia do género. O tema das migrações tornou-se concreto. Já não trata heróis e símbolos, mas pessoas e trajetórias concretas. E a meta da narrativa não é mais o

modelo da integração sem obstáculos, mas sim a representação dos problemas e conflitos. Na sociedade atual não há alternativa a um cinema da migração que aborde a complexidade das sociedades atuais, a um cinema em que os migrantes manifestam os seus pontos de vista e em que as suas vozes sejam audíveis e no qual se exprimam; a um cinema de denúncia das condições migrantes de mobilidade dos povos. Há razões para esta transformação: nos países determinados pela migração de trabalho, nos que têm que lidar com uma herança colonial, nos que são especialmente visados pelos fluxos migratórios ou naqueles em que já existe uma terceira geração da imigração. Por outro lado, as tecnologias tornaram-se progressivamente disponíveis à comunidade de migrantes permitindo o que a cineasta iraniana, Samira Makhmalbaf, afirma como os três métodos de controlo externos que reprimiram o processo criativo dos cineastas do passado: o político, o financeiro e o tecnológico podem estar resolvidos hoje com a revolução digital — a câmara (e os sistemas de edição digital) pode ignorar essas formas de controlo e estarem disponíveis ao realizador. Cada vez mais os migrantes criam narrativas a partir das suas próprias experiências migratórias ou das experiências migratórias do seu grupo de origem. As narrativas de migração realizadas por migrantes são cada vez mais representativas no panorama do cinema nacional e internacional. O migrante clandestino no cinema tem ocupado um papel de relevo no cinema contemporâneo (SCHURMANS, 2014). Este traz para o cinema questionamentos específicos. Desde logo a definição de clandestino e de fronteira em tempo de mobilidade fronteira mas também a opção pela ficção “mais apta a preencher os vazios e os silêncios, mais apta também em traduzir o sofrimento em personagens e assim comover, o que significa, neste preciso contexto, implicar o recetor” (SCHURMANS, 2014) ou nesta dupla realidade fronteira a do cinema das questões reais imaginadas e transferidas para o cinema de ficção acerca destas populações de fronteira – de migrantes clandestinos. Sujeito e objeto se reconfiguram de forma singular neste cinema de migração.

Com Jean Louis Comolli poderemos afirmar que o cinema espetacularizou as migrações, mas tornou-se também a sua consciência crítica "Ele próprio, irrupção da máquina no sonho (imaginado), o cinema nunca deixou, todavia de nos alertar para

todas as tentativas de domesticação do sonho pela máquina. Aliás, como escapar à opressão da sociedade do espetáculo generalizado sem o cinema, único meio capaz de dirigir contra ela algumas das suas armas?"

Em 2016 a temática escolhida para o *Fora de Campo* centrou-se na Identidade: *Cinema e identidade: (Identidade(s)-diferença e repetição*. Era sobretudo a identidade no cinema – o sujeito no cinema.

Truffaut, Bazin e Rivette defendiam uma estética da expressão pessoal no cinema, na qual o realizador seria o autor e não uma equipa, ou um trabalho coletivo visando as massas. Contribuíam assim para a atribuição do realizador da identidade e subjetividade de autor semelhante a outros artistas – poetas, romancista, pintores... Como viria a afirmar François Truffaut “Um filme identifica-se com seu autor, e compreende-se que o sucesso não é a soma de elementos diversos – boas estrelas, bons temas, bom tempo – mas liga-se exclusivamente à personalidade do autor” (TRUFFAUT, 2005) ou sublinhando mais esta ideia com a afirmação “um filme é uma etapa na vida do realizador é como o reflexo de suas preocupações no momento” (TRUFFAUT, 2005). Talvez uma forma atualmente mais generalizada na presença do autor na produção cinematográfica é a presença do realizador no filme como em *L'enfant Sauvage*, de François Truffaut (1970) - etapa ou história de vida do realizador, ou os filmes narrados na primeira pessoa como *Les Tambours D'avant*, de Jean Rouch (1971), em *Stories We Tell*, de Sarah Polley (2012), em *A Toca do Lobo*, de Catarina Mourão (2015), em *No Intenso Agora*, de João Moreira Sales (2017), ou em *Democracia em Vertigem*, de Petra Costa (2019), e de muitos outros em que o realizado constrói o olhar a partir da narrativa de si.

Há outra identidade que emerge no cinema – o espetador. A obra não se basta por si própria nem o sentido está completamente no espetador ou no leitor. A ideia que a apropriação do filme pelo espetador é o resgate das intenções do autor caiu por terra com o desenvolvimento da análise do discurso e da teoria da receção. O espetador é então outra identidade a que se atribui, em grande parte, a autoria do filme. A autoria dependeria assim de um sujeito coletivo (destinatário), da subjetividade (conhecimento e cultura) do espetador sem, de modo nenhum, esquecer as escolhas do realizador e as

decisões económicas e atitude ético-política do produtor. Várias identidades profissionais, jurídicas, estéticas, éticas e políticas se definem e continuamente se reconfiguram na produção cinematográfica.

No caso particular do documentário e do filme etnográfico há outras identidades, outras participações decorrentes de as produções cinematográficas se realizarem com pessoas (não com atores), inseridas nos seus contextos sociais e culturais. Emergem assim os atores sociais que, das formas mais diferenciadas, participam na realização dos filmes - não se trata de filmes “sobre as pessoas”, mas “com as pessoas” acerca de questões concretas da vida social e cultural. Emergem também as instituições, as culturas locais e o território. Para além disso os documentários e os filmes etnográficos são realizados com recursos mínimos – financiamento e equipas mínimas, frequentemente longas estadias nos locais, instituições e com as pessoas filmadas, pesquisa etnográfica e adaptação a situações imprevistas.

Neste processo de passagem à imagem o autor joga a sua identidade pessoal e relacional. Pessoal na medida em que lhe é exigida uma obra original, cujas escolhas estão frequentemente enraizadas na história pessoal e em oportunidades criadas ou existentes nos quadros institucionais em que se situa - instituições de financiamento, instituições de enquadramento da produção, modas, modelos, axiologias e normas epistemológicas, éticas e estéticas. Relacional com as pessoas, grupos sociais, instituições filmadas e que tornará visíveis e audíveis, com uma equipa, por vezes mínima, de produção, com as entidades financiadoras, com o público a quem dirige a produção. Neste campo se situam as produções audiovisuais colaborativas – antropologia partilhada e identidades reflexivas narradas na primeira pessoa (experiência do realizador em campo).

Questionamos também a identidade nas denominadas cinematografias nacionais. O cinema, a música, o romance, a poesia e outras expressões ofereceram no passado “as formas e os meios técnicos para ‘representar’ o tipo de comunidade imaginada que é a nação” (ANDERSON, 2006). Atualmente as redes sociotécnicas, as narrativas digitais criam esta e muitas outras formas de comunidades imaginadas – as nacionais com certeza, mas também as locais e comunidades imaginadas de grupos

específicos, étnicos, género, diásporas, etc... Também aqui o cinema tem um papel muito específico na construção da identidade destes grupos. São exemplo disto, filmes que constituem documentos fundadores e de reconhecimento da historicidade de povos como, entre muitos outros, *Nannok* de Robert Flaherty (1925) em relação aos Itinuit, ou *First contact* de Bob Connolly e Robin Anderson (1983) para as tribos aborígenes da Papua Nova Guiné; *Je, tu, il, elle* de Chantal Akerman (1974) sobre identidades homossexuais – *cinema identitário* (BILLI, 2014). Referimo-nos ainda neste campo às cinematografias indígenas e às identidades de Género e mais tarde a produções que denominamos de cinematografias infantis e juvenis.

Em 2017 prestamos particular atenção ao *Cinema e Memória*. Nas últimas décadas os temas da memória ganharam um enorme protagonismo nas humanidades, nas ciências sociais, no design, nas artes, na arquitetura. No cinema, atravessa toda a teoria cinematográfica (Bazin, Bergson, Merleau-Ponty, Paul Ricoeur, Deleuze, Macdougall). Este protagonismo deve-se a uma infinidade de fatores e a múltiplas abordagens da memória. Destes destacamos dois – o desenvolvimento das tecnologias e das tecnologias digitais (BAER e RODRIGUEZ, 2003) e a desconcertante semelhança entre o cinema e memória (MACDOUGALL, 1992).

Bazin ([1945], 1991) refere que a psicanálise das artes plásticas talvez tenha a sua génese no embalsamento dos corpos. A pintura e a escultura teriam a sua origem no “complexo” da múmia. A religião egípcia orientada para a morte procurava encontrar formas de sobrevivência do corpo através do embalsamento, “fixando as aparências carnis do ser e salvá-lo da correnteza da duração: aprumá-lo para a vida” (BAZIN 1991: 19). Havia, porém, de tomar medidas de proteção contra as ameaças de violação das sepulturas. Então, “junto com o trigo destinado à alimentação do morto, eram colocadas estátuas de terracota, espécie de múmias de reposição capazes de substituir o corpo caso este fosse destruído. Assim se revela a partir das suas origens religiosas, a função primordial da estatuária: salvar o ser pela aparência” (BAZIN 1991). Esta função, embora dessacralizada, passou para a pintura (o retrato), para a fotografia e para o cinema. Não se acredita mais na identidade ontológica do modelo e do retrato, mas admite-se que este pode nos ajudar a recordar e a salvar do esquecimento.

Narrativas na primeira pessoa...

A fixação dessas aparências viria a representar a materialização em imagens, a cristalização de imagens. Paul Ricoeur (2007) explica que é sob o signo da associação de ideias que está situada essa espécie de curto-circuito entre memória e imaginação: “se essas duas afeições estão ligadas por contiguidade, evocar uma – portanto, imaginar – é evocar a outra, portanto, lembrar-se dela”. Então estaria ali, por trás de tudo, das múmias egípcias, das pinturas e esculturas, da invenção da fotografia e do cinema, uma força motriz secreta: o velho anseio humano de “salvar-se da efemeridade da vida através da perenização dos instantes”. O tempo era, antes, um inimigo forte e feroz que passava por cima dos momentos vividos, tirando-nos a chance de retê-los. Percebemos, a partir daí, a continuidade do anseio humano fundamental de subtrair-se à temporalidade, de procurar vencer a corrente do esquecimento que nos arrasta a partir dessa “fixação” das aparências. Essa evolução, tudo o que conseguiu foi sublimar, pela via de um pensamento lógico, esta “necessidade incoercível de exorcizar o tempo”. Não se acredita mais na identidade ontológica de modelo e retrato, porém se admite que este nos ajuda a recordar aquele e, portanto, a salva-lo de uma segunda morte espiritual” (BAZIN, 1991).

MacDougall aproxima as linguagens do pensamento e fílmica, onde a representação de “memórias” no filme encontra parte na criação social da memória, desempenhando um papel ritual na sociedade moderna: “Se a memória constitui um aspecto do pensamento, é possível ver os filmes de memória como esforços em aproximar os processos pelos quais o espírito representa uma experiência a si mesmo” (MACDOUGALL, 1992).

Os filmes têm uma desconcertante semelhança com a memória. No entanto, esta coloca-lhe um problema crucial. Como representar as imagens ou representações (BELTING, 2001, SPERBER, 1996) mentais no cinema / no filme? C.S. Sherrington fala-nos de um sexto sentido: a percepção de si – proprioception. Podemos, pois, considerar a memória como um sexto sentido registo de uma existência anterior em que precariamente se apoia a nossa existência intelectual / mental.

Macdougall refere que a memória se nos apresente frequentemente de forma aparentemente incoerente, uma estranha mistura entre o sensorial e o verbal. Oferece-nos o passado em fragmentos desordenados, um amontoado confuso de *mídias* mentais. Parece que estamos a ver imagens, a ouvir sons, a usar palavras não ditas, a experimentar sensações. Esta multidimensionalidade se assemelha aos filmes. Porém ao tentarmos representarmos a memória num filme produzimos algo significativamente diferente – imagens materiais visuais e sonoras. Criamos signos de coisas existente apenas como imagens mentais.

Interrogamo-nos, pois, como são os signos que representam a memória? As lembranças, as imagens mentais não se representam a si próprias são mediadas pelos seus referentes, pelas suas representações ou através das palavras e de outras formas correlativas. Em primeiro lugar os objetos evocam lembranças. No entanto, não comunicam uma mensagem sem equívocos. Fornecem leituras diferentes para espetadores diferentes e sujeitos e releituras permanentes. A memória é seletiva e ideológica e os filmes de memória reforçam esta característica e ajustam-se a códigos ligados a convenções culturais. Os objetos que sobrevivem do passado não são os mesmos objetos que eram no passado e, portanto, eles não podem representar a sua própria memória indiretamente, como as fotografias e os filmes antigos. Tais imagens, no entanto, desempenham um papel importante em nossas próprias memórias, influenciando a forma como pensamos o passado. Imagens coletivas podem servir a sociedade como um todo, da mesma forma como as fotos de família servem mais comunidades limitadas. Veja-se a este propósito como são usados os filmes de família em *Paris Texas* de Wim Wenders (1984) ou em *Stories we tell* de Sarah Polley (2012), bem como a pesquisa realizada por Roger Odin (1995) sobre filmes de família ou uso das imagens de arquivo histórico em *Nuit et Brouillard* de Alain Resnais (1955), *Shoah* de Claude Lanzmann (1985) ou mais recentemente em *Les mots enchantés des Hupd'äh de l'Amazonie* de Mina Rad (2021).

MacDougal apresenta diversos signos da memória. Em primeiro lugar o que denomina signos de sobrevivência, isto é, imagens de objetos que têm uma conexão

Narrativas na primeira pessoa...

material com as memórias do passado. Símbolos de experiências, vestígios, indícios, índices como no trabalho arqueológico. Se os objetos não são suscetíveis de serem filmados, os filmes de memória muitas vezes recorrem a signos alternativos ou signos de substituição - como objetos e sons comparáveis e, em última análise, como reconstituições e reconstruções. Em segundo lugar refere os signos de signos de semelhança (forma, símbolos icônicos). Estes oferecem uma ligação mais fluida com seus objetos, colando-se por analogia /semelhança ao modelo do passado ausente - não para tocar a nota que falta, mas trazendo harmonia. Entre os signos de semelhança a música estabelece uma conexão analógica com emoção, e não é surpreendente que os filmes de memória não tenham sido invadidos pela música. Refere ainda outros signos – os signos de ausência. Estes tornam possível por em relação problemas de esquecimento ou distorção deliberada, bem como o abismo que separa experiência da memória. Os sinais de ausência colocam a memória no contexto do esquecimento, e definem o passado pela sua distância irreduzível ao presente.

Finalmente refere os signos de representação. Imagens visuais, mas também a capacidade de recordar a experiência sensorial em geral - pensamento sensorial. Para Horowitz, o "representado" não é imagem nem palavra, mas ação - experiência armazenada no corpo, na gestualidade, nas posturas, nos olhares, nas interações corporais. A memória representada encontra sua primeira contrapartida fílmica em imagens do comportamento físico e particularmente em comportamentos habituais. Das três categorias imagem icônica, simbólica e representação, o representado é talvez o modo de memória mais próximo do signo indicial, porque sua forma é a de uma pegada ou extensão direta de uma experiência prévia e como tal um signo de sobrevivência.

Jean Rouch, cineasta e antropólogo, referência incontornável do Cinema Etnográfico, da Antropologia Visual e da presença de África no Cinema, nasceu em maio de 1917. Não foi possível preparar neste ano de 2017 a comemoração do centenário do seu nascimento. Era, no entanto, necessário fazê-lo pela importância que teve no cinema e na antropologia, mas também nos *Ateliers Varan*, concebidos no Porto por

Jean Rouch e Jacques d'Arthuy, e no âmbito dos quais o diretor do MDOC – Festival Internacional de Documentário de Melgaço fez sua formação em cinema. Acompanhei durante alguns anos Jean Rouch em Portugal e em Paris, frequentei suas aulas na Cinemateca Francesa e os Festival do Filme Etnográfico no Museu do Homem, participei, a seu convite ou indicação, em alguns eventos acadêmicos em Portugal e em França. Homenageamo-lo com uma produção Hipermédia no ano de sua morte em fevereiro de 2004. Assim em 2018 o *Fora de Campo* - Curso de Verão homenageou *Jean Rouch no centenário do seu nascimento*. Surgia assim uma síntese das temáticas anteriores num antropólogo cineasta, figura incontornável do filme etnográfico que abordou as migrações, os rituais identitários de povos (entre os quais o *Sigui* rodado entre 1966 e 1974 entre os Dogon que viriam a fazer seu funeral simbólico no “panteão” – Falésia de Bandiagarra: *Je suis un Africain blanc - L'Adieu à Jean Rouch* de Bernd Mosblech (2007)), cinema e antropologia (mobilidade de cinema que se espalha pelo mundo), sociodrama das relações raciais, o paradoxo do colonialismo, descolonização, narrativas na primeira pessoa, memória da descida do Níger, narrativas partilhadas ou compartilhadas. A ideia do cinema e da pesquisa antropológica realizada com as pessoas e não sobre as pessoas, iniciada nos anos de 1960, adquiriu com Jean Rouch um compromisso com a sociedade, as pessoas filmadas e com processo de inovação no cinema e em antropologia. Esta dimensão inspirou muitos cineastas até à atualidade. O filme *Era o Hotel Cambridge* de Eliane Caffé (2016) trazia as influências de Rouch através desta cineasta Brasileira para o Curso de Verão e dava continuidade à cooperação com o Brasil tornada mais pertinente a partir de 2016, ano em que a Universidade Federal de Goiás e a Faculdade de Artes Visuais iniciaram a parceria na realização do *Fora de Campo*. A parceria abriu-se também à Fundação Jean Rouch com a presença de Jocelyne Rouch – presidente da Fundação e o cineasta e músico Bernard Surugue que acompanhou Rouch durante década de trabalho de campo em África. A cineasta Mina Rad apresentou o filme *Jean Rouch Regards Persans* (2017) e suas marcas em cineastas iranianos.



Figura 2. Exposição *A Descida do Rio Níger*, com Jocelyne Rouch e Mina Rad, 2018.

A exposição fotográfica inédita *A Descida do Rio Níger* apresentada em Melgaço no Curso de Verão por Jocelyne Rouch, percorreu o Brasil, abrindo outras formas de cooperação com Universidades – Universidade Federal do Pará, Universidade Federal de Goiás, Universidade de São Paulo e eventos acadêmicos relevantes – 31ª RBA - Reunião Brasileira de Antropologia, 42ª Reunião da ANPOCS - Associação Nacional de Pós-Graduação e Pesquisa em Ciências Sociais, II Festival do Filme Etnográfico do Recife.

Em 2019 o Curso de Verão teve como temática geral as *Narrativas contemporâneas*. Considerava-se que três grandes linhas perpassam as narrativas contemporâneas: a fragmentação, as narrativas na primeira pessoa e a transmediação. As narrativas estão presentes em todas as culturas e em todas as épocas. De formas muito variadas acompanham-nos ao longo de toda a vida – as narrativas orais, pinturas parietais, jogos, grafismos de toda a natureza, ilustrações, iluminuras, pintura, fotografia, cinema, rádio e outras narrativas áudio, música, teatro, bailados, ópera,

instalações artísticas, diários pessoais, diários de campo, experiências de realidade virtual, sites na net, blogues, redes sociais, encenações do e no quotidiano (currículum, nas conversas com os outros, na elaboração do perfil para um site ou para um evento, selfies, nas brincadeiras...) e nos contam as mais variadas histórias.

A fragmentação, as narrativas na primeira pessoa e a transmediação estão presentes nas práticas que acabamos de descrever e fazem parte ou começam a fazer parte dos *curricula* académicos e das práticas de pesquisa, de construção do conhecimento e de disseminação de saberes nos espaços de formação e nos de expansão do conhecimento. Estes são também alguns dos tópicos que atravessarão algumas das produções cinematográficas apresentadas no Festival Internacional do documentário de Melgaço e nas apresentações do *Fora de Campo: Curso de Verão* em que todos os projetos apresentados, direta ou indiretamente, implícita ou explicitamente incluem estes tópicos de reflexão.

Os debates acerca das narrativas na primeira pessoa ou narrativas autobiográficas têm sido frequentemente tratados na crítica e teoria literária a partir da década de 1970. A aparição e circulação de narrativas que, de forma renovada, traziam para o género, o que já tinha muitos séculos de história (Confissões (397-400) de Santo Agostinho, Confissões (1782) de Rousseau), mobilizou discussões nas quais se identificavam além de dimensões conceptuais, posicionamento de índole epistemológica: a existência de uma subjetividade prévia à linguagem, a possibilidade de transmitir narrativamente a experiência pessoal, as relações entre texto, referente e referência, os problemas da verdade, veracidade e verossemelhança nos discursos literários e outros (PIEDRAS, 2014).

Como é que estas questões se colocam para o documentário e para os *selfmedia*? No documentário numa primeira fase, desenvolvida sobretudo a partir dos anos 1960, era a palavra dos atores sociais que adquiriam voz e se expressavam justificando e validando o discurso hegemónico (voz over, voz de deus). Numa segunda fase o documentário participativo constrói suas proposições sobre o mundo de forma dialógica, articulando as vozes dos sujeitos numa situação de maior paridade com os responsáveis da instância enunciativa. Numa terceira fase os documentários

performativos e autobiográficos constroem o mundo a partir do colocar em discurso a experiência subjetiva e pessoal do próprio cineasta.

O documentário autobiográfico baseia-se num território cultural amplo no qual o sujeito é fonte, matéria e agente de reflexão. Partilha assim características estilísticas, discursivas e políticas com outras narrativas do eu no contexto do fenómeno expandido na cultura contemporânea denominado “espaço biográfico” ou “espaço autobiográfico”. Destas são particularmente relevantes as narrativas autobiográficas construídas a partir de ou com as *selfies*. “Fazer um retrato de si é colocar seu próprio rosto em evidência, fundindo a figura do fotografado com a do fotógrafo em um único sujeito. Um autorretrato implica em se tornar exposto enquanto posa na exterioridade de sua própria intimidade, relacionando-se diretamente com o espelho, sendo, de certo modo, uma forma deste” (COSTA, 2019).

As *selfies* como as experimentações de fotógrafos e artistas trazem para a fotografia o questionamento da objetividade, do real mostrado apresentando-se como construções narrativas “delineada pelos valores ideológicos, identitários, pelas preferências estéticas, pelos modos de ver e captar o instante escolhido pelo fotógrafo e interpretado pelo observador” (SOUZA EM COSTA, 2019).

Esta encenação não é apenas uma realidade contemporânea resultante de um certo determinismo tecnológico (programa do aparelho ou do aparelho dentro do aparelho – Flusser), mas uma construção narrativa desde o início da fotografia como nos mostra as *cartes de visite* de Disderi. Como afirma Thiago Costa “ao encenar uma pose, o sujeito permite criar dois tipos de realidades possíveis: uma que busca ser uma representação orientada a certa objetividade e outra que não procura se comprometer com a verossimilhança, onde o artifício da pose não é entendido como uma heresia estética”. Trata-se, pois, de um real imaginado. Este, no entanto, só passa para as mãos do autor da fotografia com o surgimento da fotografia digital na última década do século XX e só posteriormente na segunda década do século XXI “o aparato digital se veria repensado dentro de uma nova relação com a sociedade: a inserção da prática da *selfie* que subverte a lógica de ter um autorretrato que tem sua principal rotatividade no ambiente digital ante aos encontros físicos interpessoais. Ela é produto de um *modus*

operandi que tem seu germe em meados dos anos 2000 com o surgimento da web 2.0, quando usuários da tecnologia produziam seus próprios conteúdos que consumiriam na rede. Enquanto um retrato fotográfico atesta o acontecimento de que aquela pessoa existiu, em caráter de existência, a ‘*selfie* substitui a certificação de um acontecimento pela certificação de nossa presença nesse acontecimento, por nossa condição de testemunha [...]. Não queremos mostrar o mundo tanto quanto indicar nosso estar no mundo” (COSTA, 2019).

Esta prática envolve, pois, cinco momentos na construção de uma narrativa na primeira pessoa: encenar-se num determinado contexto e atitudes (outras pessoas, gestos e atitudes, lugares ou acontecimentos em que o fotógrafo fotografado quer afirmar a presença); tirar uma fotografia de si mesmo; usar uma câmara de smartphone ou tablet; compartilhar nas redes de medias sociais e prestar atenção, acompanhar ou interagir com outros utilizadores da mesma rede. Para Fontcuberta (2016) as “selfies se inserem na “pós-fotografia”, um cenário no qual imagens proliferam na internet, em um mundo de relações globalizadas e aceleradamente instantâneas. Tal condição não afeta só o sujeito a nível micropolítico, mas também a nível macro, influenciando o imaginário, comunicação e economia [...] Estes registros, de acordo com Fontcuberta (2016) podem ser realizados de duas maneiras. Na primeira, “auto foto”, o sujeito usufrui da possibilidade tecnológica de se ver enquanto se autorretrata, uma característica dos smartphones e tablets atuais. Desta forma, ao esticar o braço ou usar instrumentos que aumentam a profundidade de campo do registro como, o “pau-de-selfie”, é realizada uma imagem de si. A segunda maneira, “reflexograma”, se baseia em se auto registrar com o auxílio de superfícies refletoras, das quais, a mais comum, é o espelho, uma maneira que remonta à prática da fotografia analógica de experimentação” (COSTA, 2019).

As *Narrativas da Primeira Pessoa* como tema geral do *Fora de Campo* 2020 era, pois, uma sequência lógica deste percurso. Era também necessário dar continuidade à cooperação com o Brasil, com a Universidade Federal de Goiás, o Programa de pós-Graduação em Arte e Cultura Visual e inevitável o convite à professora Manoela dos Anjos Afonso Rodrigues, docente da disciplina Tópicos Especiais em Arte e Visualidades:

Atos Autobiográficos e Práticas Decoloniais nas Artes Visuais e então presidente da ANPAP - Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas. A pandemia que nos surpreendeu no início de 2020 não permitiu esta sexta edição do Curso de Verão. Ao passar para 2021 fizemos alguns acertos, mas sobretudo optamos num curso multidisciplinar, multicultural, transcultural baseados em projetos desenvolvidos ou desenvolvimento em Universidades Brasileiras, Portuguesas, Espanholas, da Fundação Jean Roux e do Festival *Aprés-Varan*.

A Manoela e Eu apresentaremos os projetos desenvolvidos no Programa de Pós-Graduação em Arte e Cultura Visual nas disciplinas de Atos Autobiográficos e Práticas Decoloniais nas Artes Visuais e, também, Trabalho de Campo e Narrativas Digitais. Manoela propôs aos estudantes um exercício crítico e poético de construção do espaço autobiográfico. Segundo ela, “ofereceu uma pequena caixa de madeira a cada estudante que decidiu o que iria constituir ou não tal espaço, trazendo assim à consciência os processos de construção das narrativas de si. Os conceitos “espaço” e “lugar” articulados pela geografia humanista e pela geografia feminista, bem como os debates sobre a política do lugar e da identidade para o campo das escritas de vida pós-coloniais foram importantes ativadores da proposta. Cada caixa gerou uma autobiogeografia particular, ou seja, uma narrativa autobiográfica criticamente situada que evidencia as experiências de deslocamento - geográfico e identitário - das pessoas que estão a escolher o que fica e o que sai da caixa”. Em minha disciplina, eu parti de perguntas liminares de reconhecimentos de si na presente situação de “aprendência” - quem sou eu? O que faço aqui? O conhece-te a ti mesmo colocado no pátio do Templo de Apolo em Delfos de acordo com o escritor Pausânias constituía em meu entender importante ponto de partida para todos nós aprendizes. Importante também o lugar para onde queremos ir. Destas interrogações decorria a proposta de construção de uma curta narrativa visual, audiovisual ou performática de apresentação dos estudantes e na continuidade desta primeira produção a elaboração de um diário de bordo ou de um portfólio de cada um dos participantes que acompanhasse o desenvolvimento da disciplina. Procurávamos assim construir aprendizagens significativas de sujeitos e subjetividades que se constroem, se encontram, se reconhecem a si próprias e às outras,

se apresentam, se socializam para além do contexto escolar da sala de aula, se projetam como “ação transformadora”, numa travessia intercultural, interdisciplinar, transmediática e de afetos.

Em 2021, o grupo Visagem Antropologia Visual e da Imagem apresentará o trabalho desenvolvido no *Projeto Salto à Melgaço: do Minho ao Amazonas* focalizando as experimentações etnográficas audiovisuais participativas e os processos criativos em arte e cultura através das produções audiovisual do investigadores envolvidos no projeto, das produções audiovisuais dos professores, das fotografias dos percursos realizados, de exercícios de “fotografias faladas” visando o aprofundamento de Etnografias Audiovisuais Participativas.

O coletivo espanhol *Educar La Mirada* tem vindo a desenvolver, nestes últimos dois anos, uma reflexão sobre as nossas práticas em que observamos confluências com a antropologia visual no trabalho com a identidade das pessoas, na documentação pedagógica ou no ponto de vista a partir da qual as produções audiovisuais são feitas. O projeto que apresentarão centra-se na autobiografia como expressão de uma narração pessoal do eu. O interesse tem sido o uso de audiovisuais como ferramenta de trabalho na elaboração da narrativa do eu como elemento de expressão para grupos não produtores de obras cinematográficas; e que na Antropologia foi denominada (áudio) visual sem autor. O trabalho com mulheres mais velhas (cerca de 80 anos) do município de Leganés permitiu inquirir sobre as suas recordações e memórias. Essa forma tem significado o uso de documentos, histórias e relatos que têm supostas narrativas que representam momentos decisivos em suas vidas. São relatos na primeira pessoa que têm uma presença concreta na vida dessas mulheres e adquirem um sentido de ‘Meu eu’ através de um recurso que esteve presente como forma de expressão de identidade

Serão ainda apresentados um testemunho – *Narrativas na primeira pessoa no cinema documentário – Testemunhos, de uma realizadora*, e dois projetos de pesquisa desenvolvidos: um em Melgaço – *Falar de fotografias, falar de quem somos*, em que se utiliza as fotografias domésticas em contextos diversos, mas sobretudo as recolhidas e expostas no projeto “*quem somos os que cá estamos*” em curso no MDOC desde 2017;

e o outro – *Entre o Enquadramento e a Memória: Os Arquivos Etnográficos e as noções de representação na Antropologia Visual*, desenvolvido pela documentarista iraniano-francesa Mina Rad e o Antropólogo Brasileiro Renato Athias. Propõe-se nos documentários realizados a partir da fotografias, filmes e do trabalho de campo trazer memórias e representações ao público em geral, mediadas pela edição e pelas narrativas na primeira pessoa. As histórias vividas e o trabalho de campo saem do seu contexto e são veiculadas pela narrativa de um documentário. O espectador pode ver, sentir e imaginar as experiências de quem produziu o arquivo etnográfico. Os investigadores podem reviver essas experiências no terreno ao contarem memórias provocadas pelo arquivo. Os documentários realizados a partir de arquivos oferecem a uma nova geração a oportunidade de viverem essas experiências e compreenderem a relação entre memória e enquadramento. Por vezes, meio século de vida de trabalho de campo resume-se num filme de 60 minutos onde cada palavra reúne memórias e representações, e a narrativa na primeira pessoa tenta transmitir as emoções que estão nos arquivos. Propõe-se a reflexão sobre questões relacionadas com os arquivos etnográficos e as relações com a memória e representação na atualidade: como respeitar a transmissão do conhecimento que se acumulou durante décadas? Como respeitar as tradições e costumes existentes nos arquivos, ao trazê-los para o grande ecrã? Como é que uma narrativa na primeira pessoa pode levar os espectadores a uma viagem no tempo? Que questões éticas os arquivos colocam na atualidade?

Os participantes no curso serão convidados a realizar suas próprias narrativas a partir de objetos, imagens mais próximas que permitam criar uma produção visual, audiovisual, sonora ou performática pondo em relação as próprias identidades em confluência ou divergência com as propostas e projetos apresentados no Curso.

MAAR: No 28º Encontro Nacional da Anpap, em 2019, você esteve na Cidade de Goiás – GO para participar da mesa “Narrativas audiovisuais entre-lugares: Melgaço daqui, Melgaço de lá”. Na ocasião, conversamos sobre Jean-Loup Passek, as residências cinematográficas e fotográficas realizadas no MDOC, bem como sobre o trabalho realizado por você entre as cidades de Melgaço no Marajó (Brasil) e Melgaço no Minho

(Portugal). Você poderia compartilhar conosco a sua “Narrativa na Primeira Pessoa” sobre aqueles dias vividos na Cidade de Goiás? Depois do evento você voltou à cidade para registrar as serenatas. Que narrativas, imagens, sonoridades, derivas e devaneios nasceram e estão a se desdobrar a partir daquelas vivências e experiências?

JSR: Jorge Dias foi um dos fundadores da antropologia em Portugal referindo-se às *Malhas em Tecla*, considerando-as “tradições de invulgar interesse para a etnografia portuguesa e para a etnografia em geral” e que ilustram “as teses discutidas por alguns etnógrafos modernos”. O autor fazia esta referência ao estudar as malhas de centeio em Tecla em 1951. Assisti ao desmoronamento destes processos sociais e rituais na década de 1960, com a chegada das máquinas às atividades agrícolas, com a emigração massiva dos jovens para a cidade e para a Europa Central e para a guerra colonial. Nos anos 1970, Ernesto Veiga de Oliveira e Benjamin Enes Pereira, em colaboração com Instituto do Filme Científico de Göttingem, viriam a realizar o filme *Malha em Tecla* (1970), uma reconstituição com os atores destes rituais que faziam parte da minha infância e juventude. Este ritual viria a constituir o tema do meu primeiro trabalho de sociologia, quando frequentava o curso de filosofia na Universidade Católica Portuguesa com o professor José Maria Cabral Ferreira. Sem qualquer planejamento prévio ou causas que a isso conduziam, estes rituais e os processos migratórios, iriam acompanhar-me no percurso académico. Mais tarde o cinema, a antropologia, antropologia visual, o filme científico, o filme etnográfico. Foi este início que me levou a procurar nas artes tradicionais da cerâmica, tema para a dissertação de mestrado, rituais cabo-verdianos para a tese de doutoramento, os congados e a cultura afro-atlântica para a cooperação de décadas com Universidades em São Paulo e a produção audiovisual em Minas Gerais, Uruguai e Cuba e a desenvolver na Universidade Aberta, durante mais de duas décadas, o Laboratório de Antropologia Visual. Este caminho conduziu-me à Universidade Federal de Goiás e à colaboração com a AO NORTE - Associação de Produção e Animação Audiovisual e daí ao Encontros de Cinema de Viana do Castelo, ao MDOC – Festival Internacional de Documentário de Melgaço. O cruzar destas duas participações levaram por um lado à cooperação entre projetos

desenvolvidos em Portugal e no Brasil. Alguns em Goiânia dando continuidade ao estudo das *Congadas* – *Congado da Vila João Vaz*, à história de vida de migrantes internos – a história de vida Persiliana e a ligação desta com o escritor Goiano Carmo Bernardes, ao conhecimento da Cidade – *Art Déco* na cidade de Goiânia, aos *Grafitis* do Beco da Codorna e outras intervenções artísticas na cidade, às dinâmicas sociais e culturais em Bairros Periféricos da Goiânia - *Vila João Vaz* e *Jardim Liberdade*.

A Cidade de Goiás - Vila Boa foi para mim uma experiência inesquecível. As cerimônias e manifestações da Semana Santa, a encenação da Paixão de Cristo e *Procissão do Fogaréu* remetiam-me para minha juventude em Braga e para manifestações semelhantes ou pelo menos com mesma nomenclatura, sua arquitetura e urbanismo remetia-me para outras cidades no Brasil – Parati, Pirenópolis, Olinda, o Centro Histórico do Natal, ou para Cabo Verde - sobretudo para a cidade de São Filipe na Ilha do Fogo onde fiz trabalho de campo.

O convite para participar na ANPAP – foi para mim uma surpresa e uma oportunidade de participar com a Manoela Afonso Rodrigues no Congresso, de encontrar antigas colegas e amigas de firmar novos contatos que se prologaram em formas de cooperação até hoje, de tecer uma relação mais próxima com a cidade, com as pessoas e com as manifestações culturais locais. Regressei de novo para participar nas Serenatas e nos Saraus, para manter conversas com muitas pessoas e conhecer muitas histórias de vida que de um ou outro modo se ligavam às serenatas, para ouvir velhas canções ou no dizer de Cora Coralina “escuto a serenata / e sobem adormecidas / as velhas melodias do Passado... pelas noites macias de luar” ou pela evocação do seresteiro de uma velha canção *Rio Vermelho*. Trouxe comigo horas de gravação áudio e vídeo, os primeiros alinhamentos de uma narrativa audiovisual, nos ouvidos os poemas, canções e melodias das noites das serenatas que me remetiam para as serenatas vividas em Natal, em Cabo Verde ou nas ruas do Porto ou de Coimbra. Há um ano que ocupa meu longo confinamento nos estudos das serenatas na Corte portuguesa, na Academia em Portugal, em Cabo Verde, nas cidades Brasileiras que mantem estas práticas rituais que foram daqui e aqui regressam – rituais e músicas migrantes. Algumas destas serenatas passaram para literatura e o cinema – *Ilhéu de*

Contenda de Leão Lopes (1996) entre muitos outros, foram e são objeto de dissertações de Mestrado e teses de Doutorado.



Figura 3. Melgaço do Marajó. Oficina de cinema com jovens.

Melgaço do Marajó surgiu na confluência de duas participações /colaborações. Desde há alguns anos que venho mantendo uma colaboração muito próxima com o Grupo VISAGEM – Grupo de Pesquisa em Antropologia Visual e da Imagem e com dois eventos que realiza Encontros de Antropologia Visual da América Amazônica e Festival do Filme Etnográfico do Pará. Por outro lado, a colaboração com o MDOC – extensamente descrita anteriormente. Nesta confluência surgiu a ideia e o interesse de estabelecer uma colaboração entre Melgaço do Marajó e Melgaço do Minho mediada por dois grupos de Pesquisa: CINEMAS - Grupo de Estudos em Cinema e Narrativas Digitais da AO NORTE e Grupo VISAGEM – Grupo de Pesquisa em Antropologia Visual e da Imagem da Universidade Federal do Pará. A cooperação envolveu a participação bilateral nos eventos organizados pelos dois grupos de pesquisa e a realização de trabalho de campo em Melgaço do Marajó que teve quatro atividades / missões de campo: uma missão de reconhecimento e de estabelecimentos dos primeiros contatos,

na segunda missão iniciamos o trabalho com jovens na realização de experiências audiovisuais, na terceira missão realizamos uma mostra de cinema infantil e juvenil, a história de vida de um professor de matemática numa população ribeirinha da floresta marajoara e a história de vida de uma parteira de Melgaço – esta decorrente ou motivada pela tese de doutorado de Soraya Resende Fleischer intitulada *Parteiras, buchudas e aperreios: uma etnografia do atendimento obstétrico não oficial na cidade de Melgaço, Pará* (2007). Na quarta missão, em 2020, realizamos oficinas de formação de professores locais sobre a produção audiovisual e sua utilização no ensino/aprendizagem (aprendência) com equipamentos pessoais ou de fácil acesso – celulares ou máquinas fotográficas de pequeno porte e software de edição gratuitos utilizáveis em computadores com configurações mínimas. Cuidamos também um encontro entre os autarcas – Presidente da Câmara de Melgaço do Minho e Prefeito de Melgaço do Marajó. As missões foram sempre muito curtas, 10 dias, e as despesas assumidas pelos participantes na pesquisa com pequenos apoios da Prefeitura de Melgaço. A Missão de 2020 tinha como objetivo criar a continuidade dos projetos desenvolvidos anteriormente, agora protagonizados por atores locais – professores e o encontro entre as duas autarquias (prefeituras) de modo a que pudessem estabelecer linhas de cooperação. A experiência da Amazônia, dos rios imensos, das ameaças ecológicas da mineração, do abandono das populações ribeirinhas e da luta pela sobrevivência, das viagens em redes nos navios de gente e mercadorias, do agradável convívio com os colegas e com pessoas que viajavam nos mesmos navios, o pôr do sol na viagem ou a chegada de manhã a Melgaço tornaram-se experiências inesquecíveis. A pandemia viria a por termo a um projeto de novos percursos pelo arquipélago de Marajó (Soure, Salvaterra, Cachoeira do Arari), e ao previsto interlúdio de vinda a Melgaço do Minho e do regresso ao Brasil e ida para uma outra Universidade em São Luís do Maranhão – Programa de Pós-Graduação em Cultura e Sociedade. As narrativas na primeira pessoa, as etnografias audiovisuais participativas e a pesquisa em ação (research in action) informavam as ações desenvolvidas no trabalho de campo e a ligação aos programas de pós-graduação. É neste contexto e com o mesmo quadro teóricos, epistemológicos,

éticos e estéticos que iniciei uma colaboração com o Ecomuseu da Amazônia nas ilhas periféricas à cidade de Belém do Pará – Caratateua e Mosqueiro.

MAAR: Em 2020 você regressou a Portugal depois de um período intenso vivido no Brasil, tempo em que lecionou, desenvolveu pesquisas, conectou-se a instituições, grupos e pessoas, estabeleceu pontes entre lugares, entre países, entre fronteiras. De que formas as narrativas autobiográficas – suas e de outras pessoas – estiveram presentes nas práticas e pesquisas realizadas no período? Que tipo de imagens – individuais e coletivas – emergiram desses processos e que transformações essas imagens provocaram junto aos grupos e comunidades com quem conviveu e trabalhou no Brasil?

JSR: A experiência docente na Universidade Federal de Goiânia e o convite para participar em algumas atividades nesta e noutras Universidades levaram-me a escrever sobre o experienciado, sobre as experiências vividas. Acima referi algumas destas experiências vividas em Goiânia, em Goiás – Vila Boa e nos percursos realizados no Pará, mas as experiências mais relevantes na Universidade Federal de Goiás decorreram dois desafios que me foram colocados e que para mim constituíram uma relevante forma de realização pessoal e profissional e também algumas frustrações – a dimensão do desejo é sempre maior que a concretização de projetos. Os primeiros desafios e oportunidades de pesquisa e aprendizagem eram o de conhecer o sistema de ensino superior brasileiro nas suas sucessivas reformas e ver continuidades ou contrastes com o sistema de ensino superior europeu decorrente do *Processo de Bolonha*; por outro lado passar a coisas mais concretas como conhecer a Universidade, a Faculdade em que me integrava, os regulamentos e procedimentos dos programas, as práticas docentes das colegas e dos colegas; conhecer os estudantes, seus interesses suas atitudes perante as aprendizagens; conhecer a especificidade do ensino das artes, desenvolver pontes de cooperação com outras pós-graduações, outros níveis de ensino, outras práticas docentes. Um dos mais complexos desafios foi o de preparar as disciplinas a lecionar, que na sua definição inicial se orientavam para as áreas de antropologia e cinema ou da

antropologia visual, antropologia sonora, antropologia audiovisual e antropologia digital (ou ainda no âmbito de Media e Mediações Culturais), para alunos de várias pós-graduações. Inicialmente previstas para as pós-graduações em Arte e Cultura Visual e Antropologia Social as disciplinas passaram a ter estudantes de outras pós-graduações – Educação, História, Comunicação, Performances Culturais. Tinha ainda de me interrogar se as questões que se me punham em Portugal e na Europa eram pertinentes nos Programas em que estava integrado. Variadas abordagens produzidas no Brasil referiam a pertinência da passagem “da transmissão de conhecimentos para o desenvolvimento de competências” e para a definições de competência. Havia, pois, um campo comum a investigar e a desenvolver.



Figura 4. Oficina de Cinema com Estudantes Indígenas na UFG, 2019

A centralidade dos alunos, não do professor, dos conteúdos ou dos processos e metodologias remetiam-me novamente para as narrativas na primeira pessoa. Afinal quem era cada um dos intervenientes nas aprendizagens e quais seus projetos – o “quem sou eu” e “o que faço aqui”? O processo de conscientização, defendido por Paulo Freire, o desenvolvimento de competências e de aprendizagem – “conjunto estável de disposições afetivas, cognitivas e conativas, favoráveis ao ato de aprender, em todas as

situações formais ou informais, experienciais ou didáticas, autodirigidas ou não, intencionais ou fortuitas”, e a heterogeneidade de interesses levou-me a procurar formas de conhecer os estudantes, suas motivações e projetos, seus desejos e a centrar as atividades e os percursos neles mesmos. No entanto, tanto no ensino quanto na sociedade talvez todos estejamos à espera de alguma autoridade que indique o caminho. Assumirmo-nos como criativos, ou assumirmos um distanciamento crítico e criativo tem sido sempre muito mais difícil do que manter uma atitude mais passiva de receção e repetição de conhecimentos. Difícil resistir à organização linear da disposição da sala de aula, símbolo claro da transmissão do conhecimento e muito mais difícil substituí-la por uma dinâmica circular de muito mais participação na resolução de problemas ou na criação de conhecimento. O tempo é ou foi um tempo apressado que nem sempre permite constituir experiências, problematizar e pensar em alternativas que invistam em processos de alteridade, que convoquem o sujeito para pensar, colaborar, descobrir, criar e aprender.

Difícil saber a imagem que ficou nas pessoas, grupos e comunidades em que participei. O facto de passado um ano e ainda estar a ser solicitado a participar em atividades académicas e a continuar a receber mensagem ou adesões à minhas mensagens públicas dizem-me que algo de positivo ficou naqueles que comigo partilharam este tempo, esta passagem ao Brasil (não pelo Brasil). Também algumas dezenas de colegas e estudantes decidiram fazer aqui pós-doutorados, estágios de doutorado, mestrado, estágios de produção audiovisual nas escolas, participação em eventos e em redes, projetos de pesquisa. Em mim ficou a imagem de muitas coisas por fazer, algum tempo perdido e um tempo intensamente vivido. Prossigo no caminho com muitas e muitos colegas e estudantes que encontrei e com quem empreendi alguns percursos. O percurso curto de Goiânia e outros mais longos de mais de duas décadas noutras cidades continuam ativos. Criaram-se laços recíprocos que apontam para novos projetos. Sinto a necessidade do regresso que a situação atual da pandemia não permite.

MAAR: Na sua percepção, qual a relevância (poética, política, ética, estética, pedagógica) das narrativas na primeira pessoa para a produção de conhecimento na universidade hoje?

JSR: Quando revejo o que tenho escrito, noto que o eu está presente. O eu e o nós quando o trabalho de campo é partilhado com colegas implicados nos mesmo objetivos de realização de percursos académicos, com os estudantes ou com os interlocutores no trabalho de campo. De particular e incontornável relevância a realização do filme a da tese de doutoramento - *Cola S. Jon, Oh que sabe* (1997) ou na colaboração no filme *Maria Fruta*, de Ana Paula Beja Horta (1998) na sua tese defendida da Simon Fraser University. Estranho para mim as teses e dissertações em que não se vislumbra a presença do autor. Estando também os comentários que surgiram na imprensa e nas redes sociais acerca do filme de Petra Costa, *Democracia em Vertigem*, muito pelo facto de ser uma narrativa na primeira pessoa que tem em conta a objetividade dos factos e a subjetividade da sua história, da história da sua família. Não quero aqui repetir as palavras ditas por Bial, ou como algum jornalismo ou as redes sociais se referem ao filme. Nenhuma análise do filme ou reflexão sustentada. No documentário falamos da voz divina (talvez na escola se esteja também à espera dessa voz... na ciência e nas artes também), ou na ideia de que a cientificidade é neutra, ou que não é necessário tornar claros os lugares de observação e a posicionalidade dos autores na construção discursiva ou na produção artística.



Figura 5. As múltiplas vozes. Cerâmica num restaurante em Recife, 2019

Do documentário a narrativa da primeira pessoa tem tido um grande desenvolvimento a partir dos anos de 1960 de forma muito acentuada e esta tem-se vindo a acentuar como vimos anteriormente. Na antropologia a presença do investigador e da sua experiência de campo são relevantes, sobretudo a partir de *Writing Culture: The Poetics and Politics of Ethnography*, de James Clifford, George E. Marcus (1986). Este é, em meu entender um caminho irreversível nas ciências, nas artes, no cinema, na literatura. São notáveis algumas narrativas em antropologia e no cinema etnográfico. Refiro dois autores que me acompanham: Pierre Clastres e Jean Rouch.

MAAR: O presente dossiê da Revista Nós tem como tema as Imagens Auto/Biográficas na História e na Prática Artística. Como você definiria uma imagem auto/biográfica?

JSR: A palavra e o conceito de imagem têm muitos sentidos. Como Imagem material a presença do eu na imagem adquire múltiplas formas de narrativa de si. Vimos acima as narrativas de si no documentário autobiográfico ou nos selfies, mas ela é de todos os tempos. Nas iluminuras medievais os frades copistas representavam-se, por vezes, pintando a iluminura, relevante nesta prática, *As meninas* de Velasquez (1656), e muitas outras formas de representação do eu na pintura. Na fotografia as inscrições do eu, manifestam-se também de múltiplas formas. No cinema à centralidade do olhar (ocularcentrismo) opõem-se a fala, a voz, a imagem sonora. Se por um lado as representações materiais estão acessíveis sobretudo ao visível, as representações mentais podem sobretudo manifestar-se na fala, na voz, na imagem sonora. Um desafio importante a pesquisa da complementaridade, do contraditório ou da fenda, a brecha, em que possa emergir entre uma certa objetividade do olhar e a subjetividade do discurso - como Ella Shohat e Robert Stam referem “uma alternativa metodológica à crítica de estereótipos e de distorções da *mimesis* seria não falar das imagens, mas de vozes e discursos”. Pela fala e pela voz se procura o acesso às coisas secretas, recalçadas, esquecidas que emergem da palavra. A psicanálise entendeu bem isto ao aprender a

escutar e através da palavra a ter acesso aos mundos inacessíveis do eu. A imagem auto/biográfica é, em meu entender, também este mergulho, esta consciência de si, mas também os limites na sua apresentação. Na pesquisa baseada nas biografias o pesquisador corre o risco de praticar involuntariamente atos de violência simbólica contra as pessoas que se dispuseram a contar a história de suas vidas ou a narrar suas experiências. Nas narrativas autobiográficas a construção do conhecimento exige redobrados cuidados quer em relação ao rigor científico, as questões epistemológicas, estéticas, éticas e políticas. Os limites não são entraves incontornáveis ao aprofundamento da procura do eu na pesquisa autobiográfica.

Talvez não tenha definido imagem auto/biográfica, nem sei se serei capaz de definir. Ao longo da primeira questão que me propôs penso terem emergido práticas autobiográficas. Talvez se possamos definir imagem auto/biográfica através das práticas que vamos construindo ou das que nos chegam provindas de outros projetos e percursos de pesquisa. O programa do *Fora de Campo 2021* pode contribuir para ir além de uma definição essencialista e construir uma imagem de como a partir de múltiplos projetos e participações se pode aceder a essa definição.

MAAR: A criação individual e coletiva de imagens auto/biográficas pode se constituir como uma abordagem de pesquisa? Se sim, como isso poderia se dar?

JSR: São difíceis as questões que a Manoela traz para esta longa conversa. Esta é particularmente difícil. As repostas anteriores remeteram-se para reflexões e para a escrita já realizada. Esta questão é nova para mim. No percurso de pesquisa realizado procurei sublinhar a importância das etnografias audiovisuais participativas. Nesta situação a criação e a pesquisa é partilhada – desde a criação do roteiro ou os objetivos de pesquisa à pós-produção ou à escrita, aos processos de colaboração e nestes alguns conflitos e muitas reformulações. Um geógrafo dinamarquês Bent Flyvbjerg questiona um certo insucesso das Ciências Sociais e formas de as tornar mais bem-sucedidas em

Making Social Science Matter: Why Social Inquiry Fails and How It Can Succeed Again (2001). Para isso vai buscar a Aristóteles o conceito de *phronesis*, entendida como prudência e sabedoria prática, e apontado para uma possível saída da crise a prática de uma ciência social *fronética* que tenha em conta a dependência dos fenómenos e dos sujeitos de um contexto em contínua mudança impossível de prever. Associa esta perspectiva à fenomenologia da aprendizagem Humana dos irmãos Dreyfus – Stuarty e Hubert. As ciências sociais fronéticas valorizam o estudo de caso, a metodologia narratológica, a necessidade de incorporar a noção de poder e o papel do investigador no processo de pesquisa. As questões de que parte Flyvbjerg para este “modelo” são simples e implicam racionalidade e valores: Para onde vamos? Isto é desejável? O que deveria fazer-se? Quem ganha e quem perde e através de que mecanismos do poder?

Nas ciências sociais esta perspectiva de que sou curioso e que me proponho explorar no trabalho de campo, na pesquisa etnográfica e na produção audiovisual, tem sido aplicada em campos muito diversificados na antropologia, no urbanismo, no planeamento urbano. Não sei como isto se poderia concretizar nas práticas artísticas sobretudo naquelas que se realizam com comunidades ou com atores provenientes de múltiplas culturas. A Teresa Norton, numa tese que orientei, toca nestas questões em seu trabalho *Criatividade participativa intercultural: o processo de criação no Tanztheater de Pina Bausch* (2019), e Isabela Umbuzeiro Valent na tese de doutorado do Programa de Pós-graduação Interunidades Estética e História da Arte – *Criação à deriva: políticas do cuidado em coletivos Incomuns* (2020), em que atuei como arguente, poderia situar-se neste âmbito embora não faça referência à *phronesys*.

É, em meu entender, este um campo de pesquisa possível que procurarei desenvolver nos próximos anos estando já prevista uma participação coletiva no ARNA 2021 - Virtual Conference of the Action Research Network of the Americas sobre a temática geral - Co-creando conocimiento, empoderando a la comunidad / Co-creating knowledge and empowering communities.

MAAR: Para finalizar esta breve e interessante conversa à distância, pergunto-lhe: O que podemos aprender com as imagens auto/biográficas, tanto no âmbito da sua produção quanto no da fruição?

JSR: Não sei se as conversas acerca deste assunto e com a Manoela poderá ser alguma vez curta. Nos *Espaços Autobiográficos*² (2020) Manoela e seus estudantes levantam um tão grande número de questões que a conversa se prolongaria por muitas horas e várias sessões. A primeira aprendizagem é o questionamento da verdade, sobretudo no conhecimento científico. Talvez também na produção artística. A pretensa objetividade do conhecimento e da homogeneidade é posta em causa pelas dimensões subjetivas do *Ponto de Vista* ou das *Lentes* a partir das quais observamos e construímos a realidade que nos cerca. Não se trata da negação do real que nos cerca, mas da construção do olhar acerca dessa realidade. A questão do **porquê** ou da relação causa efeito é cada vez mais substituída pelo **como** e conseqüentemente a nossa narrativa ou a narrativa dos interlocutores são determinantes na pesquisa – o eu conta na construção da compreensão de si e do mundo que o rodeia. A racionalidade, os valores, as emoções e os afetos fazem parte da produção científica e artística e da sua fruição. Talvez o Fora de Campo - Curso de Verão nos possa trazer algumas aprendizagens ou aprendizagens como os grupos intervenientes e os participantes que constroem ou construíram a narrativa de si e dos seus interlocutores nos projetos que apresentarão e o que elas nos trazem de novos conhecimentos, de fruição e de partilha.

² Livro: <https://files.cercomp.ufg.br/weby/up/403/o/espacosautobiograficos.pdf>

REFERÊNCIAS

- BAZIN, André. *Cinema: ensaios*. São Paulo: Brasiliense, 1991.
- BELTING, Hans. *Pour une anthropologie des images*. Paris: Gallimard, 2001.
- COSTA, Thiago. *Forjando narrativas do eu através de registros de si: Amália Ulman e sua encenação com selfies no Instagram*, *Palíndromo*, v. 11, n. 24, p. 148-151, maio 2019.
- DAVIES, Charlotte Aull. *Reflexive Ethnography: a guide to researching selves and others*. London: Routledge, 1999.
- FLYVBJERG, Bent. *Making Social Science Matter: Why Social Inquiry Fails and How It Can Succeed Again*. Cambridge: Cambridge University Press, 2001.
- MACDOUGALL David. *Films de mémoire*. In: *Journal des anthropologues*, n. 47-48, p.67-86, 1992.
- PIEDRAS, Pablo. *El Cine Documental e primera persona*. Buenos Aires: Paidós. 2014.
- RICOUER, Paul. *A memória, a história, o esquecimento*. Campinas, SP: UNICAMP, 2007.
- RODRÍGUEZ, Igor Sádaba; BAER, Alejandro. *Tecnologías de la memoria la transformación del recuerdo colectivo en la sociedad de la información*, *Cuadernos de realidades sociales*, n. 61-62, 2003, p. 163-184.
- SCHURMANS, Fabrice. *A representação do migrante clandestino no cinema contemporâneo: efeitos e cenas de fronteira*. Coimbra: RCCS, 2014.
- SPERBER, Dan. *O Saber dos Antropólogos*. Lisboa: Edições 70, 1996.
- TRUFFAUT, F. *O Prazer dos Olhos: escritos sobre cinema*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.



**DOSSIÊ IMAGENS
AUTO/BIOGRÁFICAS
NA HISTÓRIA E NA
PRÁTICA ARTÍSTICA**

Artigos e Ensaios

QUE COMPÕEM O DOSSIÊ

PESQUISA AUTOBIOGRÁFICA EM ARTE: APONTAMENTOS INICIAIS

ARTS-BASED AUTOBIOGRAPHICAL RESEARCH: INITIAL THOUGHTS

<https://doi.org/10.5281/zenodo.4818090>

Envio: 30/01/2021 ♦ Aceite: 14/03/2021

Manoela dos Anjos Afonso Rodrigues



Professora Adjunta da Faculdade de Artes Visuais (FAV) da Universidade Federal de Goiás (UFG). Professora Permanente do Programa de Pós-Graduação em Arte e Cultura Visual, PPGACV/FAV/UFG. Líder fundadora do Grupo de Pesquisa Núcleo de Práticas Artísticas Autobiográficas, NuPAA/FAV/UFG/CNPq. Coordenadora do Grupo de Estudos de Metodologias, Métodos e Abordagens da Pesquisa em Arte - GEMMA. E-mail: manoelaafonso@ufg.br / www.autobiogeography.org

RESUMO

Neste artigo, observo a importância da dimensão autobiográfica para as práticas artísticas realizadas por estudantes da Faculdade de Artes Visuais (FAV) da Universidade Federal de Goiás (UFG) no contexto de três projetos de conclusão de curso conduzidos nos anos 2017, 2018 e 2019. Parto do reconhecimento da presença da abordagem autobiogeográfica em meu próprio percurso acadêmico, artístico e docente para, em seguida, destacar as contribuições da autobiogeografia para os três projetos de pesquisa mencionados. Ao final, sinalizo a emergência da *Pesquisa Autobiográfica em Arte*, ou *Pesquisa Autobiográfica Baseada na Prática Artística*, como abordagem relevante para linhas de pesquisa em Poéticas Artísticas e Processos de Criação que estão a estimular diálogos mais aprofundados entre as artes e os estudos auto/biográficos.

PALAVRAS-CHAVE: Pesquisa em Arte; Pesquisa (Auto)biográfica; Pesquisa Autobiográfica em Arte; Poéticas Artísticas; Autobiogeografia

ABSTRACT

In this article, I am interested in discussing the autobiographical dimension of art practice carried out by students at the Faculty of Visual Arts (FAV) of the Federal University of Goiás (UFG), focusing on three undergraduate projects conducted in 2017, 2018 and 2019. Firstly, I recognise the autobiogeographic approach in my own academic, artistic and teaching processes. Then, I stress the contributions of autobiogeography to the three undergraduate research projects mentioned. Lastly, I highlight the emergence of Autobiographical Research in Arts, or Arts-Based Autobiographical Research, as a relevant approach for research centred on Artistic Poetics and Creation Processes that stimulate more in-depth dialogues between the arts and auto/biographical studies.

KEYWORDS: Arts-based Research; Autobiographical Research; Arts-based Autobiographical Research; Artistic Poetics; Autobiogeography.

1. INTRODUÇÃO

Neste artigo busco observar a dimensão autobiográfica de investigações centradas no fazer artístico que se utiliza de vivências, experiências e histórias de vida. Para tanto, identifico a presença da *autobiogeografia* em meus próprios percursos acadêmicos a partir do doutorado¹, ressaltando a relevância da oralidade para pesquisas dessa natureza. Depois, destaco o uso da autobiogeografia em três pesquisas realizadas por estudantes da Faculdade de Artes Visuais (FAV) da Universidade Federal de Goiás (UFG) para, ao final do presente texto, sinalizar a emergência da *Pesquisa Autobiográfica em Arte*² - ou *Pesquisa Autobiográfica Baseada na Prática Artística*³ - como abordagem que desponta e mostra sua força no contexto das pesquisas que se dão por meio da prática artística⁴ atualmente na FAV/UFG.

¹ Doutorado realizado no Chelsea College of Arts, University of the Arts London, de setembro/2012 a outubro/2016

² Para compreender a distinção entre “pesquisa em arte” e “pesquisa sobre arte”, a partir da qual elaboro a ideia de Pesquisa Autobiográfica em Arte, ver: REY, 1996.

³ Para compreender o panorama da pesquisa em arte na universidade bem como suas diversas definições, inclusive a noção de Pesquisa Baseada na Prática Artística, de onde parto para propor uma Pesquisa Autobiográfica Baseada na Prática Artística, ver: GODÓI, 2018.

⁴ Este tipo de abordagem pode ser observado em trabalhos de conclusão de curso (TCC) conduzidos entre 2017 e 2021 na FAV/UFG, em nível de graduação e, também, em dissertações de mestrado em andamento no Programa de Pós-Graduação em Arte e Cultura Visual (PPGACV). Além disso, pode-se identificar a emergência dessa abordagem nas investigações realizadas pelo grupo de pesquisa Núcleo de Práticas Artísticas Autobiográficas – NuPAA/FAV/UFG/CNPq; www.dgp.cnpq.br/dgp/espelhogrupo/6237544308757036.

O assunto que aqui está em discussão emergiu dos processos de investigação instaurados no âmbito do projeto de pesquisa *PV01208-2017 Práticas Artísticas Autobiográficas: intersecções entre prática artística, escritas de vida e decolonialidade*⁵, cadastrado em 2017 junto à Pró-Reitoria de Pesquisa e Inovação (PRPI) da UFG. No presente texto, faço uma aposta epistemológica⁶ calcada no fazer situado e pós-disciplinar⁷ da/o artista pesquisador/a que tem experimentado com os campos da arte e da autobiografia para gerar poéticas artísticas através de múltiplas linguagens, materialidades e imaterialidades. Constatado, ao final do artigo, que Pesquisas Autobiográficas em Arte com viés autobiogeográfico têm gerado conhecimento artístico

⁵ Duas das metas do referido projeto de pesquisa são: 1) Realizar um levantamento das pesquisas baseadas na prática artística concluídas no Brasil, em nível de mestrado e doutorado, que utilizam descritores relacionados com o campo da autobiografia nas palavras-chave; 2) Realizar um levantamento amplo sobre os usos do termo “autobiogeografia” nos idiomas português, espanhol, inglês e polonês. Esses dois levantamentos estão em andamento e seus resultados serão publicados futuramente. O projeto de pesquisa conta atualmente com a colaboração de quatro estudantes do curso Artes Visuais Bacharelado (AVB) que integram o Programa de Iniciação à Pesquisa Científica, Tecnológica e em Inovação da UFG. O objetivo de seus planos de trabalho, com vigência entre agosto/2020 a setembro/2021, é experimentar a abordagem autobiogeográfica no contexto de suas pesquisas em arte, a saber: 1. Autobiogeografia numa pesquisa em arte sobre Narrativas de Deslocamento, conduzida por Jeise Kelli Carneiro Procopio (PIBIC/CNPq); 2. Autobiogeografia numa pesquisa em arte sobre Mulheridade, conduzida por Letícia Nascente Gomes (PIVIC/UFG); 3. Autobiogeografia numa pesquisa em arte sobre Memória de Família, conduzida por Felipe Santos de Souza (PIVIC/UFG); 4. Oniropoética: o sonho na criação artística, conduzida por Mariana Siqueira Caldas (PIVIC/UFG).

⁶ A proposta dessa abordagem é resultado das investigações realizadas no âmbito do projeto de pesquisa *Prática Artística como Pesquisa: Metodologias, Métodos, Abordagens e Processos*, cadastrado em 2019 junto à PRPI/UFG. O projeto conta atualmente com quatro estudantes do curso Artes Visuais Bacharelado (AVB) que integram o Programa de Iniciação à Pesquisa Científica, Tecnológica e em Inovação da UFG, a saber: Isadhora Inácio de Sousa Neves (PIVIC/UFG), Luiz Gustavo Cândido de Andrade (PIVIC/UFG), Myreille Hortência do Nascimento Silva Caetano (PIVIC/UFG) e Samuel Siqueira Rufo (PIVIC/UFG). O objetivo de seus planos de trabalho, com vigência entre agosto/2020 a setembro/2021, é identificar as abordagens metodológicas presentes em teses e dissertações defendidas por artistas-pesquisadoras/es entre 2017 e 2019 na linha de pesquisa Poéticas Artísticas e Processos de Criação, do Programa de Pós-Graduação em Arte e Cultura Visual da FAV/UFG.

⁷ Uma abordagem pós-disciplinar propõe “an open, non-prescriptive, inquisitive, creative and democratic relationship with knowledge” (PERNECKY, 2020, p. 15). Conforme explica Pernecky (2020), o que a pós-disciplinaridade tem a dizer sobre o conhecimento é que nós encontramos a nós mesmos através da pesquisa e como criadores de conhecimento. Assim, “postdisciplinarity can further arise as a worldmaking force that is proficient in making, re-making and de-making social realities” (PERNECKY, 2020, p. 6).

e narrativo relevante capaz de conectar experiências individuais e coletivas de formas novas, enfatizando aspectos éticos, políticos e poéticos dos processos de criação que se dão em meio aos entrelaçamentos entre vida, mundo e pesquisa em arte.

2. UMA MIRADA PARA O PERCURSO TRILHADO ATÉ AQUI

A presença acadêmica mais remota do termo *autobiogeografia* está na edição de 2002 da revista on-line *Reconstruction*, número 3, volume 2, intitulada *Autobiogeography: considering space and identity*. Os editores Wolf-Meyer e Heckman (2002) apresentam o tema geral desse número no texto *Navigating the Starless Night: Reading the Auto/bio/geography; Meaning-Making*, em que através do exame da teoria cultural contemporânea e de seus lugares de contestação refletem sobre os modos como se dão a construção da identidade, suas técnicas e teorias. Durante o doutorado, investiguei formas de enunciar experiências de deslocamento geográfico por meio de um fazer artístico que se apropria de gêneros autobiográficos como o diário, a correspondência e o *memoir* (AFONSO, 2016). Partindo das artes visuais e apoiando-me em teóricas/os da geografia, dos estudos auto/biográficos⁸, estudos pós-coloniais e decoloniais, experimentei aproximações entre os conceitos “narrativa” e “lugar”. Tais aproximações se deram através do entendimento de lugar como arranjo singular e temporário de uma multiplicidade de histórias de autolocalização que, ao serem incorporadas ao fazer artístico, adquirem forma, materialidade, visibilidade, imaginabilidade, circulação e reverberação. Nesse sentido, passei a compreender a prática artística tanto como lugar de enunciação das experiências de deslocamento, quanto como espaço de tensionamento, ruptura, montagem e expansão dos sentidos de imagens, textos e objetos que emergem dos processos de criação criados em

⁸ Neste texto utilizo três formas diferentes para expressar o campo da autobiografia: 1) Quando me referir ao campo abrangente da pesquisa (auto)biográfica utilizarei parênteses, em respeito aos debates existentes nesse campo no Brasil; 2) Quando me referir aos estudos auto/biográficos utilizarei a barra, pois endereço parte da escola anglo-saxã onde iniciei minha formação; 3) Quando me referir ao projeto e ao grupo de pesquisa que coordeno utilizarei apenas a palavra autobiografia, pois compreendo que “auto” não se refere à expressão de um eu isolado, mas sinaliza a multiplicidade de relações – históricas, sociais, geográficas, subjetivas, dialógicas – que o sujeito da autobiografia vai reconhecendo ao buscar narrar suas histórias de vida.

contextos de deslocamento. Assim, o termo *autobiogeografia*⁹ passou a funcionar como uma importante chave metodológica para meus processos de pesquisa e de criação.

No ensaio visual *Autobiogeografia* (RODRIGUES, 2017a), primeira publicação realizada após a defesa da tese, apresentei uma seleção de imagens dos livros de artista e cartões postais produzidos durante o doutorado. São trabalhos artísticos resultantes de embates com outros idiomas, culturas e com as narrativas imperiais presentes no cotidiano da vida de imigrantes em Londres. Para realizar tais trabalhos, utilizei o desvio e a assemblagem como estratégias para criar transposições entre imagem e palavra, fotografia e escrita, inglês e português, ampliando possibilidades de expressão de histórias de vida e propondo modos de escrita de si que partissem da prática em artes visuais. O deslocamento de sentidos e fazeres (como, por exemplo, praticar a escrita utilizando um aparato de produção de imagens como a máquina fotográfica) gerou espaços intermediários repletos de possibilidades para a emergência de um vir-a-ser que se dá nos intervalos. Parto do princípio que é nos intervalos (entre disciplinas, entre fronteiras, entre identidades, entre linguagens, entre práticas) que nos deparamos com não-saberes que nos desafiam e nos colocam em estado profundo de busca e criação. Portanto, acolho a ignorância¹⁰ que se torna imprescindível para que o movimento de busca ocorra, entrelaçando criativamente vida, pesquisa e arte.

⁹ Em 2016, enquanto finalizava a escrita da tese de doutorado, deparei-me com o termo autobiogeografia. Ele imediatamente despertou o meu interesse uma vez que, desde a graduação, eu vinha buscando construir conexões entre as artes visuais, a relação espaço-lugar-deslocamento e as histórias de vida. Em 2002, mesmo ano em que Wolf-Meyer e Heckman publicaram o número da revista *Reconstruction* que leva em seu título o termo *Autobiogeography*, eu cursava a disciplina GB022 - Estudos de Percepção em Geografia, ministrada pela professora Salete Kozel, no Departamento de Geografia da Universidade Federal do Paraná (UFPR). As articulações entre fenomenologia, espaço, lugar, identidade, percepção e arte já estavam presentes no plano dessa disciplina. Depois de pouco mais de uma década é que finalmente tive a oportunidade de encontrar neste conceito – autobiogeografia – o ponto de convergência para anseios semeados há tempos, quando eu era ainda uma estudante de arte e de agronomia vivendo uma deriva criativa pelo Departamento de Geografia. Percebo hoje que naquele tempo me faltava a palavra que pudesse abrir um espaço dinâmico de articulação de interesses aparentemente díspares, mas que poderiam estar arranjados de modo a estabelecer relações inventivas entre si.

¹⁰ Ignorância, aqui, não está ligada à falta de instrução, mas sim ao não-saber consciente, ou ao não-ainda-sabido, capazes de abrir espaços para outros saberes e colocando o sujeito em estado de busca e escuta atentas, empáticas, que levam à paixão da ignorância (DUNKER, 2020).

Nesse ensaio visual destaquei também a relevância poética e política dos estudos auto/biográficos para os processos dinâmicos de saber e saber-se, ressaltando que ao investigar o campo da autobiografia refiro-me a “abordagens feministas e decoloniais que desafiam a noção de sujeito universal, unificado, coeso e linear. Falar de si, aqui, pressupõe estabelecer diálogos e considerar contextos. Tomo a autobiografia, portanto, como campo narrativo dialógico, criticamente situado e em constante transformação” (RODRIGUES, 2017a, p. 237). A partir dessa perspectiva, compreendi que os atos autobiográficos situados criticamente “poderiam se transformar em lugares de confronto à colonialidade e, a partir desse entendimento, propus a ideia de autobiogeografia como metodologia decolonial” (RODRIGUES, 2017a, p. 237). Tal proposta veio a ser melhor detalhada no artigo subsequente (RODRIGUES, 2017b), em que elucidei os conceitos “espaço” e “lugar” segundo pensadoras/es da geografia humanista e feminista, destacando a relevância da política do lugar e da identidade para o campo dos estudos auto/biográficos. Além disso, resalto a importância de problematizar e experimentar esse campo através da pesquisa em arte realizada por artistas.

Em 2018, junto com as artistas Ana Reis Nascimento e Cláudia França, realizamos o simpósio *Autobiografia e as práticas artísticas contemporâneas*, no 27º Encontro Nacional da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas (RODRIGUES, NASCIMENTO, SILVA, 2019). Recebemos 23 submissões de artigos escritos por artistas pesquisadoras/es que partiam de experiências pessoais para realizar proposições artísticas em performance, ações no espaço público, audiovisual, pintura, fotografia, escrita, dentre outros formatos, oferecendo novas possibilidades de abordar as histórias de vida. Agrupamos os trabalhos selecionados segundo três categorias: 1) Autobiografias em deslocamento; 2) Autobiografias íntimas e corpos dissidentes; 3) Autobiografias, corpo e performatividades¹¹. Nesses trabalhos, percebemos que as tensões e ligações entre arte e autobiografia geram importantes agenciamentos a partir de experimentações que artistas estão a fazer de suas próprias posicionalidades, seja

¹¹ Os doze artigos selecionados podem ser acessados nos Anais Eletrônicos do 27º Encontro Nacional da Anpap, no link para o Simpósio 10 localizado no menu lateral da página: <http://anpap.org.br/anais/2018>

como sujeitos em meio ao reconhecimento de suas singularidades, seja como pessoas em busca de conexões com coletividades diversas. Constatou-se que este é um campo novo de pesquisa e que há muito a ser realizado e estudado. Noções de autorrepresentação, ruptura e enunciação de identidades e subjetividades guiaram nossas reflexões sobre a relevância da escrita e da prática em primeira pessoa para a produção de conhecimento artístico e acadêmico na atualidade, sobretudo em “pesquisas em arte que são atravessadas de forma crítica, artística e política pelo fazer autobiográfico” (RODRIGUES, NASCIMENTO, SILVA, 2019, p. 65).

2.1 AUTOBIOGEOGRAFAR: FALAR DE SI NO PLURAL

Eu não falo só
 Minha voz é composta pelas vozes
 Das minhas ancestrais
 Dos meus ancestrais
 Que se encontram guardados no tempo
 E em mim
 Esse é o meu tempo
 Ixé aiku iké
 E todas e todos seguem comigo
 Cada palavra que deixa minha boca,
 Cada linha que encosta no papel
 E conta minha história
 É topografia da minha alma
 que me reposiciona no mundo
 Se rapé puku
 Eu não escrevo só
 Eu não existo só
 A palavra e a caneta pesam
 Com a trajetória de quem veio antes de mim
 Para que eu chegasse até aqui e pudesse carregar comigo
 Todos os passos que foram dados até ontem
 Eu sou o hoje da minha ancestralidade
 O tempo é tecido de mistério
 Iandé iaiku
 Nos embaralhamos nas suas tramas e
 Compomos o cosmos e o topos
 Em uma cosmografia
 Autobiográfica
 E coletiva
 Uma autobiogeografia

Fernanda Vieira¹²

¹² Poema *Autobiogeografia*, de Fernanda Vieira (VIEIRA, 2020).

O poema *Autobiogeografia*, de Fernanda Vieira (2020), aponta para um aspecto crucial da autobiogeografia quando entendida a partir de perspectivas feministas e decoloniais: a dimensão plural do falar de si. À medida que fui incorporando a história oral à minha pesquisa em arte, percebi que falar de si é um ato político à medida que evoca outras posicionalidades, convoca ao diálogo, abre-se à escuta de vozes que se relacionam diferentemente com os temas e experiências recortados pelos processos de pesquisa. No artigo *Histórias sobre a língua inglesa na vida de doze mulheres brasileiras em Londres*, discorri sobre a prática artística realizada junto com um grupo de mulheres¹³, momento em que “percebi que a história oral poderia ser um elemento de ligação entre a minha experiência e a de outras mulheres brasileiras imigrantes” (RODRIGUES, 2018b, p. 4). É importante frisar que, ao iniciar a prática com as participantes na pesquisa de doutorado, notei que a história oral ia se constituindo não só como abordagem metodológica, mas também como fonte de materiais – as narrativas – que poderiam ser incorporadas ao fazer individual e coletivo “tornando-se algo”¹⁴.

Destaco, por exemplo, o processo de criação de Ane Viana, participante que escolheu materializar sua história de deslocamento entre Brasil, Portugal e Reino Unido na forma de um doce bilíngue (Figura 1).

¹³ Algumas das participantes da pesquisa desenvolveram novas pesquisas e criações artísticas relacionadas de alguma forma às temáticas partilhadas entre nós em campo, em 2015. Gostaria de destacar o projeto *MinA – Migrants in Action*: <https://migrantsinaction.org.uk>, criado por Carolina Cal Angrisani com a colaboração de outras mulheres que vivem em Londres, dentre elas Alba Cabral, ambas artistas que participaram da pesquisa *Language and Place in the life of Brazilian women in London: writing life narratives through art practice* (AFONSO, 2016). Recentemente foi lançado um documentário em curta-metragem chamado *Nossas Histórias/Our Stories*, projeto “que narra histórias de imigração e resistência de mulheres brasileiras em Londres”: <https://fb.watch/3iTSsLiU4Z>. Essas são mulheres em busca de saber-se para saber suas próprias histórias e posicionalidades junto a outras mulheres imigrantes.

¹⁴ Expressão utilizada por Alberti (2004) para sinalizar a organização das vivências em estruturas narrativas por meio da linguagem.



Figura 1. Ane Viana, *Sabor da Vida*. Londres, 2015. Doce bilíngue, dimensões variadas.
Foto: Manoela dos Anjos Afonso Rodrigues, arquivo pessoal.

Ao falar do doce, Ane nos conta que o coco representa a Bahia (lugar de nascimento), que calorosamente abraça o doce de ovos, Portugal, para onde ela imigrou inicialmente. Os dois ingredientes remetem à língua portuguesa e suas nuances. Já a língua inglesa é simbolizada por uma noz pincelada com dourado. Segundo Ane, a noz lembra o glamour do Reino Unido e tem a forma de uma coroa que pousa sobre o abraço entre Brasil e Portugal. Assim, o doce “incorpora, no formato e na receita, histórias ligadas às rotas de imigração e à busca pela cura do câncer” (RODRIGUES, 2018b, p. 9) que acometia Ane naquele momento de sua vida. Por isso, o doce recebeu o nome *Sabor da Vida*.

A ideia de narrativa como matéria-prima da criação artística fez-se muito presente nas investigações que passei a conduzir desde então. No texto subsequente, observei como as histórias de vida de pessoas e grupos ganhavam materialidade e visualidade nas proposições da artista Tatianny Leão (RODRIGUES, 2018a). Parte de sua prática envolvia, naquele momento, processos coletivos de criação de imagens (através de desenho, estêncil e pintura) que nasciam das conversas de aproximação que a artista

ia instaurando com pessoas das comunidades com as quais trabalhava. Observo que “no vasto universo da pesquisa narrativa, especificamente no campo das narrativas visuais, as práticas em artes visuais têm funcionado como meio de acesso a histórias de vida” (RODRIGUES, 2018a, p. 127). Por outro lado, tais histórias de vida passam a interferir na criação dos próprios trabalhos artísticos, direcionando escolhas quanto a materiais, processos e formas de representação/apresentação. Assim, no contexto desse tipo de prática, a história oral passa a produzir não só dados de pesquisa, mas também materiais e relações sociais que passam a interferir e integrar os próprios trabalhos artísticos produzidos.

Ao refletir sobre a produção artística que se dá a partir de relatos de histórias de vida em contextos de práticas individuais e colaborativas, participativas, dialógicas e/ou socialmente engajadas, reconheço o caráter relacional do fazer autobiográfico. Assim, compreendo que autobiografar é falar de si no plural em meio aos exercícios de autolocalização instituídos como formas de questionar, reestabelecer e reivindicar pertencimentos – individuais e coletivos – que foram interrompidos, apagados, silenciados ou tomados como certos ao longo de processos sócio-históricos forjados pela violência colonial.

Conceição Evaristo (2020) nos ensina sobre a importância da dimensão coletiva do fazer autobiográfico. Ao refletir sobre seus processos de escrita bem como os de outras mulheres negras que rompem barreiras para escrever e publicar seus livros, Evaristo afirma que a “Escrivência não está para a abstração do mundo, e sim para a existência, para o mundo-vida. Um mundo que busco apreender, para que eu possa, nele, me autoinscrever, mas, com a justa compreensão de que a letra não é só minha” (EVARISTO, 2020, p. 35).

Destaco também o trabalho da socióloga Silvia Rivera Cusicanqui, que ao ouvir o chamado para uma busca pessoal individual nos conta como se abriu para uma prática coletiva transformadora que passa pela história oral e pelo trabalho com as imagens:

Desde muito cedo, a minha preocupação com o mundo andino voltava-se para mim - numa espécie de angústia de identidade ou, como Denise Arnold chamou, “nostalgia de antepassados” (2008) - e por isso fui aos arquivos e ao altiplano, em busca de minhas origens

pela linha materna, no Qalakutu marka da província de Pacajes. Na década de 1970, caiu em minhas mãos um enigmático documento dos primórdios da colônia que me permitiu colocar-me no início de um caminho intelectual cada vez mais propenso a buscar elos entre a história do passado e os dilemas que vivia no presente.¹⁵ (RIVERA CUSICANQUI, 2015, p. 13, grifos da autora, tradução nossa).

Nos anos 1980, Rivera Cusicanqui criou coletivamente a Oficina de História Oral Andina (THOA) e logo percebeu o caráter político e subversivo da investigação da memória coletiva via oralidade. Por volta dos anos 1990, continuou suas atividades na docência e na pesquisa no curso de Sociologia, o que a fez percorrer um caminho frutífero da história oral ao trabalho com as imagens, resultando em experimentações pedagógicas com foco em micropolíticas situadas que a levaram à busca por uma episteme própria¹⁶, “[...] uma sintaxe que pode conjugar/conjurar o *double bind pä chuyma* que caracteriza a nossa reflexividade presente, de tal forma que se possa abrir zonas de autonomia e emancipação nas/com as nossas práticas pessoais e coletivas”¹⁷ (RIVERA CUSICANQUI, 2015, p. 30, grifos da autora, tradução nossa).

Em 1994, Rivera Cusicanqui propôs o primeiro seminário de Sociologia da Imagem, na Universidad Mayor de San Andrés (UMSA)¹⁸, em La Paz. O foco foi o estudo de métodos qualitativos chamados “Artesanía y teoría” em que a prática “[...] começava por pensar e expressar o vivido, a partir do reconhecimento de algum âmbito conhecido

¹⁵ Muy tempranamente, mi inquietud por el mundo andino se había orientado hacia mí misma – en una suerte de angustia identitaria o, como la llamara Denise Arnold, “nostalgia de ancestros” (2008) – y por ello me dirigí a los archivos y al altiplano, en busca de mis orígenes por línea materna, en la marka Qalakutu de la provincia Pacajes. En los años 1970 había caído en mis manos un enigmático documento de la temprana colonia que me permitió situarme en el inicio de un camino intelectual cada vez más proclive a buscar nexos entre la historia del pasado y los dilemas que vivía en el presente. (RIVERA CUSICANQUI, 2015, p. 13, grifos da autora).

¹⁶ Rivera Cusicanqui (2019) se refiere aquí ao conceito de ch’ixi, que para ela significa “una fuerza descolonizadora del mestizaje. Lejos de la fusión o de la hibridez, se trata de convivir y habitar las contradicciones. No negar una parte ni la otra, ni buscar una síntesis, sino admitir la permanente lucha en nuestra subjetividad entre lo indio y lo europeo”.

¹⁷ “[...] una sintaxis que pueda conjugar/conjurar el *double bind pä chuyma* que caracteriza nuestra reflexividad presente, de tal manera que se pueda abrir zonas de autonomía y emancipación en/con nuestras prácticas personales y colectivas” (RIVERA CUSICANQUI, 2015, p. 30, grifos da autora).

¹⁸ Rivera Cusicanqui lecionou por mais de trinta anos na Universidad Mayor de San Andrés, Bolívia. Atualmente atua no espaço político e cultural El Tambo, com o grupo Colectivo Ch’ixi.

e familiar, que poderia ser problematizado”¹⁹ (RIVERA CUSICANQUI, 2015, p. 21, tradução nossa). A Sociologia da Imagem foi se constituindo aí como abordagem em que “[...] o/a observador/a olha para si mesmo/a no meio social onde habitualmente se desenvolve”, propondo “uma desfamiliarização, um distanciamento do conhecido, do imediatismo da rotina e do hábito”²⁰ (RIVERA CUSICANQUI, 2015, p. 21, tradução nossa). Nesse processo, estimulam-se as práticas de contestação das visualidades como um todo, desde as que habitam os arquivos até as imagens que circulam no mundo da mídia e da arte.

A Sociologia da Imagem se vale também da autobiografia, como nos conta a autora ao descrever as propostas que desenvolve com os estudantes que participam de suas oficinas:

O gatilho, para mim, está em começar pela autobiografia e por uma autobiografia genealógica tanto quanto possível, ou seja, supõe que para fazer sua autobiografia eles têm que conversar com seus pais, com seus avós, com seus tios. Para contar suas histórias e perceber todo o sangue que os habita. Simples assim. E então começar a reconhecer aqueles momentos de ferida colonial infligida ou recebida. Isso vale tanto para os meninos da elite porque o curso de sociologia é na universidade pública e é o único curso de sociologia que existe em La Paz ... Então a pessoa que mora na zona sul, que tem uma grande biblioteca e acesso ao consumo, tem que vir para a universidade pública como o menino de El Alto, cujos pais não falam bem o espanhol. Esta perspectiva biográfica permite-lhes que entrem em diálogo. Por exemplo, um dos tópicos que às vezes usava quando os cursos na Universidade eram massivos, e a maioria era do sexo masculino, eu sempre perguntava como eles haviam cumprido o serviço militar. E acontece que os garotos da elite nunca haviam feito, por outro lado os garotos populares haviam feito, e colocar essas duas experiências em discussão e mostrar como o privilégio está incorporado e como está inscrito na vida das pessoas, isso é muito curativo. Quem sou eu? É bonita como pedagogia, a biografia. Faço isso desde que comecei, porque uma das premissas também do meu trabalho é que aprendo mais com os alunos do que eles comigo.²¹ (RIVERA CUSICANQUI, 2018, p. 188, tradução nossa).

¹⁹ “[...] comenzaba por pensar y expresar lo vivido, a partir del reconocimiento de algún ámbito conocido y familiar, que pudiera ser problematizado” (RIVERA CUSICANQUI, 2015, p. 21).

²⁰ “[...] el/la observador/a se mira a sí mismx en el entorno social donde habitualmente se desenvuelve”, propondo “una desfamiliarización, una toma de distancia con lo archiconocido, con la inmediatez de la rutina y el hábito” (RIVERA CUSICANQUI, 2015, p. 21).

²¹ El tiro, para mí, está en comenzar por la autobiografía y por una autobiografía en lo posible genealógica, o sea, supone que ellos para poder hacer su autobiografía tienen que hablar con sus papás, con sus abuelos, con sus tíos. Para contar la historia y hacerse cargo de toda la sangre

É relevante notar que a Sociologia da Imagem nasce de inquietações localizadas: “[...] o espaço/tempo em que se situa nosso discernimento (amuya) se desdobra em uma paisagem específica: a cordilheira andina da América do Sul”²² (RIVERA CUSICANQUI, 2015, p. 29, tradução nossa). A reivindicação da especificidade dessa localização e dessa paisagem, do lugar onde se está, sente e habita, leva à articulação de uma episteme própria, centrada nas micropolíticas de localização e na conexão entre visualidade e texto com grande influência da produção artística de Felipe Guamán Poma de Ayala (1612-1615) e Melchor María Mercado (1841-1869). Aproxima-se, assim, da ideia de autobiogeografia que se constitui como abordagem autobiográfica intimamente relacionada a conceitos como espaço, lugar, território, topografia e paisagem, indispensáveis à articulação das histórias de vida de sujeitos que (se) narram em meio aos movimentos de auto/localização, deslocamento e confronto ao colonialismo interno.

3. PESQUISA AUTOBIOGRÁFICA EM ARTE

Mi nombre pasó a ser mi dote
lo aprendí entero para darme importancia.

Mirka Arriagada²³

que los habita. Así de simple. Y entonces empezar a reconocer esos momentos de herida colonial infringida o recibida. Eso vale tanto para los chicos de élite porque la carrera de sociología está en la universidad pública y es la única carrera de sociología que hay en la Paz... Entonces la persona que vive en la zona sur, que tiene una gran biblioteca y acceso al consumo, tiene que venir a la universidad pública igual que el chico de El Alto, cuyos padres no hablan bien el castellano. Esta perspectiva biográfica permite que entren en diálogo. Por ejemplo, uno de los temas que a veces usaba cuando los cursos en la Universidad eran masivos, y la mayoría varones, yo hacía siempre la pregunta sobre cómo habían hecho el servicio militar. Y resulta que los chicos de élite nunca lo habían hecho, y en cambio los chicos populares lo habían hecho, y el poner en discusión esas dos experiencias y mostrar cómo se encarna el privilegio y cómo se inscribe en las vidas de las personas, eso es muy sanador. ¿Quién soy, no? Es bonito como pedagogía, la biografía. Eso lo he hecho desde que he comenzado, porque una de las premisas también de mi trabajo era yo aprendo de los alumnos más de lo que ellos aprenden del mí. (RIVERA CUSICANQUI, 2018, p. 188).

²² “[...] el espacio/tiempo en el que se sitúa nuestro discernimento (amuya) se despliega en un paisaje específico: la cordillera andina de América del Sur” (RIVERA CUSICANQUI, 2015, p. 29).

²³ Fragmento do poema *Casa Natal V*, do livro *Autobiogeografía*, uma autoedição de Mirka Arriagada, 2002 (REBORI, 2015).

A Pesquisa Autobiográfica em Arte, ou Pesquisa Autobiográfica Baseada na Prática Artística, é uma proposta/aposta resultante do exercício de deslocamento da pesquisa (auto)biográfica da área da Educação para a área Artes²⁴, com foco em investigações realizadas por artistas que atuam em consonância com linhas de pesquisa relacionadas às Poéticas Visuais, Poéticas Artísticas, Processos de Criação e similares²⁵. Conforme explica SOUZA (2017, p. 128), “a pesquisa (auto)biográfica, como perspectiva metodológica, nasce no século XIX com a escola de Chicago, a partir das influências exercidas pelas reconfigurações de diferentes campos do conhecimento contrários ao positivismo proposto pelas ciências sociais”. Segundo o autor, a pesquisa autobiográfica no Brasil está intimamente ligada à área da Educação, com foco nas investigações de trajetórias de vida de professores: “[...] o movimento biográfico no Brasil tem sua vinculação com as pesquisas na área educacional, seja no âmbito da História da Educação, da Didática e Formação de Professores, bem como em outras áreas que tomam as narrativas como perspectiva de pesquisa e de formação” (SOUZA, 2007, p. 60). Vale destacar ainda que Maffioletti (2016) realizou um levantamento inicial sobre a

²⁴ Área 11 da CAPES, <http://uab.capes.gov.br/avaliacao/sobre-as-areas-de-avaliacao/74-dav/caa2/4651-artes>.

²⁵ Em 2006 ingressei como mestranda no Programa de Pós-Graduação em Cultura Visual da FAV/UFG, criado em 2003. Desenvolvi uma pesquisa artística em gravura na área de concentração *Processos e Sistemas Visuais*. Aquela pesquisa já apresentava indícios do que me interessa hoje: as experiências de deslocamento, relações espaço-lugar, narrativas na primeira pessoa, gêneros autobiográficos e a produção artística a ser articulada a partir daí. A pesquisa narrativa e (auto)biográfica já despontava no Programa, no entanto era desenvolvida por professores que atuavam noutra área de concentração: *Educação e Visualidade*. Atualmente, sou professora permanente desse programa que, em 2011, ganhou a palavra “arte” em seu nome, passando a se chamar Programa de Pós-Graduação em Arte e Cultura Visual (PPGACV). Hoje atuo na linha de pesquisa *Poéticas Artísticas e Processos de Criação*, onde oriento e desenvolvo pesquisas artísticas que se articulam a partir de diálogos com o campo dos estudos auto/biográficos. No intuito de contribuir para as discussões que já vêm sendo realizadas no PPGACV desde a sua fundação, proponho a noção de Pesquisa Autobiográfica em Arte, ou Pesquisa Autobiográfica Baseada na Prática Artística, como forma de abrir espaço à pesquisa (auto)biográfica que se dá no âmbito do fazer artístico, ou seja, no “tempo de produção” (MARTINS, 2013, p. 85) dos artefatos artísticos, sejam eles objetos, ações e/ou imagens. O “tempo de recepção” (MARTINS, 2013, p. 85) interessará, nesse caso, se estiver a ocorrer no âmbito do próprio “tempo de produção”, ou seja, quando a/o artista pesquisador/a se apropriar de outras obras no contexto da execução de seu projeto artístico.

presença de pesquisas envolvendo as subáreas da área Artes nas edições de 2004, 2006, 2008, 2010 e 2012 do Congresso Internacional de Pesquisa (Auto)Biográfica – CIPA. Além disso, há o levantamento do estado da arte da pesquisa (auto)biográfica realizado por Ramos, Oliveira e Santos (2017) em que os autores, apesar de priorizarem artigos publicados no campo da Educação, sugerem ser necessária uma ampliação do olhar “para além do campo da Educação, procurando verificar como tem se configurado o campo da Pesquisa (auto)biográfica com a saúde, a administração, a literatura e as artes, entre outros” (RAMOS; OLIVEIRA; SANTOS, 2017, p. 464). Ambos os levantamentos aqui mencionados demonstram a ausência de discussões sistematizadas sobre a pesquisa (auto)biográfica que se dá no âmbito da pesquisa na área Artes, especificamente aquelas focadas nas poéticas artísticas e processos de criação.

Sendo assim, destaco a especificidade da pesquisa (auto)biográfica realizada por artistas a partir do fazer artístico. Sinalizo o interesse em investigar, observar e mostrar as contribuições que artistas pesquisadoras/es estão a oferecer, tanto às artes quanto aos estudos auto/biográficos, à medida que desenvolvem pesquisas artísticas elaboradas com ou a partir de fontes biográficas e autobiográficas. Busco também compreender de que formas a dimensão autobiográfica da pesquisa conduzida por artistas interfere nos processos de criação e na constituição de poéticas artísticas articuladas no contexto da Pesquisa Autobiográfica em Arte.

Apresento a seguir três pesquisas desenvolvidas por estudantes de graduação da FAV/UFG que partiram de práticas autobiogeográficas para desenvolver investigações baseadas na prática artística (PAIVA; PELES, 2017; LUZ, 2018; REVIGNET, 2019). Tais pesquisas apontam para a relevância artística e política do fazer, sentir e pensar autobiográficos, priorizando aspectos relacionais, plurais e decoloniais do “falar de si”. Refuta-se, portanto, críticas apressadas que desmereçam a relevância acadêmica e artística das práticas e escritas de si, rotulando-as como irrelevantes, monológicas e/ou narcísicas. Como demonstram as pesquisas aqui apresentadas, a abordagem autobiográfica, quando conectada à pesquisa em arte, tem despertado o senso crítico de estudantes-artistas-pesquisadoras/es sobre si e sobre si no mundo, abrindo espaços de fala e escuta revigorantes, bem como apontando caminhos para uma produção

intelectual e artística atual e transformadora. Nesse sentido, destaco novamente as Escrevivências de Conceição Evaristo (2020), pois a autora muito nos ensina sobre a importância das escritas de vida quando observadas desde outros lugares, para além da perspectiva do mito de Narciso:

Para uma melhor apreensão do conceito de Escrevivência, como aparato teórico, para melhor pensarmos o termo, trago um imaginário mítico da cosmogonia africana para contrapor à narrativa de Narciso, aplicada ao entendimento da escrita de si como uma escrita narcísica. Afirmo que a Escrevivência não é uma escrita narcísica, pois não é uma escrita de si, que se limita a uma história de um eu sozinho, que se perde na solidão de Narciso. A Escrevivência é uma escrita que não se contempla nas águas de Narciso, pois o espelho de Narciso não reflete o nosso rosto. E nem ouvimos o eco de nossa fala, pois Narciso é surdo às nossas vozes. O nosso espelho é o de Oxum e de Iemanjá. Nos apropriamos dos abebés das narrativas míticas africanas para construirmos os nossos aparatos teóricos para uma compreensão mais profunda de nossos textos. Sim, porque ali, quando lançamos nossos olhares para os espelhos que Oxum e Iemanjá nos oferecem é que alcançamos os sentidos de nossas escritas. No abebé de Oxum, nos descobrimos belas, e contemplamos a nossa própria potência. Encontramos o nosso rosto individual, a nossa subjetividade que as culturas colonizadoras tentaram mutilar, mas ainda conseguimos tocar o nosso próprio rosto. E quando recuperamos a nossa individualidade pelo abebé de Oxum, outro nos é oferecido, o de Iemanjá, para que possamos ver as outras imagens para além de nosso rosto individual. Certeza ganhamos que não somos pessoas sozinhas. Vimos rostos próximos e distantes que são os nossos. O abebé de Iemanjá nos revela a nossa potência coletiva, nos conscientiza de que somos capazes de escrever a nossa história de muitas vozes. E que a nossa imagem, o nosso corpo, é potência para acolhimento de nossos outros corpos. (EVARISTO, 2020, p. 38).

Nos exemplos apresentados a seguir, destaco principalmente os aspectos artísticos dos trabalhos de conclusão de curso conduzidos em 2017, 2018 e 2019, observando como se deram os exercícios autobiográficos criticamente situados – autobiogeográficos – conduzidos pelas estudantes. É interessante notar que outras mulheres foram incluídas nos processos de criação das artistas: são avós, mães, mãe de santo, amigas, vizinhas e tantas outras que participaram dos percursos do fazer-pesquisa e do fazer-arte, criando oscilações entre as esferas individual e coletiva à medida que teciam saberes e construía conhecimentos.

3.1 HISTÓRIAS DE (DES)CASAMENTO NO ÁLBUM DE FAMÍLIA DE NOSSAS AVÓS

Rafaela Paiva e Thainá Peles realizaram, ao longo de 2017, uma pesquisa artística de cunho colaborativo que envolveu a participação de membros de suas famílias, mais especificamente de suas avós maternas. O ponto de partida da pesquisa foi o álbum de família de cada uma das estudantes, lugar onde puderam levantar uma série de perguntas ativadas por fotografias e também pela ausência delas. As fotografias de interesse eram as que retratavam o casamento de suas avós, sendo que a pergunta da pesquisa foi: “Que histórias sobre o matrimônio estão guardadas em nossos álbuns de família?” (PAIVA; PELES, 2017, p. 12). Inspiradas pela história oral e pelos processos artísticos que se dão em arquivos, Rafaela e Thainá buscaram criar formas de acessar histórias de vida de suas avós que fossem deflagradas pelas fotografias de casamento presentes ou ausentes nos álbuns de família. Segundo as estudantes, ouvir suas avós era crucial naquele momento porque: “Ao saber mais sobre a história delas, conhecemos também mais sobre a nossa própria história. E este conhecer autobiográfico influencia de forma profunda a forma como nos constituímos como artistas” (PAIVA; PELES, 2017, p. 13). Ao investigar a produção de artistas que utilizam arquivos na constituição de suas obras, Rafaela e Thainá chamam a atenção para a produção de Rosângela Rennó, uma vez que a artista amplia o arquivo para articular novas narrativas por meio da prática artística:

O desenvolvimento de seu trabalho está diretamente ligado a fotografias de arquivo que resgatam fragmentos de memória biográfica e autobiográfica através de álbuns de família e arquivos públicos. A artista trabalha com o olhar de terceiros para pôr em prática três operações presentes em seus processos artísticos: reconsiderar, refotografar e ressignificar imagens fotográficas (PAIVA; PELES, 2017, p. 25).

Para estabelecer conversas com as avós, as estudantes criaram um dispositivo chamado “Janela de Memória”, que consiste em duas folhas de papel de alta gramatura, sendo que uma é usada como suporte para acondicionar uma fotografia e a outra, contendo um furo em formato oval, usada para cobrir a fotografia selecionada (Figura 2). As

conversas com as avós se deram, então, à medida que elas viam a imagem através do furo, buscando “obter fragmentos fotográficos ligados diretamente às histórias e às lembranças de nossas avós. Ou seja, a janela destaca momentos de pausa do olhar sobre determinados detalhes da foto que abrem possibilidades narrativas” (PAIVA; PELES, 2017, p. 38).



Figura 2: Rafaela Peres e Thainá Peles, *Janela de Memória*, 2017. Papel recortado sobre fotografias de álbum de família, dimensões variáveis. Fonte: PAIVA; PELES, 2017.

Ao percorrer a topografia das memórias por meio dos fragmentos de imagens que iam se mostrando através do furo ovalado, conversas não previstas foram estabelecidas entre avós e netas, inclusive sobre os deslocamentos geográficos vividos em família. Através da janela-furo, as avós vislumbraram rotas e detalhes esquecidos, sendo que os fragmentos de imagem em que elas mais se detiveram foram ampliados para dar continuidade às conversas, estabelecendo um novo estágio de compartilhamento de histórias (Figura 3).



Figura 3: Rafaela Peres e Thainá Peles, *Conversas-entrevistas*, 2017. Ampliação de detalhe de fotografia de álbum de família a partir da escolha feita por uma das avós ao utilizar o recurso “Janela de Memória”. Dimensões variáveis. Fonte: PAIVA; PELES, 2017, p. 47.

Os detalhes ampliados, vistos agora através de uma moldura, trouxeram lembranças sobre roupas, sapatos, expressões corporais e faciais, mudanças de cidade, partidas e chegadas. Segundo as estudantes, através da Janela de Memória foi possível quebrar barreiras ao se iniciar uma conversa sobre assuntos delicados.

As narrativas obtidas a partir das conversas-entrevistas que foram mediadas pela Janela de Memória inspiraram Rafaela e Thainá a produzir um breve texto intitulado *AVÓ(Z): entre falas e silêncios*. Neste ensaio escrito a quatro mãos, as histórias das duas avós foram mescladas e contadas na primeira pessoa do singular, ou seja, na voz de uma neta que reconhece a trajetória de sua avó como uma mulher que busca romper com os ciclos de opressão proporcionados pelo casamento. Depois, em outras partes da monografia, há oscilações entre narrativas na primeira pessoa do singular e do plural. Neste exercício artístico autobiográfico realizado em dupla, as estudantes reconhecem o valor do processo autobiográfico como abertura do individual à coletividade:

Acreditamos que todo processo autobiográfico não diz respeito apenas ao universo individual daquela que passa a investigar sua própria história, mas como a autobiografia é um processo relacional por natureza – pois ao contarmos a nossa história contamos a história daqueles que fazem parte de nossas vidas – esperamos que este trabalho contribua para pesquisas futuras que busquem o entrelaçamento das práticas em artes visuais e as narrativas de vida. (PAIVA; PELES, 2017, p. 58).

O objeto artístico final oriundo dos processos desta Pesquisa Autobiográfica em Arte foi um relicário (Figura 4).



Figura 4: Rafaela Paiva e Thainá Peles, *Relicário*, 2017. Fonte: PAIVA; PELES, 2017, p. 56.

O objeto foi produzido em parceria com a mãe de Thainá Peles, ourives e designer de joias. O envolvimento da mãe da estudante nos processos de criação da pesquisa abriu um espaço de reflexão sobre a participação de pessoas da família nos processos de criação que se dão no âmbito da Pesquisa Autobiográfica em Arte. Thainá descreve a relevância da presença de sua mãe no processo de pesquisa:

Sua participação foi de extrema importância, pois sua conexão parental trouxe à peça memórias de momentos da infância. Enquanto ela esculpia na cera aconteceram conversas informais, durante as quais revelou que aquela peça reavivou momentos que nem se lembrava mais. Disse, então, que a joia carregaria uma carga emocional afetiva que poucos entenderiam. Naquele instante a peça deixou de ser apenas um relicário e se tornou uma conexão entre mãe e filha, ambas compartilhando histórias de família mediadas pelo fazer manual. Percebemos que esta peça guardaria também fragmentos de nossa história de família não apenas pelos recortes de fotografia que inserimos ali, mas também pelo que gerou durante a sua execução, como elemento mediador da produção e compartilhamento de narrativas de vida. (PAIVA; PELES, 2017, p. 51).

3.2 FRONTEIRA COMO LUGAR DE POTÊNCIA

Nesta pesquisa de TCC, conduzida durante o ano 2018, Ilâne Nunes da Silva Luz partiu de sua autobiogeografia para refletir sobre o tema “identidades periféricas”. Seu ponto de autolocalização inicial foi a fronteira entre as cidades Goiânia e Aparecida de Goiânia. Ao investigar suas relações pessoais e particulares com essa fronteira, Ilâne sentiu a necessidade de envolver outras mulheres residentes da região para estabelecer um diálogo mais ampliado sobre o tema. Assumindo, então, as dimensões colaborativa e socialmente engajada de sua pesquisa em arte, Ilâne optou por utilizar a história oral para envolver seis mulheres moradoras da região nos processos de criação propostos na pesquisa. A artista criou uma estratégia que chamou de “foto-entrevista”, por meio da qual estabeleceu uma relação mediada pela produção de imagens fotográficas (retratos) à medida que ia entrevistando as participantes.

Antes de iniciar a parte colaborativa de sua pesquisa, Ilâne decidiu lançar um olhar para as imagens de sua própria família. Assim como Rafaela e Thainá (PAIVA; PELES, 2017), Ilâne também foi aos arquivos. No entanto, trata-se aqui do arquivo da artista, ou seja, do arquivo de imagens que Ilâne produziu em casa, junto aos seus familiares.

Ao perambular pelo seu arquivo fotográfico, a artista deteve-se amorosamente nos retratos que fez de sua mãe (Figura 5): “Através da ação sensível de espreitar, registrei pelo olhar afetivo a rotina de trabalho da minha mãe na série fotográfica intitulada Passagem, realizada em 2016” (LUZ, 2018, p. 15).

Ir ao seu arquivo de artista para espreitar as imagens fotográficas que já havia produzido proporcionou à Ilâne um movimento de reposicionamento na pesquisa. A partir de uma reflexão mais ampla sobre a natureza do seu próprio olhar, das imagens fotográficas que produz, bem como de suas posicionalidades e espelhamentos, Ilâne reflete:

Ao olhar essas fotografias faço novas relações e produzo ressignificações. O que fica é o marco, de que ao olhar para minha mãe, olho para mim mesma, em uma relação mútua que não há como definir qual olhar é introdutório. Ao me deparar com os meus deslocamentos identitários, recorri ao diálogo com minha mãe para saber mais sobre suas vivências, e assim tentar compreender as minhas. (LUZ, 2018, p. 15).

Ao pensar nos afetos que influenciam o olhar que, por sua vez, está a produzir imagens que emanam das relações familiares e dos processos de habitar a própria casa, Ilâne definiu algumas diretrizes para a execução da fase colaborativa de sua pesquisa:

Assim como utilizo a minha casa para conduzir minha escrita, as casas das participantes se tornaram o cenário da prática. [...] foi estabelecido tanto pelas participantes quanto por mim um ambiente confortável e seguro para o diálogo. Como ativador da foto-entrevista realizei duas perguntas: 1) onde em sua casa se sente acolhida? 2) onde em sua casa se sente fora do lugar? A partir delas, expandi as perguntas para a cidade e fomos de uma relação do espaço micro para o macro” (LUZ, 2018, p. 40).



Figura 5: Ilâne Nunes, da série *Passagem*, 2016. Fotografia digital, dimensões variáveis.
 Fonte: LUZ, 2018, p. 19.

As foto-entrevistas resultaram numa série de retratos das participantes nos espaços interiores de suas residências. Já os relatos gravados em áudio revelaram os desafios e desconfortos relacionados às grandes distâncias que precisam ser vencidas pelas participantes em seus deslocamentos diários entre as cidades Goiânia e Aparecida de Goiânia. Imagens fotográficas e fragmentos dos relatos transcritos foram utilizados na criação do livro de artista intitulado *Fronteiras* (Figura 6), onde Ilâne reuniu textos e imagens de modo a compor uma narrativa coletiva que evidencia as experiências com o longe: “Das falas que ecoam entre as foto-entrevistas, a palavra ‘longe’ é a que mais se repete ao longo do livro. [...] A narrativa coletiva é composta pelas distâncias e lonjuras, para além do espaço geográfico, expõe os distanciamentos das posições de centralidade do discurso hegemônico” (LUZ, 2018, p. 42, grifos da autora).



Figura 6: Ilâne Nunes, *Fronteiras*, 2018. Livro de artista. Fonte: LUZ, 2018, p. 45.

O livro *Fronteiras* funciona como suporte para a circulação de uma autobiogeografia compartilhada (Figura 7), “um lugar de enunciação, individual e coletiva, com a articulação de uma narrativa composta por vozes femininas, resultando na publicação que elucida as distâncias e lonjuras das localizações periféricas” (LUZ, 2018, p. 49).

Categorias como “longe” e “lugar nenhum” emergiram diversas vezes nas conversas que a artista estabeleceu com o grupo de mulheres participantes de sua pesquisa. Ilâne destaca que o lugar nenhum “também é um lugar de existência. [...] Assim se dá o caminho até a minha prática artística, em que o lugar nenhum é justamente o lugar de descoberta, pois está sempre em aberto” (LUZ, 2018, p. 15). A artista conclui que a “potência da fronteira reside justamente em sua localização, pois as práticas que se situam na margem e criam lugares de enunciação, configuram o mundo por outros olhares e geografias” (LUZ, 2018, p. 49).

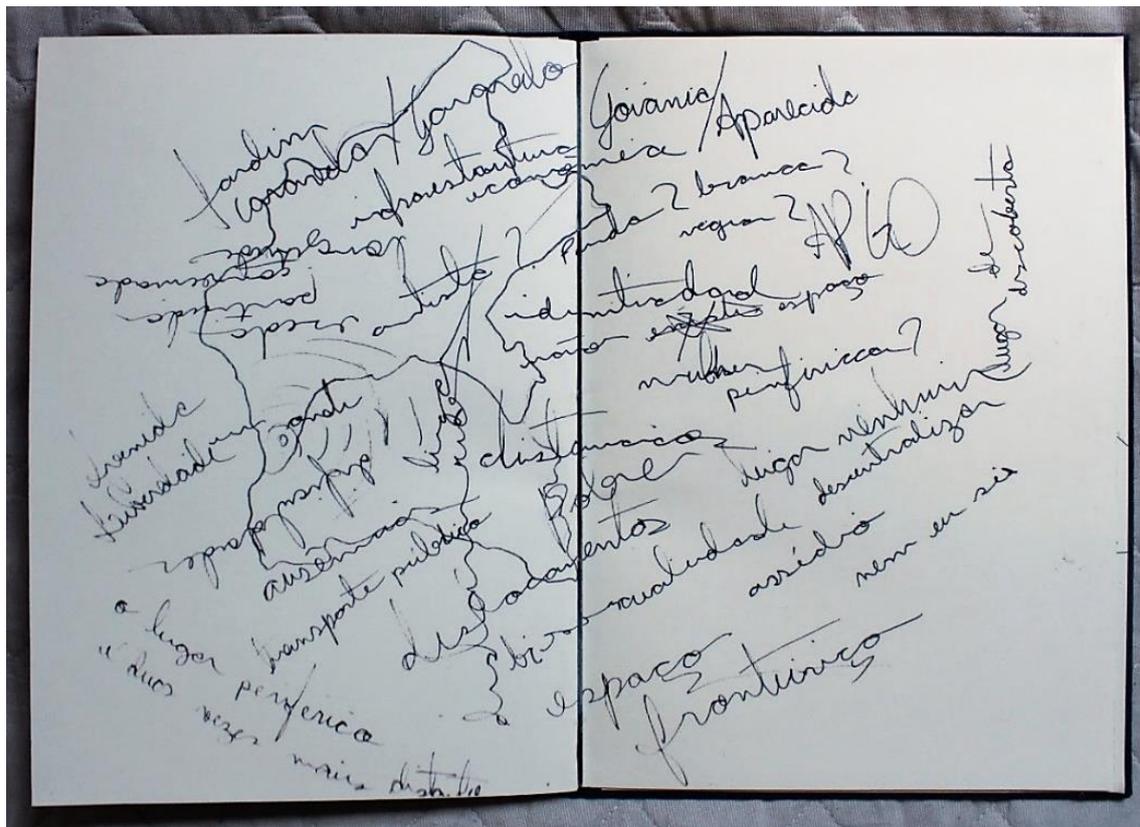


Figura 7: Ilâne Nunes, *Fronteiras*, 2018. Livro de artista. Fonte: LUZ, 2018, p. 48.

3.3 AXÉTETURA: ESPAÇOS DO SAGRADO À MARGEM

Em 2019, Hariel Revignet utilizou a autobiogeografia para desenvolver uma pesquisa artística e teórica em Arquitetura e Urbanismo. Nessa investigação, Hariel partiu de suas sensações de não-pertencimento como estudante de graduação num curso de arquitetura para, então, estabelecer seu foco de estudo a partir da crítica à estrutura do próprio curso, de modo a “observar os sujeitos que enunciam, o lugar de onde enunciam, e assim entender os significados epistêmicos dessa enunciação” (REVIGNET, 2019, p. 9).

Em meio ao seu processo de autolocalização crítica, a artista elaborou um novo conceito: *Axétetura*, “uma criação poética autobiogeográfica. Que nasce quando procuro sair da ideia do clássico, enquanto origem localizada na Europa e me localizar a partir da filosofia, cosmovisão, cultura Africana e Afro-diaspórica” (REVIGNET, 2019, p. 36). Ao relatar suas experiências e percepções como estudante de arquitetura que denuncia o racismo estrutural, Hariel tensiona a ideia de projeto arquitetônico e busca apoio nos estudos decoloniais e no pensamento de intelectuais africanos e afro-brasileiros para encontrar pontos de articulação para o seu projeto de conclusão de curso:

Quando escolhi fazer uma pesquisa autobiogeográfica, sabia que seria essencial uma análise histórica e social específica que conseguisse demonstrar as hierarquias de poder condicionadas pelo processo de colonização que gerou um sistema estruturado por desigualdades onde me reconhecer como mulher e negra é reconhecer o que essa condição significa dentro da construção do saber científico, da produção de conhecimento dentro da graduação em Arquitetura e Urbanismo. (REVIGNET, 2019, p. 82).

Em sua pesquisa, Hariel propôs um estudo de caso autobiogeográfico sobre o Terreiro de Umbanda Casa de Caridade Luz do Alvorecer, localizado na cidade de Goiânia. A artista considera não apenas o espaço físico do local, mas também as imaterialidades que o constituem, as quais são abordadas de forma subjetiva e artística através da criação de colagens gráficas que tensionam a noção de ‘projeto’ (Figura 8). As colagens nascem em meio aos processos de sentirpensar os saberes que vão sendo desaprendidos e reaprendidos enquanto a artista exercita seus autoposicionamentos críticos (Figura 9). Assim, Hariel faz arte para descolonizar a arquitetura: “A partir do

estudo de caso, observo um espaço e o analiso com foco na interseccionalidade e decolonialidade, mas é com as colagens gráficas que experimento um processo criativo de sobrepor relações, de fazer metáforas visuais de conceitos chave da pesquisa e subjetivar percepções espaciais do Terreiro” (REVIGNET, 2019, p. 85).

Pesquisa autobiográfica em arte....



Figura 8: Hariel Revignet, *Casa de Caridade Luz do Alvorecer*, 2019. Colagem digital, dimensões variáveis. Fonte: https://issuu.com/hcorevi/docs/hariel_-_final_slides_apresenta__o

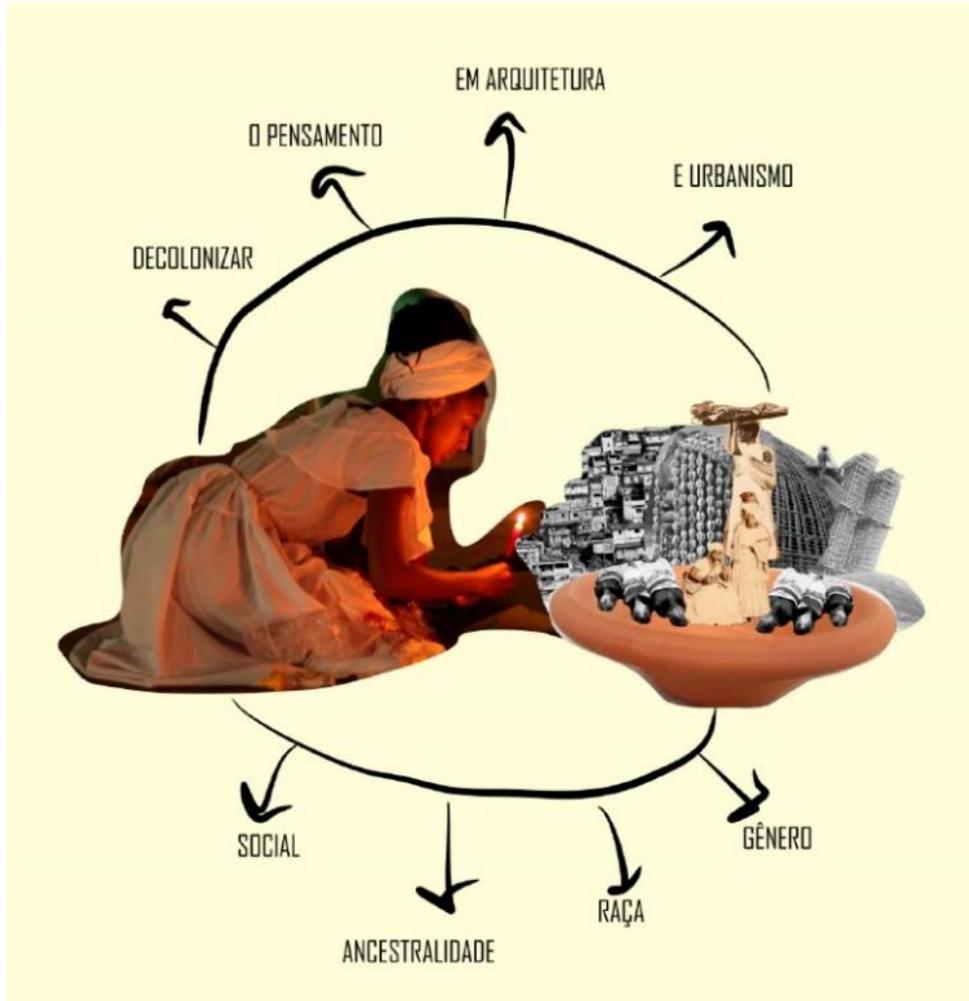


Figura 9: Hariel Revignet, *Amarração*, 2019. Colagem digital, dimensões variáveis. Fonte: https://issuu.com/hcorevi/docs/hariel_-_final_slides_apresenta__o

Como relata Hariel, pensar o projeto em Arquitetura e Urbanismo lhe permitiu “pensar *o outro urbano* mas que na verdade era um *eu urbano*” (REVIGNET, 2019, p. 32, grifos da autora). Para realizar a pesquisa, assim como Thainá, Rafaela e Ilâne, Hariel também utilizou a história oral de modo a conhecer especificidades físicas e históricas do espaço a ser investigado: “[...] faço um levantamento histórico e da construção da casa a partir de entrevista com a mãe-de-santo, faço desenhos do aspecto arquitetônico e levantamento fotográfico e a colagem gráfica principalmente para trazer as relações subjetivas, simbólicas e religiosas afro-diaspóricas-ameríndias” (REVIGNET, 2019, p. 68).

Aprendemos com a artista²⁶ que para que uma Axétetura exista, é preciso considerar o espaço a partir daquilo que o constitui enquanto materialidade e subjetividade, ou seja, as relações e ritos que ali se estabelecem e o caracterizam, bem como as questões raciais, sociais e de gênero que o atravessam (REVIGNET, 2019). Axétetura é “uma concepção de micropolítica decolonial em arquitetura e urbanismo” (REVIGNET, 2019, p. 88) que “propõe uma análise de construções que são tensionadas pelo seu papel de hegemonia e reconhecimento de diferenças, que seja o pensar, produzir, projetar ou teorizar sobre espaços fora da estrutura de colonialidade de poder” (REVIGNET, 2019, p. 87).

4. CONSIDERAÇÕES FINAIS

em mim
eu vejo o outro
e outro
e outro
enfim dezenas
trens passando
vagões cheios de gente
centenas

o outro
que há em mim
é você
você
e você

assim como
eu estou em você
eu estou nele
em nós
e só quando
estamos em nós
estamos em paz
mesmo que estejamos a sós

Paulo Leminski²⁷

²⁶ A artista continua a desdobrar sua pesquisa autobiogeográfica. Em 2020, Hariel Revignet foi uma das artistas selecionadas no 7º Prêmio EDP nas Artes. <https://www.youtube.com/watch?v=CqQJB5Pfkhg>

²⁷ Poema *contranarciso*, de Paulo Leminski (LEMINSKI, 2013, p. 32).

A autobiogeografia numa Pesquisa Autobiográfica em Arte gera narrativas, imagens, objetos e processos artísticos criticamente situados que tomam forma e adquirem materialidade ao longo dos processos criativos do fazer-pesquisa de artistas que estão a exercitar suas diversas posicionalidades. Assim, imagens, objetos e narrativas que emergem desses processos de criação são como lampejos de auto/consciência provocados pelas ignorâncias moventes (os não-saberes conscientes) que despontam nas diversas experiências de deslocamento: espacial, temporal, identitário, epistemológico, metodológico, disciplinar, subjetivo, dentre outros. Pesquisas dessa natureza têm tocado os desejos mais profundos de suas pesquisadoras, desejos de re/aprender a ver, fazer, estar, ser e sentir no mundo, abrindo espaços para imaginar outros futuros.

Ao observar os processos de criação das estudantes da FAV/UFG no capítulo anterior, percebe-se que o arquivo – seja ele o arquivo de artista, de família, ou o arquivo público – tem ocupado importantes espaços nas pesquisas autobiográficas baseadas na prática artística. Maria Tamboukou (2019), investigadora feminista que busca pelas narrativas autobiográficas de mulheres em arquivos afirma que:

Só quando você se submete às forças do arquivo é que se sente liberta das garras dos entendimentos hegemônicos e passa a discernir silêncios, ausências, figuras enevoadas e enredos marginalizados, em suma, os saberes subjugados que a genealogia persegue.²⁸ (TAMBOUKOU, 2019, p. 398, tradução nossa).

Além da força do arquivo, nas pesquisas de TCC observa-se também que o exercício da escrita é fundamental. A criação textual não é rival da criação visual, pois o processo de criação autobiográfica se dá em meio ao diálogo entre as imagens que emergem tanto do texto quanto dos processos artísticos. Para Rivera Cusicanqui, “visualizar não é o mesmo que escrever o que foi visualizado em palavras. Mas, ao mesmo tempo, para se comunicar, o olhar muitas vezes exige um trânsito pelas palavras

²⁸ “It is only when you have submitted yourself to the forces of the archive that you feel liberated from the grip of hegemonic understandings and you start discerning silences, absences, shadowed figures and marginalised storylines, in short the subjugated knowledges that genealogy is after” (TAMBOUKOU, 2019, p. 398).

e pela escrita”²⁹ (RIVERA CUSICANQUI, 2015, p. 22, tradução nossa). A autora também chama a atenção para a possibilidade de considerarmos a imagem como teoria, pois ela – a imagem em seu sentido amplo – pode “[...] superar o oclocentrismo ocidental e tornar o olhar parte de uma experiência orgânica completa que envolve também os outros sentidos, como o olfato ou o tato. Ou seja, para reintegrar o olhar ao corpo”³⁰ (RIVERA-CUSICANQUI, 2019, tradução nossa). Reintegrar o olhar ao corpo talvez seja como saborear o doce bilíngue de Ane e apreciar a experiência completa do *Sabor da Vida* (Figura 1). Ou como ouvir as histórias que contam as nossas avós sobre os detalhes presentes nas imagens do passado que, quando vistos através de um pequeno furo desde o presente, criam oportunidades para recontar histórias (Figuras 2 e 3). Reintegrar o olhar ao corpo demanda um mergulho profundo em nossos arquivos, a fim de buscarmos pelas imagens que temos produzido na intimidade do cotidiano e perguntarmos a elas como o nosso olhar vê, o que enxerga, sente, pergunta, espreita (Figura 5). Por fim, ter o olhar de volta ao corpo sim, para criar imagens-amarração e resituar experiências, existências, ritos e estratégias de ação transformadora no mundo (Figura 9).

Melendi (2003), ao discorrer sobre a produção da artista Rosângela Rennó, destaca a relevância da criação autobiográfica de textos e imagens:

A ampliação do espaço autobiográfico, da memória e do testemunho, não só no campo teórico, mas também no da criação literária e artística, marca os últimos anos do século XX. Registrarmos as histórias individuais e coletivas parece ser o único recurso possível para que possamos criar mitos fundadores que substituam nossos relatos desfocados, nossas identidades falsas. (MELENDI, 2003, p. 27).

Em seu livro *Picturing Identity*, Hertha Wong (2018) contribui significativamente para esse debate, pois aponta para a força das relações entre imagem/texto e arte/literatura em trabalhos autobiográficos produzidos por oito artistas, a saber: Peter

²⁹ “[...] visualizar no es lo mismo que escribir con palabras lo que se ha visualizado. Pero a la vez, para comunicarse, la mirada exige muchas veces un tránsito por la palabra y la escritura” (RIVERA CUSICANQUI, 2015, p. 22).

³⁰ “[...] superar el oclocentrismo ocidental y convertir la mirada en parte de una experiencia completa, orgánica, que implique los otros sentidos también, como el olfato o el tacto. Es decir, reintegrar la mirada al cuerpo” (RIVERA-CUSICANQUI, 2019).

Najarian, Leslie Marmon Silko, Art Spiegelman, Julie Chen, Theresa Hak Kyung Cha, Carrie Mae Weems, Faith Ringgold e Hachivi Edgar Heap of Birds. Esses artistas recontam a História a partir de suas perspectivas, lidam com traumas transgeracionais e com as histórias de vida que emergem de suas famílias e comunidades. Como Wong observa:

Cada um desses artistas-escritores inova com imagem e texto para representar a subjetividade, reexaminar a história e intervir na rede emaranhada de relações de poder, criticando auto-reflexivamente os regimes verbais e visuais. No processo, cada um aborda muitas das questões centrais dos estudos de autobiografia - subjetividade, representação e narração - e dos estudos visuais - experiência visual, regimes visuais e modos de olhar.³¹ (WONG, 2018, p. 10, tradução nossa).

Finalizo este artigo, portanto, reconhecendo a relevância das práticas e escritas de si para a produção artística atual, destacando as experiências individuais e coletivas que apontam para não-lugares, não-saberes e sentimentos que passam a ser problematizados por um fazer-pesquisa que é um desfazer-se ao fazer-arte. A Pesquisa Autobiográfica em Arte que se constrói a partir da autobiogeografia vai assim convocando presenças e ausências, singularidades em meio às coletividades que constituem toda a complexidade dessa abordagem. Segundo Martins (2013),

Contra uma homogeneidade metodológica que é histórica, é necessário pensar em redes, em rizomas brotados no tempo e espalhados no espaço para explorar a profusão de temporalidades. Metodologias visuais não são uma fórmula, um texto, uma língua ou uma linguagem que enuncia algo, mas ideias, sentidos, percepções e imaginação que se constroem, se performam e se articulam imageticamente. (MARTINS, 2013, p. 95).

Ao sentirpensar os não-pertencimentos e as ignorâncias, a/o pesquisador/a se depara com seus desejos de reaprender a ser e de lutar pelo direito de dizer quem é

³¹ Each of these artists-writers innovates with image and text to represent subjectivity, reexamine history, and intervene in the tangled network of power relations by self-reflexively critiquing verbal and visual regimes. In the process, each addresses many of the concerns central to autobiography studies – subjectivity, representation, and narration – and visual studies – visual experience, visual regimes, and modes of looking. (WONG, 2018, p. 10).

(“ser mais”, como nos ensina Paulo Freire³²) numa sociedade estruturada e permeada pela violência colonial. O fazer artístico, nesse contexto, opera como micropolítica do aprender e desaprender, do imaginar e reimaginar o agora de modo que fazer-arte torna-se prática cotidiana de desfazimento dos colonialismos internos e da colonialidade do saber e do ser. Investigar, nesse contexto, é um processo criativo de saber-se para saber, para tornar-se, vir-a-ser no mundo e com o mundo.

REFERÊNCIAS

AFONSO, Manoela dos Anjos. *Language and place in the life of Brazilian women in London: writing life narratives through art practice*. 2016. 262 f. Tese (Doctor of Philosophy, Ph.D.) Chelsea College of Arts, University of the Arts London, Londres, 2016.

ALBERTI, Verena. *Ouvir contar: textos em história oral*. 1ª ed. 4ª reimpressão. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2004.

DUNKER, Christian. *Paixão da ignorância: a escuta entre psicanálise e educação*. São Paulo: Contracorrente, 2020.

EVARISTO, Conceição. A Escrivência e seus subtextos. In: DUARTE, Constância Lima; NUNES, Isabella Rosado (org.) *Escrivência – a escrita de nós: reflexões sobre a obra de Conceição Evaristo*. Rio de Janeiro: Mina Comunicação e Arte, 2020, p. 26-46.

FREIRE, Paulo. *Pedagogia da autonomia: saberes necessários à prática educativa*. São Paulo: Paz e Terra, 2011.

GODÓI, Vagner. *Funcionamento da obra de pesquisa*. 2018. 326 f. Tese (Programa de Pós-Graduação Interunidades em Estética e História de Arte) Universidade de São Paulo, São Paulo, 2018. Disponível em: https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/93/93131/tde-20032019-111504/publico/2018_VagnerGodoi_VOrig.pdf. Acesso: 4 jan. 2021.

LEMINSKI, Paulo. *Toda poesia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.

LUZ, Ilâne Nunes da Silva. *Fronteira como lugar de potência*. 2018. 54 f. Trabalho de Conclusão de Curso (Artes Visuais Bacharelado) Faculdade de Artes Visuais, Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2017.

³² “[...] uma das tarefas mais importantes da prática educativo-crítica é propiciar as condições em que os educandos em suas relações uns com os outros e todos com o professor ou a professora ensaiam a experiência profunda de assumir-se. Assumir-se como ser social e histórico, como ser pensante, comunicante, transformador, criador, realizador de sonhos, capaz de ter raiva porque capaz de amar. Assumir-se como sujeito porque capaz de reconhecer-se como objeto. A assunção de nós mesmos não significa a exclusão dos outros. É a “outredade” do “não eu”, ou do *tu*, que me faz assumir a radicalidade do meu *eu*” (FREIRE, 2011, p. 42, grifos do autor).

MAFFIOLETTI, Leda de A. O que as artes andam fazendo, pensando, compartilhando... In: ABRAHÃO, Maria Helena Menna Barreto; FRISON, Lourdes Maria Bragagnolo; BARREIRO, Cristhianny Bento. (Orgs). **A Nova Aventura (Auto)Biográfica - Tomo I**, Porto Alegre: EDIPUCRS, 2016, p. 415-447.

MARTINS, Raimundo. Metodologias visuais: com imagens e sobre imagens In: DIAS, Belidson; IRWIN, Rita L. **Pesquisa educacional baseada em arte: A/r/tografia**, Santa Maria: UFSM, 2013, p. 83-95

MELENDI, Maria Angélica. Bibliotheca ou das possíveis estratégias da memória. In: RENNÓ, Rosângela. **O arquivo universal e outros arquivos**. São Paulo: Cosac & Naify, 2003, p. 23-49.

PAIVA, Rafaela Peres de; PELES, Thainá Hanashiro Netto. **Histórias de (des)casamento no álbum de família de nossas avós**. 2017. 60 f. Trabalho de Conclusão de Curso (Artes Visuais Bacharelado) Faculdade de Artes Visuais, Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2017.

PERNECKY, Tomas (org.) **Postdisciplinary knowledge**. London: Routledge, 2020.

RAMOS, Michael Daian Pacheco; OLIVEIRA, Rita de Cássia Magalhães de; SANTOS, Maria Rita. Estado da arte da pesquisa (auto)biográfica: uma análise do Portal de Periódicos da CAPES. **Revista Brasileira de Pesquisa (Auto)Biográfica**, v. 02, n. 05, p. 449-469, maio/ago. 2017. Disponível em: <https://www.revistas.uneb.br/index.php/rbpab/article/view/3054>. Acesso: 20 jan. 2021.

REBORI, Roberta. Mirka Arriagada. **Islas Nuevas**, 2015. Disponível em: <https://islasnuevas.wixsite.com/encuentroescritoras/mirkaarriagada>. Acesso em 5 jan. 2021.

REVIGNET, Hariel. **Axétetura, espaços do sagrado à margem**: perspectiva decolonial para estudo de caso autobiográfico do Terreiro de Umbanda Casa de Caridade Luz do Alvorecer. 2019. 93 f. Trabalho de Conclusão de Curso (Arquitetura e Urbanismo) Faculdade de Artes Visuais, Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2019.

REY, Sandra. Da prática à teoria: três instâncias metodológicas sobre a pesquisa em poéticas visuais. **PORTO ARTE**. v. 7, n. 13. Porto Alegre, p. 81-95, 1996. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/PortoArte/article/view/27713>. Acesso: 4 jan. 2021.

RIVERA CUSICANQUI, Silvia. Silvia Rivera Cusicanqui: Tenemos que producir pensamiento a partir de lo cotidiano. [Entrevista concedida a] Kattalin Barber. **El Salto**, Feminismo poscolonial, 17 fev. 2019. Disponível em: <https://www.elsaltodiario.com/feminismo-poscolonial/silvia-rivera-cusicanqui-producir-pensamiento-cotidiano-pensamiento-indigena>. Acesso: 15 jan. 2021.

RIVERA CUSICANQUI, Silvia. Nada sería posible si la gente no deseara lo imposible: entrevista a Silvia Rivera Cusicanqui. [Entrevista concedida a] Ana Cacopardo. **Andamios**, Ciudad de México, v. 15, n. 37, p. 179-193, mayo-agosto, 2018.

RIVERA CUSICANQUI, Silvia. **Sociología de la imagen**: ensayos. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Tinta Limón, 2015.

RODRIGUES, Manoela dos Anjos Afonso. Cada casa, uma história: arte, comunidade e narrativa de vida no trabalho de Tatianny Leão Coimbra. **CROMA**, v. 6, n. 11, p. 118-128, janeiro-junho 2018a. Disponível em: http://croma.belasartes.ulisboa.pt/C_v6_iss11.pdf. Acesso em: 4 jan. 2021.

RODRIGUES, Manoela dos Anjos Afonso. Histórias sobre a língua inglesa na vida de doze mulheres brasileiras em Londres, *In: Encontro Nacional de História Oral, XIV, 2018b*, Campinas. **Anais eletrônicos** [...] Campinas: Universidade Estadual de Campinas, 2018b. p. 1-12. Disponível em:

http://www.encontro2018.historiaoral.org.br/resources/anais/8/1527273263_ARQUIVO_MAA_R_Artigo_VF_AnaisABHO.pdf. Acesso em: 4 jan. 2021.

RODRIGUES, Manoela dos Anjos Afonso. Autobiografia. **Visualidades**, v. 15, n. 2, p. 227-238, 21 dez. 2017a. Disponível em: <https://www.revistas.ufg.br/VISUAL/article/view/50784>. Acesso em: 4 jan. 2021.

RODRIGUES, Manoela dos Anjos Afonso. Autobiografia como metodologia decolonial, *In: Encontro da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas, 26º, 2017b*, Campinas. **Anais eletrônicos** [...] Campinas: Pontifícia Universidade Católica de Campinas, 2017b. p.3148-3163. Disponível em: http://anpap.org.br/anais/2017/PDF/PA/26encontro_____RODRIGUES_Manoela_dos_Anjos_Afonso.pdf. Acesso em: 4 jan. 2021.

RODRIGUES, Manoela dos Anjos Afonso; NASCIMENTO, Ana Reis; SILVA, Claudia Maria França da. Autobiografia e as práticas artísticas contemporâneas. *In: DONATI, Luisa Angelica Paraguai; SOGABE, Milton Terumitsu (org.). Práticas e confrontações: simposiastas. São Paulo: ANPAP, UNESP, Instituto de Artes, 2019. p. 61-73. Disponível em: http://www.anpap.org.br/wp-content/uploads/2019/10/Ebook_SIMPO%CC%81SIOS_Pra%CC%81ticas-e-Confrontac%CC%A7o%CC%83es.pdf. Acesso em: 4 jan. 2021.*

SOUZA, Elizeu Clementino de. (Auto)biografia, histórias de vida e práticas de formação *In: NASCIMENTO, Antônio Dias; HETKOWSKI, Tânia Maria (org.) Memória e formação de professores. Salvador: EDUFBA, 2007, P. 59-74. Disponível em: <https://static.scielo.org/scielobooks/f5jk5/pdf/nascimento-9788523209186.pdf> Acesso: 16 jan. 2021.*

TAMBOUKOU, Maria. Archives, genealogies and narratives in women workers' education. **Women's History Review**, v. 29, n. 3, p. 396-412, 3 maio 2019. Disponível em: <https://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1080/09612025.2019.1611122>. Acesso em: 4 jan. 2021.

VIEIRA, Fernanda. Poemas da quarentena #2. **Macabéia Edições**, 11 abr. 2020. Disponível em: <https://www.macabeaedicoes.com/post/poemas-da-quarentena-2>. Acesso em 4 jan. 2021.

WOLF-MEYER, Matthew; HECKMAN, Davin. Navigating the starless night: reading the auto/bio/geography, meaning-making. **Reconstruction**, v. 2, n. 3, n.p., 2002.

WONG, Hertha D. Sweet. **Picturing identity: contemporary American autobiography in image and text**. Chapel Hill: The University of North Carolina Press, 2018.



ANDREI TARKOVSKI: UMA BIOGRAFIA MARCADA PELA GUERRA

ANDREI TARKOVSKI: A BIOGRAPHY MARKED BY WAR

<https://doi.org/10.5281/zenodo.4818124>

Envio: 11/01/2021 ♦ Aceite: 17/02/2021

Carolina da Silva Ferrarezi



Mestranda em Filosofia pela Universidade Federal de São Paulo, formada em filosofia pela UPM, pesquisadora do Laboratório de Filosofia Francesa Contemporânea da Unifesp.

Paulo Roberto Monteiro de Araujo



Doutor em Filosofia pela Unicamp, professor do Programa de Pós-graduação em Educação, Arte e História da Cultura na UPM.

RESUMO

O artigo trata da relação entre a vida e a obra do cineasta russo Andrei Tarkovski, analisando os entrelaçamentos referentes a essas duas esferas. A preocupação é elucidar tanto a rede simbólica usada pelo cineasta, bem como sua linguagem cinematográfica vinculada à problemática existencial humana. São dois filmes usados na elaboração da presente análise: *A infância de Ivan (1962)* e *O Espelho (1974)*.

PALAVRAS-CHAVE: Guerra. Andrei Tarkovski. Biografia. Cinema. Arte.

ABSTRACT

The article deals with the relationship between the life and work of the Russian filmmaker Andrei Tarkovski, analyzing the intertwining of these two spheres. The concern is to elucidate both the symbolic network used by the filmmaker, as well as his cinematographic language linked to the human existential problem. There are two films used in the preparation of this analysis: *Ivan's Childhood (1962)* and *The Mirror (1974)*.

KEYWORDS: War. Andrei Tarkovski. Biography. Cinema. Art.

De qualquer modo, fica perfeitamente claro que o objetivo de toda arte – a menos, por certo, que ela seja dirigida ao “consumidor”, como se fosse uma mercadoria – é explicar ao próprio artista, e aos que o cercam, para que vive o homem, e qual é o significado da sua existência. Explicar às pessoas a que se deve sua aparição neste planeta, ou, se não for possível explicar, ao menos propor a questão (TARKOVSKI, 2010, p. 38).

O Devir da vida de Andrei Tarkovski se dá, por assim dizer, por temas conflituosos, como a relação conturbada entre seus pais, a ausência paterna em sua infância, a Segunda Guerra Mundial. Maurice Merleau Ponty salienta que é certo que a vida não explica a obra, por outro lado, também é certo que ambas se comunicam. Deste modo, para o filósofo francês, há uma espécie de verdade, que faz com que uma determinada obra, para ser realizada, exige uma vida, a qual se identifique com essa obra em sua potencialidade de ser (MERLEAU-PONTY, 1984, P. 122). No caso de Andrei Tarkovski, nós podemos nos valer desta ideia de Merleau-Ponty para identificar a presença impactante da guerra nas obras do cineasta, em especial nos filmes: *A Infância de Ivan* (1962) e *O Espelho* (1974), os quais analisamos no presente artigo.

No documentário de Donatella Baglivo intitulado *Um Poeta no Cinema: Andrei Tarkovski* (1984), o próprio cineasta russo confirma por meio de entrevistas feitas no referido documentário, a relação entre a sua vida e sua obra. Em uma das cenas do documentário, o cineasta fala sobre a infância:

Recordo muito bem de minha infância, porque foi o período mais importante da minha vida. As impressões que recebi então, me marcaram posteriormente ao longo de minha vida, ao longo de minha vida adulta. O período da infância determina nosso futuro. Especialmente quando nosso futuro está vinculado a arte, aos problemas internos do homem. Anna Akhmatova, a grande poetisa russa, costumava dizer que sua infância alimentou seu trabalho, durante toda sua vida, e é assim em todas as atividades criativas (UM POETA NO CINEMA: ANDREI TARKOVSKI, 1984).

Ao começar seus estudos na escola de cinema, o jovem Tarkovski ganha destaque pela sua concepção cinematográfica, seu professor Mikhail Romm percebeu o seu potencial como criador e pensador de cinema. Enquanto esteve na escola de cinema, fez o curta para a televisão *Hoje não haverá saída livre* (1959) e um outro curta metragem premiado em 1960 intitulado *O rolo compressor e o Violinista*.

É importante ressaltar que o regime soviético tinha uma postura de controle em relação aos diretores cinematográficos. O cinema soviético foi pensado com o objetivo de incorporar as intenções políticas do regime, ou seja, a linguagem cinematográfica deveria alimentar a propaganda política. A finalidade era atingir o grande público, influenciando a sua visão de mundo, que se expressaria a posterior nos comportamentos cotidianos dos cidadãos da ex-União Soviética. Entretanto, não era essa a proposta de Andrei Tarkovski, seus filmes foram elaborados para pensar e expressar a problemática existencial humana, sem uma conexão direta com qualquer regime político. Eis o motivo de o cineasta sofrer ao longo da sua carreira uma severa vigilância em suas realizações cinematográficas por parte dos órgãos do Estado Soviético como a KGB.

Em seus diários, escritos entre 1970 até 1986, Andrei Tarkovski narra os acontecimentos de sua vida que, em diversos momentos, se queixa da dificuldade de realizar os seus projetos. O cineasta relata que em vinte anos de trabalho, sentia como se tivesse dezessete anos desempregado. Seus roteiros nunca eram aceitos, seus filmes tinham inúmeras críticas, diversos pedidos de alteração. Para que um filme fosse aprovado, precisava sempre reescrever os roteiros, sem contar que o intervalo entre os seus filmes costumava ser longo. Os responsáveis pelos órgãos institucionais do Estado Soviético pareciam não o suportar seus filmes. Deste modo, os filmes do diretor eram sempre boicotados nas estreias, no sentido de evitar a divulgação de suas obras dentro do próprio país. Além disso, era negado pelos órgãos governamentais os pedidos provenientes do estrangeiro para que seus filmes participassem de Festivais. O objetivo de tais recusas era evitar a promoção do cineasta no Ocidente.

Com o crescente reconhecimento no exterior do seu cinema, Tarkovski deixa a ex-União Soviética para poder continuar a realizar seus filmes, pois em seu próprio país estava cada vez mais difícil ser cineasta dentro de suas concepções temáticas e de linguagem estética. No ano de 1982 viaja para Itália, embora sem a família completa.

Depois das experiências cinematográficas na Itália com os filmes *Tempo de Viagem* e *Nostalgia*, ambos de 1983, Tarkovski filma na Suécia. Em seus últimos anos, trabalha no filme *O Sacrifício*. Nessa mesma época descobre que tem câncer, seu último filme é lançado em 1985 e o cineasta falece em Paris no ano de 1986 com apenas 54 anos de idade.

Em decorrência da dificuldade que o cineasta tinha em conseguir produzir seus filmes e por ter falecido ainda jovem, Andrei Tarkovski realizou apenas oito longametragem: cinco filmes na ex-União Soviética, um documentário e um filme na Itália e seu último filme na Suécia. Sendo eles: *A Infância de Ivan* (1962), *Andrei Rublev* (1966), *Solaris* (1972), *O espelho* (1974), *Stalker* (1979), *Tempo de Viagem* (1983), *Nostalgia* (1983) e *O Sacrifício* (1985).

O cinema de Andrei Tarkovski expõe uma linguagem cinematográfica voltada à problemática existencial humana: Como vive o homem? Qual o significado da sua existência? Como pensar a relação entre o ser e o mundo? Em seus filmes, os personagens expressam suas angústias, no sentido de mostrar o humano lançado em um mundo determinado pelos mistérios da existência. A tônica do mistério é a impossibilidade de o homem transcendê-lo. Não é por acaso, a presença do Divino em seus filmes, o qual se apresenta através da chuva, como epifania. Para o cineasta russo, só a presença do divino pode redimir a futilidade do sofrer humano em sua busca de compreender o seu significado existencial autêntico. Além disso, Tarkovski expressa em suas obras tais mistérios da existência humana a partir das suas próprias vivências particulares. Daí a própria vida do diretor servir abertamente como elementos que proporcionam a construção da sua linguagem cinematográfica.

Nos filmes de Andrei Tarkovski não há a ideia do homem da ciência e da técnica dotado de uma espécie de conhecimento que dê conta do mundo existencial, ou mesmo da natureza em geral. O que há, são homens lançados na vida, tanto do mundo natural, como existencial. No documentário que Andrei Tarkovski fez com Tonino Guerra, Tempo de Viagem, de 1983, em uma das cenas, o cineasta comenta sobre sua profissão, e como a vida não se separa do ato de criação.

Hoje, qualquer um acha que pode fazer um filme, não gosto muito de dar conselhos, mas a coisa principal que posso dizer ao iniciante, é que aprenda a não separar o próprio trabalho, os próprios filmes, o cinema, afinal de sua vida cotidiana. Não deve haver fratura entre as próprias obras, o próprio trabalho e as ações próprias. Isso porque o diretor é igual ao pintor, ao poeta, ao músico. E como deve se entregar totalmente à sua arte, fica estranho ver um diretor que considera o próprio trabalho como algum privilégio, algo trazido pelo destino, e que se contenta só do próprio passado. Eles vivem de uma maneira e fazem seus próprios filmes de modo totalmente diferentes. Quero dizer, ainda, aos jovens diretores, que devem responder moralmente pelo filme que mostram. Isso é o essencial (TEMPO DE VIAGEM, 1983).

Para o cineasta russo, a capacidade do cinema em captar o tempo, é sua essência, ou seja, apreender o processo temporal existencial do humano. Daí, ele salienta que o trabalho de um diretor cinematográfico é de “esculpir o tempo”. Aliás, cabe lembrar que o nome de seu livro se chama Esculpir o Tempo. De acordo com Tarkovski, as pessoas buscam o tempo no cinema: o tempo perdido, consumido ou ainda não encontrado (2010). O espectador procura uma experiência artística viva, e o cinema possibilita tal experiência. O cinema amplia, enriquece e aprofunda a experiência existencial da pessoa, ao possibilitá-la por meio da imagem pensar a sua própria condição humana no mundo. O cineasta relata em seu livro que o objetivo de seus filmes era trazer a própria vida para tela.

Muitas coisas, afinal, ficam em nossos corações e pensamentos como sugestões não concretizadas. Em vez de tentar captar essas nuances, a maior parte dos filmes despreziosos e é “realistas” não só as ignora, como faz questão de usar imagens muito nítidas e explícitas, o que no máximo consegue tornar o filme forçado e artificial. No que me diz respeito, só admito um cinema que esteja o mais próximo possível da vida – ainda que em certos momentos, estejamos incapazes de ver o quanto a vida é realmente bela (TARKOVSKI, 2010, p.20).

Andrei Tarkovski desenvolve uma narrativa cinematográfica em que imagem e movimento estão em função da elaboração de uma estética que dê conta, por assim dizer, da vida humana em seu emaranhado de questões existenciais. O humano, em Tarkovski, possui uma relação fundante tanto com o mundo natural, como o da existência. Lançado no Cosmos natureza/existência, o homem tem o dever moral de compreender a sua vida. A beleza da vida está em esculpir o tempo significativo do que seja viver humanamente. Eis o motivo de Tarkovski construir a sua cinematografia com esse anseio de esculpir o tempo humano em sua cotidianidade vivencial que ocorre no mundo. Daí as suas críticas ao cinema comercial que tem como objetivo distrair o homem, afastando-o da sua tarefa de interpretar a sua própria temporalidade existencial de ser.

O trabalho do cineasta de esculpir o tempo é mostrar as possibilidades do humano ser-no-mundo por meio das suas angústias, aspirações, medos, memória e fantasias. A utilização das imagens dos rostos humanos, assim como o registro do envolvimento do homem com os fenômenos da natureza são importantes para o diretor. As imagens das expressões faciais dos atores contribuem significativamente para desvelarmos os sentimentos internos dos personagens. Para o diretor o sentimento se faz por meio do comportamento, que expressa o próprio modo de como o personagem interpreta a si mesmo em seu mundo cotidiano.

Maurice Merleau-Ponty (1983) ressalta que o filme se sintetiza como uma forma complexa; a sua dinâmica de realização é composta por diversas ações e reações, que atuam a cada momento, ganhando significados que a nossa percepção estética deve acompanhar. O Logos do filme precisa ser acompanhado pelo espectador no sentido de apreender os anseios do diretor em seus propósitos. Por sua vez, os filmes de Andrei

Tarkovski possibilitam ao espectador apreender o movimento desse esculpir o tempo do diretor por meio da dinâmica sintetizadora da música, da poesia, das falas dos personagens, das referências histórico-culturais. Por outro lado, esses elementos apresentados em seus filmes não ocorrem de modo justaposto, mas formam um todo significativo, em que o sentido do filme é construído, por meio do entrelaçamento interno das suas diversas dimensões.

Existe um ritmo cinematográfico, uma métrica, nos filmes de Andrei Tarkovski, em que o espectador é colocado numa posição de coautor, o diretor deixa um espaço para uma participação ativa daqueles que assistem suas obras. Assim como um quadro que se abre para a experiência subjetiva daquele que observa, seus filmes também manifestam uma experiência estética intensa e espiritual.

No primeiro longa-metragem do diretor: *A infância de Ivan* (1962), encontramos o desvelar da guerra não apenas como um acontecimento traumático que marca o todo de uma vida, mas a ruptura da infância, a oposição entre dois mundos (um antes da guerra, outro depois da guerra), e pôr fim a morte. O filme é uma adaptação que Tarkovski faz do conto de Vladimir Bogomolov. O cineasta conta no seu livro *Esculpir o Tempo* (2010), que ficou atraído pela história, algumas de suas particularidades haviam causado uma profunda impressão.

Neste conto, a morte do herói tem um significado especial. No ponto em que, no caso de outros autores, haveria uma confortadora continuação, o conto acaba. Nada ocorre em seguida. É comum que, em tais situações, um autor recompense o herói pelas suas façanhas militares. Tudo que é difícil e cruel recua para o passado, tornando-se, então, nada mais que uma etapa dolorosa da sua vida (TARKOVSKI, 2010, p.13).

No conto de Bogomolov esta etapa, interrompida pela morte, torna-se definitiva e única. Nela se concentra todo o conteúdo da vida de Ivan, a sua trágica força motriz. Não há espaço para mais nada: é esse fato terrível que nos torna, inesperada e agudamente, conscientes da monstruosidade da guerra (TARKOVSKI, 2010, p.13).

Diferente dos típicos filmes de guerra, o material da narrativa de *A Infância de Ivan* não se constrói pela dinâmica das batalhas, pelos violentos choques militares, não se trata do heroísmo nem de suas operações de reconhecimento. Trata-se do custo humano da guerra, das famílias destruídas, dos órfãos, do aspecto desumano desse acontecimento terrível.



Figura 1: Ivan depois de passar pela floresta inundada (captura de tela)

O filme se inicia mostrando a beleza de Ivan em meio a natureza. No entanto, em um segundo momento, o espectador percebe que se trata de uma imagem originada em um sonho. A maioria dos filmes de Tarkovski explora o mundo onírico dos sonhos, tanto dos seus personagens, quanto do mundo interior do próprio diretor. Tarkovski, ao construir essas cenas oníricas, expressa a sua própria vida, vinculada à infância, como experiência fundamental para a elaboração das suas questões cinematográficas.

Quando o diretor desenvolve em sua narrativa a oposição entre os sonhos de Ivan e a realidade da guerra, ocorre uma forma de dialética da existência entre dois mundos: o mundo dos sonhos que seria o lugar ideal que uma criança deveria viver e o mundo sombrio da guerra.



Figura 2: Cena do sonho de Ivan (captura de tela)

É importante destacar que o pai de Andrei Tarkovski, o poeta Arseni Tarkovski, vai para o front de guerra em 1941 e acaba perdendo uma perna. Nessa época o cineasta relata que foi um momento muito difícil, a família aguardava ansiosa por notícias do pai, esperavam suas cartas que não chegavam. O menino Tarkovski só tinha dois pensamentos então: o fim da guerra e o retorno de seu pai (UM POETA NO CINEMA: ANDREI TARKOVSKI, 1984).

Embora o roteiro de *A infância de Ivan* tenha sido pensado e concebido a partir do realismo socialista de cinema soviético, em que os alemães aparecem como inimigos e a ex-União Soviética como vencedora no final guerra, Tarkovski não dá ênfase a esse

tipo de maniqueísmo. A sua preocupação em Ivan é apreender a dor do personagem, que, como órfão, procura um pai entre os homens adultos com quem trabalha para vencer os inimigos alemães. O personagem Ivan, apesar de criança, é um gênio da espionagem contra os alemães. É essa genialidade que Tarkovski explora em Ivan, para fazer deste uma criança atraente àqueles que podem ser seu pai adotivo. Deste modo, o diretor russo não se preocupa com a guerra em si, mas com o desejo de uma criança de ter um pai.

Além da questão dos desejos de Ivan em ser adotado para recuperar o amor perdido familiar, o filme também trata de relações sedutoras entre homens e mulheres. É o caso da relação de Masha (a enfermeira) e o capitão Kholin que ocorre na floresta de bétulas. O fato é que nos filmes tradicionais de guerra não haveria espaço para esse tipo de tema que envolve questões desejanças.



Figura 3: O capitão Kholin e Masha, a enfermeira, na floresta (captura de tela)

Na trama se pode acompanhar objetivamente a atmosfera de guerra, sua tensão na superfície dos acontecimentos. No entanto, a preocupação do diretor é mostrar a profundidade das questões humanas. É com Ivan que se pode compreender que o filme não é um filme de guerra, mas de desejos que se expressam por meio dos sonhos. Além disso, os sonhos também servem para mostrar ao espectador a realidade trágica do menino. A vida de Ivan está lançada no terror da guerra que lhe tira a sua infância e aqueles que ama. Não é por acaso que Ivan estava obstinado a vingar sua família e todos que se foram, o personagem diz: “quem não está nessa guerra são os inúteis” (A INFÂNCIA DE IVAN, 1962).

Por fim, após o desfecho da guerra os soldados descobrem que Ivan foi morto, mas o filme não termina com a morte de Ivan, na última cena temos um sonho póstumo, um sonho sem sonhador, em que o diretor mais uma vez abre ao diálogo com o espectador sobre o destino de menino. Tem-se assim o sentimento que o fim que Ivan mereceria não era a morte, o protagonista deveria viver desde sempre no mundo dos seus sonhos, mas a morte é a realidade objetiva da guerra.



Figura 4: Cena final do filme a Infância de Ivan (captura de tela)

Em *O Espelho* (1974), filme com direção de Tarkovski e roteiro em conjunto com Aleksandr Misharin, percebe-se de forma retratada a vida do diretor por meio da guerra. O filme nos conduz de uma forma lírica, profunda e espiritual a representação mais próxima do movimento da memória, que é construído pela perspicácia do diretor. Elaborado com uma narrativa não linear, o filme é constituído por meio do narrador personagem da história Alexei, que está aparentemente próximo da morte, recorda seu passado de forma a revê-la por meio das imagens da sua memória, em especial sua infância com um desejo melancólico de poder retorná-la.

Por meio da narrativa imagética do personagem Alexei, que representa Tarkovski no filme, vivencia-se a história da dor e do remorso de um homem que não amou sua família o suficiente. Essa ideia o atormenta por uma busca incessante de retornar ao passado. O cineasta comenta em seu livro *Esculpir o Tempo* (2010) que a angústia de suas lembranças também o atormentava, assim como ocorre com o protagonista do filme, e só pode ficar em paz após realizar essa obra.

Embora o roteiro do filme seja construído com base na vida de Tarkovski, o diretor não constrói um típico filme autobiográfico, pelo contrário, o filme transpassa o caráter individual para uma vivência humana em geral, pois expressa sentimentos arquetípicos. A história do diretor contada no filme, se torna a história de diversas pessoas que viveram em sua época.

O Espelho não foi, em absoluto, uma tentativa de falar sobre mim mesmo. Ele falava sobre meus sentimentos para com as pessoas que me eram muito queridas, sobre meu relacionamento com elas, sobre minha eterna compaixão pelo seu sofrimento e pelas minhas próprias falhas – o meu sentimento de dever não cumprido (TARKOVSKI, 2010, p. 160)

No prefácio do seu livro *Esculpir o Tempo* nos deparamos com alguns depoimentos de seus espectadores que confirmam esse envolvimento com o filme, que se enxergam nas cenas esculpidas pelo diretor, seja na lembrança da casa de campo ou nos acontecimentos do filme que marcaram uma geração.

De que fala esse filme? De um homem. Não daquele homem em particular, cuja voz ressoa por trás da tela, representado por Innokenti Smoktunovsky. É um filme sobre você, o seu pai, o seu avô, sobre alguém que viverá depois de você, e que, ainda assim, será 'você'. Sobre um homem que vive na terra, que é parte da terra, a qual, por sua vez, é parte dele, sobre o fato de que um homem responde com a vida tanto ao passado quanto ao futuro. Deve-se ver esse filme com simplicidade e ouvir a música de Bach e os poemas de Arseni Tarkovski; vê-lo da mesma maneira como se olha para as estrelas ou para o mar, ou ainda, como se admira uma paisagem. Não há, aqui, nenhuma lógica matemática, pois esta não é capaz de explicar o que é o homem ou em que consiste o sentido de sua vida (TARKOVSKI, 2010, p. 4).

No filme aparece a figura da mãe de Tarkovski, sua irmã Marina e seu pai, ao longo da sua infância. A casa mostrada no filme foi criada a partir da réplica da casa em que o cineasta viveu quando criança, sendo reconstruída no mesmo lugar onde a família morou. Tarkovski (2010) relata que quando a casa ficou pronta, levou sua mãe, Maria Ivanovna (que também participa do filme interpretando sua própria mãe, mais velha) para ver a casa, e sua reação superou todas as expectativas do diretor. Maria Ivanovna experienciou à volta ao seu passado, despertando sentimentos na atriz que o filme tinha a intenção de expressar.



Figura 5: A réplica da casa da infância de Andrei Tarkovski (captura de tela)

Outras cenas que complementam de forma expressiva a narrativa estética do filme são as representações dos sonhos de Alexei, trazendo as memórias e sentimentos mais íntimos. Além disso, se pode apreender as imagens vívidas da natureza e seus fenômenos que estão sempre presente no filme; os quatro elementos: fogo, água, terra e ar (em forma de vento), perpassa toda a obra de *O Espelho*, demonstrando a integração dos personagens com a natureza.



Figura 6: Sonho de Alexei – A mãe lavando os cabelos (captura de tela)

O filme surge como uma misteriosa alquimia de entrelaçamentos e correspondências, impossibilitando analisá-lo em suas partes. Deste modo, só o compreendemos por meio da função que cada uma das cenas exerce no conjunto do filme. O que podemos, de certa forma destacar como plano de fundo desta obra, se refere às dificuldades de um país marcado pela guerra, de uma infância que passa pela miséria.

Éramos muito pobres na infância. Eu e minha mãe passamos uma época muito difícil. De forma que conheço a pobreza muito bem. Já passei fome, fome de verdade. Viver totalmente sem esperanças, sabe. Não ter mesmo um pedaço de pão para o dia seguinte. É um sentimento muito difícil, e de certa forma, destrói o ser humano. Contudo nos ensina a ter compaixão com os outros. Parece-me que quem já passou fome nunca poderá ser ganancioso. (UM POETA NO CINEMA: ANDREI TARKOVSKI, 1984).

Em umas das cenas do filme, a mãe do protagonista, vai com Alexei até uma casa vizinha (não muito próxima) para tentar vender suas joias. A mãe de Alexei com dois filhos para criar sozinha, sem trabalho, busca soluções para sustentá-los. Essa cena, marca a história real da família que vivia em Moscou, mas volta para o campo, por causa da evacuação da guerra.



Figura 7: A mãe de Alexei tentando vender suas joias (captura de tela)

A guerra e toda a estrutura do regime soviético marcaram profundamente a vida do cineasta. Tarkovski (2010) relata que quando assistiu a essas imagens da guerra percebeu que teria que usá-las e que se tornariam um ponto central do filme. O espírito daquelas pessoas devastadas por um esforço terrível e desumano daquele trágico período histórico se tornaria o coração do filme que teve início com sua própria biografia, sua reminiscência lírica íntima de suas lembranças que tanto o atormentavam.

No filme o cineasta também inclui os poemas de seu pai: Arseni Tarkovski, narrados por ele mesmo. Essa junção tem o efeito de ligar todo o enredo do filme, no sentido de fluir e estabelecer uma conexão entre as imagens e os poemas. As imagens da guerra falavam de imortalidade e o uso dos poemas de Arseni Tarkovski possibilitou a expressão do seu significado original.



Figura 8: Exército vermelho atravessa o lago Sivash (captura de tela)

Vida, vida

Não acredito em pressentimentos, e augúrios
Não me amedrontam. Não fujo da calúnia
Nem do veneno. Não há morte na Terra.
Todos são imortais. Tudo é imortal. Não há por que
Ter medo da morte aos dezessete
Ou mesmo aos setenta. Realidade e luz
Existem, mas morte e trevas, não.
Estamos agora todos na praia,
E eu sou um dos que içam as redes
Quando um cardume de imortalidade nelas entra.

Vive na casa e a casa continua de pé
Vou aparecer em qualquer século
Entrar e fazer uma casa para mim
É por isso que teus filhos estão ao meu lado
E as tuas esposas, todos sentados em uma mesa,
Uma mesa para o avô e o neto
O futuro é consumado aqui e agora
E se eu erguer levemente minha mão diante de ti,
Ficarás com cinco feixes de luz
Com omoplatas como esteios de madeira
Eu ergui todos os dias que fizeram o passado
Com uma cadeia de agrimensor, eu medi o tempo
E viajei através dele como se viajasse pelos Urais.

Escolhi uma era que estivesse à minha altura
Rumamos para o sul, fizemos a poeira rodopiar na estepe
Ervavais cresciam viçosos; um gafanhoto tocava,
Esfregando as pernas, profetizava
E contou-me, como um monge, que eu pereceria
Peguei meu destino e amarrei-o na minha sela;
E agora que cheguei ao futuro ficarei
Ereto sobre meus estribos como um garoto.

Só preciso da imortalidade
Para que meu sangue continue a fluir de era para era
Eu prontamente trocaria a vida
Por um lugar seguro e quente
Se a agulha veloz da vida
Não me puxasse pelo mundo como uma linha.
Arseni Tarkovski (TARKOVSKI, 2010, p. 169).

A última cena do filme parece realizar o desejo tanto do protagonista quanto do diretor, tem-se o reencontro entre o passado e o presente. Na referida cena, em seu primeiro momento, há o casal jovem apaixonado (pai e mãe de Alexei), deitados na grama da casa de infância do narrador, e logo depois corta para a cena de sua mãe já idosa (que é interpretado pela própria mãe de Andrei Tarkovski), com Marina e Alexei crianças. Essa cena personifica a volta tão desejada, passado e presente estão reunidos em um todo significativo.



Figura 9: Cena final do filme – A mãe de Alexei com ele e Marina (captura de tela)

O modo de ser de Andrei Tarkovski, expressa sua forma única de fazer cinema. Sua visão de mundo, seu caráter subjetivo, sua veia artística, não se separam de sua biografia, de suas vivências pessoais. Nós podemos compreender que a vida não justifica a obra, nem a obra explica a vida, mas que ambas se complementam, se fundem para dar luz à proposta estética de Tarkovski, de um cinema como expressão artística. A

guerra e o regime soviético como um todo, marcam profundamente a infância e a vida do cineasta, mas não se trata de uma relação de causa e efeito, pois o artista está situado e não determinado pelos acontecimentos de sua história.

Nunca consegui separar minha vida dos meus filmes, porque sempre fizeram parte da minha vida, e eu sempre tive que tomar decisões cruciais em minha vida, para poder fazê-los. Eu conheço muitas pessoas que são capazes de separar suas vidas de seus filmes. Eles vivem de uma maneira, e então expressam ideias diferentes em seu trabalho, diferente de seu modo de vida. Eles são capazes de dividir sua consciência. É algo que nunca fiz. Para mim, o cinema não é apenas um trabalho: é a minha vida. E cada filme é uma ação entre as outras em minha vida (UM POETA NO CINEMA: ANDREI TARKOVSKI, 1984).

Para Tarkovski (2010), o primordial é o comprometimento do artista com a sua arte, o sucesso pode ser uma consequência, mas nunca uma busca. A arte em um sentido metafórico colabora para despertar o homem do seu silêncio existencial, ou seja, trazê-lo para a sua tarefa de vivenciar significativamente o seu estar no mundo.

Tanto *A infância de Ivan* como *O Espelho* demonstram a genialidade do trabalho artístico do diretor. A biografia presente no filme *O Espelho* nos apresenta um homem sensível com o mundo e com outros, um artista que sente remorso, cujo passado não consegue se desvencilhar. Ao trazer sua vida para o filme o diretor russo procurava apreender o significado do seu processo de vida. Ao contar sua própria história, Tarkovski narra a história de muitos cidadãos russos que sofreram os empasses de uma geração marcada pela guerra. Em *A infância de Ivan* somos mergulhados em um universo não muito explorado pelos filmes de guerra. A personalidade forte de uma criança que se porta como um adulto, firme e rígido por fora, mas desolado por dentro. Todos os elementos artísticos e simbólicos presentes nesses dois filmes de Tarkovski, além de manifestar os aspectos de sua biografia, também relevam a necessidade humana de investigar os mistérios de sua existência, no sentido de apreender a sua possibilidade de ser no tempo.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.

BAZIN, André. *O que é o cinema?* Lisboa: Livros Horizontes, 1992.

JIMENEZ, Marc. *O que é estética?* Trad. Fulvia M. L. Moretto. Coleção Focus. São Leopoldo: RS: Unisinos, 1999.

LEM, H. Stanislaw. *Solaris*. Trad. Eneida Favre. São Paulo: Aleph, 2017.

MERLEAU-PONTY, Maurice. *A Dúvida de Cézanne*. Trad. Nelson Alfredo Aguilar. Os Pensadores. 2ª ed. São Paulo: Abril Cultural, 1984.

_____. *Conversas*. Fábio Landa e Eva Landa. 1ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

_____. *“O cinema e a nova psicologia”* IN: XAVIER, Ismail (org.). A experiência do cinema. Rio de Janeiro: Graal, 1983.

_____. *O Olho e o espírito*. Trad. Nelson Alfredo Aguilar. Os Pensadores. 2ª ed. São Paulo: Abril Cultural, 1984.

_____. *O Visível e o Invisível*. Trad. José Artur Gianotti e Armando Mora d’Oliveira. 4ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2017.

STRUGPÁTSKI, Arkádi & Boris. *Piquenique na estrada*. Trad. Tatiana Larkina. São Paulo: Aleph, 2017.

TARCOVSKI, Andrei. *Diários 1970 – 1986*. São Paulo: É Realizações, 2012.

_____. *Esculpir o tempo*. Trad. Jefferson Luiz Camargo. 3ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 2010.

Wölfflin, H. - *Conceitos fundamentais da história da arte*. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

FILMOGRAFIA

A Infância de Ivan (Ivanovo Detstvo, Andrei Tarkovski, URSS, 1962).

Andrei Rublev (Andrei Rubliov, Andrei Tarkovski, URSS, 1966).

Nostalgia (Nostalghia, Andrei Tarkovski, Itália, 1983).

O Espelho (Zerkalo, Andrei Tarkovski, URSS, 1974).

O Sacrifício (Offret, Andrei Tarkovski, Suécia, 1985).

Solaris (Soliaris, Andrei Tarkovski, URSS, 1972).

Stalker (Andrei Tarkovski, URSS, 1979).

Tempo de Viagem (Andrei Tarkovski, URSS, 1983).

Um poeta no cinema: Andrei Tarkovski (Donatella Baglivo, Itália, 1984).



OS AUTORRETRATOS DE HENRIQUE BERNARDELLI E RODOLFO AMOEDO COMO REPRESENTAÇÕES SOBRE A VELHICE

THE SELF-PORTRAIT OF HENRIQUE BERNARDELLI AND RODOLFO AMOEDO
AS REPRESENTATIONS ABOUT OLD AGE

<https://doi.org/10.5281/zenodo.4818141>

Envio: 11/02/2021 ♦ Aceite: 21/03/2021

Naiany de Araújo Santos Costa



Mestre em História pela Universidade Federal de Juiz de Fora (2021); Licenciada em História pela UFJF (2017).

RESUMO:

Os autorretratos de Henrique Bernardelli e de Rodolfo Amoedo, pertencentes ao Museu Mariano Procópio e com data aproximada de 1929, representam ambos em fase idosa, com pouco mais de 70 anos de idade, as telas são o resultado de uma prática profissional e uma escolha de autorrepresentação na maturidade. Nesse sentido, o texto discute como a velhice é exteriorizada nessas obras a partir do emparelhamento com outras representações sobre a senescência, sendo outras pinturas e romances literários.

PALAVRAS-CHAVE: autorretrato; autorrepresentação; entre séculos XIX e XX; velhice.

ABSTRACT:

The self-portrait of Henrique Bernardelli and Rodolfo Amoedo belonging to the Mariano Procópio Museum, and with an approximate date of 1929, represents both in the elderly phase, with little more than 70 years of age, the screens are the result of a professional practice and a choice self-representation at maturity. In this sense, the text discusses how old age is externalized in these works from the pairing with other representations about senescence, being other painting and literary novels.

KEYWORDS: self-portrait; self-representation; between 19th and 20th century; old age.

Das mitologias, da literatura, e da iconografia destaca-se uma certa imagem da velhice, variável de acordo com os tempos e os lugares. Mas que relação essa imagem sustenta com a realidade? É difícil determinar. A imagem da velhice é incerta, confusa, contraditória. (BEAUVOIR, 2018, p. 93).

Não há um modo único de encarar e viver a velhice, a diversidade é uma de suas características tanto no passado como no presente, embora nas sociedades modernas haja novas e maiores possibilidades de vivenciar essa fase humana devido ao aumento na expectativa de vida³³, crescente desde o fim do século XIX, com a industrialização, o desenvolvimento científico, a mobilidade urbana e maiores possibilidades trabalhistas.

São muitas as formas de velhice representadas ao longo da história, essa fase da vida humana é, sem dúvida, um fator biológico inerente a condição do homem, pois todas as pessoas com desejo de viver por muito tempo sabe que isso implica ficar idoso. Sociedades variadas enfrentaram a questão da velhice de maneiras específicas, com os seus próprios valores, a posição destinada ao idoso e a forma como ele era entendido pelo seu grupo social demonstra ser a senectude, ainda, uma manifestação cultural.

Os autorretratos de Henrique Bernardelli e Rodolfo Amoedo (fig. 1 e 2) pintados quando eles tinham pouco mais de 70 anos de idade, por volta de 1929, exibem, por vezes, escolhas próximas e similares concernente a uma ideia abrangente de velhice, mas não há regularidade nesse processo. Dessa maneira, pretende-se, por meio do cotejamento entre essas duas telas, a vida dos artistas, romances literários e outras pinturas, refletir sobre a ancianidade como uma experiência intercambiada pela individualidade na velhice e o pensamento corrente sobre a imagem do velho.

³³ O aumento na expectativa de vida indica que mais pessoas podem viver por mais tempo, no entanto, não significa afirmar a inexistência, em séculos precedentes, de vida longínqua, como por exemplo viver até 80 ou 100 anos de idade, mesmo tendo sido privilégio de poucos. THANE, P. (Org.). 2005. p. 15.



Figura 1- BERNARDELLI, Henrique. Autorretrato. 1929. Óleo sobre tela. 43 x 43 cm.
 Museu Mariano Procópio. Fotografia: Naiany de Araújo.



Figura 2- AMOEDO, Rodolfo. Autorretrato. c.1929. guache s/papel. 33,5 x 23,7 cm.
 Museu Mariano Procópio. Fotografia: Naiany de Araújo.

Antes de tudo, convém analisar os dois autorretratos, na tela de Henrique Bernardelli (fig. 1) a assinatura do nome Bernardelli é por extenso e acima da marca está a palavra autorretrato classificando o quadro. Rodolfo Amoedo não utilizou o mesmo recurso e sua obra não está datada, vê-se na tela suas iniciais R e A sobrepostas e abaixo o nome Rio, referente a cidade do Rio de Janeiro.

Henrique Bernardelli se mostra com vestimentas em tom claro, casaco e boina em nuance pastel e com uma camisa em cor branca, assim como um lenço envolto ao pescoço, com alguns pontinhos em matiz esverdeada. Atrás dos óculos, seus olhos encaram o observador, a indumentária utilizada por Bernardelli não difere de outras exibidas em algumas de suas imagens em fotografias de periódicos ou autorretratos e retratos, especialmente assimilada a tarefa de pintor e professor de pintura, tanto em fase mais jovem quanto na velhice, embora com suas particularidades³⁴.

Rodolfo Amoedo se expõe em sua obra (fig. 2) trajando vestes em tonalidade clara e encarando o observador com óculos muito transparentes. A representação de Amoedo nesse quadro é distinta de outros autorretratos, principalmente pela sua pose mais simplória e com vestimentas informais, ele era cuidadoso com sua figura na juventude e na velhice, notadamente impertigada em alguns retratos e fotografias.

Desse modo, na autorrepresentação de Henrique Bernardelli a velhice é mostrada pelos cabelos brancos, a calvície, o uso dos óculos, os sulcos na pele. Em Rodolfo Amoedo os cabelos estão pigmentados em tom escuro, sua calvície é apenas prenunciada, contudo se pode conferir as rugas em seu rosto, bem como a presença das lentes com armação. Em ambos se nota o corpo em posição confortável, com ombros descansados, com expressões distintas, mas ativa e atenta, dessa maneira, nos dois autorretratos a velhice não é exposta de forma grosseira, como Alberti sugeriu em seu tratado de pintura sobre a representação do jovem e do velho:

³⁴ Para um estudo mais detalhado sobre os dois autorretratos de Henrique Bernardelli e Rodolfo Amoedo, ver: COSTA, 2021.

Sejam leves os movimentos dos jovens, agradáveis com uma certa manifestação de grandeza de alma e boa força. Sejam os movimentos dos homens dotados de bastante firmeza, com poses belas e artificiosas. Os movimentos e as poses dos velhos devem ser de cansaço; que eles se sustentem não apenas com os pés, mas também com as mãos. (ALBERTI, 1999. p. 127)

Alberti enfatiza a representação do velho como decrépito, embora seja ele a afirmar que o homem deve ser apresentado com firmeza. De acordo com esse pensamento, a velhice nos autorretratos de Bernardelli e Amoedo torna-se secundária, haja vista ser o homem artista a figura preponderante na composição, nesse caso a velhice não é retratada como o outro, mas a partir da experiência do pintor enquanto homem idoso.

Desde o início da era moderna, a ideia de velhice, principalmente, mas não exclusivamente, como uma combinação da fraqueza do corpo e/ou uma instabilidade da mente causadas pela longevidade tem se fortificado, ocasionando um período de velhice sem significativa afetação corpórea ou mental, uma juventude na velhice. Essa fase é identificada de velhice vigorosa ou bela velhice por Beauvoir, sendo a idade em que o ser humano passou da fase adulta, mas mantém a firmeza e força do corpo, a memória e inteligência intactas, um equilíbrio moral e físico.

Uma velhice vigorosa é observada nos autorretratos de Bernardelli e Amoedo, ambos são exibidos idosos, a paciência excessiva e a aura benquista demonstram controle físico e mental. Mais ainda, as autorrepresentações expõem não apenas a imagem dos dois artistas como vetustos, elas são o resultado de uma prática e capacidade profissional exercidas nessa fase da vida.

Entre as imagens e ideias sobre o homem idoso está a de homem vencedor e prodigioso em seu trabalho, exemplo notório é o pintor britânico Joshua Reynolds (1723-1792), aos 57 anos de idade ele compôs um autorretrato³⁵ apresentando sua distinção e posição social. Na data da obra, em 1779/1780, ele tinha a profissão de

³⁵ REYNOLDS, Joshua. *Autorretrato*. 1779/1780. Óleo s/painel. 127 x 101,6 cm. Royal Academy of Arts. Imagem disponível em: <https://www.royalacademy.org.uk/art-artists/work-of-art/self-portrait-of-sir-joshua-reynolds-p-r-a>. Acesso em: 25 jan. 2021.

artista bem sedimentada, resultado de seus investimentos na obtenção de reconhecimento profissional.

No seu autorretrato Joshua Reynolds se exhibe em pose calculada, com o olhar entre a penumbra e a claridade ele encara o observador, e a luz que incide sobre sua face direita ilumina a parte superior da cabeça de um busto de Michelangelo, é como se o gesso fortificasse e afirmasse a imagem e posição de Reynolds como artista, intelectual e homem social, a cena sugere grandiosidade ao retratado.

Ao sustentar sobre a cabeça um gorro escuro e uma capa sobre os ombros em gradação escarlate o pintor destaca as peças símbolo da honraria de Doctor of Civil Law da Oxford University recebida por ele em 1773. Além disso, a tela foi constituída para ser exposta na sala da Assembleia da Royal Academy, o pintor tinha uma ligação particular com a instituição, pois foi apontado como o primeiro presidente fundador da Royal Academy em 1768.

Não é insólito na história encontrar homens envelhecidos com destaque em posições sociais elevadas, na verdade havia maior possibilidade de experimentar a ancianidade e sua diversidade quando se pertencia a um grupo com melhores recursos econômicos. No século XVIII, por exemplo, na Europa Ocidental, os idosos com alguma riqueza ou ganho mantinham uma relativa independência, autonomia e autoridade entre os familiares, amigos e nas suas relações profissionais, por outro lado, os velhos enquanto pessoas necessitadas de atenção e cuidados era uma ideia comumente destinada aos velhos decrépitos, pobres e enfermos.

Joshua Reynolds estava em velhice precoce quando pintou seu autorretrato e se expôs com pomposidade e imponência, diferente dos brasileiros septuagenários Henrique Bernardelli e Rodolfo Amoedo exibidos com simplicidade e complacência. De todo modo, o trabalho é o meio pelo qual esses artistas construíram e adquiriram uma posição e pertinência na sua comunidade, contudo, algumas situações antagonizam o velho e a atividade profissional.

Nos anos iniciais do século XX, o escritor Machado de Assis apresentou o velho Aires em seus livros Esaú e Jacó e Memorial de Aires. O personagem era um diplomata aposentado, com sessenta anos de idade, nunca teve disposição para o casamento e

filhos, embora tenha casado, ficou viúvo ainda moço e não teve prole, assim ele viveu sozinho e satisfeito no Catete com seus livros.

A aposentadoria não era de modo algum um fardo, pelo contrário, depois de mais de 30 anos de trabalho, viajando e residindo em países diversos, agora ele podia desfrutar das letras clássicas, ler, reler e escrever sobre o que lhe aprouvesse. O afastamento do trabalho não significava incapacidade para Aires, era na verdade o momento esperado para vivenciar a tranquilidade e pequenas satisfações cotidianas, antes negligenciadas em favor do trabalho.

Essa descrição de aposentadoria vivenciada com descanso, tranquilidade e paz apresentada por Machado de Assis se mostra distante da vida de Henrique Bernardelli e Rodolfo Amoedo. Os dois artistas, ao contrário de Aires, tinham preocupações com seus rendimentos financeiros, com a enfermidade e a solidão.

Nos últimos anos de vida, Henrique Eugênio Bernardelli³⁶ ministrou aulas de maneira autônoma, sem vínculos com nenhuma instituição e continuou a dedicar-se ao seu ofício de pintor. Depois da morte de seu irmão, Rodolfo Bernardelli, em 1931, Henrique ficou muito afetado e pesaroso, ainda assim, continuou a frequentar alguns círculos de artistas³⁷ e a aclamar a memória do escultor por meio de doações de algumas de suas obras³⁸.

Em 1933, ele foi designado como um dos membros júri para o salão de Belas Artes³⁹, posteriormente, em 1935, quando pintava uma tela intitulada *Angelus*, respondeu em entrevista para o *Correio da Manhã*⁴⁰, não ter parado de pintar em nenhuma fase de sua vida. Em fins de 1934, expôs no Salão de Belas Artes a tela fazendo conta das compras⁴¹, faleceu em 1936, aos 79 anos, depois de ter ficado hospitalizado por cerca de 25 dias⁴².

³⁶ *Jornal do Comércio*. ano 109. n. 306. 24 set. 1936. p. 9.

³⁷ *Jornal do Comércio*. ano 105. n. 108. 07 maio 1932. p. 6.

³⁸ *Jornal do Comércio*. ano 105. n. 102. 30 abr. 1932. p. 3.

³⁹ *Correio da Manhã*. ano XXXIII. n. 11.868. 10 ago. 1933. p. 5.

⁴⁰ *Correio da Manhã*. ano XXXV. n. 12.493. 11 ago. 1935. p. 23.

⁴¹ *Nação Brasileira*. ano XIII. n. 137. jan. 1935. p. 23.

⁴² *Jornal do Comércio*. ano. 109. n. 160. 6 e 7 abr. 1936. p. 3.

Rodolfo Amoedo, assim como Henrique, ministrava aulas e exercia o trabalho de pintor, mas Amoedo tinha um vínculo empregatício com a Escola Nacional de Belas Artes e nos meses finais de 1934, aos 77 anos, o pintor foi aposentado por ter atingido a idade legal para trabalhar⁴³. Depois disso, ele continuou a ensinar no curso de arte decorativa, encabeçado por ele, Fléxa Ribeiro e outros artistas e oferecido pela universidade do Rio de Janeiro, na Escola Politécnica⁴⁴, embora os jornais *A Federação* e *A Noite* lamentassem em nota a situação precária de Amoedo, tanto em termos econômicos quanto de saúde física⁴⁵.

A velhice de Henrique Bernardelli e Rodolfo Amoedo não foi distante do trabalho, apesar da redução eles trabalharam tanto quanto puderam, a existência confundia-se com a profissão e a aposentadoria significa o afastamento das relações sociais e extrafamiliares, e em alguma medida, a perda de status social e econômico. Amoedo experienciou sua aposentadoria sem pujança e ainda com pouca saúde, duas condições capazes de desestabilizar o homem em velhice e acelerar a senilidade. Por sua vez, Henrique Bernardelli parece ter sido menos afetado pelos rendimentos financeiros, contudo viveu seus derradeiros anos com pesar saudades de Rodolfo Bernardelli, seu companheiro de vida.

Como se vê, as agruras da vida podem ser severas na velhice, afinal ela tem suas próprias fragilidades. De outro modo, ao vetusto é, por vezes, imputado uma imagem de sábio, especialista na condição humana, de sangue gelado e nervos enferrujados, muito mais humanizado e benevolente. A idealização é fortalecida pela experiência de viver e da proximidade com a morte, pois nessa faixa etária todas as suas ações, atitudes e comportamentos são contrários ao vividos na juventude, é na maturidade que ele é mais ponderado, prudente e perspicaz e esse estado considerado transcendente é considerado possível apenas aos idosos porque ele se desenvolve com o passar do tempo e o augúrio de sua extinção.

Nesse sentido, o personagem aposentado de Machado de Assis tem muito em comum com os artistas Henrique e Amoedo, o primeiro apresenta conhecimento por

⁴³ *O Paiz*. ano. XLVIII, n. 17.070. 2 set. 1934. p. 2.

⁴⁴ *Correio da Manhã*. ano. XV. n. 12.579. 20 nov. 1935. p. 9.

⁴⁵ *A Federação*. ano. LI. n. 291. 21 dez. 1934. E: *A Noite*. ano. XXIV. n. 8.292. 24 dez. 1934. p. 4.

ter viajado o mundo inteiro, por ter experiência intelectual e principalmente, por controlar os excessos sentimentais. Os últimos, viajaram e estudaram no exterior, Amoedo na França e Henrique na Itália, filhos de artistas, ambos cresceram entre as apresentações e turnês de seus pais nos teatros e cultivaram com eles o interesse pelas artes, com algum cabedal literário⁴⁶. Em seus autorretratos eles investiram numa imagem resignada e comedida de si e se exibem sem atitudes e expressões exageradas, com sensatez e sem dissimular a velhice, além disso, em entrevista realizada por Anygone Costa eles são exaltados pelos anos dedicados ao magistério, tendo ensinado muitos outros artistas.

A ideia de velhice aureolada não surge no século XIX, em as Confissões, Santo Agostinho (354-430 d.c.) escreveu sobre sua vida e apresentou como em sua maturidade o conhecimento e o equilíbrio espiritual ganharam substância, a religião foi sua principal motivação somada à sua dedicação pela retórica, escrita e leitura. Esse livro é considerado uma autobiografia do religioso e avulta a imagem dele como um velho sábio, consciencioso e indulgente.

Desde a Grécia Antiga alguns filósofos e pensadores investiram numa imagem aclamada da velhice. No Império Romano essa ordem não se alterou por completo, pois a lei Romana beneficiava o homem envelhecido, embora não fosse expressivo a quantidade de pessoas envelhecidas, os homens somavam mais que as mulheres. A morte no parto é uma das hipóteses para uma vida mais curta entre o grupo feminino, nisso reside a ideia, na literatura da época, de o velho viúvo casar-se com uma jovem e ser ridicularizado por suas traições.

A lei Romana era regularizada a partir do pater familias, o homem tinha poder e responsabilidade sobre todos os membros de sua família, como filhos, esposa e servos, e à medida que o chefe familiar envelhecia mais ele acumulava influência e respeito na

⁴⁶ *Revista Teatral*. ano I. n. ilegível. 21 ago. 1879. p. 1 e 2. Contribui para a imagem de Rodolfo Amoedo como homem interessado nas letras a existência de um álbum constituído por sua esposa, conhecido como o Álbum de Adelaide Amoedo, o volume possui poemas e poesias de Machado de Assis, Artur Azevedo e Osório Duque Estrada dedicados a ela. ver: *O Comércio de São Paulo*. ano II. n 413. 22 jul. 1894. p. 1. E: FRAGOSO, Augusto. O álbum, o último jornal literário de Artur Azevedo. In: *Revista do Livro: Órgão do Instituto Nacional do Livro*. ano III. dez. 1958. p. 176. E ainda: *O Álbum*. ano I. n. 8. fev. 1893. p. 3.

comunidade. Todavia, esse período foi marcado por alguns conflitos e mudanças nesse modelo, pois os filhos e jovens reivindicavam o direito de não serem completamente submetidos aos pais e velhos enquanto eles vivessem. Mesmo com as transformações no fim do Império Romano o idoso perdeu seu poder paternal, mas manteve sua autoridade moral.

A figura paterna e progenitora do velho emulado e respeitado pelos filhos e netos, em nada condiz com a imagem de Henrique e Amoedo. Como se viu, eles não tiveram filhos e descendentes, e em suas autorrepresentações o tema familiar não era comum, ambos tinham preferência em se mostrarem sozinhos, uma característica habitual no gênero autorretrato. Todavia, alguns artistas, como Eliseu Visconti, se autorretrataram entre seus familiares.

Visconti exibiu em pintura membros da sua família em retrato individual, em pares ou em grupo. Além disso, ele utilizou a figura de alguns familiares como modelo para compor outros gêneros pictóricos, como paisagens, cenas de gênero, entre outras. Na tela *Na Alameda*⁴⁷ o artista está reunido com sua esposa e filhos e ele é exibido em fase madura, em 1931 o pintor tinha pouco mais de 60 anos de idade, sua imagem é acanhada numa posição encoberta pelas figuras da esposa Louise, da filha Yvonne e dos filhos Tobias e Afonso.

Na verdade, a família está arregimentada, privilegiando as mulheres, mãe e filha à frente, em seguida estão atrás delas os dois filhos, e por fim, aparece Visconti, com uma imagem tímida e quase flutuando parece apoiar-se na esposa, mas sua face é mais nítida e colorida em relação aos outros, de tom apagado e traços exíguos. Há uma ambivalência nesse arranjo, pois o pintor aparece diminuído entre seus familiares e ao mesmo tempo, sua presença é caracterizada pela fisionomia de gradação mais intensa, a reunião sugere um patriarca oferecendo seus descendentes à posteridade.

A concepção de família regida pelos seus progenitores, embebidos na consciência de origem pela memória reiterada das histórias contadas pelos mais velhos é fortificada no livro *Em busca do tempo perdido* de Proust, em fins do século XIX. O

⁴⁷ VISCONTI, Eliseu. *Na Alameda*. c.1931. Óleo sobre tela. 121 x 104 cm. Coleção Particular. Imagem disponível em: <https://eliseuvisconti.com.br/obra/p613/>. Acesso em: 25 jan. 2021.

autor descreveu e refletiu sobre a relação fraterna entre avó e neto, apresentando amizade, confiança e respeito entre essas distintas gerações, em seu romance os mais jovens tinham apreço pela opinião e companhia dos membros mais velhos, em ouvir suas histórias e conhecimentos adquiridos, além de zelo e cuidado.

Contrário a essa imagem está a do idoso solitário, associada a inexistência ou ausência de parentes e descendentes. Desde o início do século XX, as pessoas envelhecidas têm vivido mais sozinhas, sem comunicação próxima e frequente com algum parente, entre outros motivos está a migração populacional de regiões rurais para a cidade com finalidade empregatícia, em muitos casos as pessoas deixavam todos os parentes no campo.

No Rio de Janeiro, nas primeiras décadas do século XX, o número de pessoas envelhecidas com necessidades de auxílio é notado pela existência de instituições assistentes, como o Asilo São Luiz para a Velhice Desamparada⁴⁸, em 1918 o asilo tinha em torno de 40 idosos vivendo sob seus cuidados, dentre eles 33 eram mulheres⁴⁹. Lima Barreto fortifica a ideia de pessoas vivendo sozinhas e como indigentes nos rascunhos de seu livro *Diário do hospício*; o cemitério dos vivos, e menciona como algumas pessoas com distúrbios leves e sem parentes acabavam sendo recolhidos das ruas do Rio de Janeiro para viverem no Hospital Nacional de Alienados.

Henrique Bernardelli envelheceu na companhia de seu irmão, Rodolfo, na cidade do Rio de Janeiro, mas depois da morte do escultor o pintor ficou sem parentes na cidade e viveu auxiliado por duas antigas funcionárias domésticas e modelos para muitos de seus quadros⁵⁰. A existência rodeada de parentes parece não ter sido realidade na família dos Bernardelli, a migração foi uma constante entre eles, seus pais, Oscar e Celestina, eram italianos e faziam parte do conservatório de Milão e ao realizarem uma turnê em 1847 pelo continente americano decidiram se casar.

Entre o nascimento dos filhos, o casal de artistas, ele violinista e ela bailarina, continuaram a viajar por alguns países da América com suas apresentações, contudo, a dificuldade em conciliar os cuidados com os filhos pequenos e o trabalho resultou na

⁴⁸ *O Fluminense*. ano 34. n. 8.259. 9 nov. 1911. p. 4.

⁴⁹ *O Fluminense*. ano 42. n. 10.823. 8 jan. 1919. p. 2.

⁵⁰ *Correio da Manhã*. ano XXXV. n. 12.493. 11 ago. 1935. p. 23.

separação da família. Assim, a filha Fanny ficou em Guadalajara com seus padrinhos enquanto Oscar e Celestina seguiam suas apresentações com Rodolfo, o filho mais velho.

Posteriormente, entre as turnês pela América do Sul nasceram Henrique, no Chile e Félix no Brasil, nesse país a família Bernardelli decidiu se estabelecer e viveram por algum tempo no Rio de Janeiro, mas depois da morte de Oscar Bernardelli, em 1886⁵¹, Celestina passou a residir no México com seu filho Félix, onde Fanny, única filha do casal, morava desde pequena. Em 1908, uma coincidência trágica afetou os Bernardelli, pois em abril a viúva de Oscar faleceu e em seguida, no mês de junho, morreu Félix⁵², ambos em Guadalajara⁵³.

Sem filhos Rodolfo Amoedo viveu sua velhice na companhia de sua esposa Adelaide Moraes Amoedo, falecida em outubro de 1961⁵⁴, praticamente 20 anos depois da morte de seu marido. Decerto, o pintor tinha parentes vivos em sua velhice, como indica a menção no periódico *A Manhã* sobre o casamento de sua sobrinha Marle Meuffeis com Octávio Vandromme em Bruxelas⁵⁵, o artista tinha quatro irmãos, duas mulheres e dois homens⁵⁶.

O pintor, assim como Henrique Bernardelli pertencia a uma família de artistas, era filho da atriz Leolinda Amália Ribeiro de Amoedo, falecida em novembro de 1914⁵⁷, e neto da dançarina e cantora baiana Maria Leopoldina Ribeiro Sanches⁵⁸. Seu pai, Luiz Carlos de Amoedo, era português e tornou-se galã de teatro na segunda metade do século XIX, depois de chegar ao Brasil, mas na velhice foi acometido por uma catarata

⁵¹ *Jornal do Comércio*. ano 64. n. 131. 19 maio 1886. p. 5.

⁵² *O Paiz*. ano XXIV. n. 8.659. 18 jun. 1908. p. 4.

⁵³ *O Paiz*. ano XXIV. n. 8.588. 8 abr. 1908. p. 2.

⁵⁴ *Correio da Manhã*. ano LXI. n. 21.042. 28 out. 1961. p. 10.

⁵⁵ *A Manhã*. ano IV. n. 981. 16 fev. 1929. p. 5.

⁵⁶ *Correio da Manhã*. ano XXXVI. n. 12.922. 25 dez. 1936. p. 36.

⁵⁷ *A Província*. ano XXXVII. n. 304. 05 nov. 1914. p. 1. E: *O Imparcial*. ano III. n. 709. 10 dez. 1914. p. 8.

⁵⁸ *Jornal de Teatro e Esporte*. ano VI. n. 242. 28 jun. 1919. p. 15.

que o deixou cego nos últimos 15 anos de vida e o afastou do derradeiro trabalho de guarda-livros⁵⁹, morreu aos 83 anos de idade, em agosto de 1910⁶⁰.

Rodolfo Amoedo não viveu sozinho na sua velhice, situação experienciada em poucos anos por Henrique Bernardelli, mas viver sozinho não era uma situação estranha no início do século XX, embora não fosse comum. Os dois artistas viajaram alhures e moraram distante do Brasil e de seus familiares na mocidade, não devia ser um modo de vida desconhecido para eles. Além disso, morar num ambiente sem companhia não tem nada a ver com solidão e nem mesmo é restrito apenas aos idosos.

Viver a velhice na companhia de muitos familiares ou sozinho não exige uma outra imagem da velhice, a saber, a de pessoa avarenta e maliciosa que busca viver seus desejos e paixões. No livro *Os irmãos Karamázov*, Dostoiévski apresenta Fiódor Pávlovitch, homem de 55 anos, viúvo e herdeiro de duas mulheres, era pai de três filhos e tinha uma relação inflamada com dois dos seus rebentos devido à ausência da paternidade cedida por ele a outrem quando seus filhos ainda eram crianças. Com o retorno dos seus descendentes adultos o personagem ficou cada vez mais bufão, avarento e atrevido.

Pávlovitch era fascinado pela embriaguez e pela luxúria e disputava com seu primogênito o amor de uma moça, a situação de velho libidinoso é tão antiga quanto a velhice e podem ser encontradas na literatura, na iconografia, em gravuras, entre outras. As histórias bíblicas inspiraram muitos artistas a reproduzirem a imagem da mulher entre o velho e o jovem, a disputa amorosa muitas vezes consistia em ridicularizar e tornar cômico a situação do velho diante dos mancebos.

É o que se vê numa tela anônima da segunda metade do século XVI⁶¹, nela são mostrados uma moça com véu transparente sobre seu corpo, um ilusionismo sensual e erótico, do lado direito um homem de meia idade a corteja, suas mãos num símbolo

⁵⁹ *Brasil - teatro: repertório dramático de autores nacionais e estrangeiros*. 2º fascículo. 1903-1904. p. 290.

⁶⁰ *A Notícia*. ano XVII. n. 193. 16 e 17 ago. 1910. p. 3.

⁶¹ ANÔNIMO. *A mulher entre as duas idades*. 1580-1590. Óleo s/tela. 117 x 170,2 cm. Museu de Belas Artes de Rennes. Imagem Disponível em: <https://mba.rennes.fr/fr/le-musee/les-incontournables-du-musee/fiche/anonyme-francais-la-femme-entre-les-deux-ages-26>. Acesso em: 25 jan. 2021.

sexual e olhos fixados nesse signo e no órgão feminino indicam seu interesse lascivo. Do lado esquerdo do quadro, junto à jovem, está o rapaz com o rosto próximo ao dela e com uma das mãos segurando seu seio direito enquanto a outra se apoia no ombro envolvendo-a. Não há dúvidas sobre a preferência da moça, sua posição junto ao homem galante entrega sua escolha.

Não se pode negar a semelhança no enredo do personagem de Dostoiévski com a pintura anônima, ambos velhos são expostos com as fragilidades da velhice confrontadas com as dádivas da juventude. O episódio sustenta um conjunto de preceitos virtuosos moralizantes e risíveis para uma velhice entendida como digna contra a insistência do vetusto em viver nessa fase da vida o que seria permitido apenas aos jovens.

Seja como for, essa representação em nada condiz com a imagem dos artistas Henrique Bernardelli e Rodolfo Amoedo, os dois pintores rechaçavam de sua imagem qualquer alusão a uma vida barulhenta e excitante, agitada de ébrio e do desejo pelas sensações lascivas. Eles preferiram cultivar uma imagem de si ativa e encorajadora de respeito, exemplo disso são seus autorretratos. Além disso, é possível verificar em suas entrevistas no livro de Angyone Costa como os pintores são mostrados como homens profissionais, inquiridos, notadamente sobre suas obras, as dificuldades como pintor e professor, bem como opiniões sobre o cenário das artes no Brasil, portanto, sem expor suas intimidades e desejos de ordem privada.

No *Correio da Manhã*, de 1935, Tapajós Gomes comenta em entrevista com Henrique Bernardelli que a vida de pintor é uma emboscada para aventuras com modelos belas e jovens, o professor responde afirmando escapar desses perigos evitando com as moças momentos de conversas nas pausas e descansos do trabalho⁶². O artista mostra conformidade com o pensamento do irmão, Rodolfo Bernardelli, pois em entrevista⁶³ o escultor descreveu seu temperamento como sóbrio, pautado e metódico, afirmando ser esse um comportamento comum entre os artistas de sua época, contrário a uma vida de boemia, em ebulição no início do século XX.

⁶² *Correio da Manhã*. ano XXXV. n. 12.493. 11 ago. 1935. p. 23.

⁶³ COSTA, Angyone. 1927. p. 29.

A vida desregrada e com distrações poderia sugerir indisciplina e irresponsabilidade, essas ações contribuí para outro pensamento cultivado sobre o velho, a saber, o louco, sujeito em descompasso com a realidade. Nesse sentido, a figura de Dom Quixote de la Mancha de Miguel de Cervantes é expressiva.

Dom Quixote era um fidalgo, com aproximadamente 50 anos de idade e com gosto pelos livros de cavalaria, ao ler alguns exemplares passou a acreditar que era um cavaleiro, foi assim que criou seu nome fictício. A partir disso, ele passou a viver no intento de libertar as pessoas oprimidas pelas injustiças da vida e a proclamar seu amor por Dulcinéia, figura criada por sua imaginação. Como é possível perceber, sua percepção da realidade era peculiar, deturpava o que via e acreditava ajudar as pessoas quando na verdade causava riso e confusão ao ver gigantes, monstros, cavalo voador, caverna mágica e outros seres irreais.

A imagem de Dom Quixote é controversa, pois a velhice não condiz com a cavalaria e o fidalgo não era jovem, na verdade, era um homem deprimente, decaído, ossudo, sem carne e sem vida, sua descrição de cavaleiro da triste figura sugere que ele parecia ter mais idade. Contrário a isso, ao cavaleiro da Ordem era atribuído um corpo jovial, vigoroso, de potência física, características comumente atreladas à juventude, mas esse desajuste do personagem fortalece a comédia na narrativa, situação propiciadora para escárnio e zombaria.

Novamente, Rodolfo Amoedo e Henrique Bernardelli se distanciaram dessa representação. Ambos são apresentados em suas últimas entrevistas como homens lúcidos na velhice, como se vê, respectivamente, em 1940, na *Revista da Semana*⁶⁴ e, em 1935, no *Correio da Manhã*⁶⁵, portanto, a ideia de velho com afetação mental é incoerente com os artistas.

Entretanto, em Cervantes, a intermitente falta de lucidez do fidalgo o obriga a viver distante da realidade, como se estivesse isolado da vida real. Essa circunstância pode ser entendida como metáfora para o conflito geracional enfrentado pelo homem idoso, algumas vezes, afetado pelo desconforto, desacordo e preconceito sobre sua

⁶⁴ *Revista da Semana*. ano XLI. n. 27. 06 jul. 1940. p. 22 e 23

⁶⁵ *Correio da Manhã*. ano XXXV. n. 12.493. 11 ago. 1935. p. 23.

posição e atitudes em relação aos acontecimentos e convenções contemporâneas, provocando uma imagem do idoso ultrapassado e caduco.

Com a ascensão de uma sociedade tecnocrática no século XX a experiência perde seu valor, o acúmulo de saber de um indivíduo parece diante das novas formas de viver, em modificação constante. Desse modo, os valores são invertidos, pois a sociedade passa a ter confiança num aperfeiçoamento social progressivo e suscitado pelo novo, pela juventude, assim, os velhos são, na maioria das vezes, entendidos como desqualificados.

Henrique Bernardelli e Rodolfo Amoedo não são mostrados como artistas ultrapassados em sua velhice nas reportagens de 1935 e 1940. Na verdade, eles são entendidos como indivíduos com muita produção criativa construída, com uma história profissional sólida e respeitada, portanto, ambos são apresentados como artistas com muito conhecimento e domínio sobre seu ofício. Nesse sentido, Bernardelli tem uma opinião sobre a novidade, especialmente concernente a sua área profissional e as transformações no cenário artístico das primeiras décadas do século XX:

É preciso, de vez em quando, fazer alguma coisa de novo. E para isso é indispensável desprezar o que está feito. No afã de criar a novidade, a ideia da originalidade predomina inevitavelmente, e vem o exagero. Mas o tempo que é o mestre de todos, age beneficentemente, e vem o equilíbrio para normalizar tudo (CORREIO DA MANHÃ, 1935).

O artista mostra uma crença no novo como motor a dar movimento ao antigo ocorrendo uma hibridização entre novo e velho, assim, nenhum fica incólume ao outro, resultado do conflito entre os dois tempos que disputam, um a resistência sobre o outro. A fixação pelo novo e suas consequências é extremada no livro Admirável Mundo Novo de Aldous Huxley publicado em 1932, a narrativa apresenta uma sociedade construída pela engenharia genética, com pessoas fabricadas em laboratórios, sem vínculos familiares eles são educados pelas instituições com objetivo único de viverem para o trabalho e o consumo de bens.

A velhice não existia nessa comunidade, na verdade ela era negada e retardada com pílulas e remédios, denominado como soma ele era capaz de aliviar todas os sofrimentos humanos e manter o corpo com vigor e força jovial. Ainda assim, eles não

viviam mais de 60 anos, sem parentes, depois da morte, não deixavam qualquer memória de si e seus corpos cremados eram reutilizados no sistema industrial.

Na ficção distópica de Huxley a velhice foi abortada, a sociedade não precisava lidar com suas fragilidades, ao mesmo tempo, a vida era encurtada. Não havia reminiscência sobre essa fase humana, inclusive, a memória do indivíduo não era cultivada, anulando qualquer tentativa desse homem se conectar com a posteridade. Assim, o autor parece apelar para o fortalecimento dos valores humanos, da necessidade natural do homem viver como tal, sem aniquilar as fragilidades, sofrimentos e dores.

O novo apresentado por Huxley é um tempo presente constante para o indivíduo, sem conexão com o antigo, tão pouco com o vindouro. Mas, o imbricamento do tempo é notório na vida profissional de Henrique e Amoedo, com seus pais, desde a tenra idade, se interessaram pelas artes, aprenderam o ofício de pintor na juventude com artistas renomados, adultos, aprimoraram suas telas e passaram a ensinar novos profissionais, na velhice, continuaram a trabalhar enquanto puderam. Portanto, eles construíram uma vida dedicada ao trabalho, com o desejo e o investimento de ter suas obras na posteridade evocando sua memória.

Como é sabido, as representações sobre a velhice são múltiplas, embora algumas situações sejam reiteradas com o passar dos séculos devido as características comuns à ancianidade. De todo modo, os autorretratos de Henrique Bernardelli e Rodolfo Amoedo são semelhantes no modo como eles escolheram se exibir na fase idosa, notadamente com qualidades auxiliadoras para uma imagem de velhice com virtude e dignidade, afastando qualquer elemento capaz de expressar desrespeito, riso ou escárnio.

Ainda assim, há particularidade na velhice de cada artista e ela é percebida pelo modo como cada um viveu a ancianidade e enfrentou seus problemas pessoais, apesar disso, os dois pintores fugiam dos excessos, havendo concordância entre suas vidas e seus autorretratos. Contudo, a representação da velhice não se dá distante das disputas sociais, ela é uma das formas de velhos e adultos afirmarem seus valores e domínio um sobre o outro.

REFERÊNCIA BIBLIOGRÁFICA:

AGOSTINHO, Santo. *Confissões*. Trad. Lorenzo Mammi. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras. 2017. 410 p.

BEAUVOIR, Simone de. *A velhice*. Trad. Maria Helena Franco Martins. Rio de Janeiro: Nova Fronteira. 2018.

BONNET, Jacques. *A mulher entre as duas idades ou A miséria do velho apaixonado*. Trad. Jorge Coli. Campinas, SP: UNICAMP. 2017.

CALABRESE, Omar. *Artist's self-portraits*. Abbeville press: New York. 2006.

CERVANTES, Miguel. *Dom Quixote de la Mancha*. Trad. Almir Andrade e Milton Amado. Rio de Janeiro: Nova Fronteira. v. 1 e 2. 2016.

COSTA, Naiany de Araújo Santos. *Autorretratos de septuagenários: Henrique Bernardelli e Rodolfo Amoedo no Museu Mariano Procópio*. 2021. 189 f. Dissertação (mestrado em História) – Instituto de Ciências Humanas, Universidade Federal de Juiz de Fora, 2021.

DOSTOIÉVSKI, Fiódor. *Os irmãos Karamázov*. Tradução Natália Nines e Oscar Mendes. Rio de Janeiro: Ediouro, 2001.

HUXLEY, Aldous. *Admirável Mundo Novo*. Trad. Vidal de Oliveira. São Paulo: Globo. 2014.

LIMA BARRETO, Afonso Henriques de. *Diário do hospício; O cemitério dos vivos*. MASSI, Augusto; MOURA, Murilo Marcondes de. (Org.). São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

MACHADO DE ASSIS, Joaquim Maria. *Esaú e Jacó*. In: Todos os romances e contos consagrados: vol.3. 1 ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2016.

_____. *Memorial de Aires*. In: Todos os romances e contos consagrados: vol.3. 1 ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2016.

PROUST, Marcel. *Em busca do tempo perdido: o caminho de Guermantes*. Trad. Fernando Py. Rio de Janeiro: Nova Fronteira. v. 2. 2016.

CAVALCANTI, Ana. *Família*. In: VISCONTI: Eliseu. Eliseu Visconti: a modernidade antecipada. CARDOSO, R.; SERAPHIM, M. N.; VISCONTI, T. S. (Org.). Rio De Janeiro: Hólos Consultores e Associados. 2012. Catálogo de exposição realizada na Pinacoteca do Estado de São Paulo e Museu Nacional de Belas Artes. p.82-93.

COSTA, Angyone. *Rodolfo Amoedo* In: A inquietação das abelhas: o que pensam e o que dizem os nossos pintores, escultores, arquitetos e gravadores sobre as artes plásticas no Brasil. Rio de Janeiro. Pimenta de Melo e Cia. 1927. p. 57-63.

COSTA, Angyone. *Os irmãos Bernardelli*. In: A inquietação das abelhas: o que pensam e o que dizem os nossos pintores, escultores, arquitetos e gravadores sobre as artes plásticas no Brasil. Rio de Janeiro. Pimenta de Melo e Cia. 1927. p. 25-31.

COLE, Thomas R.; EDWARDS Claudia. *The 19th century*. In: THANE, P. (Org.). The long history of old age. London: Thames e Hudson. 2005. Cap. 5. p. 211-261.

MINOIS, Georges. *The Roman world: the old man's grandeur and decadence*. In: History of old age: from antiquity to the Renaissance. Translated by Sarah Hanbury Tenison. Chicago: The University of Chicago Press. 1989. p. 77-112.

THANE, P. *The age of old age*. In: THANE, P. (Org.). The long history of old age. London: Thames e Hudson. 2005. Cap. 1. p. 9-29.

WILSON, Michael. *Rebels and martyrs*. In: STURGIS, Alexander et. al. Rebels and martyrs: The image of the artist in the Nineteenth Century. Yale University Press, 2006. p. 8-29.

COLI, Jorge. *Mulheres maduras e jovens amantes*. Amável Leitor. 24 maio 2020. Disponível em: <https://amavelleitor.blogspot.com/2020/05/mulheres-maduras-e-jovens-amantes.html>. Acesso em: 25 jan. 2021.

DAZZI, Camila. *Relações Brasil Itália na arte do segundo oitocentos: estudos sobre Henrique Bernardelli. (1880 a 1890)*. 307 f. Dissertação (mestrado em História). Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas. Campinas, S.P. 2006. In: Biblioteca Digital da Unicamp. Disponível em: <<http://repositorio.unicamp.br/jspui/handle/REPOSIP/281528>>. Acesso em: 25 jan. 2021.

FRAGOSO, Augusto. *O álbum, o último jornal literário de Artur Azevedo*. In: Revista do Livro: Órgão do Instituto Nacional do Livro. ano III. dez. 1958. p. 176.

AMOEDO, Rodolfo. *Autorretrato*. c.1929. guache s/papel. 33,5 x 23,7 cm. Museu Mariano Procópio. Fotografia: Naiany de Araújo.

ANÔNIMO. *A mulher entre as duas idades*. 1580-1590. Óleo s/tela. 117 x 170,2 cm. Museu de Belas Artes de Rennes. Imagem Disponível em: <https://mba.rennes.fr/fr/le-musee/les-incontournables-du-musee/fiche/anonyme-francais-la-femme-entre-les-deux-ages-26>. Acesso em: 25 jan. 2021.

BERNARDELLI, Henrique. *Autorretrato*. 1929. Óleo sobre tela. 43 x 43 cm. Museu Mariano Procópio. Fotografia: Naiany de Araújo.

REYNOLDS, Joshua. *Autorretrato. 1779/1780*. Óleo s/painel. 127 x 101,6 cm. Royal Academy of Arts. Imagem disponível em: <https://www.royalacademy.org.uk/art-artists/work-of-art/self-portrait-of-sir-joshua-reynolds-p-r-a>. Acesso em: 25 jan. 2021.

VISCONTI, Eliseu. *Na Alameda*. c.1931. Óleo sobre tela. 121 x 104 cm. Coleção Particular. Imagem disponível em: <https://eliseuvisconti.com.br/obra/p613/>. Acesso em: 25 jan. 2021.

BIBLIOTECA NACIONAL: HEMEROTECA. *A Federação*. ano. LI. n. 291. 21 dez. 1934.

_____. *A Manhã*. ano IV. n. 981. 16 fev. 1929. p. 5.

_____. *A Noite*. ano. XXIV. n. 8.292. 24 dez. 1934. p. 4.

_____. *A Notícia*. ano XVII. n. 193. 16 e 17 ago. 1910. p. 3.

_____. *A Província*. ano XXXVII. n. 304. 05 nov. 1914. p. 1

_____. *Brasil - teatro: repertório dramático de autores nacionais e estrangeiros*. 2º fascículo. 1903-1904. p. 290.

- _____. *Diário do Rio de Janeiro*. ano 52. n. 289. 22 out. 1869. p. 3.
- _____. *Jornal do Comércio*. ano 109. n. 306. 24 set. 1936. p. 9.
- _____. *Correio da Manhã*. ano. XV. n. 12.579. 20 nov. 1935. p. 9.
- _____. *Correio da Manhã*. ano XXXIII. n. 11.868. 10 ago. 1933. p. 5.
- _____. *Correio da Manhã*. ano XXXV. n. 12.493. 11 ago. 1935. p. 23.
- _____. *Correio da Manhã*. ano LXI. n. 21.042. 28 out. 1961. p. 10.
- _____. *Gazeta de Notícias*. ano. II. n. 46. 13 fev. 1876. p. 3.
- _____. *Jornal do Comércio*. ano. 109. n. 160. 6 e 7 abr. 1936. p. 3.
- _____. *Jornal do Comércio*. ano 105. n. 108. 07 maio 1932. p. 6.
- _____. *Jornal do Comércio*. ano 105. n. 102. 30 abr. 1932. p. 3.
- _____. *Jornal do Comércio*. ano 64. n. 131. 19 maio 1886. p. 5.
- _____. *Jornal de Teatro e Esporte*. ano VI. n. 242. 28 jun. 1919. p. 15.
- _____. *Nação Brasileira*. ano XIII. n. 137. jan. 1935. p. 23.
- _____. *O Paiz*. ano. XLVIII, n. 17.070. 2 set. 1934. p. 2.
- _____. *O Paiz*. ano XXIV. n. 8.659. 18 jun. 1908. p. 4.
- _____. *O Paiz*. ano XXIV. n. 8.588. 8 abr. 1908. p. 2.
- _____. *O Álbum*. ano I. n. 8. fev. 1893. p. 3.
- _____. *O Comércio de São Paulo*. ano II. n. 413. 22 jul. 1894. p. 1.
- _____. *O Imparcial*. ano III. n. 709. 10 dez. 1914. p. 8.
- _____. *O Fluminense*. ano 34. n. 8.259. 9 nov. 1911. p. 4.
- _____. *O Fluminense*. ano 42. n. 10.823. 8 jan. 1919. p. 2.
- _____. *Revista Teatral*. ano I. n. ilegível. 21 ago. 1879. p. 1 e 2.
- _____. *Revista da Semana*. ano XLI. n. 27. 06 jul. 1940. p. 22 e 23



ENTRE DOIS JOSÉS: SILÊNCIOS E APARIÇÕES DE MARIA LAURA SAMPAIO

BETWEEN TWO JOSÉS: SILENCES AND APARITIONS OF MARIA LAURA SAMPAIO.

<https://doi.org/10.5281/zenodo.4818166>

Envio: 02/12/2020 ♦ Aceite: 27/02/2021

Anna Paula Teixeira Daher



Mestre em História pela UFG. Doutoranda em História pelo PPGH/UFG. Membro do Grupo de Estudos de História e Imagem da UFG e da Rede de Pesquisa em História e Culturas no Mundo Contemporâneo da UPM.

Jacqueline Siqueira Vigário



Doutora em História pela Universidade Federal de Goiás (UFG). Membro do Grupo de Estudos de História e Imagem da UFG e da Rede de Pesquisa em História e Culturas no Mundo Contemporâneo da Universidade Presbiteriana Mackenzie (UPM).

RESUMO

Maria Laura do Amaral Gurgel Arruda Botelho Leite Penteado de Almeida Sampaio (1871- 1913) geralmente é encontrada na pesquisa historiográfica como amante e pivô da morte do pintor José Ferraz de Almeida Jr. (1850-1899), que foi assassinado pelo marido dela, José de Almeida Sampaio (1861 -1930). A história de Maria Laura, que só é contada enquanto resvala a do amante ou a do marido, é um exemplo do silenciamento da história das mulheres, como apresentado na obra de Michelle Perrot (2005). Maria Laura precisa ser a protagonista da própria narrativa, ainda que para que isso se inicie, precisemos nos referir à história contada a partir da ótica dos homens, como se faz aqui.

PALAVRAS-CHAVE: crimes passionais, honra, Almeida Junior, história das mulheres.

ABSTRACT

Maria Laura do Amaral Gurgel Arruda Botelho Leite Penteado de Almeida Sampaio (1871-1913) is generally found in historical research as a lover and pivot of the death of the painter José Ferraz de Almeida Jr. (1850-1899), who was murdered by her husband, José de Almeida Sampaio (? -1930). Maria Laura's story, which is only told while the lover's or the husband's, is an example of the silencing of the women's history, as presented in the work of Michelle Perrot (2005). Maria Laura needs to be the protagonist of the narrative itself, even if for this to start, we need to refer to the story told from the perspective of men, as it is done here.

KEYWORDS: crimes of passion, honor, Almeida Junior, women's history.

Entendam, eu sou invisível simplesmente
porque as pessoas se recusam a me ver.

Ralph Ellison

No ano de 2020 já é de monta a produção historiográfica que contempla a história das mulheres. Ainda insuficiente, embora sempre crescente, na esteira do próprio movimento feminista e das transformações que a história, enquanto disciplina, sofreu especialmente ao longo do último século. A obra *As mulheres ou os silêncios da história*, organizada por Michelle Perrot (2005) é um marco dessa abordagem. A pesquisadora destaca que o silêncio foi reiterado através dos tempos pelas religiões, pelos sistemas políticos e pelos manuais de comportamento: “aceitar, conformar-se, obedecer, submeter-se e calar-se. Este mesmo silêncio, imposto pela ordem simbólica, não é somente o silêncio da fala, mas também o da expressão, gestual ou escriturária” (PERROT, 2005, p. 10).

Tendo em vista essa abordagem de certa forma incipiente, são muitas as histórias por contar, ainda que elas tenham sido trilhadas lado a lado com histórias que já foram discutidas das mais diversas formas. É o caso de Maria Laura do Amaral Gurgel Arruda Botelho Leite Penteado de Almeida Sampaio (1871- 1913), que geralmente é encontrada na pesquisa historiográfica como amante e pivô da morte do pintor José Ferraz de Almeida Jr. (1850-1899)⁶⁶. O que dela se sabe é o que resvala na história de

⁶⁶ Almeida Jr. (1850-1899) nasceu em família de muito prestígio e poucos recursos, na cidade de Itu-SP. Desde cedo mostrou grande talento para a pintura, o que o levou à Academia Imperial de Belas Artes (AIBA), onde recebeu educação formal, apurou a técnica e ganhou vários prêmios, sob a supervisão de professores como Vitor Meirelles. Algum tempo depois seguiu para Paris

seu marido, José de Almeida Sampaio (?-1930), o Juca, e também de seu amante, e do crime que envolveu os três.

Nascida em 12/07/1871, Maria Laura era filha de Balduino do Amaral Gurgel e de Laura Leite Penteado. Como perdeu os pais ainda criança, foi criada pelo avô José Balduino do Amaral Gurgel, que foi quem lhe pleiteou casamento com José de Almeida Sampaio quando ela completou 13 anos de idade, conforme consta de documento preservado pelo Museu Republicano de Itu, sob o título “maço nº 125, ano de 1.884, Juízo de Órfãos de Itu”:

Autos cíveis de licença para casamento em que é: José Balduino do Amaral Gurgel, por sua neta D. Maria Laura do Amaral - Suplicante
A cinco de setembro de mil oitocentos e oitenta e quatro, na cidade de Itu, em cartorio, apareceu José Balduino do Amaral Gurgel com a seguinte petição:

Ilmo. Sr. Juiz de Orfãos:

Dis José Balduino do Amaral Gurgel, residente na Villa de Indayatuba, que tendo em sua companhia sua netta de nome Maria, orphã, por fallecimento de seus paes Balduino do Amaral Gurgel e d^a Laura Amélia d'Arruda Amaral, e achando-se essa netta nas condições de contrahir casamento, visto sua idade e desenvolvimento, e como tenha sido pedida em casamento por José d'Almeida Sampaio, e julgando o Suplicante de vantagem a realização de tal casamento, por quanto há inteira igualdade, sinão vantagem por parte do referido Sampaio; por isso vem a Suplicante solicitar de Vsa. se digne conceder a competente licença afim de que possa realizar-se a união. O Suplicante junta a respectiva certidão de baptismo, e declara ser tutor da referida sua netta. Nestes termos pede a Vsa. se digne ordenar o necessario avará de licença na forma da lei. Indaiatuba 4 de setembro de 1.884. A rogo do Sr. José Balduino do Amaral Gorgel por não poder ler nem escrever. Vicente Ferraz do Amaral. (BARBAS, 1997, p. 01)

É importante lembrar que, como destaca Michelle Perrot (1991), no mundo do século XIX o casamento não era uma questão pessoal decidida entre apaixonados, especialmente entre as famílias de posse. Era negociação familiar conduzida por parentes, amigos ou pessoas próximas aptas para tal, a fim de assegurar o melhor acordo possível para aquele que era um dos "negócios mais importantes que uma

como bolsista do Imperador Dom Pedro II e, como aluno de Alexandre Cabanel na Escola Nacional Superior de Belas Artes, lapidou o seu aprendizado, retornando ao Brasil para seguir uma carreira que foi muito prestigiada, até sua morte (DAHER, 2017).

família tinha de resolver" (HUFTON, 1991, p. 25). Ao ser prometida em casamento para um homem de boa família, boa situação, a filha levava aos seus mais recursos, não só financeiros, mas também sociais. Esta escolha levava em conta pontos muito mais práticos do que os sentimentos entre os interessados, pois era por meio dessas alianças entre famílias que se estabelecia ampla e unida rede de parentesco, integrando grupos com os mesmos interesses que pretendiam construir um sistema de dominação socioeconômica (FRANCO, 1997).

Maria Laura, apenas uma criança, obedeceu às ordens de seu avô, casando-se com seu tutor, na conformidade dos costumes de meados do século XIX. Esse tipo de relação se encaixa na descrição de León Rabinowicz sobre traições nos casamentos do século XIX:

O adultério em si nada tem de anormal ou extraordinário. Está tão intimamente ligado ao casamento na época que passa, que seria difícil separá-los. [...] As causas são muitas, e não nos compete estudá-las, basta enumerar a desproporção de idades entre marido e mulher, o casamento forçado, os defeitos do marido, o temperamento vivo da mulher, etc. A culpa pertence, frequentemente, à mulher, mas é absolutamente verdadeiro que os culpados são, sobretudo, os homens; um grande número entre eles recorda estranhamente o tal macaco de Cassan (cuja história nos é contada por Balzac, em *Fisiologia do Casamento*), que um dia se apoderou do violino do dono e, não podendo tirar dele sons melodiosos, despedaçou o instrumento. (RABINOWICZ, 2007, p. 111).

Em nome da coesão familiar eram sufocados desejos pessoais, o que acarretava, muitas vezes, em insurreições contra os casamentos arranjados, numa situação de drama romântico que acabava em crime passionai (PERROT, 1991). Roberto Lyra (1938) chegou a ponderar que esse tipo de conflito dava-se por ser a mulher "a eleita e não a eleitora". O casamento arranjado tinha como ideal uma união racional, razão pela qual a mulher deveria opinar sobre o acordo. Sua falta de atuação no contrato era uma das razões pelas quais essas uniões desembocavam nos crimes passionais, "tinha-se o domínio da emoção, que era responsável pelo início de um casamento infeliz e dos resultados desastrosos do adultério e do crime passionai" (BORELLI, 1998, p. 41).

Segundo Diva Pereira Mendes (FERRARI, 2010), neta de Maria Laura e Juca Sampaio, o relacionamento deles não era feliz. O marido não dava a devida atenção à sua jovem esposa, além de se dedicar aos jogos e divertimentos com outras mulheres. Zito Pereira Mendes (FUKUDA, 2010), também neto de Maria Laura e Juca, por sua vez, conta que seu avô era tutor de sua avó desde os seus 12 anos de idade e que os dois se casaram quando ela atingiu a puberdade, aos 14 anos, e pondera que sendo ela uma criança e ele um homem adulto, ela nunca se apaixonou por ele.

A moça demonstrava horror e desprezo pelo marido: "[...] eu sofro demais me ver sobre a direção de uma coisa tão inútil, sobre a vontade de um nojento que cada vez mais odeio, Meu Deus, quando me verei livre de semelhante peste [...]" (LOURENÇO, 2007, p. 329). Contudo, Maria Laura era a guardiã do bom nome da família e a ela pertencia a honra de Sampaio – a ele pertencia o dever de exigir o comportamento impecável da esposa, pois o peso de sua reputação era inestimável, e o impulso da paixão irresistível.

Um dos biógrafos de Almeida Jr., Jorge Luiz Antônio (1983) conta da impossibilidade de informar quando ele e Maria Laura teriam se conhecido, mas que se sabe que além das vagas afirmações de que ele e Sampaio seriam parentes, eram amigos íntimos. Não há um exato registro de quaisquer das relações amorosas de Almeida Jr. Maria Laura provavelmente passou à história com maior destaque por ter sido apontada como a causa direta do ataque que causou a morte do artista⁶⁷ e, embora se note em alguns de seus biógrafos um esforço em fazer da relação entre os dois uma grande história de amor e haja indícios de que Almeida Jr. fora inclusive o pai dos dois filhos mais novos dela⁶⁸, não há na documentação qualquer comprovação de que o pintor

⁶⁷ Juca Sampaio, em juízo, informou que encontrou cartas da esposa endereçadas à Almeida Jr. e "(...) que, no entanto, ao examinar as cartas foi surpreendido com o conteúdo delas, a qual revelava a existência de relações ilícitas entre a mulher dele interrogado e Almeida Júnior; que alucinado com essa relação saiu da casa de Almeida Júnior, seguindo (ou vagando) algum tempo pelas ruas de São Paulo (...)" (LOURENÇO, 2007, p. 326).

⁶⁸ Essas crianças, Laurita e Zezé, foram registradas por Juca, mas ficaram com Maria Laura por ocasião do divórcio, após o crime. Em uma das cartas a Almeida Jr., Maria Laura escreveu: "Está com 6 anos a tua filhinha; sinto ver ela na idade de receber educação, que havia de ser boa tendo um pai como ela tem e não aproveitar" (SILVA, 2013, p. 93) (AUTOR, ano, página). Os dois filhos mais velhos do casamento, Zilda e Renato, ficaram com Sampaio. E o filho do meio, Fausto,

fosse fazer o que Maria Laura deixa avistar em suas cartas: assumir o relacionamento. Não há respostas conhecidas de Almeida Jr. àquelas cartas e sabe-se de pelo menos outro relacionamento importante do pintor, com Rita Ybarra, mãe de seu filho Mário⁶⁹.

Outro dos biógrafos do pintor, Vicente de Azevedo, quando se dedica ao romance entre Maria Laura e Almeida Jr. trata, inicialmente, das cartas trocadas entre os amantes, apontando que em algumas é possível determinar que ocorreram no período da segunda viagem de Almeida Jr. a Europa e dedica-se a provar a inocência do amor de ambos, maculado pela tragédia cercada de "tumular silêncio" (AZEVEDO, 1985, p. 78 e 81.).

São muitas as representações do feminino saídas do pincel de Almeida Jr. Há, de fato, algum enigma em torno das mulheres que Almeida Jr. pintou e, sob esse ângulo, Maria Laura aparece de forma recorrente:

A mística em torno do artista e as circunstâncias de sua morte geraram uma busca reiterada em associar todas as figuras femininas ao pivô do crime, o que se torna absolutamente discutível e inverídico, sendo desejável cotejar as diferentes mulheres presentes nas obras deste artista tão adestrado em seus pincéis e capaz de reproduzir fisionomias. (LOURENÇO, 2007, p. 55).

Contudo, antes de pensar na própria Maria Laura, convém ponderar como essas sensibilidades e o papel das mulheres na sociedade refletem-se na representação delas nas artes. Seriam as mulheres representadas nos extremos? Como santas, em motivos religiosos, ou como sedutoras, nuas e envoltas em véus cuidadosamente posicionados, nunca como um meio termo⁷⁰. Vindas da tradição colonial de representação mariana,

acabou sendo adotado por parentes dos Sampaio e levado para a Argentina (conforme informa SILVA, 2013). < se for citação indireta não colocar número de página

⁶⁹ Mário Ybarra de Almeida (1893-1952) tinha cinco anos quando seu pai foi assassinado. Como ele, também foi pintor e estudou no Rio de Janeiro (Escola Nacional de Belas Artes) e em Paris (Academie Julian). Nunca atingiu a envergadura do pai, mas foi pintor reconhecido, premiado e de grande importância para a difusão do estudo das artes no interior de São Paulo no séc. XX.

⁷⁰ Na maioria das figuras e figurações da mulher na história da arte há sempre algo da idealização romântica na figura da mulher, "como um arquétipo do que se imagina, almeja, circunscreve, localiza, confina, maravilha ou santifica; muitas vezes conforme a imaginação masculina, com a qual também tem sido construída a auto imagem feminina". (KRÜGER; MAKOWIECKY, 2010, p. 07).

forjada na religiosidade e na devoção à Maria, após uma maior laicização da arte no séc. XVIII, as figuras de mulher passam a consagrar novos valores.

Urge lembrar que a figura feminina clássica é feita de formas: corpos generosos que se exibem nos nus artísticos; e presenças majestosas representando personagens imperiais e fulgurantes madonas. Mulheres ondulantes, recobertas de tecidos e transparências, portando joias e adornos aparecem consagrando os valores aristocráticos de uma elite política e econômica. Expressando uma sensualidade nova, mais terrena e materialista, a figura feminina abandona os ideais ascéticos da Idade Média (COSTA, 2002). Encontramos as mulheres, na pintura do século XIX, em cenas de costume (também chamadas de pinturas de gênero), nus artísticos e retratos (COSTA, 2002).

A mulher⁷¹ do *fin du siècle* era, em regra, a mulher que ficava em casa, confinada aos tratos com a família:

O cotidiano das mulheres brasileiras no século XIX baseava-se muitas vezes nos afazeres domésticos, eram elas que deveriam exercer as atividades relacionadas ao lar, como cuidar dos membros da família, cozinhar, lavar as roupas e etc. Muitas mulheres deveriam seguir os ideais católicos de família, onde elas tinham obrigações quando jovens, casadas e até mesmo quando viúvas. Uma característica tanto do pensamento católico, que tentava se impor a todo momento, quanto do pensamento positivista, era acentuar a divisão entre o trabalho externo e a vida no lar. Onde cabia ao homem a responsabilidade financeira da família e a mulher competia todas as funções da casa, mediante a procriação e a educação dos filhos. Havia uma grande insistência desses pensamentos de que em seu cotidiano, a mulher deveria manter-se afastada da vida social e considerar a reclusão no lar como seu único e devido espaço. Dessa forma, muitas delas, principalmente das classes com mais condições financeiras, inicialmente não tinham interesse de instrução e nem de participação política na sociedade, e se por acaso houvesse, essas seriam tidas como mulheres desprezíveis, pois não enquadravam-se nos moldes conservadores que a Igreja e muitos juristas recomendavam e faziam grandes esforços para evitar qualquer alteração na ordem social, qual queriam consolidar cada vez mais no país. (CUNHA, 2014, p. 04).

⁷¹ Coloca-se aqui mulher em um sentido amplo, mas é prudente lembrar, Maria Laura era uma mulher branca de família proprietária de terras no interior do Brasil do final do séc. XIX. Essa mulher ainda vivia essa vida protegida e regrada, e buscava por mudanças.

Mas isso vinha mudando aos poucos e, cada vez mais, mesmo que a sociedade (urbana) brasileira caminhasse mais lentamente que as sociedades europeias, as mulheres passam a conquistar novos espaços e a demonstrar interesses próprios, como a leitura. O olhar lançado a essas imagens nos mais diversos tempos históricos torna possível visualizar as subjetividades que constroem a relação entre as mulheres e os homens, os filhos, a vida na sociedade, as mudanças dali decorridas. É possível aproximar o passado do presente por meio da cultura cotidiana. Essas imagens falam de trajetórias de figuras sem nome, mas representativas de uma época de mudanças, quando as mulheres brasileiras de classes abastadas davam os primeiros passos para a transição da vida privada para a vida pública.

Seria Maria Laura o modelo ideal dessa mulher? Azevedo (1985), por exemplo, remete a imagem da mulher da obra *Leitura* (1892) à Maria Laura, a quem o pintor não teria sido fiel:

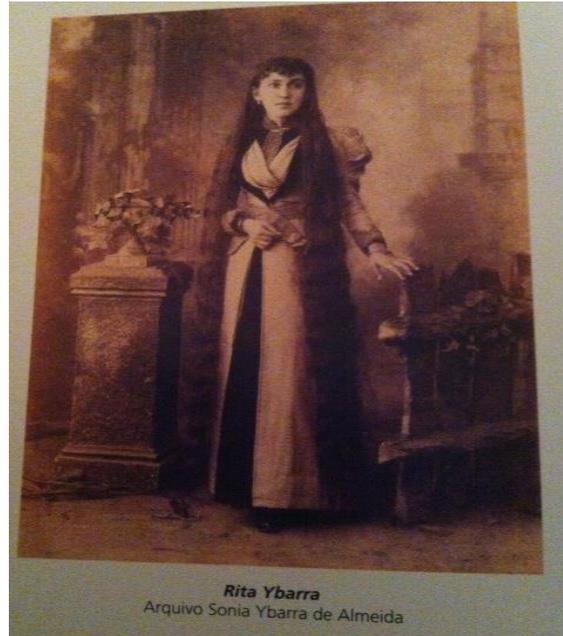
Na aventura amorosa - analisados com atenção os vestígios documentais - chega o biógrafo a esta conclusão segura do panorama: Maria Laura dedicou-lhe o seu grande, o seu único amor. Foi-lhe fiel. Da parte dele, a retribuição não foi equivalente. Amava-a, sem dúvida. Amava-a muito, muito, com a espontaneidade do primeiro e grande amor. Mas, em seguida, concedeu-se liberdade que a fraqueza da carne pediu. E liberdades que deixaram vestígios concretos... (AZEVEDO, 1985, p. 75).

Carolina Perutti (2001), por sua vez, informa que a modelo para a obra foi Rita Ybarra. É uma constante essa dicotomia entre Maria Laura e Rita, tendo em vista que são dos dois nomes femininos que se ligam mais constantemente ao pintor. Pouco se sabe sobre ambas, e as informações sobre Maria Laura, em quase sua totalidade, como já se destacou, se extraem de argumentos e informações sobre seu marido e seu amante.

É crível que qualquer delas seja a retratada nessa obra, uma vez que não está comprovado em qualquer documentação quem seja a modelo, e imagens fotográficas de Maria Laura comparadas com as de Rita Ybarra mostram algumas semelhanças físicas entre elas, como o tom de pele e a cor do cabelo.



Maria Laura Sampaio.
Fonte: Revista Piauí.



Rita Ybarra.
Fonte: (LOURENÇO, 2007)

O engenheiro Adolfo Augusto Pinto (SILVA, 2013, p. 122), contemporâneo de Almeida Jr., descreve a tela, dizendo esta representar “uma bela paulistana absorta em interessante leitura no terraço da confortável vivenda que o ilustre artista possui em São Paulo, ao largo da Glória”. Qualquer dessas mulheres de famílias abastadas, especialmente as burguesas, morando na cidade de São Paulo e buscando ocupações compatíveis com sua posição social⁷², como as artes plásticas, frequentaria a casa dele em São Paulo e poderia ter sido retratada.

⁷² Aqui podemos destacar a observação de Ribeiro (2016) que lembra que a mulher burguesa ideal destoaria de seu papel social se desse mais importância ao trabalho do que a busca de um marido.



Leitura (1892). José Ferraz de Almeida Jr. Óleo sobre tela 95 x 141cm.
Pinacoteca do Estado de São Paulo.

Outra obra que se liga a Maria Laura é *A noiva* (1886). Silva (2013) conta que segundo a tradição oral da família de Maria Laura, desde quando ela posou para o já citado quadro *A Noiva*, passou a ser usada constantemente por ele como modelo. Em conversa informal com Diva Pereira Mendes, neta de Maria Laura, esta afirmou que a avó teria sido modelo não só para a referida tela, citada expressamente, como também que Maria Laura teria sido a principal modelo para as figuras femininas de Almeida Jr..



A noiva. 1886. José Ferraz de Almeida Jr. Óleo sobre tela 60,5 x 48.5 cm.
Coleção Particular.

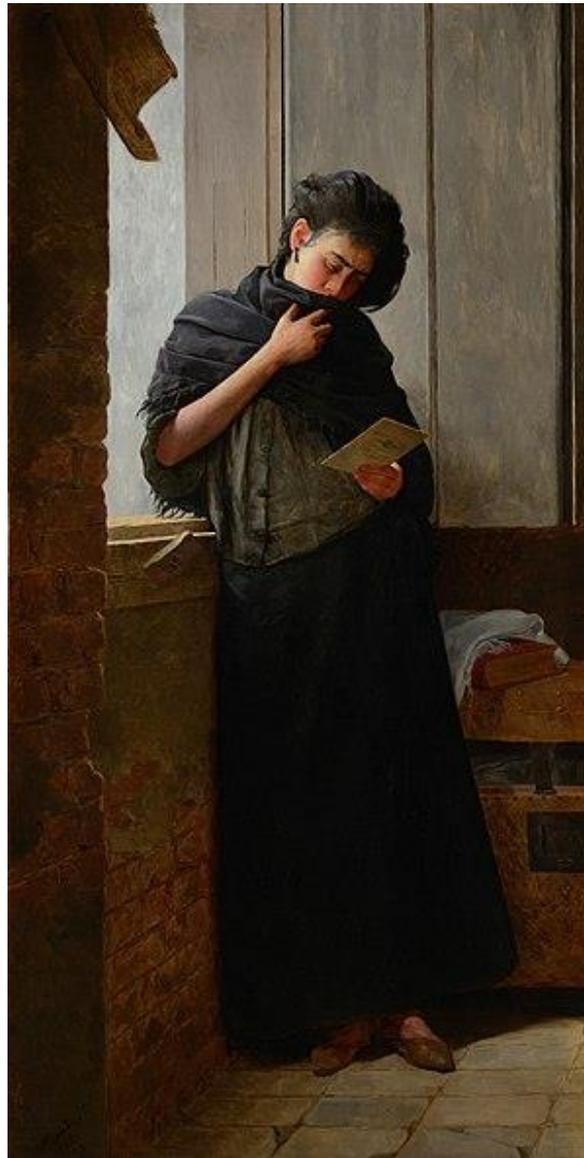
Azevedo também destaca a obra *Saudade* (1899) a qual seria premonitória, antecipando o sofrimento da amada depois de sua morte, pois, segundo ele, "[...] os gênios, poetas, pintores, escritores, possuem esta faculdade de antecipação" (AZEVEDO, 1985, p. 77). Domício Silva (2013) é outro biógrafo que visita *Saudade* e a liga à vida amorosa de Almeida Jr., contudo ele afirma ser a figura a de Rita Ybarra.

Lourenço (2007, p. 102) reverbera que *Saudade* "é uma das telas mais inquietantes do artista, diante da solução pictórica e do caráter biográfico, de certa forma premonitório, assumido" e não faz menção direta à Rita Ybarra. Da mesma forma, cabe frisar aqui que em outras ocasiões Lourenço (2007) ligou Ybarra a figuras femininas saídas do pincel de Almeida Jr., como é o caso da obra *Leitura*, que Azevedo liga a Maria Laura. Ademais, é preciso manter em mente - e mais uma vez destaca-se o entendimento de Lourenço, que a reprodução de figuras femininas era usual em Almeida Jr., "o artista mantém uma gama imensa de figuras femininas em suas obras e em todas as modalidades, sempre revelando clara proximidade afetiva [...]" (LOURENÇO, 2007, p. 183).

Essa mulher retratada chora e é abordada por circunstâncias relacionadas à tragédia, como se vê no próprio título da pintura. Parece ter uma influência neoclássica, também destacada por Coli (2004), quando lembra que o pintor Jacques-Louis David (1748 - 1825), o principal ator desse movimento, determina com clareza o papel feminino dentro da família, no gineceu, enquanto mães, irmãs, mas, sobretudo, como mulheres passivas – no sentido etimológico do termo, de sofrer, receber, não agir – já que a ação é reservada aos homens.

O sofrimento da mulher está no primeiro plano, ela é o grande destaque. A tragédia já foi anunciada, e o retrato já nos fala das consequências. Uma mulher enlutada prepara sua partida, cercada de sinais de uma pessoa que não retornou: a foto amassada na mão, o chapéu pendurado perto da janela. Ela lamenta dentro do seu lar, afastada do local onde o infortúnio se deu, longe do centro das decisões. Nela, o sentimento retratado se derrama, como se não pudesse ser contido na tela. Monteiro Lobato, em uma famosa descrição da tela, citado por Philippov (2007) cataloga *Saudade* como um poema inteiro de mágoas resignadas. A citada autora vê a figura feminina

como alguém que sofre de maneira contida, discreta e ensimesmada, sem explosão, arroubo ou desespero. E essa dor contida é destacada pela maravilhosa luz que se infiltra pela janela, iluminando sua dolorosa intimidade. Também não podemos nos esquecer da alegada premonição do artista ao pintar a mulher sofrida e chorosa de Saudade, "[...] uma das telas mais inquietantes do artista, diante da solução pictórica e do caráter biográfico, de certa forma premonitório [...]. Uma jovem viúva, toda de preto, contempla contrita uma fotografia." (LOURENÇO, 2007, p. 102.).



Saudade (1899). José Ferraz de Almeida Jr. Óleo sobre tela 197 x 101 cm.
Pinacoteca do Estado de São Paulo.

Se esse quadro traz em si uma possível viúva de Almeida Jr., o fato é que não há na documentação informação suficiente para essa certeza. Contudo, Silva também destaca que Almeida Jr. se envolveu com Maria Laura e Rita Ybarra em um mesmo período, tendo nessa ocasião Ybarra dado à luz Mário, reconhecido pelo pintor em seu testamento. Maria Laura também deu à luz a dois filhos nesses anos, e em suas cartas, como já se destacou, fica insinuado que Almeida Jr. seria o pai de ambos.

A Revista Piauí publicou em sua 86ª Edição, de novembro de 2013, o texto Coitado do tio Jujiquinha - uma vida infeliz e o assassino do pintor Almeida Júnior, de autoria de Luiz Gastão Paes de Barros Leães. Ele é advogado e professor de Direito, além de bisneto de Francisca Eugênia Sampaio Góes Paes de Barros, irmã de José de Almeida Sampaio. Com a proximidade familiar, sua pena vem imbuída da defesa de Sampaio, e ele dedica grande tempo a discutir a relação muito próxima que Sampaio e Almeida Júnior construíram, interregno que ele não dedica à relação de Maria Laura e o marido. Leães aponta a mesma origem interiorana e afinidades comuns, além do parentesco. Sampaio era homem de grande prestígio social, e como Almeida Jr. estava ligado à rica e influente família Arruda Botelho, "cujas primeiras atividades estiveram ligadas à produção do açúcar e posteriormente, ao café" (RIBEIRO, 2012, p. 60). E, houve um tempo, também de grande fortuna – que na ocasião do crime já se encontrava perdida.

Ademais, confirma o que outras obras e o próprio processo crime que apurou a morte do pintor já informavam: Juca Sampaio encontrava-se em meio a grandes dificuldades financeiras. Igualmente, narra de forma aberta e clara a desconfiança que Juca tinha da relação entre Almeida Júnior e Maria Laura. O autor estudou o depoimento de testemunhas constantes do processo crime e destacou como foi dada importância à frase dita por Sampaio no momento do ataque a Almeida Júnior: "Roubaste-me a honra, mas não me roubas a vida" (LOURENÇO, 2007, p. 300, página), além de concluir que Sampaio não matara Maria Laura porque entendera que melhor seria sequestrar-lhe o objeto do amor. Morreu Almeida Jr. e ela permaneceu viva, socialmente condenada.

Vista como pecadora em razão do adultério cometido, Maria Laura acabou uma mulher divorciada⁷³, o que era uma situação muito excludente para alguém que vivia em uma cidade do interior de um país profundamente católico no final do século XIX. Aos olhos da sociedade dominante, tão conservadora apesar de um mundo de grandes mudanças, ela não só enxovalhara a honra de seu marido e de sua família, mas rompera os laços de uma união que deveria ser eterna, uma vez que, perante Deus, prometera honrar, obedecer, amar e respeitar o cônjuge.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

LIVROS

ANTÔNIO, Jorge Luiz. *Morte e glória de Almeida Júnior: 1850-1899*. Secretaria de Estado dos Negócios da Indústria, Comércio, Ciência e Tecnologia do Estado de São Paulo, 1983.

AZEVEDO, Vicente de. *Almeida Júnior, o romance do pintor*. São Paulo-SP: Editora Própria, 1985.

COSTA, Cristina. *A imagem da mulher. Um estudo de arte brasileira*. Rio de Janeiro: Senac Rio, 2002.

FRANCO, Maria Sylvania de Carvalho. *Homens livres na ordem escravocrata*. 4ª edição. São Paulo-SP: Fundação Editora da Unesp, 1997.

LOURENÇO, Maria Cecília França. *Almeida Júnior. Um criador de imaginários*. São Paulo: PESP, 2007. (Catálogo de exposição).

PERROT, Michelle (Org). *História da Vida Privada: da Revolução Francesa à Primeira Guerra*. São Paulo: Companhia das Letras, 1991, v. 4.

_____. *As mulheres ou os silêncios da história*. Bauru: Edusc, 2005.

PERUTTI, Daniela Carolina. *Almeida Júnior, gestos feitos de tinta*. São Paulo: Alameda, 2001.

SILVA, Domício Pacheco e. *A morte no fim do mundo. A história do pintor Almeida Júnior*. São Paulo-SP: Terceiro Nome, 2013.

⁷³ Em seu depoimento ao Delegado de Polícia (LOURENÇO, 1997), o próprio Sampaio informa ter procurado Prudente de Moraes para tratar dos procedimentos do divórcio.

ARTIGOS

KRÜGER, Aline Carmes; MAKOWIECKY, Sandra. A representação da mulher na obra de Franklin Joaquim Cascaes – possíveis leituras. In **Anais do Fazendo Gênero 9. Diásporas, diversidades, deslocamentos**. Florianópolis, UFSC, 23 a 26 de agosto de 2010. In http://www.fg2010.wwc2017.eventos.dype.com.br/resources/anais/1297306999_ARQUIVO_artigo_Kruger_Makowiecky_fev_2011.pdf. Acesso em 10 jul 2015.

CUNHA, Karolina Dias da. As mulheres brasileiras no séc. XIX. In **Anais do Encontro Nacional do GT-Gênero**, Anpuh. Disponível em https://legpv.ufes.br/sites/legpv.ufes.br/files/field/anexo/karolina_dias_da_cunha.pdf. Acesso em 08 mar 2021.

TRABALHOS ACADÊMICOS

DAHER, Anna Paula Teixeira. **A cultura da violência entre traços e tramas**: o caso do pintor Almeida Jr. (1850-1899). Dissertação (mestrado). Programa de Pós Graduação em História da Universidade Federal de Goiás. Goiânia, 2017.

RIBEIRO, Nathalia Saraiva. **Entre Salomé, burguesas e mulheres populares**: reflexões sobre as personagens femininas das crônicas de João do Rio e a formação de perfis morais da modernidade urbana. Dissertação (mestrado). Universidade Federal Fluminense, Instituto de Ciências Humanas e Filosofia. Departamento de História, 2016.

TEXTOS DE JORNAL

BARBAS, Manoel Valente. O germe da tragédia. In **Revista da Associação Brasileira de Pesquisadores de História e Genealogia** (ABRAP), vol. 4, p. 97-102, 1997. Disponível em http://www.asbrap.org.br/documentos/revistas/rev4_art6.pdf. Acesso em 22 set 20.

FUKUDA, Mônica. Um olhar sem paixão. In **Revista Campo e Cidade**. Edição 67 - Almeida Jr. 2010. Disponível em: < <http://www.campoecidade.com.br>>. Acesso em 03.jul./2012.

LEÃES, Luiz Gastão Paes de Barros. Coitado do Tio Jujuinha. In **Revista Piauí**. Anais da Pequena História. Edição 86, nov. 2013. Disponível em <https://piaui.folha.uol.com.br/materia/coitado-do-tio-jujuinha/>. Acesso em 10 fev 2014.



EGON SCHIELE: O SENTIDO DO CORPO COMO ARTE

EGON SCHIELE: THE MEANING OF THE BODY AS ART

<https://doi.org/10.5281/zenodo.4818285>

Envio: 11/01/2021 ♦ Aceite: 14/02/2021

Emerson Rodrigues de Brito



Doutor em Educação, Arte e História da Cultura pela Universidade Presbiteriana Mackenzie (2018). Mestre em Linguística – Comunicação e Semiótica pela Universidade Federal do Mato Grosso do Sul (2009). Professor do Centro Universitário Belas Artes de São Paulo.

RESUMO

O presente artigo trata da relação entre a figura corporal de Egon Schiele e a sua obra. A ação do artista ao austríaco expressar a sua imagem por meio de autorretratos faz com que haja a criação de uma narrativa estética cuja finalidade não se limita representação particular de um corpo. A preocupação é analisar como o artista ao fazer seus autorretratos cria condições de possibilidades para formular uma linguagem artística do corpo em seus múltiplos sentidos. Criando sentidos para o corpo em sua pintura, Schiele também expressa o seu modo ser como Self exteriorizado.

PALAVRAS-CHAVE: Arte. Autorretrato. Egon Schiele. Expressividade. Linguagem.

ABSTRACT:

This article deals with the relationship between Egon Schiele's body figure and his work. The artist's action to the Austrian to express his image through self-portraits leads to the creation of an aesthetic narrative whose purpose is not limited to the private representation of a body. The concern is to analyze how the artist, when making his self-portraits, creates conditions of possibilities to formulate an artistic language of the body in its multiple senses. Creating senses for the body in his painting, Schiele also expresses his way of being as an externalized Self.

KEYWORDS: Art. Self Portrait. Egon Schiele. Expressiveness. Language.

As representações nas artes podem ser feitas em um primeiro momento por meio do ato de ver o objeto de estudo. Tal ato significa compreender o objeto artístico analisando suas estruturas morfológicas, sintáticas e semânticas de um determinado tema de representação estética.

Como exemplo imediato da representação estética do corpo humano, tem-se os desenhos infantis, em que a criança no seu processo de aprendizagem, elabora formas criativas gráficas conhecidas como garatujas. Esse estilo de desenho ao estar vinculado a formas representacionais do corpo humano, tende a se fixar na região cranial, tendo como destaque os olhos. O restante do corpo é representado somente por simples linhas ao estilo “homem palito”. Lê-se a imagem com o que é de maior valor para a criança: a cabeça e os olhos. A conclusão que se pode ter é que para a criança a cabeça expressa todo o universo do homem no que se refere à sua personalidade.

Nesse sentido o propósito deste artigo é analisar a representação da figura humana pela expressão dos desenhos de autorretrato de Egon Schiele e como sua obra se relaciona com a história da arte. O nosso ponto de partida é a expressão do corpo, em seu contexto histórico-cultural, principalmente no que se refere às suas representações plásticas por meio de cores, formas e figurações.

Egon Schiele teve uma vida curta, nasceu em junho de 1890 na Áustria na cidade de Tulln an der Donau, e faleceu Viena em outubro de 1918. Ele pintou mais de 100 retratos antes de sua morte por gripe aos 28 anos. Nesse curto período de vida sua obra se fez presente por meio do seu estilo, que se apresenta nos mais diversos “ismos”¹ da história da arte, tais como o Expressionismo, Modernismo, Impressionismo e Simbolismo. Schiele se tornou um artista de interesse contundente entre historiadores, críticos e demais artistas na cultura ocidental do século XX.

Para se compreender e conhecer tais “ismos” citados acima, é fundamental ter uma perspectiva da história da arte como sendo o elemento epistemológico que apreende conceitualmente os significados das representações plásticas dos artistas em

¹ “Ismos” na história da arte refere-se à terminação que apresenta os diferentes períodos da história: classicismo, cubismo, dadaísmo, futurismo, etc. Sendo os Ismos como uma representação da possibilidade de estilos e características plásticas que são representados no decorrer da história da arte. [LITTLE, 2013]

uma determinada época. A história da arte é um guia orientador que auxilia na localização temporal em que foi elaborada uma determinada criação artística. Ela também nos ajuda a compreender como a produção de um artista é incluída no universo cultural.

As linguagens plásticas passam por mudanças em seu estilo e técnica como processo de descoberta de novas possibilidades estéticas no campo das artes. O artista descobre novas formas de reprodução da imagem por meio de novos instrumentos de captação da sua expressão. Tais mudanças abriram a possibilidade de verificar os modos de como a pintura e o autorretrato têm se apresentado em sua forma e função do componente visual da expressão e da comunicação. Vale ressaltar que, para o artista Egon Schiele, a obra se faz mais presente em desenhos, como uma possível “estrutura” do que representa o corpo humano. Schiele compreende essa “estrutura” que possibilita desenvolver formas representacionais do corpo por meio das incertezas, que caracteriza o modernismo como uma fase da História da Arte.

Em se tratando de arte, esta não possui uma, mas várias definições, conforme o enfoque que se dá em relação ao mundo humano em sua historicidade. Desta forma, a arte tem sido definida como expressão do seu criador ou da sua imaginação, como forma de comunicação, ou ainda como meio de construção de ilusões dotadas de uma certa magia. Segundo Brill, de todas as formas de expressão artística, as artes plásticas têm uma história que registra imagens concretas que são portadoras de um poder mágico em relação ao ser humano, no sentido de inspirá-lo, uni-lo, protegê-lo, etc. Cabe ressaltar que a criação do artista ganha vida própria, por assim dizer, desvinculando-se das particularidades do criador para se tornar um ente coletivo (1998, p.40)

A História da Arte apresenta ao mesmo tempo que tenta classificar os objetos artísticos para o melhor entendimento do público em geral. Eis a razão de a História da Arte classificar, algumas vezes, de forma diferente obras de um mesmo período temporal. As obras variam de acordo com os diversos elementos determinantes para sua elaboração criadora como a experiência, vivências, estados de espírito dos artistas, tornando-as singulares, mesmo dentro de um campo classificador da História das Artes. Tal singularidade artística é o que ocorre com Egon Schiele.

A produção artística é a expressão ontológica do homem em suas possibilidades de Ser. Deste modo, as formas pelas quais a produção artística se manifesta faz com que os tipos de arte, os temas, as técnicas, os chamados ismos estarem em constante transformação, renovando o processo de criar a cada nova obra, em que surge também uma nova expressão pessoal, como modo de Ser.

Nesse sentido, Schiele apresenta em suas obras uma renovação da arte, por meio do autorretrato. O artista austríaco captura sua forma corporal singular por meio de seus traços contorcidos, ruidosos. Além disso, ele faz o uso de cores geralmente terrosas, de rosa, âmbar, ocre e preto, cujas texturas e formas assimétricas completam sua aparência e seu olhar sobre o desenho. Schiele cria assim uma narrativa que expressa a sua identidade como homem e artista.

O estilo do artista e a sua obra constantemente ultrapassam os limites da classificação simples e objetiva. Schiele era livre das convenções acadêmicas, seus desenhos são a forma mais imediata da expressão humana. Tais desenhos eram originados a partir de uma espécie de representação daquilo que se pode chamar de o confronto diante da imagem. Além disso, Schiele se utilizava explicitamente das expressões eróticas, fugindo dos estilos representacionais da tradição acadêmica. Deste modo, se pode interpretar que ao expressar o erótico em sua pintura, Schiele estava expressando a sua singularidade pessoal.

É importante averiguar a tensão existente entre a repulsa e a atração retratada nas obras autobiográficas de Schiele. A partir dessa tensão, pode-se fazer uma relação com a chamada estética do terror. Apesar de não existirem nas pinturas do referido artista elementos claramente sobrenaturais, sublimes ou explicitamente violentos, o pintor austríaco opta por se expressar numa linha tênue entre o monstruoso e o humano, entre o sensual e o bizarro, entre o objetivo e o subjetivo.

Seus autorretratos, cujo olhar se direciona diretamente ao espectador, podem ser compreendidos por meio do desejo de ser percebido pelo outro, como reconhecimento da sua identidade, tanto artística como pessoal. Além do reconhecimento, Schiele também expressa em seus autorretratos um determinado grau de narcisismo. Imagens que se apresentam torturadas, ou mesmo arrogantes ou ainda

rebeldes são expressões do seu Self, que se mostram convincentes e comoventes. O nosso artista faz-se um espectador de si mesmo, com conotações a seus relacionamentos, seus amores, evidenciando-se quase inteiramente em pessoas, mentes e emoções, sem distrações cenográficas, ou outros elementos e figuras.

Uma referência quase inevitável do artista na elaboração de sua obra é a do conceito de *Freakyness*; pois em seus quadros vemos seres que são claramente humanos, porém carregam consigo alguma diferença, isto é, alguma anormalidade, especialmente física ou psicológica, que os diferencia das pessoas comuns, causando algum tipo de repulsa. O termo inglês *Freak* pode ser traduzido como bizarro, estranho. *Freak* é usado para fazer referência a pessoas que se desviam do que é considerado “normal”, tanto no seu comportamento quanto na sua aparência.

Nós podemos fazer uma relação entre a ideia de *Freak* com as obras que Schiele faz uso constante do formato monstruoso. Deste modo, seja nos contorcionismos do corpo, na expressividade das manchas de tinta, nas texturas sobre a pele que Schiele emprega em suas obras, o *Freakyness*, ou bizarrice, se mostra abertamente, contribuindo para a construção de um clima de estranhamento em seus quadros.

A premissa básica dessa relação entre o estilo da obra e o conceito *freak* apresenta-se em seu paradoxo entre repulsa e atração. Eis o motivo de se compreender um possível diálogo das obras de Schiele com a estética do terror, especialmente quando se trata dessa temática em sua forma de representação. De fato, Rachel Adams² (2001, p. 5-6) *apud* Verônica Piqueira (2013,) descreve com precisão a linha tênue entre conforto e repulsa:

No século XIX os *freaks* não possuíam um significado inerente, apesar das suas anormalidades parecerem clamar por uma interpretação [...] como resultado, eles requeriam alguma narrativa acerca de lugares exóticos, eventos milagrosos ou acidentes horríveis que oferecessem alguma coerência a corpos que, de outra maneira, sugeriam uma intolerável fragmentação ou dissolução de significado [...] os *freak shows* eram guiados pela premissa de que os *freaks* eram uma

² ADAMS, Rachel. *Sideshow USA: freaks and the American cultural imagination*. Chicago: University of Chicago Press, 2001. *apud* PIQUEIRA, Verônica D’Agostino em “Monstrumanidade – o encontro entre o humano e o monstro no cinema de Tod Browning” (nota 85, página 70) transcrição da autora. Fonte: <http://dspace.mackenzie.br/handle/10899/24744> acesso em 07.01.2021 as 10h40

essência, uma base para a ficção reconfortante de que havia uma diferença qualitativa entre desvio e normalidade, projetada espacialmente na distância entre o espectador e o corpo no palco. (ADAMS *apud* PIQUEIRA 2013 p. 70)

Adams aponta para o fato de que ao se realçar a *freakyness* do outro, existe o realce da pretensa normalidade dos espectadores. É possível fazer uma relação entre o conceito de *Freakyness* dos *Freak Shows*, em que os espectadores eram atraídos para a monstruosidade do outro com as obras de Schiele.

Cohen salienta que para normalizar e impor a ideia de monstro, precisa-se vincular a monstruosidade às práticas proibidas (2000). O monstro também atrai por meio da proibição das leis. As mesmas criaturas que aterrorizam podem evocar fortes fantasias escapistas; a ligação da monstruosidade com o proibido torna o monstro ainda mais atraente. Esse movimento simultâneo de repulsão e atração, situado no centro da composição do monstro, explica, em grande parte, sua constante popularidade cultural (2000, p.48).

Nas obras de Schiele, a “atração pelo monstro” seria uma espécie de atração por elementos sexuais, bem como por estilos disformes apresentados em suas obras. Deste modo, os elementos estéticos de Schiele reforçam essa dualidade e paradoxo de seus desenhos, desde o ritmo do traço, passando pela expressão do corpo e até os elementos cromáticos utilizados nas obras pelo artista.

De acordo com Dondis, em todas as instâncias perceptivas de um determinado espectador, o significado de uma obra pode se encontrar não apenas em dados representacionais, mas também nas forças compositivas sintetizadas na expressão factual e visual. Qualquer acontecimento visual é uma forma com conteúdo, mas o conteúdo é influenciado pela importância das partes constitutivas, como a cor, o tom, a textura, a dimensão, a proporção e suas relações compositivas com o significado de sua época (DONDIS, 1997, p. 22).

Deste modo temos uma variedade de experiências estéticas pela qual passamos quando nos encontramos diante das mais distintas obras de arte no decorrer da história. Variedade de experiências influenciadas pela cor, figura, composição, forma. Neste

sentido, temos palavras conceituais como: comparação, experiência, relações imagéticas e cinestesia; que aplicamos constantemente, mesmo que de modo involuntário, sobre um estímulo visual. Essas relações abrangem toda a experiência visual [ato de ver, sentir e interpretar]. Além disso, a experiência de analisar as obras que fazem parte da História da Arte, em seus diferentes ismos, técnicas e linguagens em que elas se apresentam.

De acordo com Dondis:

Expressamos e recebemos mensagens visuais em três níveis: *o representacional* – aquilo que vemos e identificamos com base no meio ambiente e na experiência; *o abstrato* – a qualidade cinestésica de um fato visual reduzido e seus componentes visuais básicos e elementares, enfatizando os meios mais diretos, e *o simbólico* – o vasto universo de sistemas de símbolos codificados que o homem criou arbitrariamente e ao qual atribuiu significados. Todos esses níveis de resgate de informações são interligados e se sobrepõem, mas é possível estabelecer distinções suficientes entre eles, de tal modo que possam ser analisados tanto em termos de seu valor como tática potencial para a criação de mensagens quanto em termos de sua qualidade no processo da visão. [DONDIS, 1997, p. 85].

Criar relações, fazer releituras de obras de arte, estabelecer conexões entre linguagens artísticas, não é incomum nas produções plásticas. Porém, para olhares pouco atentos, ou pouco preparados na conexão entre essas relações, muitas dessas obras acabam não se revelando por elas mesmas. As obras acabam sendo apresentadas para aqueles que as vê de modo meramente objetivado, quando se poderia mostrá-las de modo mais amplo para que se pudesse acompanhar o Logos poético e simbólico da criação artística.

As possibilidades de mensagens e do reconhecimento da metalinguagem implícitos na obra, amplia o discurso da sua narrativa imagética. Num primeiro momento, a obra imagética parecer simples e óbvia, porém, ela é complexa em sua estrutura criativa, em suas informações e nos seus conceitos narrativos.

Partindo da premissa de que o homem tem o potencial de criar e relacionar obras e objetos para satisfazer suas necessidades de ordem racional, prática e, também estética, entendemos que o processo de criação da arte pode fazer parte desse intercâmbio de informações na função de servir a todas elas. Dado que, o humano tanto

usa a arte como uma forma de pensamento [função lógico-racional] quanto para comunicar-se [função prática], ou expressar-se [sentimentos e sensações], de modo diferente do que o fazem os produtos das outras áreas do conhecimento como nas áreas da biologia ou exatas.

Para ilustrar a análise desse discurso tomemos como exemplo obras de arte que apresentam determinados diálogos entre si por meio de suas associações entre as artes plásticas do autorretrato junto de obras audiovisuais cujo tema seja a representação do corpo humano.

Como exemplo dessa relação entre linguagens artísticas, materialidades e diferentes modos de visualização e representatividade, de forma imediata e evidente podemos ver as obras de Louise Bourgeois no filme “A Pele que Habito” [“La Piel que Habito” | Espanha | Pedro Almodóvar, 2011].

Neste filme o cirurgião Dr. Robert Ledgard [interpretado por Antonio Banderas] tenta provar no meio científico que é possível a construção de uma pele humana. De imediato, podemos tomar como referência o conceito do próprio longa metragem em si que traz uma relação narrativa e imagética junto ao filme “Olhos sem rosto” [“Les Yeux Sans Visage” | França/Itália | Direção de Georges Franju | 1959] no qual o cirurgião tenta transplantar um rosto para a filha cuja face foi transfigurada em um acidente [Fig. 01].

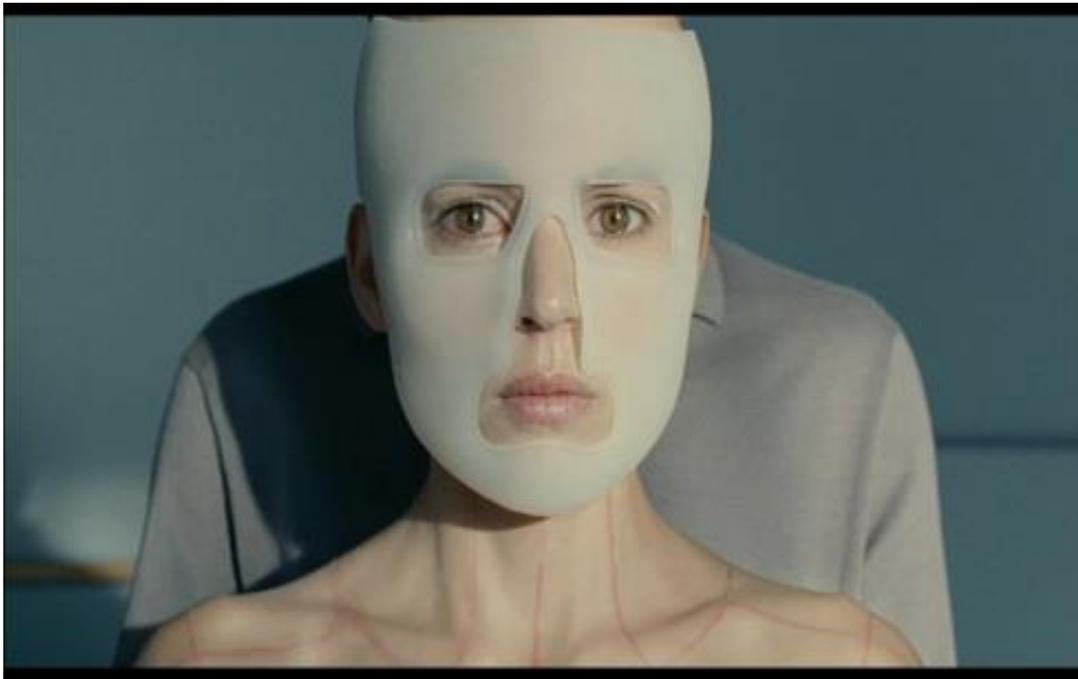
Figura 01 | Cena do filme “Os Olhos sem Face” onde a filha Christiane Génessier [interpretada por Edith Scob] recebe uma máscara facial sobre a pele.



Fonte: <http://blogs.diariodonordeste.com.br/blogdecinema/geral/cine-clube-vila-das-artes-apresenta-os-olhos-sem-rosto/>

Na trama de “A Pele que Habito” [Fig. 02], o Dr. Ledgard encontra no personagem com características masculinas Vicente [interpretado por Jan Cornet] uma cobaia para a transformação do seu corpo e da sua pele que irá apresentar-se, após as várias cirurgias, como uma figura de características femininas cujo nome será Elena [interpretada por Vera Cruz]. O filme se ancora na representatividade do corpo e atinge não apenas a questão social e biológica da personagem, mas também em seu estado fisiológico e até mesmo o psíquico.

Figura 02 | Cena do filme “A Pele que Habito” onde o personagem Vicente recebe uma máscara facial.



Fonte: <https://filmdump.wordpress.com/2012/04/18/film-review-no-116-the-skin-i-live-in-la-piel-que-habito/>

Vicente é travestido num corpo feminino, mas opõe-se a esta transformação e à sua nova identidade transgênera. A personagem Vicente/Elena busca compreender no decorrer da trama, como suportar seu processo de transformação de homem para mulher, uma mutilação imposta sem seu consentimento pelo obsessivo carcereiro Dr. Robert Ledgard.

No desenrolar da trama, o filme se utiliza da linguagem do corpo fragmentado, destruído e reestruturado e este é espelhado na representação plástica das obras da artista franco americana Louise Bourgeois que traz obras da figura humana fragmentada, costurada, retorcida e reconstruída.

Louise Bourgeois tem uma obra bastante característica no que se refere à sua plasticidade e materialidade. Segundo Phillip Larratt-Smith em seu ensaio “O retorno do reprimido”³ que apresenta sobre a obra de Bourgeois em que “Tecer, cuidar e proteger eram associações com a figura materna; a agulha, por possibilitar a costura e a união, simboliza o desejo de se conectar com pessoas importantes em sua vida”. Podemos compreender esta relação no filme de Almodóvar em que as obras da artista são apresentadas de modo claro por meio de livros e imagens que a personagem Elena estuda e se apropria como representação de seus sentimentos.

A personagem Elena, longe do convívio social, confinada em um quarto por anos, passa o tempo estudando e reproduzindo as obras de Louise Bourgeois. Tal qual sua própria personalidade, sua própria pele, costurada, fragmentada e desconectada das pessoas à sua volta, principalmente da figura materna que o procura incansavelmente. Louise Bourgeois traz em seu imaginário a representação de diversas figuras humanas fortemente influenciada pelo modernismo⁴ e pelo primitivismo⁵. Ou seja, suas peças com representação da anatomia humana apresentam um conceito modernista no que se refere ao experimental, ao inconsciente e no conceito primitivo ao que se refere à força expressiva, emoção intuitiva, vigor, insanidade, verdade. Seus trabalhos altamente simbólicos estão presente em diversos museus e galerias pelo mundo.

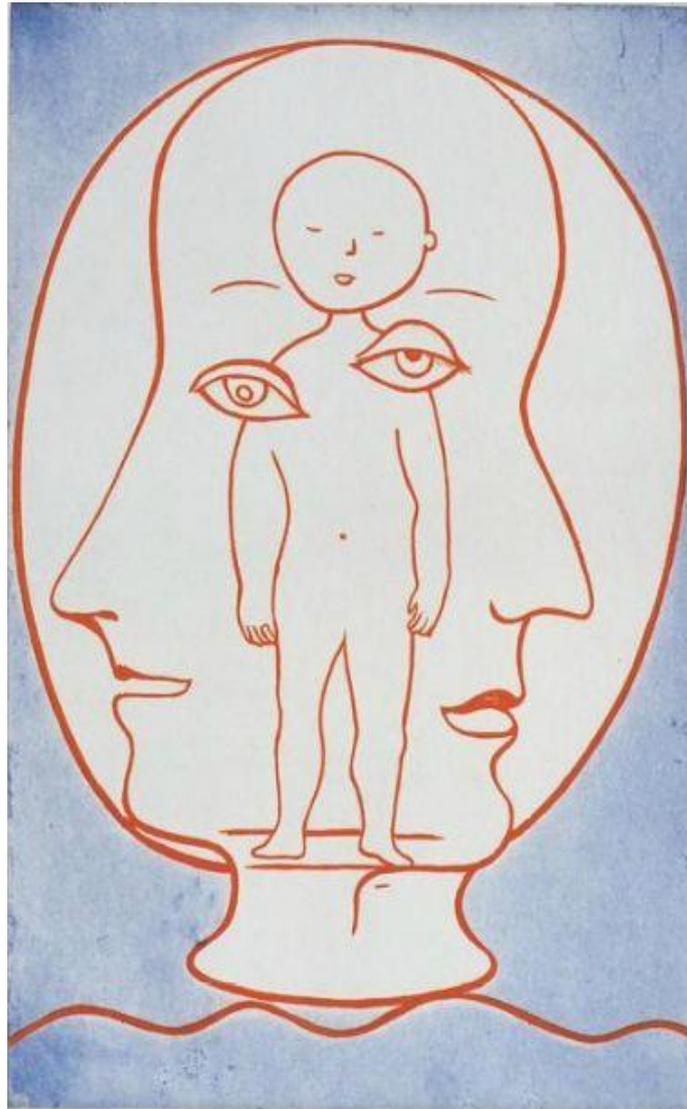
³ Artigo: “Arte, sintomas e psicanálise”. Em *Mente e Cérebro – psicanálise e neurociência*. Site: uol.com.br. Acesso em 13/10/2017 às 19:40.

⁴ “O amplo movimento do Modernismo abarcou todos os ismos de vanguarda da primeira metade do século XX. Embora diferentes modernismos fossem por vezes incompatíveis [ou até mesmo antagônicos], todos rejeitavam o domínio do Naturalismo e do Academicismo em favor da arte experimental. A tendência comum consistia em buscar respostas para questões fundamentais sobre a natureza da arte e da experiência humana.” [LITTLE, 2010, pag. 98]

⁵ “Tendência muito difundida na arte moderna, o Primitivismo chegou a constituir-se como movimento distinto, com o Futurismo ou o Cubismo. Os modernistas exploram coleções etnográficas de grandes museus e a arte de culturas estrangeiras em busca de obras “primitivas” que os inspirassem à rejuvenescer a arte ocidental” [LITTLE, 2010, pag. 102]

Em posição similar a obra de Louise, a personagem de Almodóvar se encontra em uma das cenas do filme, ou nos desenhos de autorretrato de Louise Bourgeois [Fig. 03] em relação ao mesmo desenho nas paredes do quarto da personagem sequestrada [Fig. 04].

Figura 03 | Autorretrato Louise Bourgeois | 1990 | Ponta seca, gravura e água tinta.



Fonte: <https://www.pinterest.de/pin/535013630727859011/>

Figura 04 | Quarto de Vicente/Elena |
À direita da foto o desenho do autorretrato de Louise Bourgeois.



Fonte: <http://www.blogdopilako.com.br/wp/2013/09/20/a-pele-que-habito-uma-resenha-psicologica/>

Podemos notar assim que a arte da representação do corpo do artista não possui uma, mas várias definições, conforme o enfoque que se dá sobre sua relação com o mundo ou o homem. Ernst Fischer em seu livro “A Necessidade da Arte” [1981] a define como:

[...] a função essencial da arte para uma classe destinada a transformar o mundo não é a de fazer mágica e sim adequar, esclarecer e incitar a ação, mas é igualmente verdade que um resíduo mágico na arte não pode ser inteiramente eliminado, de vez que sem este resíduo provindo de sua natureza original a arte deixa de ser arte. A mesma dualidade – de um lado, a absorção na realidade e, de outro, a excitação de controlá-la – não se evidencia no próprio modo de trabalhar do artista? Não nos devemos enganar quanto a isso: o trabalho para um artista é um processo altamente consciente e racional, um processo a fim do qual resulta a obra de arte como realidade dominada, e não – de modo algum – um estado de inspiração embriante. [FISCHER, 1981, pag.15]

Egon Schiele: o sentido...

Desta forma, a arte tem sido definida como expressão do seu criador ou da sua imaginação, meio de comunicação, meio de construção de ilusões ou dotada de certa magia. Segundo Brill [1998, pág. 40], de todas as formas de expressão artística, as artes plásticas têm uma história que registra imagens concretas que são portadoras de um poder mágico que exerce sobre o ser humano, podendo contextualizá-lo, informá-lo, etc., desvinculando-se a criação do criador para se tornar um ente coletivo. A arte, segundo Janson [1986], “dá a possibilidade de comunicar a concepção que temos das coisas por meio de procedimentos que não podem ser expressos de outra forma” [1986, pág. 7]. Nesse sentido, a arte tem sido considerada um diálogo visual, pois expressa a imaginação de seu criador como se ele estivesse falando conosco.

Tolstoi [2002], por sua vez, afirma: “a arte é sim, um meio de intercâmbio humano, necessário para a vida e para o movimento em direção ao bem de cada homem e da humanidade, unindo-os em um mesmo sentimento” [2002, pág. 76]. E, ainda, a arte não pode ser conseguida por meio de mera leitura sensória ou da imitação da natureza; sua suprema meta é transmitir, por meio da aparência [tornar visível o invisível], a ilusão de uma realidade superior.

A arte de auto expressar-se e, mais especificamente, a arte do autorretrato vem de longa data. Desde os primeiras representações imagéticas nós, humanos, definimos por meio de linhas, formas e cores nossa aparência no mundo das artes. No entanto, foi somente no início do Renascimento que a tendência realmente começou a tomar maior evidência. Essa mudança nos artistas que experimentam o autorretrato se deve principalmente ao uso de instrumentos óticos, como, por exemplo, os espelhos que se tornarem melhores e mais baratos de se conseguir, além da técnica mais avançada da pintura em telas no lugar dos afrescos de paredes.

Seguindo o percurso da História da Arte, temos a distorção da imagem fundamentada no período Maneirista, este trouxe a oportunidade para artistas se retratarem como tema principal, heróis de suas próprias narrativas como podemos ver

nas obras de Parmigianino. Captando a versão de si mesmo que ninguém mais vê. E dentro de uma vasta coleção de obras e artistas do autorretrato podemos citar alguns célebres como Rembrandt, Van Gogh, Frida Khalo, até os contemporâneos como a fotógrafa Cindy Sherman e o fotógrafo brasileiro Alexandre Mury.

Já nos autorretratos de Egon Schiele temos seu estilo gráfico característico, seu traço de distorção da sua figura, num desafio antagônico das normas convencionais de beleza, Egon Schiele foi uma das principais figuras do expressionismo austríaco. Suas pinturas e desenhos de retratos e autorretratos torna-o famoso não apenas por suas obras carregadas com teor psicológicos e eróticos, mas por sua biografia intrigante: seu estilo de vida, sua prisão, suas exposições.

Com obras que costumam apresentar seus modelos e amores e a si mesmo com seus nus, em ângulos reveladores e por vezes até mesmo perturbadores, comumente vistos de cima, desprovidos de atributos de representação muito frequentes no gênero do retrato, Schiele emprega às suas imagens conceitos pessoais, seu estilo enquanto artista, sua assinatura, numa afirmação alegórica mais geral sobre a condição humana.

Produzindo cerca de três mil desenhos ao longo de sua breve carreira, Schiele foi um desenhista vasto e incomparável. Podemos observar que o artista considerou o desenho como sua forma de arte principal, e este se insere na qualidade gráfica e plástica pelo seu imediatismo de expressão, numa possível alusão ao primitivismo e ao imediatismo da expressão corporal. Mesmo sua obra pictórica revelou um estilo que capturou algumas das características essenciais do desenho, com sua ênfase no contorno, marca gráfica e linearidade.

Podemos observar em sua obra “Autorretrato com Lanterna Chinesa” [Fig. 05], retratado durante um período em que o artista já participava em inúmeras exposições, Schiele olha diretamente para o espectador. Possível notar em seu olhar uma certa expressão de confiança nos seus traços artísticos.

Figura 05 – Autorretrato com Lanterna Chinesa.
Óleo sobre tela | (1912) | Leopold Museum | Viena - Áustria |
Dimensões da obra: 398 x 322 cm

Egon Schiele: o sentido...



Fonte: Google Art Project. <https://artsandculture.google.com/asset/selbstbildnis-mit-lampionfr%C3%BCchten/AGS1DQVHQVm6Q?hl=pt-BR>

Embora nesta obra acima Schiele demonstre menos distorção do que em outros autorretratos, a pintura se recusa a idealizar seu rosto. Deste modo, no referido autorretrato ele apresenta sua marca estilística, com suas texturas e seus traços arranhados, grosseiros (de certo modo), característicos da forma contornada da estrutura do desenho e da visão sobre a sua própria vida, isto é, da sua existência expressiva.

Pode-se apontar ainda como leitura de sentido de existência, a compreensão do conceito de “sensação” abordado por Deleuze (1981), com maior referência para as reflexões entre obra e espectador, abrindo espaço para visualizar a experiência do corpo e dos pensamentos do sujeito no seu estar no mundo. Uma suposta lógica das sensações pode ser estendida à postura do indivíduo quanto à sua subjetividade. Tais reflexões partem da ideia principal dos corpos como fontes que originam a forma do desenho em sua realização figurativa. Cria-se assim uma relação que se estabelece de dentro para fora e que cria uma espécie de vida, conforme observamos na obra de Schiele “Autorretrato com a mão atrás da cabeça” [Fig. 6] onde seu corpo retorcido, angular na forma e nas linhas, de olhar atento e direcionado ao espectador se oferece como obra emoldurada pelo próprio desenho das mãos, cabelos, linhas em contornos. Como se o desenho de seu corpo estivesse preso no limite da borda do enquadramento, oferecendo assim uma “prisão” estética sobre a superfície do papel.

Figura 06 - Autorretrato com a mão atrás da cabeça
1910 | Aquarela e carvão sobre papel | Dimensão 45,1 × 31,7 cm | Coleção privada



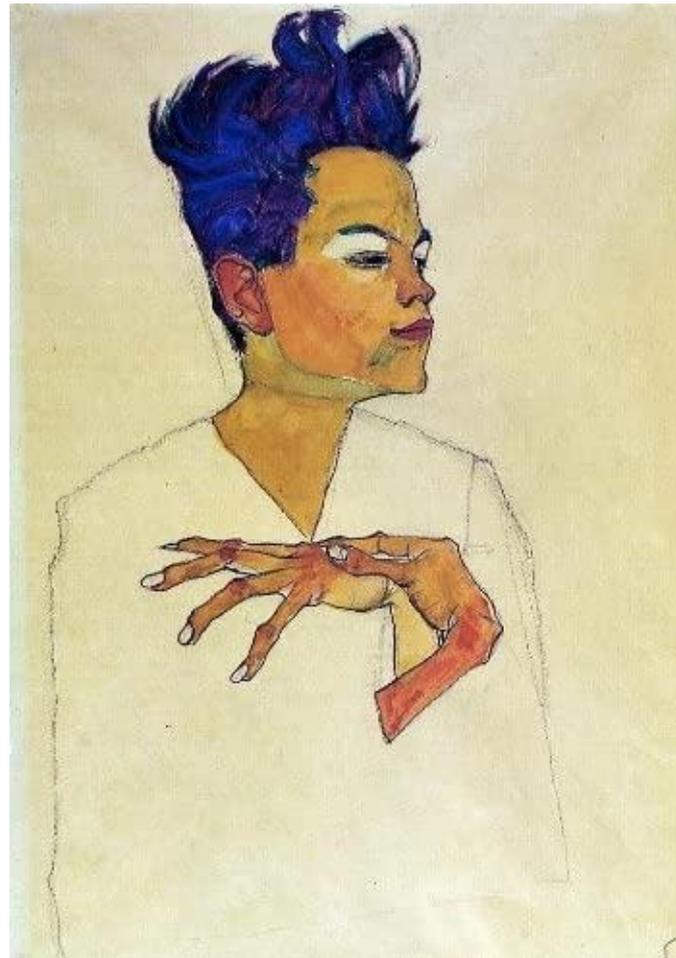
Fonte: encurtador.com.br/iLZ37

No desenho acima, temos como resultante a elaboração sensitiva do cérebro, a partir da sua existência expressiva; tanto por meio da própria percepção como da autoconsciência do artista. Ao nos depararmos com as representações do corpo em Schiele, podemos adentrar em uma espécie de horizonte dialogal com a obra, no sentido fenomenal do encontro: “eu me torno na sensação e alguma coisa me acontece pela sensação, um pelo outro, um no outro” (Deleuze, 1981, p.19). Ainda segundo o filósofo francês:

A sensação é o contrário do fácil ou do já feito, do clichê, mas também o contrário do “sensacional”, do espontâneo... etc. A sensação tem uma face voltada para o sujeito (o sistema nervoso, o movimento vital, o “instinto”, o “temperamento”, todo um vocabulário comum ao naturalista Cézanne), e a outra face voltada para o objeto (o “fato”, o lugar, o acontecimento). (Deleuze, 1981, p.19)

Nas relações entre retrato e retratado, entre corpo e arte, podemos observar no desenho de Schiele “Autorretrato com as mãos no peito” [Fig. 7], como este se apresenta por meio das possibilidades estéticas, que ocorrem entre um objeto e a sensação, provocadas pela obra.

Figura 07 - Autorretrato com as mãos no peito
1910 | Carvão, aquarela e guache | Dimensão 44,8 x 31,2 cm |
Galeria Nacional de Victoria em Viena



Fonte: encurtador.com.br/uOPX6

A representação que se elabora por meio da expressividade do corpo, compreendida como registro da realidade existencial do artista se configura como uma espécie de tocar diretamente ao nosso sistema nervoso. Deste modo, não só visualizamos a obra, como também a tocamos, com a intenção concreta dos afetos.

CONCLUSÃO

Para concluir, vale citar uma passagem de Friedrich Schiller⁶ sobre a índole estética:

Ela pode, também, referir-se ao nosso entendimento, possibilitando-nos conhecimento: esta é sua índole lógica. Ela pode, ainda, referir-se à vontade a ser considerada como objeto de escolha para um ser racional: é sua índole moral. Finalmente, ela pode referir-se ao todo de nossas diversas faculdades sem ser objeto determinado para nenhuma isolada dentre elas: é sua índole estética.

Desta estética, os autorretratos de Egon Schiele certamente se encontram como parte desse registro das suas faculdades físicas e mentais. O estranho em seu estilo estético adquire a capacidade de autopropulsão, de modo que, as reações destinadas a combater as inquietações e os anseios do mundo moderno nos ajudam a compreender de forma mais ampla o medo e a repulsa pelo “feio” e suas implicações no contexto do mundo moderno. E a solução seja deixar jamais que a esperança no equilíbrio se esvaia.

Os autorretratos de Schiele trazem representações erotizadas, em expressões reveladoras. Em seus desenhos, o artista criou uma marca genuína e mesmo assustadora de si: um corpo geometrizado, esquelético, com olhos atentos, membros que parecem deformadas e comumente sem pés. Traz seu corpo totalmente exposto, mas com o rosto parcialmente escondido, talvez sugerindo uma sensação de vergonha, e em uma pose tortuosa em dívida, como muitos escritores sugeriram, à importante influência da dança moderna. Característico do modo expressionista que Schiele praticava cada vez

⁶ Fonte: https://livrodigital.uniasselvi.com.br/FIL16_filosofia/unidade2.html?topico=4 acesso em 07.01.2021 às 15h30m

mais nessa época, ele expressa sua ansiedade por meio de linhas e contornos, os desejos humanos de se expor interna e externamente.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ADAMS, Rachel. *Sideshow USA: freaks and the American cultural imagination*. Chicago: University of Chicago Press, 2001.

ARGAN, Giulio Carlo. *Arte moderna: do iluminismo aos movimentos contemporâneos*. Trad. Denise Bottmann e Frederico Carotti. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

BRILL, Alice. *Da arte e da linguagem*. São Paulo: Perspectiva, 1988.

COHEN, J. J. *A cultura dos monstros: sete teses*. In Silva, Tomaz Tadeu (org). A pedagogia dos monstros. Belo Horizonte: Autêntica, 2000.

DELEUZE, Gilles. *Francis Bacon: lógica da sensação*. Por Silvio Ferraz e Annita Costa Malufe. Paris. Éditions de la Différence, 1981.

DONDIS, Donis A. *Sintaxe da linguagem visual*. 2.ed. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

FISCHER, Ernst. *A necessidade da arte*. 8.ª ed. Trad. de Leandro Konder. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1981.

JANSON, H. W.; JANSON, A. F. *Iniciação à história da arte*. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

JANSON, H.W. *História da Arte*. 4a. Edição, Lisboa Fundação Calouste Gulbenkian, 1986.

LITTLE, Stephen. *...ISMOS. Para entender a arte*. Rio de Janeiro: Editora Globo, 2013.

PIQUEIRA, Verônica D'Agostino. *Monstrumanidade: o encontro entre o humano e monstro no cinema de Tod Browning*. São Paulo. Biblioteca Mackenzie. Tese 2013.

STEINER, Rudolf. *Arte e estética segundo Goethe: Goethe como inaugurador de uma estética nova*. Trad. Marcelo da Veiga Greuel - 2. Ed. – São Paulo: Antroposófica, 1998.

TOLSTOI, Leon. *O que é arte? A polêmica visão do autor de Guerra e Paz*. Trad. Bete Tori. São Paulo: Ediouro, 2002 (Clássicos ilustrados)

REFERÊNCIA FILMOGRÁFICA

A PELE QUE HABITO [La Piel que Habito]. Direção: Pedro Almodóvar. Espanha: El Deseo, Televisión Española, FilmNation Entertainment, 2011 [produção], 117 min. Gênero: Thriller/Drama. Elenco: Antonio Banderas, Elena Anaya, Marisa Paredes.

OLHOS SEM ROSTO [Les Yeux Sans Visage]. Direção: Georges Franju. França/Itália: Lux Film, Champs-Élysées Productions, 1960 [produção], 88 min. Gênero: Drama/Suspense/Terror. Elenco: Pierre Brasseur, Alida Valli, Juliette Mayniel, Edith Scob.



MOVIMENTOS DOS(AS) CORPOS(AS) NA PAISAGEM PERIFÉRICA DE ÁGUAS CLARAS

MOVIMIENTOS DE LOS CUERPOS
EN EL PAISAJE PERIFÉRICO DE ÁGUAS CLARAS

<https://doi.org/10.5281/zenodo.4818302>

Envio: 11/02/2021 ♦ Aceite: 04/04/2021

Jamila Reis



Geógrafa negra de Salvador-BA, pesquisadora das artes urbanas e corporeidades poéticas-políticas negras. Mestranda no PosGEO-UFBA, Pós-graduanda em Docência - Ênfase na Educação Básica pelo IFMG e membro do grupo de pesquisa Produção do Espaço Urbano (PEU-UFBA), onde desenvolve pesquisas que dialogam Geografia, Arte e Espaço Público.

Luar Vieira



Corpa-negra, baiana, arquiteta, urbanista, paisagista e ilustradora. Mestranda no PPGAU-UFBA com pesquisa em Paisagens Periféricas. Atualmente participa dos grupos de pesquisa Urbanidades Liminares (PPGAU-UFBA) e Espaço Livre (POSGEO-UFBA). Integra a Coletiva Perifa - que tem como foco assistência técnica na periferia e colabora na Coordenação de Comunicação do Coletivo JACA- Juventude Ativista de Cajazeiras.

Maria Auxiliadora da Silva



Possui graduação em História pela Universidade Federal da Bahia (1964) e doutorado em Geografia - Université de Strasbourg - França (1972). Pós-doutorado Universidades de Rouen e Toulouse Le Mirail - França. Atualmente é Professor Associado I da Universidade Federal da Bahia. Atua na área de Geografia Urbana, com ênfase em Salvador e sua área metropolitana. Trabalha, também com o Espaço Geográfico na Literatura e Arte, Memória Geográfica e Milton Santos o homem e a obra.

RESUMO:

O presente trabalho transita entre maneiras poéticas e viscerais de interpretar o mundo através de narrativas periféricas que não estão presentes nos discursos ditos como oficiais, que por meio das suas fabulações produzem mecanismos para (re)criar o cotidiano assumindo um diálogo interpretativo decolonial. Nesse ínterim, além de discorrermos sobre o lugar Águas Claras, bairro popular da cidade de Salvador, Bahia, por via das memórias, utilizamos as imagens como metodologia na construção de narrativas visuais através da colagem digital, onde as expressões corporificadas revelam as paisagens periféricas e são enunciações, em seu bojo, de elementos criativos e maneiras de questionar cruciais brechas para a criação de uma visão de mundo que já se anuncia. A imagem e estética assumem posição de destaque, possibilitando transformar um lugar, criando percursos que semeiam a dialética da desconstrução e da construção de mundos.

PALAVRAS-CHAVES: paisagem-periférica; corpos(as); narrativas; Águas Claras; fabulações.

RESUME:

La presente obra transita entre formas poéticas y viscerales de interpretar el mundo a través de narrativas que, a través de sus fabulaciones, producen mecanismos para (re)crear la vida cotidiana asumiendo un diálogo interpretativo descolonial. Mientras tanto, además de discutir el espacio-lugar Águas Claras, un barrio popular de la ciudad de Salvador-Ba, a través de los cruces-recuerdos, utilizamos la imagen como metodología en la construcción de narrativas visuales a través del collage digital, donde las expresiones encarnadas revelan paisajes periféricos y son enunciados, en su núcleo, de elementos creativos, formas de cuestionar y reconstruir brechas cruciales para la creación de una cosmovisión ya anunciada. El lenguaje asume un lugar destacado, possibilitando la transformación de un lugar, creando caminos que siembran la dialéctica de la desconstrucción y la construcción del mundo.

PALABRAS CLAVE: paisaje-periférico; cuerpos(as); narrativas; Águas Claras; fabulations.

INTRODUÇÃO

O que há na paisagem periférica para além do olhar estigmatizado? A afirmação de Eric Dardel “a paisagem não é feita para se olhar” (DARDEL, 2015, p.31), coloca-nos em posição de reflexão sobre a construção da paisagem periférica enquanto conceito visceral e sensível para a compreensão do espaço. Quando descrevemos e analisamos a paisagem periférica, estamos nos referindo não somente ao que se vê no desenvolvimento da cidade, mas também “como a experienciamos além da visão sobre o ser ‘o ser na paisagem’, o modo como seres humanos estão no mundo e se ligam ao mundo através de seus corpos e suas sensibilidades” (BESSE, 2010, p.263). No presente artigo entendemos que essas expressões corporificadas são capazes de nos revelar perspectivas consolidadas no espaço vivido que por meio da sua autenticidade caracterizam-se também enquanto enunciações do sensível pois, ultrapassam as subjetividades reprimidas encaixadas em modelos de normatividades e seus corpos situados rebelam-se ao que está posto por várias vias, destacamos aqui a estética que desafia estereótipos.

É nesse sentido que, através de colagens digitais, construímos representações como conectivo de memórias e trajetórias que se cruzam, produzindo novas referências. A colagem digital aqui é pensada como metodologia e narrativa visual que possibilita a interpretação da paisagem-periférica, arte política em diálogo decolonial. Ao afirmar essa perspectiva, questionamos a lógica da modernidade/colonialidade, no âmbito teórico, político, epistemológico e prático.

O presente artigo tenciona a necessidade de construção de futuros a partir de outras narrativas sobre o território, onde o(a) corpo(a) racializado(a), o cosmo e o lugar constituem a paisagem periférica. O(a) corpo(a)-expressão e as (re)existências negras da diáspora têm se constituído, de modo a criar elos interessantes que deslocam epistemologias congeladas que excluem outros paradigmas. A cosmovisão perpetuada pela cultura negra vem contra toda uma epistemologia fundada no racismo em nossa sociedade (OLIVEIRA, 2012). Nesse sentido, faz-se necessário o uso de diferentes e

criativas maneiras de questionar, problematizar e reconstituir narrativas que são cruciais para a criação de uma visão de mundo contra-hegemônica (hooks, 2017). Transformar um lugar através dessas práticas expressivas, onde a linguagem assume destaque, é criar percursos que semeiam a dialética da desconstrução e da construção de mundos (KILOMBA, 2016).

O desenho da globalização e o contexto geopolítico atual, configura-se em um campo de disputas ideológicas e mercadológicas que nos afetam em diferentes esferas e atravessam também os nossos corpos. As consequências dessa globalização perversa (SANTOS, 2006), são as mais diversas, incluindo a nítida desigualdade. Aqueles sujeitos que são os mais atingidos pela precariedade da vida e do trabalho, por vias escapatórias dispõem-se a sonhar com outras possibilidades de existência, alentados pela esperança de construção de uma sociedade igualitária. Este corpo está geograficamente localizado em sua maioria nas periferias do globo. Pensar a dinâmica de narrativas incorporadas é analisar a potencialidade da geopolítica dos(as) corpos(as) e a construção de epistemologias que são contadas por outras óticas deslocando o lugar periférico. Essas são inovações linguísticas na estilização retórica do corpo, a forma de ocupar um espaço social” (HALL, 2003, p. 155), sendo precisamente um posicionamento de ser no mundo e a maneira como se relaciona com ele. E é assim que esse corpo(a) atravessado pelas multiplicidades, as narrativas, as poéticas corporificadas são portais da alteridade (MARTINS, 2003) e faíscas que semeiam o devir.

O lugar pensado pelo vivido pode ser analisado por múltiplas escalas, sendo o local que se articula com o global. Desse modo, é possível interpretar a reprodução da vida na cidade, que se revela nos(as) corpos(as) e nos dão pistas das suas relações com o espaço habitado. É precisamente essa apropriação do espaço pela dimensão corporificada. Esses(as) sujeitos(as) traçam táticas que subvertem através dos usos e das ações, as estratégias de grupos hegemônicos, como sublinhado por Michel de Certeau (1994), na produção do espaço urbano. Ações que podem revelar “maneiras de fazer”, através das quais esses(as) sujeitos(as) “se reapropriam do espaço organizado pelas técnicas da produção sociocultural” (CERTEAU, 1998, p.41), parece, pois, importante

para entender as dinâmicas do espaço sob a perspectiva da enunciação; privilegiamos a ação e as narrativas poéticas-estéticas de experiências no cotidiano periférico.

Sobre a experiência do espaço e lugar negro(a) é importante considerar o processo histórico de exclusão socioespacial, o espaço criminalizado (CAMPOS, 2005) onde suas práticas, cultura e sujeitos são marginalizados pela parcela que compõe a “elite” da sociedade.

Aos negros acabaram sendo destinadas as áreas distantes do núcleo destinado à população branca: áreas desestruturadas, com infraestrutura urbana desigual, com menor possibilidade de acesso ao emprego, educação e lazer — áreas com baixíssima qualidade de vida urbana. Podemos falar em uma segregação planejada pelo Estado (SANT’ANA, 2007, p.03).

Historicamente, o espaço urbano brasileiro é ocupado de maneira desigual. Referindo-se à ocupação da população negra, os lugares habitados pós período escravocrata foram lugares preteridos que culminam nas atuais favelas e periferias. O geógrafo Andreilino Campos (2005) considera que a favela representa para a sociedade republicana o mesmo que o quilombo representou para a sociedade escravocrata. Na discriminação como mecanismo da distância social e na construção de uma nação que não se fez de maneira homogênea, o “Outro” (KILOMBA, 2019) continua sendo o diferente, não exclusivamente pela cor, mas em todas as suas atividades, quase sempre, consideradas inferiores.

Neste percurso, é relevante a forma como alguns sujeitos provenientes de populações socialmente excluídas, utilizam-se do(a) corpo(a)-expressão-negra para enunciar de forma eloquente os discursos e ações como táticas de resistência ao processo estrutural de marginalização. Pensando nas forças criativas e criadoras que surgem desses lugares, o bairro popular da cidade de Salvador, Bahia, Águas Claras, será o locus das discussões e análises descritas no presente artigo que tem como objetivo (1) enunciar paisagens periféricas em movimento e seus corpos(as); (2) analisar as produções estéticas e estratégias de sobrevivência do bairro de Águas Claras; (3) analisar a cultura por meio de produções visuais. Desse modo a pesquisa realizou-se por meio de uma metodologia que costurou as vivências das autoras com o aporte teórico

que conduziram por narrativas que nos movimentam no sentido de articular uma nova lógica de pensar, seguimos caminhos em direção a fabulações para uma nova visão de mundo.

ÁGUAS CLARAS: UM PERCURSO ENTRE AS SUAS MEMÓRIAS

Situado nas margens da cidade de Salvador-Ba, Bahia, o bairro Águas Claras recebeu esse nome devido à abundância de águas límpidas que representavam o lugar. As primeiras pessoas a habitar estas terras eram escravizados(as), remanescentes do Quilombo do Urubu que foi se espalhando com a prisão de Maria Zeferina, sua guerreira; mesmo com isso assim, algumas pessoas ainda ficaram permaneceram em suas casas de taipa localizadas no território.

Em 1850, foi criada com a Lei de Terras (Lei nº 601, e seu Decreto regulamentador. Decreto nº 1.318, de 30 de janeiro de 1850), o Brasil passou a dispor de um instrumento que permitia o acesso legal à propriedade da terra. Com isso, as terras férteis chamaram atenção dos fazendeiros que lotearam toda a área. Terra livre agora tinha dono. Através de relatos de moradores mais antigos(as), é possível fabular suas memórias de como era no passado a da Praia dos Pretos, e os caminhos que eram atravessados pelas águas:

A Baixada era coberta de água, dizem que quem morava aqui descia lá pra pegar água, lavar roupa e se divertir. Chamavam de Praia dos Pretos, assim eu já ouvi falar, mas não sei se é verdade (D. Maria ⁷-Moradora do bairro há 40 anos).

Essa tal relação de proximidade com as águas e o cotidiano dos(as) moradores(as) do bairro é relatado são relatados também no livro, “O Caminho das Águas em Salvador”:

⁷ Nome fictício utilizado para preservar a identidade da pessoa entrevistada.

O rio que cortava essa área era chamado de 'Praia dos Pretos', oficialmente denominado de Riacho Cabo Verde, onde costumávamos descer para pescar. Levávamos carne para assar e passávamos todo o dia nos divertindo. No fundo do Hospital Rodrigo de Menezes, ainda existem resquícios desse patrimônio ambiental, só que as águas estão poluídas (SANTOS, 2010, p. 34).

Em meados da década de 1970, o bairro de Cajazeiras recebe o maior projeto habitacional da América Latina criado pelo Governo do Estado através do programa URBIS (Habitação e Urbanização da Bahia S.A.). Anunciado em campanhas eleitorais patrocinadas por grandes empresas e prometiam prometendo uma "nova cidade", rapidamente deu espaço proporcionou uma realidade altamente precária, revelando a fragilidade desse discurso. Com o aumento deliberado da necessidade de saneamento básico, o Governo do Estado implantou as lagoas de estabilização chamadas pelos moradores de Pinicões, transmutando a paisagem periférica da comunidade que o margeia.

Com a construção de um matadouro, e de casas para os seus funcionários, o povoamento se tornou mais denso, sendo consolidado com a construção dos conjuntos habitacionais do Complexo Cajazeiras/Fazenda Grande, em meados dos anos 70. A instalação dos serviços urbanos no bairro foi fruto da luta da Associação de Moradores e de um grupo de mulheres. Apesar da antiga URBIS ter construído o Loteamento João de Barro I e II, foi a luta dos moradores que garantiu a presença da comunidade no loteamento: "só quem recebia os lotes era gente empregada, o povo não tinha direito, assim, nos reunimos e invadimos esse loteamento. Tomamos surra da polícia, batemos nos funcionários da URBIS, queimamos carro, mas conseguimos (SANTOS, 2010, p.69).



Imagem 01: Transformações e Permanências. Autoria: Luar Vieira, 2020.

A imagem 01 representa as transformações do espaço territorial de Águas Claras e suas adjacências com a implantação do projeto URBIS e as permanências dos(as) corpos(as) negros(as) que não foram incluídos nem consultados para a construção dessa ‘Cidade’ de médio porte. O planejamento urbano imposto não contou a participação dos(as) moradores(as) do lugar, tornando as decisões arbitrárias, desconsiderando as relações estabelecidas no espaço vivido. Concordamos com Serpa (2002), ao argumentar sobre a importância do planejamento urbano participativo quando diz que:

A noção de autonomia é fundamental: autonomia de decisão, expressa na participação efetiva das comunidades locais no processo de planejamento urbano. O planejamento participativo implica na sensibilização e capacitação das comunidades locais. Não pode haver autonomia sem capacitação, sem informação. A noção de redes de relações sociais deve estar na base da formulação de uma estratégia, de uma metodologia de ação coletiva. A ideia de bairro do planejador

difícilmente coincide com a do morador. Os bairros devem ser vistos aqui como espaços vividos e sentidos, como lugares de experiência. Os bairros expressam e condicionam as redes de relações sociais, de vizinhança, de parentesco, de amizade e também as redes associativistas (igrejas, terreiros, associações de moradores, clubes de mães, etc.). Descentralizar o planejamento em direção aos bairros significa sobretudo dar voz e instrumentalizar os diferentes grupos e redes na gestão do espaço urbano (SERPA, 2002, p. 295-303).

O bairro de Águas Claras está localizado a aproximadamente 25 km de distância do Centro da Cidade de Salvador, como mostra o mapa de localização na Imagem 02. De acordo com o Plano Diretor de Desenvolvimento Urbano (PDDU) – 2016, o bairro se torna uma Macro-área de Integração Metropolitana (MIM) e também Zona Centralidade Metropolitanas (ZCME). Isso quer dizer que a integração de Salvador com os municípios da Região Metropolitana vem sendo intensificada com a construção da via expressa, da sede do Detran-BA (Departamento Estadual de Trânsito da Bahia), da rodoviária que terá ligação com a estação do Metrô de Águas Claras, o terminal de transporte de ônibus metropolitano e urbano e, futuramente, com o corredor de BRT (*Bus Rapid Transit* - sistema rápido de transporte público). Com essas obras do Estado, vieram alguns transtornos, como a retirada de algumas linhas de ônibus da região, que atualmente conta apenas com uma linha.



Imagem 02: Mapa de Localização de Águas Claras em relação ao Centro da cidade.

Fonte: *GoogleEarth*, 2020. Edição: Luar Vieira

Águas Claras possui cerca de 4.000.000² e 740.000 m² de área verde, segundo o (CONDER 2016). Se formos relacionar com a quantidade de habitantes, teríamos uma média de 20m²/hab. Entretanto, a quantidade mínima sugerida pela Organização Mundial da Saúde (OMS) é de 12 m² de área verde por habitante, sendo a ideal composta por 36 m², cerca de três árvores, por morador. Mas o desmatamento causado pelo desenvolvimento urbano da “nova cidade”, também interferiu na qualidade das águas e no uso da Praia dos Pretos, onde parte foi represada para lagoas de estabilização, na Imagem 03 podemos compreender esse processo ao longo dos anos de 1986 a 2016.

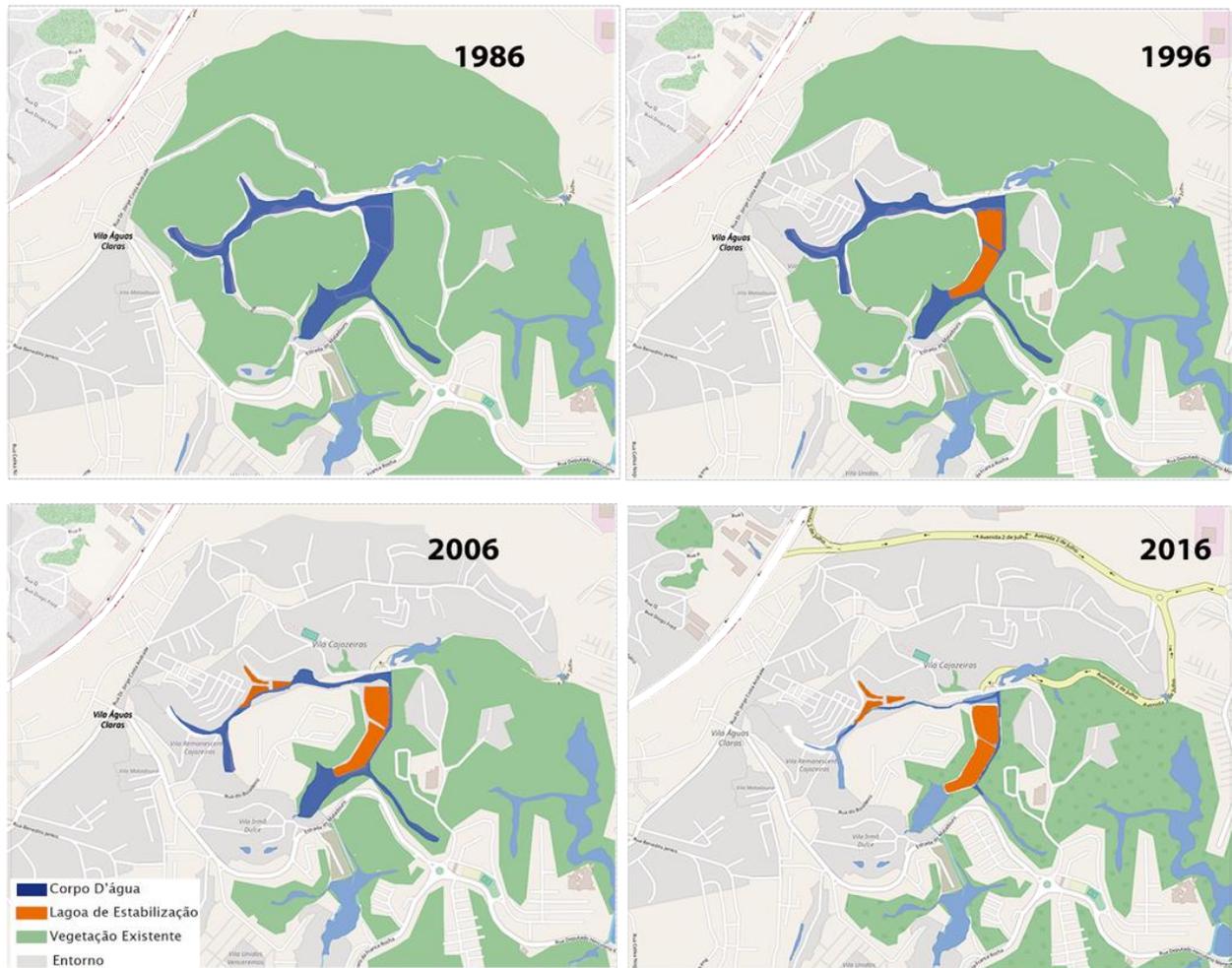


Imagem 03: Desaparecimento das águas e dos verdes. Fonte: CONDER.
 Edição: Luar Vieira, 2020.

Esta obra de saneamento básico quebrou parte do vínculo ambiental extrativista de subsistência ancestral, sendo necessário aprender a conviver e lidar com essa transmutação na paisagem periférica, onde o ar puro se mistura com o odor que exala as bactérias que decantam a matéria prima dos dejetos.

O Pinicão consiste em um tratamento de esgoto simples (quando comparado a outros tratamentos), eficiente, possui baixo custo construtivo e operacional, mas é necessário dispor de uma grande área para sua instalação, sendo o único cuidado complementar à previsão de tratamento preliminar, provido de grade e caixa retentora de areia. Esse esgoto tem a uma demanda biológica de oxigênio solúvel finamente particulada e estabilizada aerobicamente por bactérias dispersas no meio líquido. O oxigênio requerido pelas bactérias aeróbias é fornecido pelas algas, através da fotossíntese. Para que ele depois seja disperso no meio líquido receptor (o rio), é preciso ficar de 10 a 50 dias de detenção dependendo da temperatura do ambiente.

A EMBASA (Empresa Baiana de Saneamento Básico), negligencia a manutenção nas lagoas de estabilização do bairro de Águas Claras, formando uma camada de lodo na superfície que prejudica seu funcionamento. De acordo com SANTOS (2004):

Evidencia-se que esse aporte diário de efluentes líquidos é levado e o sistema fluvial não possui condições naturais de diluir (capacidade de assimilar) o lançamento da carga poluidora que torna as águas inapropriáveis para usos nobres como o abastecimento domiciliar, preservação da fauna e flora recreação, lazer, dessedentação dos animais. Além disso, a má qualidade do corpo d'água torna-se um elemento indutor de doenças de veiculação hídrica que tem afetado ano após ano as populações locais. (SANTOS, 2004)



Imagem 04: Lagoa de Estabilização com camada de lodo em Águas Claras - Salvador.
Fonte: Luar Vieira.

Então, percebemos que essas ações como a implantação e descuido das lagoas de estabilização no território estão atreladas ao racismo ambiental, este conceito tem como base as injustiças sociais e ambientais, que desorganizam culturas, envenenando e degradando recursos naturais acessíveis para as etnias vulnerabilizadas. Segundo a Norma Técnica Sabesp, (2009):

as lagoas de estabilização devem ser construídas afastadas das áreas urbanizadas e urbanizáveis conforme planos diretores locais e, distanciadas das residências em pelo menos 400 m, tomando-se o cuidado de o vento não soprar no sentido lagoa- comunidade na maior parte do tempo. (SABESP, 2009).

Em Águas Claras as lagoas de estabilização foram instaladas a menos de 10 metros de distância das residências já existentes e no sentido do vento lagoa-comunidade, tornando-se segundo BULLARD (1994) “zonas de sacrifício”, nas quais as populações excluídas e discriminadas são forçadas a viver e a trabalhar em condições indignas. Para SILVA (2012), esta é uma das formas de invisibilização destas comunidades, tratar o território ocupado por elas como vazio, ainda que elas estejam ali “estabelecidas” há séculos. O racismo ambiental, nos permite a reafirmação de que as injustiças ambientais são marcadas pelas injustiças raciais, elas também afetam os modos ancestrais de cultivo e consumo de alimentos, sendo vistos como negociáveis e passíveis de reformulação, estas práticas também colaboram para o nutricídio.

O nutricídio, termo utilizado pelo Dr. Llaila O. Afrika, para descrever a destruição nutricional da raça negra ROZA (2020), é uma forma de extermínio dos(as) corpos(as) vulneráveis pouco mencionada, ou seja, não é só a morte por tiro, é toda a lógica de exclusão baseada na raça, que faz com que nossas vidas sejam descartáveis no sistema. Esse conceito trata sobre o direito à alimentação, assegurado aos brasileiros pela Constituição Federal, a não garantia desse direito caracteriza uma situação de insegurança alimentar, atingindo a população negra periférica, povos originários, povos em situação de vulnerabilidade e rurais. Com o extrativismo em escassez e a Praia do Pretos represada, algumas famílias retiram o sustento do lixo ou pescam os peixes da espécie tilápia-do-nilo (*Oreochromis niloticus*) que é um peixe africano da família Cichlidae, encontrados no pinicão. Quando possível, consomem alimentos que possuem uma sobrecarga de agrotóxicos, transgênicos e ultraprocessados, reduzindo também a variedade de alimentos consumidos. Assim, através dos alimentos, povos e culturas vão sendo apagadas. Para além da fome, há um aumento a cada ano dos índices de doenças crônicas e consumo em massa da indústria farmacêutica.

Mas o pinicão é um espelho d’água que reflete a favela e a silhueta das belas árvores que ainda existem. As pessoas costumam ocupar seus arredores, como no ao final de semana para bater o “baba”, contemplar a natureza e o pôr do sol. Há 20 anos, algumas famílias ainda tiravam da mata e das águas que ainda resistiam à comida

daquele dia. Devido à degradação ambiental, percebe-se que alguns moradores que outrora possuíam uma relação com a natureza do lugar, atualmente, estão vendendo suas casas e seus quintais.

Quando proferimos a palavra *pinicão*, o imaginário sobre o território se traduz de forma negativa, ao pensar que ele representa somente uma lagoa de esgoto. Mas alguns moradores veem o Pinicão como lugar para contemplação do belo. A Imagem 04, representa o nascer do dia com a vista do Pinicão, fotografada por Amanda Santos da Boa Morte, moradora da comunidade há 27 anos. Na foto, percebemos a ressignificação da paisagem periférica estigmatizada.



Imagem 04: O nascer do dia no Pinicão. Fonte: Amanda Santos da Boa Morte, 2020.

Em contrapartida a todo esse processo, a partir do uso do território, atuais moradores(as) vêm resignificando a paisagem. Tais ações podem ser entendidas como táticas de resistência, pois essas tais experiências são forças criativas que reformulam a relação dos(as) corpos(as) e as resignificações espaciais reforçando o sentimento de pertencimento com o lugar. Nesse sentido concordamos com Carlos (2007, p.18), quando afirma que:

O lugar é entendido como a porção do espaço apropriável para a vida – apropriada através do corpo – dos sentidos – dos passos de seus moradores, é o bairro, é a praça, é a rua [...]. [...] o lugar é, em sua essência, produção humana, visto que se reproduz na relação entre espaço e sociedade, o que significa criação, estabelecimento de uma identidade [...] que se dá por meio de formas de apropriação [...]. O sujeito pertence ao lugar como este a ele, pois a produção do lugar se liga indissociavelmente à produção da vida.

É nesse sentido que a análise do fenômeno sociocultural, produzido nos bairros populares, configura-se como lugar para a ação política de sujeitos(as) sociais, que ao se apropriar do espaço subvertem a lógica de mercadoria da cidade. Através das táticas de resistência, os projetos sociais presentes no bairro são responsáveis pela gestão dos programas de melhoria no ensino, prática de artes e esportes que contribuem para o desenvolvimento de crianças, adolescentes e jovens racializados(as) que vivenciam cotidianamente situações de privação, exclusão e vulnerabilidade. A seguir a lista de alguns projetos sociais atuantes no território e suas principais atividades:

Nome	Atividade
JACA	Promove Saraus de Poesia, Capoeira, Oficinas de Artes Africanas, Eventos Musicais e Educação Ambiental através da prática da Metareciclagem.
MOCA	Reforço Escolar, Ensino de Percussão e Cinema Educativo.
Quilombo do Urubu	Quilombo Educacional que visa preparar a Juventude Negra e Periférica para o ingresso, em especial nas Universidades Públicas, além de discutir Cidadania e Consciência Negra.

Tabela 01: Projetos sociais atuantes. Autoria: Luar Vieira, 2020.

Movimentos dos(as) corpos(as)...



Imagem 05: O uso sociocultural do território. Fonte: Luar Vieira, 2018.

O racismo oculta nossas raízes, silencia vozes e apaga histórias capazes de contribuir para o entendimento sobre a construção desta paisagem periférica. Por isso, reiteramos a importância deste artigo que será mais um passo para o resgate histórico-cultural deste território.

MOVIMENTOS DO(A) CORPO(A) NA PAISAGEM PERIFÉRICA

A análise sobre as construções, descobertas e transmutações da paisagem periférica na comunidade que margeia o Pinicão no bairro de Águas Claras, serão refletidas com base nas (re)criações, improvisos e (re)invenções, esses movimentos criam elos de possibilidades para pensar a apropriação na cidade, reforçando o sentimento de pertencimento, autonomia e alteridade em lidar com os processos impostos pelo planejamento urbano.

À partes de minha corpa que ainda desconheço
De criança pequena, a mulher preta florescida
Me perdendo e me encontrando pelo mundo e seus começos
Nova vida, mas sentia falta das águas e da terra batida
A saudade é muita, por isso hoje te enalteço
É por essa ancestralidade que sou comprometida
Foi aqui que eu nasci e cresci e não podia imaginar
Que no fim do mundo, começaria o meu mundo
Seguir rumo ao futuro, mas ir era como voltar
Força vivida manifestava em meu eu profundo
Me agarrou e eu a deixei me dominar
Meu corpo (re)encontrava seu lar, mergulhei fundo
Na baixada das Águas Claras entre dores e amores
Nessa terra fértil, de mim enterrei uma parte
Mesmo que o meu amor não nutra todas as flores
Revelarei suas narrativas como obras de arte
Costuramos juntas caminhos arrebatadores
Para que a história apagada agora se farte
Territórios, corpas negras, um fio, uma trança
Nossas vidas pretas, raízes de uma mesma árvore
Águas Claras juntas polinizam esperança
Para que sua raiz todos os dias revigore
Fazendo da resistência uma dança
Provocando que o pertencimento aflore
Infelizmente o racismo aqui se faz proativo
Algumas raízes se proliferaram para outros lugares
Outras foram marcadas e cortadas sem motivos
As que resistem como organismos pluricelulares
Formam um pesponto afetivo
Mergulhando num único mundo de vários mundos complementares
Corpa sobre as Águas Claras - Luar Vieira, 2020

Percebemos como a poesia capta a essência do lugar, ressoa, possibilitando até quem não vive no bairro uma experiência sensível. Desse modo, incluímos experiências poéticas que fazem parte da memória através de ações, percepções e concepções, conduzindo para uma relação entre corpo(a)-paisagem produzida às margens da cidade que contribui para a construção de essências entre os sujeitos(as) racializados(as), onde a paisagem periférica nos revela a circularidade do movimento, das formas e das funções espaciais do uso do território, como nos remete Santos (1997), ao enunciar que a paisagem:

Ela nada tem de fixo, de imóvel. Cada vez que a sociedade passa por um processo de mudança, a economia, as relações sociais e políticas também mudam, em ritmos e intensidades variados. A mesma coisa acontece em relação ao espaço e à paisagem que se transforma para se adaptar às novas necessidades da sociedade (p. 37).

A estética negra urbana relaciona gestos, símbolos, signos e referências ancestrais que são recriadas na contemporaneidade evidenciando que o tempo é agora. Essas idas e vindas no tempo e no espaço são necessárias para entendermos o corpo(a) negro(a) nesse contexto diaspórico. Por isso, aqui refletimos que apesar das mudanças espaciais, os lugares são espaços da memória dos(as) corpos(as). É importante nos situarmos enquanto corpos negros atuantes⁸ no processo empírico da pesquisa, assumindo nossas corpos-paisagens⁹ que se descolam da margem ao centro, do centro à margem, esse movimento que para nós “exige a pressão contra limites opressivos estabelecidos pela raça, pelo sexo, pelas relações de classe” (hooks, 2017, p.2), o que configura uma proximidade dos fenômenos que envolvem as práticas de ocupações e vivências aqui colocados neste artigo, considerando assim:

⁸ Forma como as autoras negras deste artigo se identificam, enquanto corpos que se movimentam e atuam em espaços centrais e periféricos da cidade.

meu corpo, que é meu ponto de vista sobre o mundo, como um dos objetos desse mundo. [...] Da mesma forma, trato minha própria história perceptiva como um resultado de minhas relações com o mundo objetivo; meu presente, que é meu ponto de vista sobre o tempo, torna-se um momento do tempo entre todos os outros, minha duração um reflexo ou um aspecto abstrato do tempo universal, assim como meu corpo um modo de espaço objetivo. (MERLEAU-PONTY, 2011, p.108)

Percebemos que as ações de solidariedade, narrativas e estética negra que são capazes de vislumbrar os novos atos estéticos opositivos e alternativos (hooks, 2017), atos que emergem como táticas (CERTEAU, 1998) de resistência e transgressão, tangido pelo ponto de vista do espaço vivido, sentido e lugares de experiência (SERPA, 2002). O conceito de lugar torna-se importante para a compreensão do acontecer e da reprodução do espaço que é revelado no cotidiano do bairro de Águas Claras, onde encontramos os fios condutores das relações sociais aqui abordadas. Ao analisar as resistências e transformações em bairros populares de Salvador, o geógrafo Clímaco Dias destaca a importância de atrelar o lugar a indissociável dinâmica na cidade:

O lugar tensiona com o mundo, mas ele é também o mundo. E isso também se aplica ao bairro que, pelas diferenças do uso do território, muitas vezes cria resistências a outros usos existentes no lugar e na cidade, mas ele, o bairro, é indissociável da cidade, não pode ter tratamento bairrista (DIAS, 2017, p.47).

De tal modo, através das múltiplas narrativas construídas pelo(a) sujeito(a) que narra e não é lido mais como o Outro(a), mas como portador(a) da voz (HALL, 2003), ao refletir sobre a experiência atlântica negra em diáspora, pensamos nossas corpas-paisagens-periféricas¹⁰ como metodologicamente atuantes no processo de análise e experiências vividas em territórios periféricos.

¹⁰ Como maneira de subverter a forma masculina das palavras, utilizamos a palavra corpo no feminino, sendo então designada como 'corpa' que são também paisagens situadas que revelam o seu lugar de origem, a periferia.

Movimentos dos(as) corpos(as)...

A paisagem urbana pode ser entendida como o resultado de disputas pelo espaço e das suas diferentes formas de apropriação por seus habitantes. Essa apropriação do espaço deve ser entendida de duas formas: material e simbólica. A seletividade espacial da distribuição do capital, estabelece uma categoria de análise pertinente: os espaços luminosos e os espaços opacos (SANTOS, 2006). Por oposição aos espaços luminosos, aqueles territórios que acumulam densidades técnicas e informacionais e, portanto, se tornam mais aptos a atrair atividades tecnológicas, econômicas, e capitais, os espaços opacos se caracterizam pela carência desses recursos. Ao pensar as expressões do(a) corpos(as) negros(as) que se contrapõem ao espaço opaco, assumindo uma posição de levante carregada por signos, paixões, ações, formas e métodos, ocupando espaços luminosos que se diferenciam dos espaços opacos, aqui assumidos como os bairros negros de periferias urbanas, o que para Milton Santos, “são os espaços do aproximativo e da criatividade, opostos às zonas luminosas, espaços de exatidão” (SANTOS, M., 2006, p. 261).

Utilizamos as colagens como experimentações poéticas baseadas em uma metodologia autobiográfica, como representações e conexões que envolvem uma visão de mundo que engloba o todo, pois todas as coisas se religam e interagem (BÂ, 2010) em uma memória corporificada da paisagem, do lugar e do cosmo. É possível, então transformar o espaço através dessas narrativas expressivas, onde a (o) corpa(o)-paisagem-periférica(o) assume destaque criando percursos que semeiam a dialética da desconstrução e da construção de mundos (KILOMBA, 2016). Assim, as periferias das cidades contemporâneas proporcionam não somente o espaço do funcional, mas também o banal, da criatividade, do cotidiano.

A partir do século XVI com o início da ideia do eurocentrismo que permitiu legitimar a dominação e a exploração imperial, onde situa a origem da colonialidade no início do sistema/mundo moderno, que organiza diferenças e desigualdades entre os povos a partir da ideia de raça. A colonialidade impôs um padrão de normatividade que desumaniza e torna descartável tudo que não se enquadra na lógica hiper mercantilizada do sistema. Assim colocada nessa ciranda, as vidas nas cidades assumem padrões brancos eurocêntricos ao qual forçadamente são moldados para serem

seguidos de maneira a alienar o(a) sujeito(a). Mas é preciso considerar diversos movimentos que vão se contrapor a essa lógica, considerando as narrativas negras do lugar, as corporeidades, o cotidiano e como isso aparece nas paisagens periféricas onde a sua definição se dá por tudo que compõe o território, da trama de relações sociais ao cosmos. Neste sentido, pensamos na força criadora e criativa que emerge das paisagens periféricas.

NARRATIVAS VISUAIS E A COLAGEM COMO METODOLOGIA AUTOBIOGRÁFICA

Como entender as lutas através da paisagem periférica corporificada? Nesse sentido refletimos os atravessamentos da paisagem que envolve as dimensões materiais e simbólicas do corpo/lugar, bem como potencialidades da criação de brechas e interstícios, com o (outro) mundo que já se anuncia. Interpretar as transformações da paisagem periférica nas suas experiências vividas e seus significados molda de maneira fluida e forma os sujeitos. Acreditamos que as transformações e re-significações do lugar em ações sobrepostas pelo território são de significativa relevância para entender a dimensão do corpo-lugar na re-apropriação da paisagem modificada, que reflete nas culturas e práticas. Portanto, a ressignificação dessa paisagem periférica e seu universo simbólico representam como os sujeitos interpretam e agem no mundo e quais as consequências de toda essa dinamicidade e “desenvolvimento” para os indivíduos envolvidos neste processo. Construindo poéticas e narrativas visuais através da colagem digital, refletimos a transformação de referências estéticas do lugar periférico que são ressignificadas através de signos corporificados. Com intuito de traçar elementos que dialogam de maneira coletiva, no movimento circular que também são reflexo do movimento afrodiaspórico dentro do contexto brasileiro contemporâneo, conecta passado, presente e futuro através de expressões orais e visuais inspiradas pelo espaço sociocultural, tensionando a apropriação da cidade por meio do corpo-estética-negra.



Imagem 06: Às Águas Claras sobre as corpos. Autoria: Luar Vieira, 2020.

A colagem representada pela Imagem 06, denota um mergulho nas águas doces da Praia dos Pretos, hoje somente presente no imaginário de alguns moradores(as), onde o corpo encontra o seu lugar no território, envolvidos por um pesponto que cria um laço sem apertar. A colagem deriva da palavra francesa “*coller*”, e é definida como uma composição artística feita de vários materiais (papel, pano ou madeira), colocados em uma superfície. No entanto, o que chamamos de colagem artística é algo mais recente, remete ao princípio do século XX. O cubismo foi o primeiro movimento artístico a utilizar a colagem de forma concreta artisticamente; os cubistas colavam pedaços de jornal ou impressos em suas pinturas. Posteriormente, o surrealismo também aderiria a técnica.

Como o(a) negra(o) tem sido registrado(a) e representado(a) na arte? A estética negra, corpo-expressão, é cruelmente estereotipada e recriminada. No campo das micro-resistências urbanas, interpretamos tais corporeidades estéticas artísticas como modos de escape e de expressão de um(a) corpo(a) insurgente na cidade contra a lógica hegemônica, pois tensionam também o lugar-padrão de beleza. As expressões corporificadas utilizam a linguagem, a estética e a performance, através do registro corpo(a)-paisagem que mantém em processo tanto sua narrativa ancestral quanto as materialidades e símbolos da cidade contemporânea. As narrativas desses sujeitos criam apropriações sensíveis da paisagem ao celebrar suas ideias de ser-no-mundo assim como a criatividade do devir, e podem nos trazer pistas porque a arte e a cultura produzidas na periferia podem ser um artifício daqueles que lutam pelo direito à vida nas cidades, independente da vinculação aos tradicionais movimentos sociais, bem como partidos políticos. Concordamos com a pesquisadora Ileana Diéguez (2011, p. 184), quando ela afirma:

Penso que toda arte é política, não me referindo ao 'político' em termos de 'discurso ideológico'. A estetização do político hoje não se define como expressão de projetos totalitários e muito menos fascistas, mas pela elaboração das ações cidadãs ao envolver dispositivos artísticos que diferenciam-se da linguagem habitual do protesto. Tendo estas ações uma representacionalidade política própria, é no estranhamento e na produção de linguagens simbólicos/metafóricos que elas alcançam um potencial e transformam-se em gestos extracotidianos que desautomatizam as gesticulações políticas comuns.

Movimentos dos(as) corpos(as)...



Imagem 07: Corpo(a)-paisagem-periférica. Autoria: Luar Vieira.

Há algo de poderoso quando as pessoas contam suas histórias a partir das suas próprias linguagens ou criam a partir de suas vivências. Quando escrever e falar sobre si se torna também acessar uma subjetividade que é tanto individual como coletiva, são experiências que atravessam corpos específicos e resistências viscerais na dialética da fala, como nos indaga a artista e pesquisadora Grada Kilomba (2010) “Quem pode falar? Quem não pode? E acima de tudo, sobre o que podemos falar?” (KILOMBA, 2010, p. 172).

Existe um medo apreensivo de que, se o/a colonizado/a falar, o/a colonizador/a terá que ouvir e seria forçado/a a entrar em uma confrontação desconfortável com as verdades do ‘Outro’. Verdades que supostamente não deveriam ser ditas, ouvidas, mas que “deveriam” ser mantidas em silêncio como segredos. Gosto muito dessa expressão, “mantidas em silêncio como segredos”, pois ela anuncia o momento em que alguém está prestes a revelar algo que se presume não ser permitido dizer (o que se subentende como um segredo). Segredos como a escravidão. Segredos como o colonialismo. Segredos como o racismo (KILOMBA, 2010, p. 172).

Neste percurso, é relevante as formas como alguns agentes provenientes de populações socialmente excluídas utilizam-se do corpo-expressão que cria identidades com o lugar. Em caráter de urgência, o que para Milton Santos (1996) são os que “não podem, por muito tempo, estar em fase com esse imaginário perverso e acabam descobrindo suas fabulações” (SANTOS, M., 1996, p. 261). Tais fabulações também são necessárias para recriar o lugar. Na imagem 08, há elementos da abundância da flora e fauna que faziam parte da paisagem da Praia dos Pretos, anterior à poluição das suas águas.



Imagem 08:(re)criando a fauna e flora. Autoria: Luar Vieira.

O rap a seguir fala da estética periférica, do lugar de encontro, do modelo da roupa que identifica pertencimento a um determinado grupo 'os crias', através dela podemos identificar esses signos demarcadores de uma geografia corporal.

De Kenner
 Os cria da VIP vai de Kenner
 Nove em dez no baile 'tão de camisa do Messi
 Cyclone, bigodin' finin', corrente Juliet
 Da mesma cor pra combinar com o Kenner
 (FBC, de Kenner)

Ao expressar o sentido de topofilia – amor ao lugar – atrelado a paisagem periférica corporificada, que são experiências, símbolos, significados e permanências que contribuem para forjar o sentido de lugar que nos convoca ao menos imaginar estes possíveis corpos-paisagens.

TRANSFLUÊNCIAS NEGRAS E FABULANDO COMEÇOS: O DEVIR DAS ÁGUAS CLARAS

Dentro desta estrutura racista, refletir acerca da cosmologia vivida dentro das paisagens periféricas é um caminho para entendê-la como um polo irradiador de força. É por isso que no universo tudo fala: “tudo é fala que ganhou corpo e forma.” (HAMPATÉ BÂ, 2010.p. 172). Ou seja, através do(a) corpo(a)-expressão-negra repensamos as formas pelas quais concebemos e apreendemos o universo e, com isso, a nossa própria concepção de existência.

Por isso, nessa seção buscamos entender como a cosmologia negra se faz atuante e presente na análise da paisagem periférica do bairro de Águas Claras. Primeiramente, entendemos que a paisagem não está dividida em partes, ela é (re)criada, improvisada e (re)inventada em toda sua totalidade, integrando todos os seres do universo. Neste sentido, pretendemos, de maneira introdutória, salientar as táticas de resistência que não são vistas, mas são acessadas através dos sentidos dos(as) corpos(as).

A cosmologia estuda a estrutura e evolução do universo, sendo ela a leitura e interpretação dos mundos e seus(as) corpos(as). As abordagens a respeito do termo podem conter traduções confusas, complexas e diversas. Para o entendimento é necessário transbordar o vazio, desintegrando as unidades que categorizam o(a) corpo(a) para o novo mundo e re-configura-lo(a) a partir dos pluriversos (diversos mundos). A cosmologia negra da paisagem periférica revela-se no movimento das essências do ser, “onde ele é, em si, é um “objeto” [ma] em movimento, pois é um trilhador-de-em-volta [n’zûngi a nzila] nos seus mundos superior e inferior.” (Santos, 2019 apud Fu-Kiau, 1969).

As cosmologias negras às quais podemos recorrer, dentro das nossas reflexões e da densidade da nossa carne, são, simultaneamente, emanações ancestrais, instantes no presente e devir. (SANTANA, 2019, p. 56).

É como se nós nos encontrássemos presentes nas multiplicidades gerando uma “interconectividade de todas as coisas” (ASANTE, 2014, p. 31). Essa força cosmológica

faz o ontem, o amanhã e o agora acontecerem dando vida-movimento à paisagem periférica. Quando identificamos corpos(as) racializados(as), referenciamos-nos na expressão dos(as) nossos(as). Ao me referenciar eu traduzo e recreio uma nova paisagem periférica baseada nas transfluências entre corpo, lugar e cosmos. A citação abaixo de Antonio Bispo Dos Santos nos ajuda este conceito:

Trabalho com os conceitos de “confluência” e “transfluência”. Confluência foi um conceito muito fácil de elaborar porque foi só observar o movimento das águas pelos rios, pela terra. Transfluência demorou um pouco mais porque tive que observar o movimento das águas pelo céu. Para entender como um rio que está no Brasil conflui com um rio que está na África eu demorei muito tempo. E percebi que ele faz isso pela chuva, pelas nuvens. Pelos rios do céu. Então, se é possível que as águas doces que estão no Brasil cheguem à África pelo céu, também pelo céu a sabedoria do nosso povo pode chegar até nós no Brasil. É por isso que, mesmo tentando tirar nossa língua, nossos modos, não tiraram a nossa relação com o cosmo. Não tiraram a nossa sabedoria. É por isso que nós conseguimos nos reeditar de forma sábia, sem agredir os verdadeiros donos desse território que são os irmãos indígenas. Nós tivemos essa capacidade porque os nossos mais velhos que estavam em África, apesar de sermos proibidos de voltar para lá, vieram pela cosmologia. Isso é o que nós chamamos de transfluência. (Santos, 2018, p.7)

Segundo o (CONDER 2016), 53% dos 32 mil habitantes do bairro de Águas Claras são do sexo feminino. Quando analisamos as paisagens periféricas, percebemos traços das identidades territoriais que as constituem, como as transmutações dos saberes e práticas. Sabendo que essas terras foram habitadas por índios, quilombolas e Maria Zeferina, uma mulher negra que foi presa lutando em defesa do seu povo e suas terras, onde o planejamento urbano realizado inicialmente pelo programa URBIS levou um grupo de mulheres junto com a associação de moradores também a lutar pelos seus direitos ligados a essas terras, percebemos como as forças das transfluências agem sobre o território, representadas na Imagem 09.



Imagem 09: Transfluências. Autoria: Luar Vieira

Consideramos que a cidade deve também suprir necessidades que fogem da lógica de consumo, ressaltamos o uso do território como lugar das funcionalidades lúdicas e momentos de pausa. As táticas de resistência são como respostas ao processo de exclusão de projetos urbanos dos bairros populares e as narrativas que são contadas por outras óticas que denunciam em caráter cidadão as contradições e desigualdades das distribuições de recursos e acessos. Dessa maneira, reivindicamos que a vida cotidiana das pessoas pretas oriundas de favelas deve ter espaços que sejam propícios para as fabulações. Nesse sentido, no que abarca para além da demanda de infraestrutura do lugar, mas também símbolos afetivos e culturais, SELDIN (2015) ressalva que:

Todos os sujeitos almejam possuir uma significância cultural, de modo a não se sentirem deixados de lado. Mais do que isso, todos almejam a concretização de um sentimento de pertencimento a um local. O projeto urbano deveria ter como dever o respeito a este sentimento, possibilitando a concretização do *genius loci* e o usufruto pleno do espaço por aqueles que os vivenciam. No entanto, percebemos que, com frequência, não é isso o que acontece. Nas metrópoles ocidentais contemporâneas, os projetos urbanos têm sido cada vez mais utilizados para cumprir os objetivos de agendas políticas ou econômicas que mostram pouca preocupação com as experiências locais, com a solução de problemas e com as reais carências dos habitantes das cidades. Observamos atualmente uma falta de preocupação, nos campos da Arquitetura, do Urbanismo e do Planejamento Urbano, com a conexão entre o projeto da cidade – o desenho, e as reais experiências nela existentes – as histórias, as ações, as relações, os conflitos, as diferenças e as demais subjetividades que moldam as singularidades do espaço urbano. (SELDIN, 2015, p.06).

Pensando na arquitetura, o urbanismo e o paisagismo como elementos criativos, que podem ser ferramentas para a democratização do acesso a equipamentos públicos, fabulamos junto a proposta de projeto do Trabalho Final de Graduação intitulado Parque Municipal Águas Claras: Preservação e Inclusão Social. Projetado com participação popular, para essa área com o intuito de conter os desmatamentos, apagamento da memória, urbanismo desenfreado, reforçar o pertencimento e o contato com a natureza, criando assim um espaço público de qualidade em áreas remanescentes do tratamento de esgoto. De acordo com PEREIRA (2020):

Se o projeto é essa plataforma de interlocução constituída e anunciada do interior de uma certa racionalidade disciplinarizada, ele também anuncia uma intenção de criação que trata racionalizar visando realizar essa ação no mundo. Ele opera sobre o desejo de incidência e transformação, um instrumento de projeção, de simulação de intenções. (PEREIRA, 2020).

Movimentos dos(as) corpos(as)...

Fabulando futuros possíveis, a proposta de projeto do Parque Municipal Águas Claras caso fosse executada poderia colaborar para uma sociedade sustentável, através do uso social da paisagem e da preservação do ecossistema, potencializando assim a nossa qualidade ambiental urbana. Observou-se na proposta que houve uma apropriação do entorno, da vegetação e dos esgotos, formando uma alternativa positiva para este local visto como “perdido”. A planície do local conduziu que a acessibilidade se fizesse presente em toda sua extensão, aspectos sustentáveis foram adotados também nos materiais empregados. E com cinquenta e duas atividades no programa do Parque Águas Claras, o(a) corpo(a) se mantém em movimento variado com o território e seus elementos de representatividade. O lazer e a autogestão reforçam a importância da apropriação do lugar, como espaço do acontecer que foge da lógica meramente mercantilista da cidade contemporânea.

Nos bairros periféricos da cidade de Salvador, assim como em outras periferias urbanas, existe uma demanda referente a espaços de lazer da população. Quando construídos sobre as sobras do sistema viário são pouco amistosos e inclusivos, e geralmente não atendem às necessidades do local, por falta de análise do contexto histórico-cultural e das dinâmicas sociais. Esta proposta de projeto nos aproxima de uma abordagem metodológica que se preocupa diretamente com as pessoas e suas narrativas que constroem a historicidade do local. Por isso, foi essencial a integração com a acessibilidade, análise do contexto de inserção, espaços verdes, dinâmicas sociais e afetos, pensando numa cidade de pessoas para pessoas. Para PEREIRA (2020), o projeto tem um dos seguintes propósitos:

Ele permanece existindo enquanto intenção de afetação e criação de algo em um certo lugar no mundo e resguarda a intenção daquilo que foi (ou não) concretizado. Ao pensar o projeto desse modo, enquanto um objeto autônomo, distinto da coisa que ele intenciona que exista, uma outra imagem emerge para *imagear* a reflexão: o projeto como um arquivo (histórico) ficcional. (PEREIRA, 2020)



Imagem 10: Perspectiva de um começo. Fonte: Luar Vieira, 2018.

Refletindo sobre utopias experimentais, saberes ordinários dos habitantes do seu lugar de vida, apropriação dos bens públicos e a forma como se relacionam e as maneiras de suportar o mundo, a sociedade excludente, as paisagens-periféricas como expressão negra urbana aparecem como possibilidade de interpretar e recriar esferas a partir de suas próprias experiências. Acreditamos na importância e no papel que as táticas de resistências representam na cidade e principalmente para aqueles que advêm de bairros populares, os(as) corpos(as)-expressão-negra são produção de valores, brechas e fazer político de reivindicações à participação efetiva da cidade de maneira democrática que descortina o planejamento urbano carregado de ideologia de uma classe dominante que oculta diferenças e legitimam a lógica de produção hegemônica.

REFERÊNCIAS

a) LIVROS

BULLARD, R. D. *Unequal Protection: Environmental Justice and Communities of Color*. San Francisco: Sierra Book Club, 1994. 392p.

CAMPOS, Andreilino. *Do quilombo à favela: a produção do “espaço criminalizado” no Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2005.

CARLOS, Ana Fani Alessandri. *O Lugar no/do mundo*. São Paulo: Labur, 2007.

CERTEAU, Michel de. *A invenção do cotidiano: artes de fazer*. 3. ed. Petrópolis: Vozes, 1998

DARDEL, Eric. *O homem e a terra*. São Paulo: Perspectiva, 2015.

DIAS, Clímaco. *Práticas socioespaciais e processos de resistência na grande cidade: relações de solidariedade nos bairros populares de Salvador*. Tese de doutorado – Programa de Pós Graduação em Geografia, Universidade Federal da Bahia, 2017.

DIÉGUEZ, Ileana. *Cenários liminares: teatralidade, performance e política*. Uberlândia: Edufu, 2011.

KILOMBA, Grada. *Memórias da plantação: episódios de racismo cotidiano*. Rio de Janeiro: Editora Cobogó, 2019.

MERLEAU-PONTY, M. *Fenomenologia da Percepção*. Trad. Carlos Alberto Ribeiro de Moura. 4. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2011.

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

SANTOS, Milton. *Pensando o espaço do homem*. 4. ed. São Paulo: Hucitec, 1997.

SANTOS, Milton. *Por uma outra globalização – do pensamento único à consciência universal*. Rio de Janeiro: Record, 2006.

SANTOS, E. et al. *O Caminho das Águas em Salvador: Bacias Hidrográficas, Bairros e Fontes: subtítulo do livro*. 1. ed. Salvador: CIAGS/UFBA; SEMA, 2010, 2010. p. 1-245.

SELDIN, Claudia. *Da Capital de Cultura à Cidade Criativa: Resistências a Paradigmas Urbanos sob a Inspiração de Berlim*. 224 f. 2015. Tese (Doutorado em Urbanismo) – Programa de Pós-Graduação em Urbanismo, Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro. Norma Técnica Sabesp - *Projeto de lagoas de estabilização e seu tratamento complementar para esgoto sanitário*. Companhia de Saneamento Básico do Estado de São Paulo. 2009. p30.

SERPA, A. *Margens de Salvador: A Produção do Espaço Periférico Metropolitano*. In: LIMA, Paulo Costa; LUZ, Ana Maria de Carvalho; CARVALHO, Manoel José de; SERRA, Ordep (Orgs.). Quem Faz Salvador? Salvador-Bahia, 2002, p. 295-303.

b) CAPÍTULOS DE LIVROS

BÂ, Amadou Hampâté. **A tradição viva**. In.: KI-ZERBO, Joseph. (Coord.). História Geral da África I: Metodologia e pré-história da África. 2 ed. rev. Brasília: UNESCO, 2010, p.181-218.

BESSE, Jean-Marc. **Le paysage, espace sensible, espace public**. Meta: Research in hermeneutics, phenomenology, and practical philosophy, v. II, n. 2, p. 259-286, / 2010. Disponível em: http://www.metajournal.org/articles_pdf/259-286-jm-besse-meta4-tehno.pdf Acesso em: nov. 2020.

CONDER. 2016. **Sistema de Informações Geográficas Urbanas do Estado da Bahia** – INFORMS. Governo da Bahia. p. 47.

GOMES, N. L. **Trajetórias Escolares, Corpo Negro e Cabelo Crespo: Reprodução de Estereótipos ou Ressignificação Cultural?** Revista Brasileira de Educação, nº 21, São Paulo, Brasil, p.40-51

HALL, Stuart. **Da Diáspora. Identidades e mediações culturais**. In. SOVIK, Liv (Org.) Belo Horizonte: Ed UFMG; Brasília: Representação da UNESCO no Brasil, 2003. Capítulo 3: Cultura Popular e Identidade. Que "negro" é esse na cultura negra, pp. 335-349.170.

MARTINS, Leda. **Performances da oralitura: corpo, lugar da memória**. Letras (Santa Maria), Santa Maria, v, 25, p. 55-71, 2003.

Santos, Tiganá Santana Neves. **A cosmologia africana dos bantu-kongo por Bunseki Fu-Kiau: tradução negra, reflexões e diálogos a partir do Brasil**. São Paulo, p. 6-38, 2019.

c) ARTIGOS

ASANTE, Molefi Kete. **Afrocentricidade: a teoria de mudança social**. Trad. Ana Monteiro Ferreira, Ama Mizani e Ana Lucia. Philadelphia: Afrocentricity International, 2014.

DOMINGOS, Thomás. **A visão africana em relação à natureza**. Disponível em: <http://www.dhi.uem.br/gtreligiao/pdf8/ST12/003%20-> Acesso em: 10 de nov. 2020.

KILOMBA, Grada. **Descolonizando o conhecimento – uma palestra performance**. Trad. Jessica Oliveira. 2016. Disponível: https://www.academia.edu/23391789/Tradu%C3%A7%C3%A3o_para_o_Portugu%C3%AAs_de_DESCOLONIZANDO_O_CONHECIMENTO_Uma_Palestra_Performance_de_Grada_Kilomba Acesso em: 28 out. 2020.

OLIVEIRA, E. **Filosofia da ancestralidade como filosofia africana: educação e cultura afro-brasileira**. Revista Sul-Americana de Filosofia e Educação, n. 18, p. 28-47, maio/out. 2012. Disponível em: <https://periodicos.unb.br/index.php/resafe/article/view/4456/4068> Acesso em: 10 dez. 2020.

PEREIRA, Gabriela Leandro. **Deslocar o projeto e imagear outros mundos**. Ação Bate-Papo + Hipótese, 2020.

ROZA, Gabriele. **Nutricídio pós coronavírus ameaça negros e pobres**. data_labe. 2020. Disponível em: <https://www.casau.org/nutricidio-pos-coronavirus-ameaca-negros-e-pobres/>

SANTOS, Antonio Bispo. **Somos da terra**. PISEAGRAMA, Belo Horizonte, número 12, página 44 - 51, 2018.

SILVA, Lays Helena. **Ambiente e justiça: sobre a utilidade do conceito de racismo ambiental no contexto brasileiro**. e-cadernos ces [Online], 17, 2012. SANT'ANA, Marcel Cláudio. **A Cor do Espaço Urbano**. Jornal online Irohin, nº 19 - <http://www.irohin.org.br/imp/template.php?edition=19>, 2007

SANTANA, Tiganá. **Tradução, Interações e Cosmologias Africanas**. Universidade Federal de Santa Catarina. Caderno de Tradução, Florianópolis, v. 39, nº esp., 2019, p. 65-77.

SANTOS, Jémison Mattos. **Dinâmica das Águas superficiais da bacia hidrográfica do rio Paraguari Salvador Bahia**. Universidade Estadual da Bahia, 2004. Disponível em: http://www2.uefs.br/geotropicos/DIN%C2MICA%20DAS%20C1GUAS%20SUPERFICIAIS%20DA%20BACIA%20HIDROGR_DO%20RIO%20PARAGUARI_SSA_BA.pdf



PAISAGENS ÍNTIMAS: PRÁTICA ARTÍSTICA E AUTOETNOGRAFIA

INTIMATE LANDSCAPES: ARTISTIC PRACTICE AND AUTOETNOGRAPHY

<https://doi.org/10.5281/zenodo.4818328>

Envio: 11/02/2021 ♦ Aceite: 14/03/2021

Odinaldo da Costa Silva



Doutor em Artes pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Mestre em Comunicação Social pela Universidade de Brasília. Graduado em Comunicação Social, Jornalismo, pela Universidade Federal da Paraíba. Professor na Faculdade de Artes Visuais da Universidade Federal de Goiás. Líder do Núcleo de Práticas Artísticas Autobiográficas (NuPAA). Interessado em questões que partem do meu corpo e reverberam nas relações com outros corpos e com o mundo.

RESUMO

Neste texto, apresento a possível construção de imagens autobiográficas a partir do desenvolvimento de minha prática artística, utilizando a autoetnografia como metodologia. A reflexão discorre sobre experimentações artísticas, sob um viés autobiográfico, e aponta relações teóricas e questões sobre a contemporaneidade e a produção nas artes visuais. Temas como corpo, intimidade, memória e deslocamento são abordados dentro de uma prática artística autobiográfica. A intenção é fomentar um campo interessado no entrecruzamento das práticas artísticas com os estudos autobiográficos. Os exemplos mostrados a seguir partem do meu corpo de artista e reverberam em sua atuação na relação com o outro, como também, sua atuação no mundo.

PALAVRAS-CHAVE: Corpo; Autobiografia; Intimidade; Memória; Deslocamento.

ABSTRACT

In this text, I present the possible construction of autobiographical images from the development of my artistic practice, using autoethnography as a methodology. The reflection discusses artistic experiments, under an autobiographical bias, and points out theoretical relations and questions about contemporary and production in visual arts. Themes such as body, intimacy, memory and displacement are addressed within an autobiographical artistic practice. The intention is to foster a field interested in the intersection of artistic practices with autobiographical studies. The examples shown below start from my body as an artist and reverberate in his performance in relation to the other, as well as his performance in the world.

KEYWORDS: Body; Autobiography; Intimacy; Memory; Displacement.

INTRODUÇÃO

Nas linhas que seguem, proponho uma reflexão sobre o percurso para a construção de imagens autobiográficas que identifico presentes em minha prática artística. Para pontuar a elaboração de tais imagens, exponho o meu processo de criação e momentos de embates e angústias do fazer artístico, que possibilitam os atravessamentos das imagens autobiográficas.

Alguns questionamentos provocam meu interesse em investigar, a partir de minha prática artística, experimentações que indiquem a possível construção de imagens autobiográficas. Fico me perguntando, por exemplo: Como as imagens autobiográficas são construídas na produção artística? Como essas imagens se constituem na minha prática artística? De que maneiras percebo o autobiográfico na minha produção em artes visuais? Que imagens tenho o desejo de criar? Por que assumir um viés autobiográfico?

Com tais indagações reverberando na reflexão concomitante a minha prática artística, parto do entendimento de imagem como uma construção mental individual, a imaginação de cada pessoa que é suscitada por determinado estímulo. “Uma imagem surge amiúde no momento em que a palavra parece falhar, uma palavra surge frequentemente quando é a imaginação que parece falhar” (DIDI-HUBERMAN, 2020, p.45). O que desejo é criar experimentações visuais em que se possa imaginar.

Também é relevante introduzir que trato em termos de paisagens íntimas toda a produção artística que se relaciona com o meu corpo, presente ou ausente. Vislumbrando esse corpo como um relevo que se estende ao corpo do outro (na relação), mas também ao espaço (geográfico ou afetivo) em que está inserido. Paisagens íntimas são possibilidades de um posicionamento enquanto sujeito/artista na sociedade atual.

A seguir, escolho algumas de minhas experimentações artísticas na tentativa de articular não respostas para as questões acima colocadas, mas indícios de como procedem as imagens.

LA OBRA DE ARTE SOY YO

As questões que me incentivam a produzir, estão mergulhadas nas angústias existências, mas também no vivenciar o cotidiano. As experiências pessoais, seja na relação com o outro, seja na investigação constante do que pode o meu corpo, são percebidas como uma constante fonte de provocações que me levam a prática artística. Parto do meu corpo para pensar as minhas relações amorosas e vivências no cotidiano. O cartaz *La obra de arte soy yo* colado em uma rua da Lapa, bairro que fica na região central do Rio de Janeiro, logo me fez pensar sobre esse direcionamento do corpo como obra de arte. Depois de passar algumas vezes por esse lambe, decidi me fotografar ao lado do cartaz, transformar essa imagem em um cartão postal (figura 1) e enviá-lo para vários amigos e alguns familiares. No verso do postal, para cada uma dessas pessoas, comecei a pensar o papel do meu corpo em minha pesquisa e assim fui entendendo um pouco do que meu corpo podia dentro da prática artística. Foi esse o percurso para assumir o meu corpo como uma questão para o fazer artístico que desenvolvo.



Figura 3 – La obra de arte soy yo. Cartão postal. Rio de Janeiro (RJ), 2015.
Arquivo pessoal do autor.

A recorrência da presença e ações desse corpo em questão, meu corpo, ficou cada vez mais evidente. Logo trouxe os marcadores sociais com os quais assumo esse corpo orgânico de homem, não branco, gay, nordestino, professor e artista. Esses marcadores não vão apenas me constituir enquanto identidade, mas vão direcionar as minhas experimentações artísticas.

Uma estratégia que me ajuda a pensar e elaborar algumas questões é realizar uma autoetnografia continuada (que não se fecha, que não se esgota, com a qual nunca estou satisfeito). A proposta recorrente é realizar uma etnografia do meu próprio corpo. Para isso, coloco em evidência o que forma esse corpo, já que parto do pressuposto de que ele também é efeito da cultura. Uma cultura que é externa a mim enquanto pessoa, mas a qual estou inserido; e sou assujeitado a suas normas e moral. Mesmo, por vezes, tencionando vieses para escapar desse assujeitamento. Dito isso, há alguma possibilidade de se viver com alguma liberdade? É possível romper esse assujeitamento de maneira a agir e expressar-se como sujeito? O sujeito apenas reproduz regras e normas da cultura ou pode ter gestos autônomos? O que pode esse corpo? Entendo que meu corpo está vulnerável à reprodução da cultura, mas será que há espaço para alguma diferenciação das normas? É possível encontrar meios para uma expressão particular e autônoma? Há atitudes que instauram uma expressão política?

“A auto-etnografia (próxima da autobiografia, dos relatos sobre si, das histórias de vida, dos relatos anedóticos) se caracteriza por uma escrita do ‘eu’ que permite o ir e vir entre a experiência pessoal e as dimensões culturais a fim de colocar em ressonância a parte interior e mais sensível de si” (FORTIN, 2009, p.83). Esse voltar-se para si me interessa já que o meu próprio corpo está no centro das questões levantadas. Depois de ter averiguado isso, busco descrever e compreender a presença de meu corpo dentro do processo artístico.

A perspectiva autobiográfica me ajuda na realização da autoetnografia que proponho. Daniela Beccaccia Versiani sugere pensar as autobiografias (do mesmo modo, as biografias e memórias) como “discursos de construção de *selves* que, quando lidos, se transformam em comunicados entre sujeitos participantes de um circuito

comunicativo” (VERSIANI, 2005, p.37). Acredito que entendendo por esse aspecto dialógico fica perceptível que a autobiografia executada aqui foge das regras tradicionais para esse gênero. A autora se refere às reflexões construídas pela teórica e crítica literária, Julia Watson, para afirmar as diferenças de ponto de vista que se distancia da criação de um sujeito unívoco. Segundo Watson, “autobiografias que adotem estratégias discursivas alternativas ao modelo tradicional construiriam discursivamente identidades multifacetadas e subjetividades plurais” (VERSIANI, 2005, p.77). A autobiografia entra no meu processo artístico não como um discurso apenas referencial, mas como uma “constante interação e diálogo com outras subjetividades” (VERSIANI, 2005, p.78).

A autoetnografia não é uma novidade dentro dos estudos antropológicos. E surge historicamente “nos processos de construção de textos etnográficos, e que apontavam a subjetividade do antropólogo como uma das questões centrais à construção do próprio saber antropológico” (VERSIANI, 2005, p.94). Foi a partir de um envolvimento pessoal do pesquisador com os problemas de sua pesquisa que o termo começou a ser usado e disseminado. A autoetnografia me dá a segurança, como pesquisador, de estar sendo um sujeito capaz de produzir conhecimento dentro da complexidade na qual estou inserido. É por meio dessa metodologia que venho propondo e pretendendo investigar os trajetos que a cultura marca no meu corpo em tempos de amores fluidos.

Trato em termos de amores fluidos muito influenciado pela leitura de “Amor líquido”, do sociólogo Zygmunt Bauman, quando fala de indivíduos “desesperados por terem sido abandonados aos seus próprios sentidos e sentimentos facilmente descartáveis, ansiando pela segurança do convívio e pela mão amiga com que possam contar num momento de aflição, desesperados por ‘relacionar-se’” (BAUMAN, 2004, p.8). Percebo minha prática artística, como também, minha individualidade, entendendo que cada um está seguindo seu próprio caminho e risco. E é exatamente nesse risco que mergulho para realizar minha produção artística.

A autoetnografia se evidencia quando aponto os dados empíricos na minha pesquisa, os resultados do trabalho de campo coletados durante o processo de

concepção de experimentações artísticas. Considero a própria prática artística como trabalho de campo, de forma que fotografias, registros em vídeo, impressões feitas a partir de meu corpo, anotações, diário e uma observação contínua e íntima de minha prática artística, são materiais que possibilitam um estudo acurado na minha pesquisa. A pesquisadora e professora Sylvie Fortin, do Departamento de Dança da Universidade de Quebec (Montreal, Canadá), diz que “a coleta de dados sobre seu processo criador permite ver a parte visível de sua prática efetivamente, mas, também, ver a parte invisível, as intuições, os pensamentos, os valores, as emoções que afloram na prática artística e que nascem do relato simples aos gestos” (FORTIN, 2009, p.84).

A subjetividade aqui não é pensada como algo sacralizado e anterior ao corpo no mundo, como uma essência, mas sim como uma construção que se dá na relação do homem com o mundo, uma experiência contínua que se constitui a partir de processos de subjetivação.

ESCRITAS DE SI

A designação de escritas de si elaborada pela professora e pesquisadora Diana Klinger me alerta para a construção de autoficções. A criação de um sujeito a partir de uma subjetividade ainda em processo. Klinger aproxima essa construção das performances, pois estas estão sempre em elaboração; inacabadas. “A noção do relato como criação da subjetividade, a partir de uma manifesta ambivalência a respeito de uma verdade prévia ao texto, permite pensar a autoficção como uma performance do autor” (KLINGER, 2008, p.24). Com isso, insiro a minha produção artística nas escritas de si, que mergulho na minha própria experiência, e o resultado é uma busca por intimidade, que é apontada como sintoma desse contexto de amores fluidos.

Durante o percurso para a construção desta reflexão, conheci os textos de Michel Leiris, escritor e etnólogo francês que fez parte do movimento surrealista. Trago comigo, com apreço, um trecho de “A idade viril”, que diz:

Se o desejo de me expor (em todos os sentidos do termo) constituía o impulso primeiro, o fato é que essa condição necessária não era condição suficiente, sendo preciso também que desse objetivo original

se deduzisse, com a força quase automática de uma obrigação, a forma a adotar. As imagens que eu juntava, o tom que assumia, ao mesmo tempo que aprofundavam e tornavam mais vivo o conhecimento que tinha de mim, deviam ser o que tornaria, salvo fracasso, minha emoção capaz de ser partilhada (LEIRIS, 2003, p.24).

Diante da premissa que se faz forte e coerente de assumir o excesso de exposição e a necessidade de intimidade na minha prática artística, esse trecho, aos meus olhos, diz exatamente que não poderia ser de outro jeito. Salvo fracasso. Sigo apontando, observando e descrevendo temas e outros atravessamentos que ajudam a construir minha produção prática e reflexão teórica.

Penso nas experimentações artísticas realizadas como trabalho de campo. Assim podemos falar na produção de subjetividades que ocorre durante o processo de desenvolvimento dessa prática artística autoetnográfica. Como sugestão para o sucesso e eficácia da pesquisa, Janice Caiafa afirma que “o etnógrafo precisa deixar-se afetar” (CAIAFA, 2007, p.156). Mas o que fazer quando o próprio etnógrafo é o objeto de estudo? É possível realizar um relato autoetnográfico baseado em uma experiência pessoal de produção artística? E, se for possível, como proceder? Tais questões surgem e são pertinentes para lembrar que atravessamos perspectivas incertas, mas que vislumbram resultados satisfatórios.

Venho realizando uma autoetnografia porque não se trata apenas de um eu repleto de subjetividade psicológica e intimidade. É esse eu mais um corpo orgânico que se tornou material e linguagem para a criação de protocolos artísticos. Uma autoetnografia em que aproximo o trabalho de campo do meu corpo ao ponto de tocá-lo, mas sem negligenciar que faço parte de uma cultura e que ela também está em meu corpo. Percebo assim uma oscilação entre a organização de um eu, mas ao mesmo tempo uma desestabilização desse eu. Assim, parto da pessoa, mas assumo as relações intersubjetivas como uma realidade maior, mais abrangente.

Autoetnografia é essa observação criteriosa e escrita de si que acompanham o meu processo de subjetivação. É uma estratégia de se colocar fazendo parte de algo, mesmo quando todo o cenário lhe mostrar que você é um deslocado de tais lugares. Trata-se de um tipo de proposta de pertencimento que espera por uma aceitação que talvez nunca se efetive.

CORPO, INTIMIDADE E DESLOCAMENTO

O ensaio fotográfico intitulado “Infante Dom Henrique” começa no ponto de origem dos meus deslocamentos. Considero duas localidades como pontos de partida, sendo elas: João Pessoa (PB), o lugar onde morei por mais tempo em minha vida, e a cidade do Rio de Janeiro, para onde mudei e desenvolvi minha pesquisa de doutoramento. A avenida Infante Dom Henrique da minha memória está entre as avenidas Epitácio Pessoa e Rui Carneiro, no coração do bairro de Tambaú, que dá nome a uma das praias mais conhecidas da cidade de João Pessoa. Foi exatamente no número 123 desse logradouro que vivi toda minha juventude. Essa rua está impregnada na minha vida até hoje; quando retorno a João Pessoa, é lá que costumo ficar hospedado, mas agora no número 100, do outro lado da rua.

Assim que cheguei para morar no Rio de Janeiro, em 2014, descobri pelo site dos Correios que existem 11 ruas/avenidas Infante Dom Henrique no Brasil. Decidi que necessitava estar em cada uma delas, em todas elas, e reivindicar aquele lugar para mim. Segui para cidades desconhecidas – em ruas desconhecidas, mas que eram familiares pelo nome –, me coloquei completamente nu no meio da rua e disse: estou aqui. Como um menir, vulnerável aos olhares alheios, às condições climáticas e ao desconhecido, fui registrado várias vezes na busca de visibilidade. Fiz-me objeto de sinalização como estratégia para reivindicar a condição de sujeito. Um corpo-menir.

“É verdade que toda contemplação da própria vida está inserida numa trama de relações sociais, e portanto todo relato autobiográfico remete a um ‘para além de si mesmo’” (KLINGER, 2012, p.21). Essa proposta assume o relato de uma experiência pessoal, mas que contempla um contexto cultural do qual faço parte. Denilson Lopes, em “O homem que amava rapazes e outros ensaios”, trata sobre o assunto quando diz que: “sem pretender ser exaustivo, totalizante, assumo francamente uma perspectiva autobiográfica” (LOPES, 2002, p.20). E completa: “ofereço apenas uma história em primeira pessoa no desejo de encontrar outras” (LOPES, 2002, p.20). Diante disso me sinto respaldado para assumir o viés autobiográfico que o processo foi sinalizando, como também acreditar que através do particular posso de alguma maneira afetar algum

coletivo. Nesse sentido, minhas propostas artísticas seguem acreditando nos encontros possíveis entre pessoas que desejam compartilhar suas histórias. Essas mesmas propostas possibilitam a criação de imagens que vão além de meu corpo, que podem ser substituídos por outros corpos e situações similares.

Apresento um corpo-menir em busca de paisagens íntimas que através da particularização da experiência da alteridade, propõe conectar várias localidades através de um corpo. O bairro de Tambaú, na cidade de João Pessoa (PB), foi minha primeira parada para construção do ensaio (figura 2). Ali foi a origem do ensaio e de onde surgiu a necessidade de posicionar meu corpo-menir pela primeira vez. Depois, descobri as outras ruas Infante Dom Henrique, que estão: na Glória, Rio de Janeiro (RJ); no bairro de Santo Antônio, em Recife (PE); no bairro de Capão Raso, Curitiba (PR); na Nova Cidade, Macaé (RJ); no bairro de Vila Guimarães, em Nova Iguaçu (RJ); na Independência, Petrópolis (RJ); no bairro de Piratini, na cidade de Alvorada (RS); no Salto Weissbach, em Blumenau (SC); no Jardim Ibirapuera, Piracicaba (SP); e na cidade de Araraquara (SP), a rua em questão corta os bairros de Vila José Bonifácio, Vila Yamada e Jardim Santa Angelina. A construção desse ensaio atravessa limites da geografia brasileira.



Figura 4 – Infante Dom Henrique I. Fotografia. João Pessoa (PB), 2015.
Arquivo pessoal do autor.

O ensaio ainda está em desenvolvimento, consegui realizar registros em sete das 11 localidades. A identificação no mapa das ruas é apenas o início da empreitada de fazer o registro do ato de ficar nu na rua. Além do deslocamento para o local do logradouro escolhido, é preciso recorrer ao outro para ajudar a realizar as fotografias. Geralmente chamo um amigo para tirar a foto depois que eu já medi a luz e fiz o enquadramento. Acredito que, com outra pessoa segurando a câmera, fica mais rápido o gesto de tirar e colocar a roupa, já que estou na rua, um lugar público. Colocar o equipamento em um tripé, por exemplo, faria com que eu demorasse mais no lugar, chamando mais a atenção. Em algumas localidades, também precisei envolver uma terceira pessoa, geralmente um contato local da cidade, para dirigir para mim e meu amigo. Foi o caso em Alvorada e Piracicaba.

A obra do artista Paulo Nazareth se mostra como uma referência. Nazareth tem uma importante preocupação étnica que não perpassa o que apresento aqui. Todavia, a abordagem biográfica, a escrita de si que ele constrói, atravessa o ensaio que acima apresento. Quando Paulo Nazareth se coloca na posição de nômade, percebo que se trata de um contemporâneo por dialogar com situações similares às minhas inquietações.

“Essa ânsia incansável de estar em determinados lugares, de conhecer determinadas pessoas, vivenciar seus cotidianos, criando laços insuspeitos para tentar reconstruir histórias não contadas ou deliberadamente apagadas” (NAZARETH, 2012, p.20): escreve a curadora e crítica de arte independente Kiki Mazzucchelli sobre o trabalho do artista mineiro. O ensaio realizado nas ruas de nome Infante Dom Henrique coloca em questão o estado de pertencimento a um lugar geográfico. Como também questiona o sedentarismo de nossa cultura, a permanência, a delimitação da subjetividade a partir de um território fixo. O deslocamento proporcionado através da busca pelas diversas ruas de mesmo nome no conjunto do ensaio apresenta paisagens desterritorializadas para o mesmo corpo-menir. Sugere, talvez, uma possível mobilidade dos afetos.

Além do ensaio “Infante Dom Henrique”, realizei mais três ensaios fotográficos e uma ação performática. Essa série de experimentações chamo “Desejo de Conquista”. A ação performática citada trata-se de um desdobramento dos ensaios fotográficos em que mergulhei ainda mais na questão de minha procura por intimidade. Há tempos morando no mesmo endereço na região da Lapa, no Rio de Janeiro, sempre me chamou atenção o cotidiano dos moradores nos prédios que ficavam em frente à janela de meu quarto. Me peguei diversas vezes observando e criando narrativas imaginárias do que acontecia lá mais à frente. Nessas ocasiões eu sempre fotografava o morador que, por algum motivo, observava algo pela janela ou ficava próximo ao alcance do meu olhar por instantes. Várias fotos realizadas sem um motivo aparente tornaram-se um banco de imagens dos vizinhos. Foi desse conjunto de fotografias que pensei na estrutura de “A vida íntima dos outros” (figura 3).



Figura 5 – A vida íntima dos outros. Ação performática. Rio de Janeiro (RJ), 2017.
Arquivo pessoal do autor.

Nessa proposta, juntei as fotografias realizadas e as coloquei em movimento. A cada 3 segundos, uma foto diferente, até chegar no final e recomeçar, em *loop*. As fotografias são projetadas em uma parede, com uma extensão grande para que eu possa introduzir meu corpo nu na projeção. Essa ação performática de me colocar dentro das imagens projetadas proporciona uma tentativa de estabelecer intimidade com os moradores dos prédios, ao mesmo tempo que propõe uma estratégia para como viver junto. O protocolo da ação consiste em ficar em pé, em posição estática, como um menir, até quando aguentar. Depois do esgotamento, sair da projeção e vestir-se.

“A vida íntima dos outros” (2017) propõe uma reflexão sobre algumas fronteiras culturais na atualidade. O que seria privado e público na sociedade atualmente? Como também dispõe da intenção de reivindicar uma paisagem na intimidade. Mas o fato de estar de costas para as pessoas na projeção me fez observar, a princípio, que se trata de uma estratégia fracassada. Não consigo ter intimidade com essas pessoas porque não há interação com elas. Foi com essa constatação que notei a minha verdadeira intenção. Nas fotografias sempre há uma pessoa sozinha na janela, o que lembra as pinturas de Edward Hooper e nos faz pensar na solidão que essas imagens transmitem. O que faço em “A vida íntima dos outros” é me solidarizar com essas pessoas e assumir junto com elas a solidão. “Você pode vê-los, mas não pode alcançá-los e, então, esse fenômeno urbano corriqueiro, disponível em qualquer cidade do mundo, em qualquer noite, transmite até mesmo aos mais sociáveis um tremor de solidão, sua incômoda combinação de separação e exposição” (LAING, 2017, p.11).

É interessante pensar que essa tentativa de comungar da solidão dos outros também é fracassada, já que estamos, eu e os outros, em tempos diferentes. Presente e passado em diálogo através do descompasso temporal. Minha proposta de ação é realizada no presente, mas trago com ela uma memória.

Tenho a impressão que em “A vida íntima dos outros” a possibilidade de construir imagens com meu corpo é mais objetiva, e talvez, eficaz. Acredito que, com “A vida íntima dos outros”, o fato de me colocar em frente à projeção e fazer parte dela codifica meu corpo em imagem.

Seja através de um desejo de conquista, seja questionando a solidão como um fato social contemporâneo, reivindicar uma paisagem pressupõe uma entrega. A vulnerabilidade de um corpo-paisagem em busca de visibilidade social. Uma estratégia de construção de intimidade, como também uma proposta de como viver junto. Minha prática artística aponta para caminhos diferentes que vislumbram um mesmo horizonte. Estou sempre recorrendo em temas que me são caros.

“Da fortaleza de outrora” consiste no conjunto de três partes. Dois dípticos, com fotografias em tamanho menor, e uma imagem grande sozinha. Durante a realização das fotos, fui atravessado pela força do mar, que destruiu sem esforço a piscina que trazia segurança na minha época da infância. Na piscina, uma cópia de uma fotografia minha com três anos de idade foi carregada pela onda. Quando pequeno, eu tinha a ingenuidade de acreditar que dentro da piscina eu poderia controlar o mar. Acredito que, com essa experimentação, entendi que minhas lembranças não tentam resgatar o passado, mas me situam no presente, lugar em que encontro com o meu passado. “Da fortaleza de outrora III” (figura 4) é uma resposta, dentre várias possibilidades, de como penso a praia como um espaço de afeto. No desenvolvimento dessa experimentação, fiz a ação de construir minha própria piscina, como fazia antigamente, um gesto que aponta como os vestígios desencadeiam afetos dentro do meu processo.



Figura 6 – Da fortaleza de outrora III. Fotografia. João Pessoa (PB), 2017. Arquivo pessoal do autor.

Essa construção da piscina descrita acima tinha o intuito de repetir uma imagem consciente de uma experiência na infância, pelo menos como essa vivência aparecia para mim. Isso tudo me remeteu a um ensaio de Freud (1976) para quem um gesto ou uma atitude pode repetir um trauma de que não se tem mais memória, de que nem se é consciente. No caso da experimentação “Da fortaleza de outrora III”, eu me proponho a repetir uma experiência que tenho imagem consciente, mas essa memória ou consciência que parece malograr quando a força da água desmancha a piscina de areia.

Na experiência com o mar que resgatei com “Da fortaleza de outrora”, logo fiz uma relação com o vídeo “Sandcastles” (2009), da série intitulada “Children’s games”, do artista belga Francis Alÿs. Trata-se do sexto desses jogos infantis e foi realizado em Knokke-le-Zoute, na Bélgica. O vídeo mostra três meninos cavando a areia da praia com a ajuda de pás e construindo uma elevação na areia. Quando a maré sobe e a água do mar chega ao monte, eles jogam mais areia para que a água não destrua o “castelo de areia” deles. Mais adiante, eles sobem na elevação e ficam ilhados por um momento. Mas não têm como conter a água do mar e o castelo é destruído, o que acaba com a brincadeira.

Na minha proposta, utilizo da proximidade com a água, cavando a areia até aparecer água dentro do buraco. No caso do jogo filmado por Alÿs, a água é uma ameaça ao redor, um monte de areia cercado pela água do mar. Mas nos dois casos a brincadeira acaba quando a força do mar mostra sua onipotência.

Abaixo segue a última experimentação com a qual eu gostaria de sinalizar a construção de imagens autobiográficas através de minha prática artística. Passei alguns meses caminhando pela Praia de Tambaú e comecei a coletar brinquedos encontrados na praia de minha infância. Com o investimento de minhas coletas na praia, consegui coletar uma quantidade satisfatória de brinquedos. Fiz alguns testes de configuração e decidi que “Pequenos abandonos” (figura 5), é uma instalação, constituída por uma faixa de brinquedos dispostos no chão, com um postal do Hotel Tambaú fixado na parede próxima aos brinquedos, na altura que sugere o olhar de uma criança. Achei importante acrescentar à instalação um postal da Praia de Tambaú para territorializar a minha

coleta de brinquedos. Não se tratou de uma praia qualquer, todos os objetos foram encontrados na praia que frequentei assiduamente quando criança.



Figura 7 – Pequenos abandonos. Instalação. Rio de Janeiro (RJ), 2018.
Arquivo pessoal do autor.

A experimentação acima trabalha com a questão de que foi preciso alguém esquecer um brinquedo na praia para que eu pudesse coletar. “Pequenos abandonos” é fruto do esquecimento alheio e da minha lembrança e comprometimento de ir procurar esses objetos. A relação do lembrar com o esquecer aqui me transformou no presente, a cada brinquedo encontrado, e me situou como sujeito do meu processo. A ação de caminhar aparece em vários momentos de minha prática artística e aqui não foi diferente. Caminhei pela praia movido pelo desejo de ser sujeito de meu processo.

POR UMA PROPOSTA DE ESCRITA DE MIM

No presente texto, expus o processo que a minha prática artística percorre e que pode suscitar a construção de imagens autobiográficas. Na reflexão acerca das questões aqui levantadas, fica evidente o desejo (ou seria necessidade?) de criar uma autorrepresentação. “A ideia de autorrepresentação está ligada às práticas que pode gerar imagens e posicionamentos dos indivíduos diante de si mesmos, levando em

consideração suas representações sociais e formas de se relacionar com outras pessoas e com o mundo” (RODRIGUES; NASCIMENTO; SILVA, 2018, p.63).

As experimentações artísticas escolhidas para fazerem parte desta reflexão pretendem deixar evidente as possíveis imagens autobiográficas na minha prática. Mas entendo que não necessariamente isso pode vir a acontecer. Como também não é uma premissa a construção de tais imagens. O que apresento é uma reflexão acerca da minha recorrente tentativa como artista de me posicionar como sujeito e mais ainda meu desejo de entender e criar intimidade na atualidade.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BAUMAN, Zygmunt. *Amor líquido*: sobre a fragilidade dos laços humanos. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004.

CAIAFA, Janice. *Aventura das cidades*: ensaios e etnografia. Rio de Janeiro: Editora, FGV, 2007.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Imagens apesar de tudo*. São Paulo: Editora 34, 2020.

FORTIN, Sylvie. *Contribuições possíveis da etnografia e da auto-etnografia para a pesquisa na prática artística*. Disponível em: <ser.ufrgs.br/index.php/cena/article/view/1196>. Acesso em: 1 fev. 2017.

FREUD, Sigmund. Lembranças encobridoras. In: _____. *Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud*. Rio de Janeiro: Imago, 1976. (v.3).

KLINGER, Diana. *Escritas de si, escritas do outro*: o retorno do autor e a virada etnográfica. 2. ed. Rio de Janeiro: 7Letras, 2012.

_____. *Escrita de si como performance*. Disponível em: <<http://www.abralic.org.br/downloads/revistas/1415542249.pdf>> Acesso em: 17 mar. 2017.

LAING, Olivia. *A cidade solitária*: aventuras na arte de estar sozinho. Rio de Janeiro: Anfiteatro, 2017.

LEIRIS, Michel. *A idade viril*. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

LOPES, Denilson. *O homem que amava outros rapazes e outros ensaios*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2002.

NAZARETH, Paulo. *Paulo Nazareth: arte contemporânea/LTDA*. Rio de Janeiro: Cobogó, 2012.

RODRIGUES, Manoela dos Anjos Afonso; NASCIMENTO, Ana Reis; SILVA, Claudia Maria França da. Autobiografia e as práticas artísticas contemporâneas. In: DONATI, Luisa Angelica Paraguai; SOGABE, Milton Terumitsu. *Práticas e confrontações*. São Paulo, 2018, pp.61-73. Disponível em: http://www.anpap.org.br/wp-content/uploads/2019/10/Ebook_SIMPO%CC%81SIOS_Pra%CC%81ticas-e-Confrontac%CC%A7o%CC%83es.pdf. Acesso em: 26 de nov. 2020.

VERSIANI, Daniela Beccaccia. *Autoetnografias: conceitos alternativos em construção*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2005.



O VER ATRAVÉS DO VIDRO/OUTRO: A CONVERGÊNCIA ENTRE O DUPLO E A MICRO_TRANSA_ÇÃO DO CORPO

SEEING THROUGH THE GLASS/OTHER: THE CONVERGENCE BETWEEN O DUPLO E A MICRO_TRANSA_ÇÃO OF THE BODY

<https://doi.org/10.5281/zenodo.4818348>

Envio: 02/12/2020 ♦ Aceite: 20/02/2021

Bruna Mazzotti



Mestranda em Poéticas Interdisciplinares (PPGAV/EBA/UFRJ); cursa especialização em Ensino de Artes Visuais (Colégio Pedro II); e é licenciada em Artes Visuais (FAARTES/UFAM). Atua na área de Poéticas Visuais com ênfase em: performance arte, instalação, imbricações entre a arte e o sonho, escrita performativa aliada ao Tarô e proposições colaborativas. Integrante do Núcleo de Práticas Artísticas Autobiográficas (NuPAA/FAV/UFG/CNPq) na Linha Processos Artísticos do Corpo e da Intimidade.

José Antônio Loures



Artista multimídia, professor de Histórias em Quadrinhos, e produtor cultural. Doutor em Artes pela Universidade de Brasília (PPGAV/UNB). Mestre em Arte e Cultura Visual pela Universidade Federal de Goiás (PPGACV/FAV/UFG). Trabalha na linguagem da arte computacional, histórias em quadrinhos, *webarte*, *fake arte* e *gamearte*. Também pesquisa sobre transhumanismo, jogos de tabuleiro, cibercultura, sexualidade e práticas divinatórias. Membro do Coletivo Interdisciplinar de Pesquisa em Games (CIPEG) e professor de Artes no Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia São Paulo (IFSP).

RESUMO

Neste estudo apresentamos reflexões teóricas realizadas sobre nossos trabalhos: *O Duplo* (Bruna Mazzotti e Lucas Mazzotti) e *Micro_transa_ção* (José Loures). Ambos tangenciam o campo do fazer Autobiográfico com as Artes Visuais, por meio de desenhos e fotografias que foram construídas cotidianamente com objetos banais, que posteriormente ganharam relevância. Também abordamos questões referentes ao afeto e o encontro com o outro e com nós mesmos nesse período de isolamento social. Por fim, discutimos como o entrelaçamento de olhares e vivências criam novos significados e potencialidades poéticas.

PALAVRAS-CHAVE: Bruna Mazzotti; José Loures; alteridade; autobiografia; processo criativo.

ABSTRACT

The current study presents theoretical reflections carried out from the artworks: *O Duplo* (Bruna Mazzotti and Lucas Mazzotti) and *Micro_transa_ção* (José Loures). Both touch the Autobiographical field in Visual Arts, through drawings and photography made with daily elements with ordinary objects that posteriorly had their relevance increased. It also approaches matters in what concern affects and the meeting with the other and ourselves in periods of social distance. In addition, it discusses how entwined perspectives and lives create new meanings and poetic potentialities.

KEYWORDS: Bruna Mazzotti; José Loures; alterity; autobiography; creative process.

1 - INTRODUÇÃO

Enquanto trancados em casa durante a atual pandemia de Covid-19 podemos nos deslocar para outras realidades através de livros, filmes, histórias em quadrinhos, jogos digitais e músicas. Contudo, não há como escapar de si mesmo. E, assim, o enfretamento vai ocorrer por mais tardio que pareça. Nesse contexto, surgem os questionamentos sobre nossas escolhas e não escolhas, sobre a nossa produção artística em tempos que as estruturas do mundo colapsam e, principalmente, se a nossa contribuição através da arte é relevante ou apenas uma persistente resistência do ato de existir. De que forma o olhar tangenciado pela realidade que nos perpassa influencia nossa produção e no olhar à produção de outrem? Como refletir sobre a obra que está tão presente, tão aproximada, e que por isso mesmo é difícil de ser visualizada?

Para o artista, tão importante quanto o mostrar é saber o que não mostrar. Escolhas são determinantes para a arte encontrar o outro. Essas convergências e conflitos nos fizeram abrir os olhos para aquilo que estava velado, e muitas vezes oculto: nós mesmos. Por mais que as vivências do artista estejam impregnadas em seu trabalho, em determinado momento o corpo do artista se torna o plano detalhe¹ e transborda para além de técnicas. O cotidiano também ganha novos significados quando tudo o que vemos era considerado banal. Então no mesmo momento que o artista se revela para si e para o outro, o efêmero ganha substância, e os objetos e ambiências triviais de uma residência recebem relevância e sentido, como por exemplo um tijolo de vidro, um celular, um notebook e uma cozinha – componentes das visualidades apresentadas neste artigo.

Assim, trazemos dois trabalhos que são desenvolvidos individualmente ao início e percorrer do isolamento social: "*O Duplo*" e "*Micro_transa_ção*". Utilizamos enquanto estratégia para a discussão uma troca em alteridade, ou seja: repousamos o olhar sobre o trabalho assinado e o trabalho do outro, tendo em vista que é necessário entrar em contato com outrem sem uma intencionalidade narcisista (HAN, 2015) e desenvolver trocas além das superfícies (BAUMAN, 2003), com o objetivo de evitar à redução do outro à estereótipos (HALL, 1997). Os trabalhos *Micro_transa_ção* e *O Duplo* se mostram como experimento nas relações humanas e poéticas de se colocar no lugar do outro. Portanto, a estratégia de refletir sobre algo que está tão presente, tão aproximado e por isso mesmo difícil de gerar visualização e entendimento é adotada através de uma *distância*.

Acreditamos nesse modo de escrita tendo em vista que todo ato criativo libera uma potência da qual é passível de desenvolvimento por outrem (AGAMBEN, 2018). Assim, na díade ver e ser visto, abrimos espaços de sentido dentro-fora de nossas poéticas por via dos diálogos. É desta forma que, agora unidas, nossas vozes se bifurcam para falar individualmente sobre um e outro trabalho; para que assim, adiante, nos encontremos novamente no entrelaçar de sentidos outros, advindos desta escrita.

¹ Quando a câmera cinematográfica se dedica a enquadrar um detalhe do corpo, e do rosto.

2 - O DUPLO

A casa é nosso primeiro canto do mundo, nosso primeiro universo (BACHELARD, 1978). Às vezes, alguns de nossos aposentos recebem valores que não tem nenhuma base objetiva: a morada não diz respeito só ao dia a dia, seguindo o curso de uma narrativa mundana; pois é pelos sonhos e devaneios que ela guarda e revela os tesouros mais antigos (BACHELARD, 1978). Uma das riquezas, aquela da qual motiva esta investigação e a visualidade por entre ela, está na casa que hoje habito, a casa de minha vó, justo na cozinha² (fig. 1):



Figura 1 - Bancada da cozinha. Fonte: Acervo dos autores.

² Importante salientar que levando em conta os estudos bachelardianos, que comparam a fisiologia humana com a topologia, a cozinha é o lugar de transformação alquímica, da transubstanciação do si mesmo.

O ver através do vidro....

Entre o espaço em que se localiza a mesa de jantar e o espaço em que preparamos o alimento, há uma parede-bancada divisória composta por tijolos de vidros. Ela ainda é revestida de azulejos de mármore em seu topo e em uma de suas laterais. Seu outro lado possui sustentação na parede, bem como foi erguida sobre um piso de porcelanato. No sentido vertical da coluna, 5 tijolos; no sentido horizontal da linha, 9 tijolos; totalizando 45 deles. Eu olho para esse rejunte em dois movimentos: para além, onde a outra parte da cozinha se revela e oculta; e ainda para mim mesma, também revelada e ocultada sobre a superfície do vidro – isso porque é translúcida e dada em formas de onda, das quais contorcem tudo o que está por trás e pela frente de sua face. Desejei esse objeto como se precisasse de algo para com ele, para além daquela *divisão no cômodo*.

Os tijolos e os tacos [de vidro] engastados no concreto permitem construir paredes, divisões, abóbadas e tetos translúcidos, tão sólidos como se fossem de pedra. Tais 'transparedes' deixam-se atravessar pela luz que desta forma circula livremente por toda a casa. Mas elas *embaralham* as imagens e *protegem* assim a intimidade de cada cômodo (BAUDRILLARD, 2015, p. 49, *grifo nosso*).

É com esse embaralhar e proteger que pretendo jogar. Lembrei que a porta da cozinha conversa com a presença de um dos tijolos de vidro que foi descartado da construção ora referida, a sobra do empilhamento, colocado lá para "calçar" a porta, ou seja: impedir que ela colida bruscamente em seu fechar por conta do vento. Havia, portanto, a possibilidade de mover aquele bloco e me mover para com ele além da concretude instalada enquanto separadora (instituída pela parede-bancada) e impeditora (do fechar da porta) (fig. 2):



Figura 2 – Bloco de tijolo. Fonte: Acervo dos autores.

Quando esse tijolo foi destituído de sua funcionalidade – leia-se retirado de sua sacralização e utilitarismo – o objeto se abriu: desativado do seu uso anterior, possibilita a felicidade da dimensão de um novo uso, já que agora está desatravancado e revelado enquanto meio puro (AGAMBEN, 2007; 2018).

Em março de 2020, todas as minhas estratégias de vinculação por via de artes participativas corpo a corpo tiveram de ser suspensas para a segurança de todos. Assim, comecei a elaborar outros possíveis dentro dos limites: em maio desse mesmo ano, em decorrência de uma conversa despreocupada que estava tendo com meu primo, Lucas

Mazzotti³, pedi para que ele tirasse fotografias de mim, ali mesmo onde eu estava, no chão da cozinha trabalhando com o notebook – mas com uma condição: a mediação do tijolo de vidro por entre o espaço entre meu corpo capturado e a objetiva da câmera do celular (fig. 3).

O ver através do vidro....



Figura 3 – Bruna Mazzotti e Lucas Mazzotti. O Duplo. Fotografias digitais com intervenção do tijolo de vidro para com a captura. Niterói/RJ, 2020.
 Fonte: Acervo dos autores.

³ Lucas Mazzotti tem 21 anos e é licenciando em Matemática pela Universidade Federal Fluminense (UFF).

Assim, as imagens foram restringidas e ampliadas por uma *espontaneidade conduzida*: à medida do posicionamento do tijolo, possibilidades, escolhas, vide ondas translúcidas. A translucidez do vidro é de uma dureza leve: o peso e densidade da matéria é via de fugazes distorções. Dessas ambiguidades, possíveis: superfícies aquosas abismais que conjuram os fantasmas dos mortos e também uma incerteza de mim, o estar e não estar, o desgarrar-se de mim mesma ao mesmo tempo estando.

Como muitas das nomeações que faço, a titulação desse trabalho chega espontaneamente, como se uma voz me soprasse: *O Duplo*. Aqui, não há paradoxo, apenas coexistências: o duplo é *um*, advindo da unção: eu-Lucas com tijolo-celular⁴. É verdade que o vidro possibilita a comunicação acelerada entre o interior e o exterior de um ambiente; mas simultaneamente institui censura invisível que impede que essa comunicação seja feita por completa (BAUDRILLARD, 2015). Assim, são necessárias outras formas de esguichar as águas de seu interior, em trabalhos outros, inclusive, na mesma cozinha (fig. 4):



Figura 4 – Bruna Mazzotti. Captura de tela de Vídeo [provisoriamente sem título].
7 minutos e 14 segundos. 2020. Disponível em:

<https://www.youtube.com/watch?v=icetPaVJhpg&t=1148s&ab_channel=ProcessoNatimorto>. Acesso em: 20 nov. 2020.

⁴ Isso apenas de maneira inaugural: a duplicidade vem a ser uma unicidade no momento de sua disposição nas mídias sociais e demais veículos de divulgação, onde ela vem a ser *um com outrem*, dupla-ramificada novamente através de olhares outros.

Apesar de serem imagens em movimento, capturar a tela ao acaso tem me chamado mais do que o encadeamento das imagens na filmagem. Ainda assim, tenho alguns pontos sobre o momento do filme: começo pela *desistência*: na imaginação, visualizo e intenciono uma ação, um movimento de um ponto A para o Ponto B; começo a colocar esse movimento no corpo e antes de chegar à metade, desisto; sou continuada pelo *encontro*: o *flow* da água-vidro proporciona incertezas e descontroles visuais que vão para além de mim e me fazem encontrar comigo (fig. 5).



Figura 05 – Bruna Mazzotti. Captura de tela de [provisoriamente sem título] Vídeo. 7 minutos e 14 segundos. 2020. Disponível em:

https://www.youtube.com/watch?v=icetPaVJhpg&t=1148s&ab_channel=ProcessoNatimorto. Acesso em: 20 nov. 2020.

Tenho em vista que a investigação com esse objeto está pausada: farei uma viagem para morar em casa outra e, assim, intuo que não devo retirar o objeto da casa de minha avó. Dessa forma, não há algo tão frágil quanto a esfera dos meios puros: a nossa sociedade tem caráter episódico, da qual força todas as coisas a retomarem o seu curso (AGAMBEN, 2007), inclusive o tijolo da água fabulada.

2.1 O DUPLO POR JOSÉ LOURES

Doppelganger é uma palavra alemã nascida da união de *doppel* (duplo) e *ganger* (andante), e nomeia uma criatura que permeia diversas culturas. Um ser de características malignas que é uma cópia de um ser humano. Lendas dizem que ver o seu *doppelganger* é sinônimo de mau presságio. Essa criatura transpassa a nossa cultura, como por exemplo o filme *O Homem Duplicado* (2013)⁵, onde o professor universitário Adam Bell (Jake Gyllenhaal) se torna obsessivo a descobrir que o seu duplo é um ator de cinema. E para os entusiastas de filmes de terror da década de 1980, o *doppelganger* é a principal ameaça de um grupo de pesquisadores estadunidenses no filme *O Enigma de Outro Mundo* (1982)⁶ (fig. 6):

⁵ *O Homem Duplicado* (*Enemy*) é um filme de suspense dirigido por Denis Villeneuve e lançado em 2013. O longa é uma adaptação do livro escrito por José Saramago, publicado em 2002.

⁶ *Enigma de Outro Mundo* (*The Thing*) é um filme de terror e ficção científica dirigido por John Carpenter e lançado em 1982. O longa é uma adaptação do conto “*Who Goes There*” escrito por John W. Campbell Jr. e publicado em 1938.



Figura 6 – Pôsteres dos filmes *O Homem Duplicado* e *Enigma de Outro Mundo*.
 Fonte: IMDB.

O *Doppelgänger* também é recorrente nas aventuras de RPG⁷, sendo colocado pelo mestre como um desafio bizarro capaz de imitar a forma, voz e até lembranças de qualquer criatura humanoide, inclusive os personagens dos jogadores. E nesse contexto os artistas Bruna Mazzotti e Lucas Mazzotti também nos apresentam um duplo. O mediador para vislumbrarmos o duplo da artista não é um filme, ou um livro de RPG, mas o vidro. Um material translúcido que distorce Mazzotti e a sua realidade. O vidro é o mediador entre nós e Mazzotti, em uma metalinguagem com os reflexos e formas da artista ao observar uma superfície também feita de vidro. Segundo Maturana (2001)

⁷ RPG (*Role-Playing Game*) – jogo de interpretação de papéis em que os jogadores assumem uma narrativa ficcional através da mediação de outro jogador, o mestre. Sendo D&D (*Dungeons & Dragons*) o mais conhecido com seu cenário fantástico povoado com elfos, magos, mortos-vivos, calabouços e dragões.

somos observadores no observar e no suceder do viver cotidiano. Assim, somos convidados a perceber o cotidiano da artista em um cenário deveras comum: uma cozinha. Por um breve instante estamos em contato íntimo com Mazzotti, que segura um notebook (fig. 7):



Figura 7– Bruna Mazzotti e Lucas Mazzotti. *O Duplo*. Fotografias digitais com intervenção do tijolo de vidro para com a captura. Niterói/RJ, 2020.

Fonte: Acervo dos autores.

O corpo da artista simultaneamente em um estado de estar e não estar, como o conhecido gato de Schrödinger⁸. Sendo constantemente transformado, esfacelado e deslocado pelo vidro, em uma condição que pode significar a materialização das ideias de Mazzotti através de seu computador, mas também opressão e cobranças da contemporaneidade. Assistimos a realidade da artista por meio dos nossos próprios vidros, enquanto também a vemos tocar o vidro para a (des)composição de suas ideias. Um cotidiano múltiplo em constante movimento, translúcido, distorcido e ao mesmo tempo reconhecível. Nós somos *voyeur* de Bruna Mazzotti, enquanto nesse exato momento outros, e até mesmo um duplo, nos observa através do toque de seus dedos em seu vidro particular em um quarto escuro (fig. 8):



Figura 8– Bruna Mazzotti e Lucas Mazzotti. *O Duplo*. Fotografias digitais com intervenção do tijolo de vidro para com a captura. Niterói/RJ, 2020.

Fonte: Acervo dos autores.

⁸ Um experimento mental desenvolvido pelo físico Erwin Schrödinger em 1935. Nessa investigação, um mesmo objeto (o gato) se encontra ao mesmo tempo vivo e morto pois o observador não conhece o destino do felino.

Se culturalmente o *doppelganger* é considerado maligno, não podemos atribuir tal julgamento moral para *O Duplo*. Não somos os mesmos de ontem, e não seremos os mesmos no amanhã. Perpassamos por diversas perspectivas em toda a existência. Devido a isso exercemos diversos papéis ao longo da vida, e vários simultaneamente, como por exemplo: o amigo, o amante, o professor e o artista.

Bruna Mazzotti e Lucas Mazzotti, através do uso de objetos comuns e efêmeros, foram responsáveis por apresentar uma realidade íntima, reconhecível, mas por meio do vidro capaz de estimular múltiplos e inusitados olhares sobre uma cozinha. A arte utilizada para ressignificar espaços, tempos, formas, objetos e uma ponte para os sentimentos e anseios dos artistas.

3 - MICRO_TRANSAÇÃO

Após um longo relacionamento que se findou, resolvi experimentar os tais aplicativos de namoro que tanto se falavam nos encontros entre amigos. Nesse contexto, o que encontrei foi algo muito mais próximo de um *game* para dispositivos móveis com várias barreiras que tentam abocanhar o dinheiro do usuário masculino, e um local onde o corpo se torna uma moeda de troca. Além disso, percebi como os usuários são obrigados a assumir estereótipos sobre si mesmos, com o objetivo de resumir seus desejos e chamar a atenção do outro, mas ao fazer isso, se perde a complexidade que nos define como seres humanos – temos apenas 3 segundos entre um *like* e *dislike*, não há tempo a se perder. Nesse sentido, estamos vivenciando uma acelerada gamificação das relações humanas e o corpo como moeda. A microtransação se caracteriza pela oferta de um serviço de compra com dinheiro real por itens, facilidades e conteúdos adicionais dentro dos jogos digitais. A indústria dos videogames massificou e validou as microtransações como uma possibilidade de lucros astronômicos. Recentemente a Activision Blizzard anunciou a arrecadação de 1,2 bilhões de dólares entre julho e setembro de 2020 apenas com microtransações (MAKUCH, 2020).

Segundo Maturana (2001) a realidade é um termo que usamos para explicar as nossas experiências. Então durante esse encontro do eu e do banal, uma nova realidade surge mediada por um vidro escuro. Esse vidro que constantemente é tocado como uma lâmpada mágica que um dia irá revelar um gênio capaz de solucionar todos os nossos anseios. Nesse mesmo vidro escorre gordura de nossos dedos como uma necessidade de suprir o contato físico e viscoso com o outro. O vidro, por mais que seja opaco é escuro, com o passar dos dedos e o deslizar da gordura e outros fluídos corporais ao invés de se tornar espesso e insolúvel se torna cada vez mais transparente até se transformar em um espelho.

Desde a infância faço autorretratos, e isso se manteve perene na minha produção na juventude. Na vida adulta o ato de me desenhar ganhou um outro significado, o de repensar minha posição no mundo. Tenho o ritual de desenvolver autorretratos como uma magia de autocura, em um momento de reflexão sobre minhas escolhas e consequências diante a vida. Um período que desfoco o mundo a minha volta, e retorno para mim. Em 2020 o trabalho *Micro_transa_ção* surgiu como uma necessidade de questionar se ainda estamos vivos, e não existências apenas em fotos de perfis em redes sociais e *stories* acerca de momentos do dia-a-dia embalados por músicas e filtros que nos travestem em um sistema de constantes videoclipes.

O trabalho *Micro_transa_ção* se debruça sobre o meu corpo sendo retratado durante 72 dias entre 21 de março a 31 de maio de 2020. Esses 73 autorretratos em desenhos foram concebidos por meio de uma técnica híbrida: fotografia (*selfies*), desenho (papel A3 e nanquim), escâner sujo, finalização em *softwares* de edição de imagem (Photoshop), posteriormente no formato de vídeo (Sony Vegas) e a simulação de um aplicativo de relacionamentos foi feito através do site Wix (fig. 9):

O ver através do vidro....



Figura 9 –*Micro_transa_ção*. Desenho/webarte, 2020. Fonte: Acervo dos autores.

O ver através do vidro....

A atual condição de isolamento social força o olhar para dentro, não há mais festas, nem shows, nem bares para nos anestesiarmos da condição de existir. O processo criativo para o desenvolvimento dos autorretratos veio originalmente de *nudes*⁹. Para Pablo Gobira (2018), a interação entre o humano e os equipamentos de captura de movimento culminam para o questionamento sobre a relação entre o culto da imagem e a saturação da autoimagem na sociedade. Uma sociedade que tem um fetiche pelo corpo enquanto coisa e imagem com similaridades do fetiche pela mercadoria (GOBIRA, 2018). Nas redes sociais somos coisas desprovidas de carne e com o objetivo de instigar emoções sempre positivas no outro. Os problemas do cotidiano e as desesperanças da vida são aspectos que devem ser evitados, nas redes sociais o objetivo é representar uma vida perfeita custe o que custar. Atualmente o sujeito é ao mesmo tempo o explorador e o explorado de si mesmo, em uma sociedade que exige um constante desempenho (HAN, 2015).

Os resultados de colocar o meu corpo em jogo foram dezenas de comentários através do Instagram, rede social escolhida para a divulgação dos autorretratos. Os comentários foram diversos, desde incentivos e elogios a produção dos desenhos, interesse de compra, ofensas e até mesmo assédio. Assim, *Micro_transa_ção* também se apropria dos comentários, os transformando em áudio. Assim, temos uma simulação onde o visitante perpassa o meu corpo com seus dedos enquanto ouve os comentários captados.

As imagens apresentam uma trilha labiríntica sobre o meu corpo enclausurado pela quarentena e que agora somente existe via os limites dos *smartphones*. As polaridades de um processo criativo que evoca começos e fins, afeto, insegurança, tédio, dor, saudade, fome seja na solidude ou nos relacionamentos. O meu corpo dentro de uma caixa que também está dentro de outra caixa perante as esferas espirituais, artísticas, poéticas e carnavais (fig. 10):

⁹ Hábito de enviar e trocar fotos com o corpo parcialmente ou completamente desnudo através de aplicativos e redes sociais com o objetivo de flerte.

O ver através do vidro....

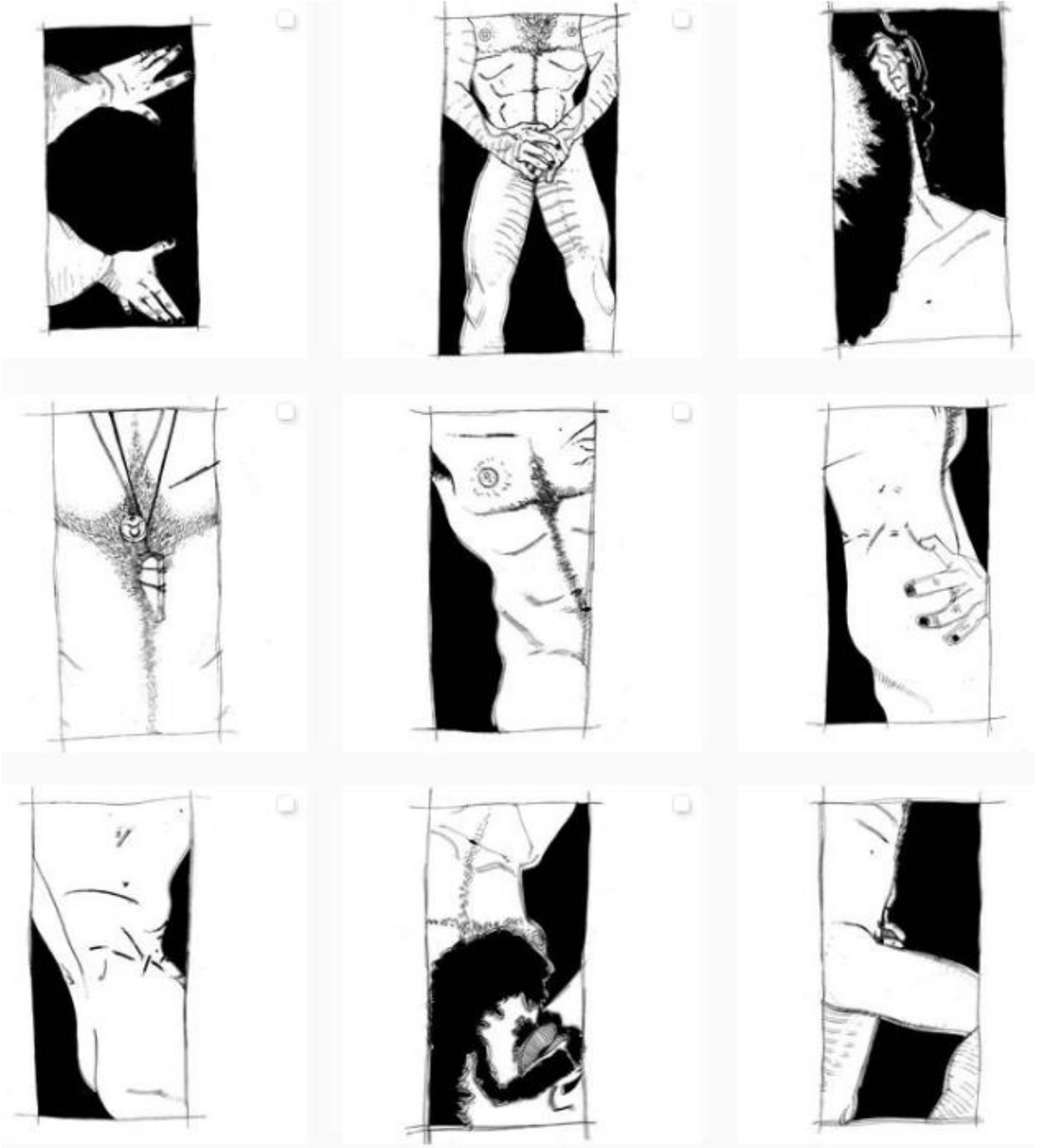


Figura 10 – José Loures. Alguns desenhos de *Micro_transa_ção*.
 Desenho/webarte, 2020. Fonte: Instagram.

Postar os primeiros desenhos da série *Micro_transa_ção* em minhas redes sociais causaram reações diversas. Alguns levaram os autorretratos como uma piada, outros vislumbraram uma brecha para o flerte, outros incentivaram a produção artística, e alguns poucos se sentiram agredidos e ofendidos. Na adolescência desenhava um corpo feminino sendo sexualizado e nunca houve represália, mas no breve espaço de tempo que representei um corpo masculino isso foi visto como ameaça por alguns. No começo da produção, mesmo sendo heterossexual cis gênero, fui acusado de ser gay com a intenção de ofender. Como se apenas artistas gays pudessem representar o corpo masculino. Assim como também fui vítima de assédio por aqueles que entendiam a exposição do meu corpo como um convite para o sexo.

Micro_transa_ção foi exposto na mostra “EmMeio#12.0”, durante o HUB Eventos Media Lab / BR 2020. O HUB Media Lab / BR 2020 é composto pelos eventos; VII SIIMI - Simpósio Internacional de Inovação em Mídias Interativas; #19.ART - Encontro Internacional de Arte e Tecnologia; 2°. Seminário DAT - Design, Art and Technology; 2°. Seminário Retina.Internacional – SP (fig. 11):

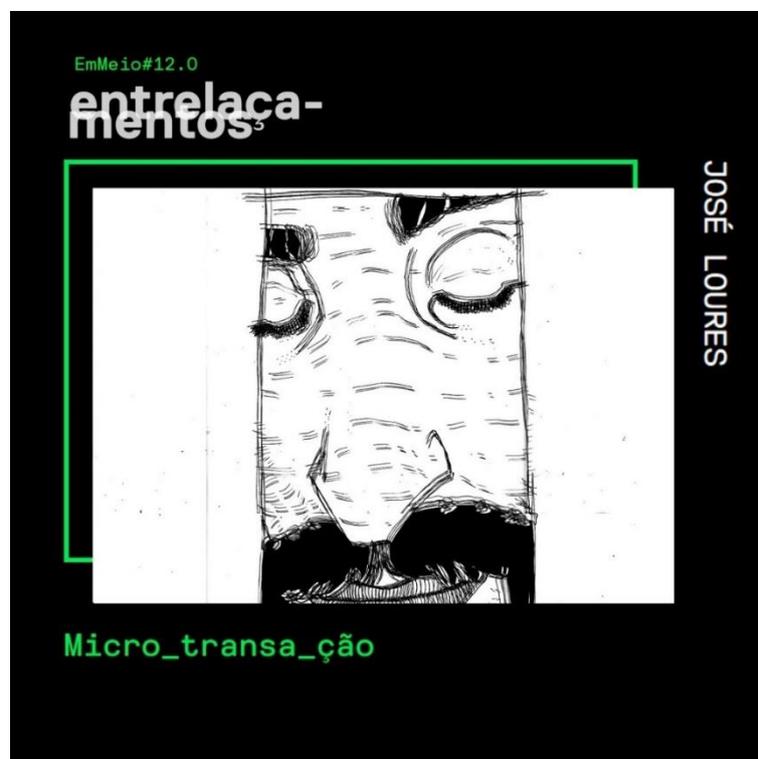


Figura 11 – José Loures. *Micro_transa_ção*. Desenho/webarte, 2020.
Fonte: Exposição EmMeio#12.0.

Acredito que o trabalho tenha sido o resultado poético da minha pesquisa de doutorado sobre sexualidade e videogames, uma mostra de como os papéis de artista e pesquisador convergem em uma produção artística.

3.1 MICRO_TRANSAÇÃO POR BRUNA MAZZOTTI

"Eu tenho um ritual: sempre quando me sinto triste e solitário eu faço um autorretrato. Mas essa é a primeira vez que não funcionou" foi o que José Loures me disse em março de 2020. Ele inicia com a feitura de um único autorretrato, que não surtiu efeitos ritualísticos imediatos como antigamente e, por isso mesmo, veio a insistir em 72 autorretratos outros, feitos até o mês de maio e recentemente inseridos em uma *webarte* por ele já mencionada.

Os dispositivos de realização do desenho-ritual se sucederam em 4 etapas que vão do corpo ao impalpável, do digital ao gesto das mãos. As idas e vindas dos circuitos transitivos são entremeios possíveis de desenvolvimento: na ambiência entre esses lugares, o corpo se desloca mesmo enclausurado (fig. 12):

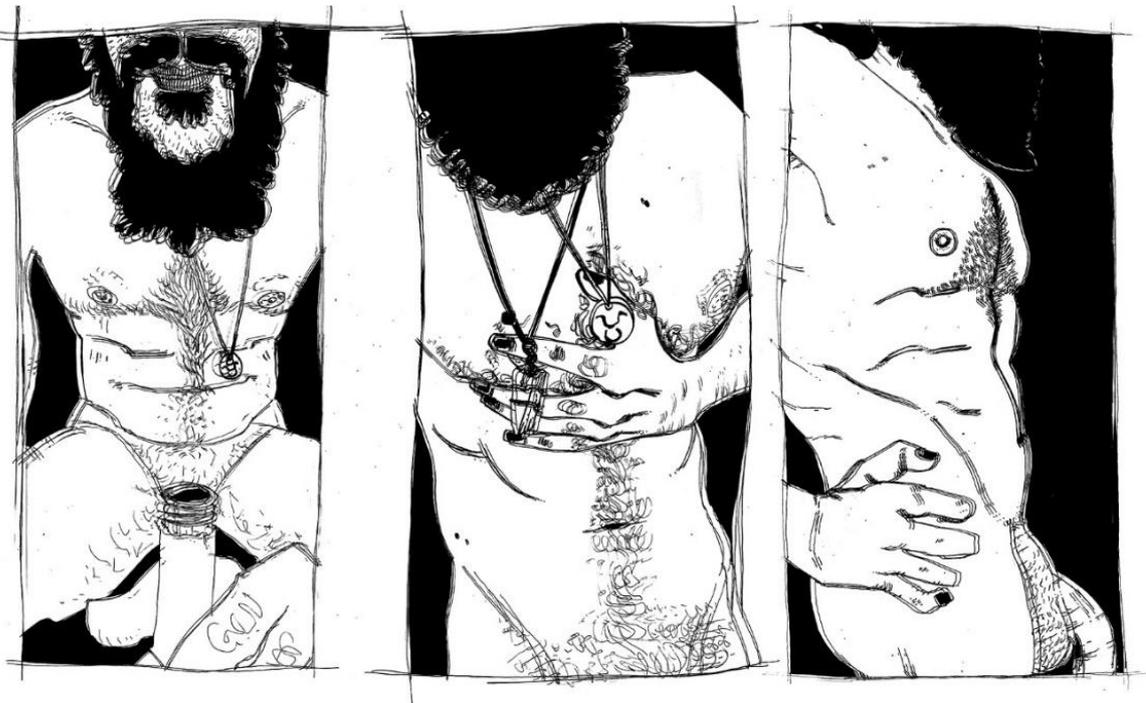


Figura 12 – José Loures. *Micro_transa_ção*. Desenho/*webarte*, 2020.
Fonte: Acervo dos autores.

O ver através do vidro....

Ao ver o conjunto de desenhos dispostos em retângulos verticais, uma das primeiras associações que me saltam é a similitude ao jogo de Tarô: um instrumento projetivo – dada a natureza de suas imagens amplas e ambivalentes de sentido, há espaço para ocorra a transferência de conteúdos psíquicos internos para tal exterior – o baralho de 78 cartas que remete às imagens primordiais, criadas continuamente pelos saberes genealógicos de toda a humanidade (NICHOLS, 2007). Nesse trunfo, o arcano de número 0 é nomeado de O Louco: o mais poderoso de todos, que se detém justamente no limiar entre os mundos, sendo o representante de um fim-começo de uma jornada (NICHOLS, 2007). Ele é genuinamente o vazio, é quem distingue o ciclo completo do ciclo que irá se iniciar: intervalo entre mundos, simboliza o vislumbre de todas as potencialidades que virão (CHEVALIER; GUHEERBRANT, 2009). Vejo que *Micro_transa_ção* também possui sua carta coringa, seu Louco, ou seja, a genuinamente adaptável, número 0 de 72 – aquela da qual não surtiu efeito imediato, mas ainda assim, curiosamente, é o único desenho da série que intitulado, inclusive, de "*Liberte-se*" (fig. 13):



Figura 13– José Loures. "*Liberte-se*" - Série *Micro_transa_ção*. Desenho/webarte, 2020.
Fonte: Acervo dos autores.

Começo a olhar sobre o percurso por, entre e através dessa visualidade primeira, como se regressasse ao dia 23 de março de 2020, data de sua feitura: o fundo branco, expansivo, que já foi celulose da folha A4, agora se apresenta mediado por entre 2 milhões de pixels; é receptivo a contornos pretos, taxativos: antes linhas fracas de lápis sobre papel, hoje se apresentam enquanto delimitadoras do espaço passível de receber códigos, diminuindo o espaço total do A4 e ao mesmo tempo centralizando o desenho do corpo.

É nesse retângulo que a autorrepresentação de José Loures está a gritar: a boca escancarada também conduz aos olhos fechados, sobranceiras franzidas e a rigidez da musculatura do pescoço me é clara através da leitura das linhas agudas paralelas. Um grito silencioso, um grito iniciático – *talvez* sem saber, havia principiado um processo de passagem, inicialmente dolosa: ao banhar-se do fluído parado, ele não se deixa absorver pela profundidade do lago – perante ao abismo aquoso, impera sua verticalidade. Ainda assim, foi de escolha própria desenhar a si mesmo em meio a um lodo abismal: acredito que ele saiba da necessidade vinculativa às coisas densas, desconhecidas e complexas.

Mas essa mesma água impede que qualquer Narciso se prostre diante dela: em sua poluição tamanha, não admite reflexos sob a sua superfície. O mito de Narciso consiste na história de um belo jovem que contempla com prazer o seu próprio reflexo do rio, mas ao se prostrar diante dele, sofre sua queda (CHEVALIER; GUHEERBRANT, 2009). Deve-se ter em mente, porém, que narcisismo não compete somente ao individual. É de grandeza cósmica: o universo inteiro se reflete no espelho d'água – um pequeno gesto é capaz de perturbar as imagens, enquanto o repouso as restitui (BACHELARD, 1997). Por isso vejo essa liquidez imóvel, impenetrada de luz, dormente, enquanto análoga à morte: uma água pesada e suja nunca se tornou leve e límpida, é sempre o inverso (BACHELARD, 1997); ademais, muitas das coisas terminam em preto: da carne decomposta aos dentes cariados (HELLER, 2012).

Nessa precível decomposição que também é uma iniciação, a fase de morte transmuta as forças negativas, revela e abre acesso à nova vida (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2009). Assim, a morte não é antítese da vida: nascer e morrer são polos

de um mesmo lugar (NICHOLS, 2007). Portanto, há uma ambivalência: ele pode estar a entrar ou a sair do lago, nem um, nem outro, essencialmente liminar, ambos.

Nos últimos tempos, tem se defendido o fim do amor, seja por uma tentativa de otimização nas relações ou das multiplicidades de opções; mas principalmente pela erosão do outro e narcisificação do si mesmo: um processo dramático, lento, sorrateiro e pouco perceptível (HAN, 2017). O autor ainda coloca que o sujeito narcísico é aquele que não consegue estabelecer bem os limites entre ele e o outro e, dessa negação da exterioridade, é impossível falar em amor próprio se não se tem amor ao outro, à diferença. No inferno do igual, já não nos encontramos com a assimetria e exterioridade do outro, já não nos encontramos com a experiência erótica: Eros se contrapõe ao fechamento do si mesmo ao arrancar o sujeito em direção ao outro (HAN, 2017).

Assim, na primeira "carta" de *Micro_transa_ção*, a água não admite o reflexo de José Loures, porque subentende que a superfície do desenho na tela de vidro já abarca outro reflexo: a carta não funciona por si só, ela precisa da reverberação da imagem de outrem para ser ativada.

4 - CONSIDERAÇÕES FINAIS

Micro_transa_ção e *O Duplo*: o retângulo e o quadrado; o autorretrato e o retrato. Ambas proposições que precisam da interação externa para acontecerem. Se agora, nesse período pandêmico, temos películas de acrílico nos contatos presenciais; o celular já nos treinava há muito tempo para esse momento: cotidianamente, em festas, reuniões, aulas e demais lugares, as interações presenciais por vezes eram enfraquecidas em detrimento de postagens nas redes sociais, compartilhamento de *stories* e rolagens no *feed* de notícias (BASBAUM, 2020)¹⁰.

¹⁰ A fala de Ricardo Basbaum foi proferida na aula online da Galeria Aymoré em parceria com a Escola sem Sítio, no chamado *Grupo de Estudos* de nº 16: "Em torno do vírus de grupo".

É importante dizer que a escritura deste artigo também foi mediada pelo vidro: reificamos a questão da *distância* ora enunciada na introdução deste texto não só em uma troca vide alteridade, mas também em uma longitude física entre nós. Ademais, é importante ressaltar a percepção de que este estudo foi tangenciado por duas vias: 1) de um lado pelo Tarô, instrumento utilizado em práticas oraculares, a fim de vislumbrar o futuro, e/ou projetivas, ou seja, na convocatória de imagens de dentro vide imagens de fora; ao mesmo tempo em que 2) pela gamificação, quando o corpo presente nas redes sociais e em aplicativos de relacionamento em constante avaliação participam de um voraz jogo competitivo onde o usuário (que está sendo usado) recebe *likes*, coraçãozinhos e o deslizar de dedos desconhecidos para a esquerda ou direita de uma tela. Esses são os temas que perpassam nossas pesquisas individuais e que confluíram na construção de sentido deste trabalho.

Assim como um prisma de vidro consegue separar os espectros da luz, fazendo com que a luz branca seja subdividida em possibilidades outras, a sua função nasce da convergência da luz em um único ponto. Essa perspectiva se altera de acordo com o tempo e espaço em que o observador se encontra com o objeto. Nesse sentido, o experimento realizado nesse artigo funciona como um prisma de vidro, pois as possibilidades se mostram diversas e expansivas. Desde o dia 31 de outubro de 2020 é desenvolvido um trabalho, ainda não titulado, de intervenções de autorretratos outros acima dos desenhos de *Micro_transa_ção*. Mais uma vez, tratam-se de *nudes* desenhados, mas que, nessa ocasião, não são escaneados e tratados digitalmente: a interferência é realizada com o papel diretamente colocado à frente da tela iluminada de um notebook. Nesse contexto há encontro e desencontro entre corpos distantes e aproximados, entrelaçados e afastados, através da luz e das linhas, em indeterminação primeira e dialogismo segundo: poses e ângulos são previamente definidos, fotografados e desenhados à caneta antes que se saiba o desenho digital que virá por baixo. Assim, um corpo primeiro jamais sabe o que vai encontrar do segundo até que o encontro ocorra efetivamente – em relação assimétrica. Eis a primeira intervenção de setenta e duas que estão por vir (fig. 14):

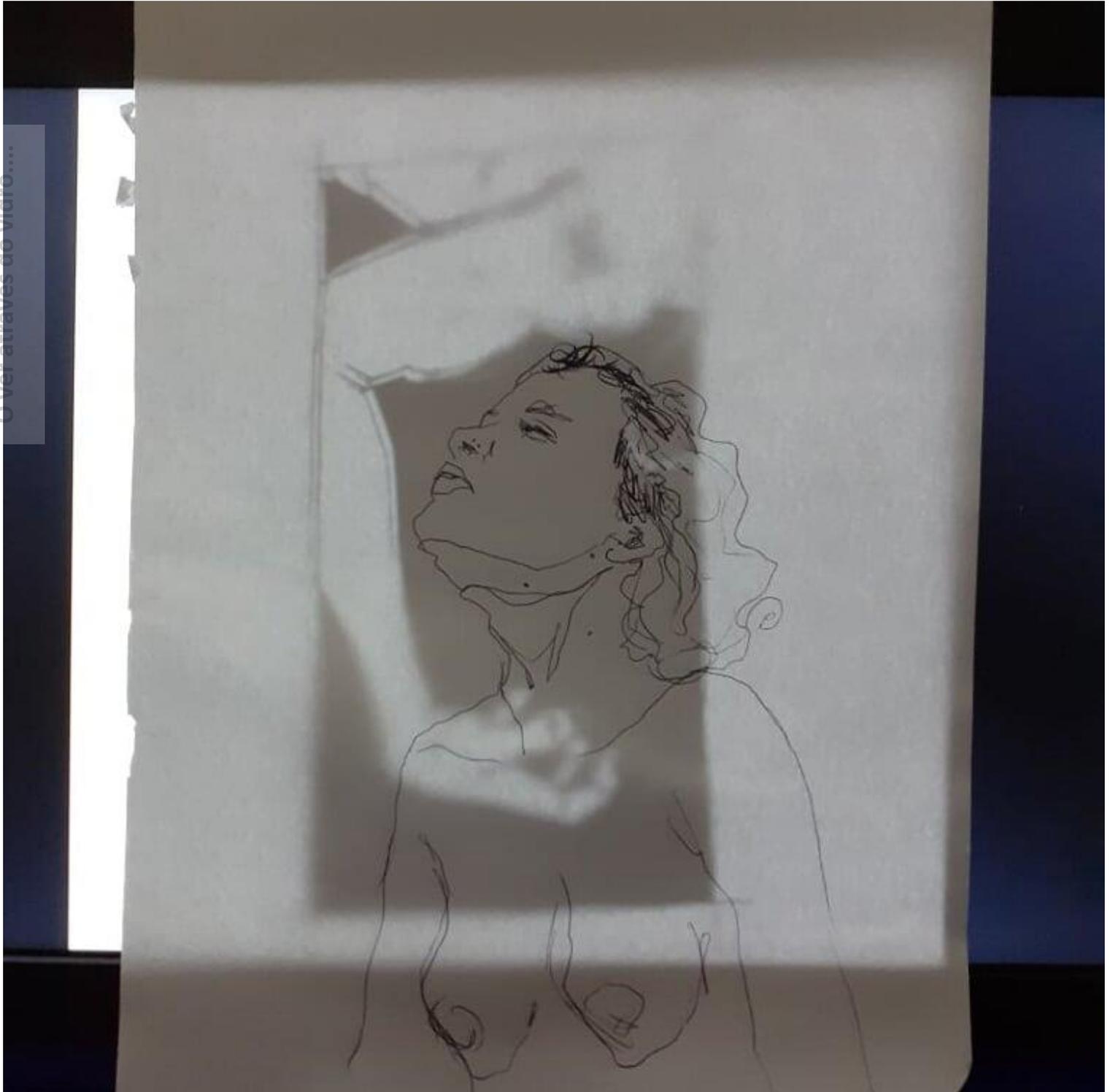


Figura 14 - Intervenção de Bruna Mazzotti na série *Micro_transa_ção* de José Loures.
Caneta esferográfica e papel a5 sobre desenho digital, 2020.
Fonte: Acervo dos autores.

REFERÊNCIAS

- AGAMBEN, Giorgio. *Elogio da profanação*. In: *Profanações*. São Paulo: Boitempo, 2007.
- AGAMBEN, Giorgio. *O ato de criação*. In: *O fogo e o relato: ensaio sobre criação, escrita, arte e livros*. São Paulo: Boitempo, 2018. p. 59-81.
- BACHELARD, Gaston. *A poética do espaço*. In: *PESSANHA, José Américo Motta (Org.). Os pensadores*. São Paulo: Abril Cultural, 1978.
- BACHELARD, Gaston. *A água e os sonhos: ensaio sobre a imaginação da matéria*. São Paulo: Martins Fontes, 1997.
- BAUDRILLARD, Jean. *O sistema dos objetos*. São Paulo: Perspectiva, 2015.
- BAUMAN, Zygmunt. *Comunidade: a busca por segurança no mundo atual*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2003.
- CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2009.
- GOBIRA, Pablo. *Arte, corpo e máquina: jogos digitais, sociedade do espetáculo e sex appeal do inorgânico*. In: SILVA, Rogério Barbosa da; GOBIRA, Pablo; MARINHO, Francisco. (Org.). *Múltiplas interfaces: livros digitais, criação artística e reflexões contemporâneas*. Belo Horizonte: Scriptum, 2018.
- HALL, Stuart. *The spectacle of the "other"*. In: *Representation: Cultural Representations and Signifying Practices*. Londres: Sage, 1997.
- HAN, Byung-Chul. *Sociedade do cansaço*. Petrópolis: Editora Vozes, 2015.
- HAN, Byung-Chul. *A Agonia do Eros*. Petrópolis: Editora Vozes, 2017.
- HELLER, Eva. *A psicologia das cores: como as cores afetam a emoção e a razão*. São Paulo: G. Gili, 2012.
- MAKUCH, Eddie. *Activision Blizzard Made \$1.2 Billion from Microtransactions in just three monts*. Gamespot, 2020. Disponível em: <<https://www.gamespot.com/articles/activision-blizzard-made-12-billion-from-microtransactions-in-just-three-months/1100-6483985/>>. Acesso em 02. nov. 2020.
- MATURANA, Humberto. *Cognição, ciência e vida cotidiana*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2001.
- NICHOLS, Sallie. *Jung e o Tarô: uma jornada arquetípica*. São Paulo: Cultrix, 2007.



UTOPISTA, EVANGELISTA, COLONIZADOR, HERÓI INDÍGENA: A HISTÓRIA DE VASCO DE QUIROGA

UTOPIST, EVANGELIST, COLONIZER, INDIGENOUS HERO:
THE STORY OF VASCO DE QUIROGA

<https://doi.org/10.5281/zenodo.4818372>

Envio: 16/02/2021 ♦ Aceite: 14/04/2021

Geraldo Witeze Junior



Doutor em História pela Universidade Federal de Goiás. Graduado em História e mestre em Teoria e História Literária pela Universidade Estadual de Campinas. Professor do Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia de Goiás em Anápolis e líder do Grupo de Estudos em Teoria Social e Políticas Públicas (GETESPP)

RESUMO:

Este artigo apresenta a biografia de Vasco de Quiroga (1478?-1565), que foi uma figura de destaque no início da colonização do México. A partir de fontes historiográficas, enumera os principais acontecimentos de sua vida, dando destaque para o período em que atuou como ouvidor na Segunda Audiência (1531-1536) e como bispo de Michoacán (1536-1565). Por fim, discute os principais adjetivos que lhe foram atribuídos pela historiografia, refletindo sobre a importância de biografias para a compreensão da história.

PALAVRAS-CHAVE: Vasco de Quiroga; Utopia; Evangelização; Colonização; Povos indígenas.

ABSTRACT:

This paper presents the biography of Vasco de Quiroga (1478? -1565), who was a prominent figure in the beginning of the colonization of Mexico. From historiographical sources, it lists the main events of his life, highlighting the period in which he served as an judge at the Second Court (1531-1536) and as bishop of Michoacán (1536-1565). Finally, it discusses the main adjectives attributed to him by historiography, reflecting on the importance of biographies for the understanding of history.

KEYWORDS: Vasco de Quiroga; Utopia; Evangelization; Colonization; Indigenous peoples.

Uma antiga tradição indígena promove a veneração por um ancião que andou pelas paragens da Nova Espanha durante o século XVI, mais especificamente pela região a oeste da atual cidade do México, hoje como outrora chamada Michoacán. Ali viviam e ainda vivem os Purhépecha, povo que resistiu ao domínio asteca e que controlava aqueles territórios antes da chegada dos europeus. Esse ancião, um espanhol, é lembrado por esse povo como um pai que os defendeu dos desmandos e violências dos demais espanhóis e os ensinou a sobreviver em comunidade naqueles tempos novos, imediatamente posteriores à conquista espanhola do que viria a ser o México. Trata-se de *tata* Vasco, fundador de povoados utópicos em que os Purhépecha podiam garantir a sua sobrevivência e dignidade frente a brutal colonização espanhola.

Do outro lado da conquista esse ancião é conhecido como Vasco de Quiroga, ouvidor da Segunda Audiência da Nova Espanha e primeiro bispo de Michoacán, fundador dos dois povoados de Santa Fé e do Colégio de *San Nicolás*. Em grande medida a historiografia o considera como protetor dos indígenas, merecedor daquela recordação positiva, ainda que tenha pouco destaque se comparado a outros personagens da época que também se dedicaram a defender os nativos, como Bartolomé de Las Casas. Outros, porém, na esteira da crítica da conquista, consideram que Quiroga foi apenas mais uma das muitas engrenagens do processo de colonização.

As posições importantes que ocupou no século XVI e a memória preservada pelos indígenas não impediram que Vasco de Quiroga fosse posto em segundo plano ou mesmo esquecido por grande parte da historiografia americanista. Também entre os estudiosos da utopia ele é pouco explorado, ocupando usualmente não mais que poucos parágrafos ou sendo relegado a uma nota de rodapé. Se é pouco conhecido internacionalmente, no Brasil é um ilustre desconhecido, quase não havendo estudos sobre ele aqui produzidos ou traduções de obras estrangeiras¹. A despeito desse esquecimento, é uma figura-chave para compreender o processo de colonização da América e a recepção da *Utopia* nos primeiros anos que se seguiram à sua publicação.

¹ Não considero que as importantes obras de Carlo Ginzburg (2004) e Tzvetan Todorov (2010), por exemplo, possam ser consideradas estudos sobre Vasco de Quiroga, apesar de o abordarem.

Com relação à conquista e colonização, o estudo sobre Vasco de Quiroga permite compreender melhor a polifonia daquele momento: havia posicionamentos diferentes sobre a legitimidade da conquista, disputas a respeito de como deveria ser exercido o domínio sobre o Novo Mundo, diferentes visões sobre a evangelização dos indígenas. Não se trata de um processo unívoco em que todas as peças das engrenagens faziam a máquina colonial seguir na mesma direção. Algumas vezes, mesmo dentro da máquina, havia grandes embates e posições antagônicas e inconciliáveis. Os religiosos, especificamente, não foram meros instrumentos do processo colonizador.

No campo dos estudos utópicos Quiroga aparece como figura importante porque nos fornece uma interpretação da *Utopia* elaborada menos de vinte anos após a sua publicação. Diferente de outros pensadores ou reformadores daquele período, Quiroga cita a obra de Thomas Morus como fonte inspiradora de seus projetos para a América. Essa primeva recepção pode nos ajudar a compreender melhor o gênero utópico, o utopismo e suas relações com a América – para muitos o lugar da utopia por definição.

O que sabemos então sobre esse personagem? A informação disponível sobre a data de seu nascimento é rara e confusa, mas comumente se diz que nasceu 1470, de acordo com a tradição estabelecida de que morreu em 1565, aos 95 anos de idade. Não há dúvidas quanto ao ano de sua morte, diferente do que acontece com relação à data de nascimento. Seu biógrafo mais confiável, Fintan B. Warren² (1963, p. 8), aponta evidências documentais para questionar o ano de 1470:

²Exceto se indicado, todas as informações biográficas de Vasco de Quiroga, incluindo os documentos citados, foram extraídas da obra de Fintan B. Warren intitulada *Vasco de Quiroga and his Pueblo-Hospitals of Santa Fe* (1963), leitura obrigatória para se conhecer a documentação de onde foram extraídos os dados. Uma obra mais acessível e que também contém uma excelente introdução biográfica é *Vasco de Quiroga: utopía y derecho en la conquista de América*, de Paz Serrano Gassent (2001).

Um breve apostólico, “*Exponi nobis*”, de Paulo III, datado de 12 de maio de 1549, indica que, depois que Quiroga recebeu sua nomeação como bispo, apelou por uma dispensa da obrigação episcopal trienal de visitar Roma sobre o fundamento de que ele estava em seu sexagésimo ano. Mas os touros da nomeação de Quiroga dificilmente poderiam ter chegado ao México antes do verão de 1537, uma vez que o custo para despachá-los foi pago apenas em 2 de março daquele ano. Então, se Quiroga estava em seu sexagésimo ano (ou seja, cinquenta e nove anos) em 1537, teríamos que colocar o ano de seu nascimento pelo menos até 1477, e possivelmente 1478.³

E acrescenta em nota de rodapé: “Existe a possibilidade de Quiroga pretender significar apenas que tinha mais de sessenta anos, mas a redação do escrito, ‘*ac in sexagesimo tuae aetatis anno constitutum existis*’, indica antes uma afirmação exata de idade.”⁴ Nenhum estudioso posterior⁵ parece ter encontrado evidências diferentes, de modo que assumo o ano de 1478 como o correto.

Apesar das dificuldades decorrentes da escassez de documentação, combinando várias fontes⁶ e partindo da informação de que Vasco de Quiroga era tio do cardeal de Toledo, Gaspar de Quiroga, Warren consegue estabelecer com certa precisão o quadro genealógico da família de Quiroga, ainda que não indique quem foi sua mãe, conforme o diagrama abaixo:

³Tradução própria, como em todas as citações em língua estrangeira. O original diz: “*An apostolic brief, ‘Exponi nobis’, of Paul III, dated May 12, 1549, indicates that after Quiroga received his appointment as bishop he appealed for a dispensation from the triennial episcopal obligation of visiting Rome on the ground that he was in his sixtieth year. But the bulls of Quiroga’s appointment could hardly have arrived in Mexico before the summer of 1537, since the cost for dispatching them was paid only on March 2 of that year. If, then, Quiroga was in his sixtieth year (i.e., fifty-nine years old) in 1537, we would have to place the year of his birth at least as late as 1477, and possibly 1478.*”

⁴No original: “*There is a possibility that Quiroga intended to signify merely that he was over sixty years old, but the wording of the brief, ‘ac in sexagesimo tuae aetatis anno constitutum existis’, indicates rather an exact statement of age*”.

⁵Entre os que discutem a questão estão Rafael Aguayo Spencer (1970), Bernardino Verástique (2000), Paz Serrando Gassent (2001) e Fernando Gómez-Herrero (2001).

⁶Felipe de la Gándara, *Nobiliario, armas y triunfos de Galicia, hechos heróicos de sus hijos, y elogios de su nobreza y de la mayor de España y Europa* (Madrid, 1677); Francisca de Quiroga, *Memorial genealógico del claro vetustísimo origen del apellido de Quiroga y su descendencia solariega ilustre* (sem data e local de publicação); *Genealogía del Cardenal Quiroga* (Biblioteca Nacional, Madrid, MS. 3451).

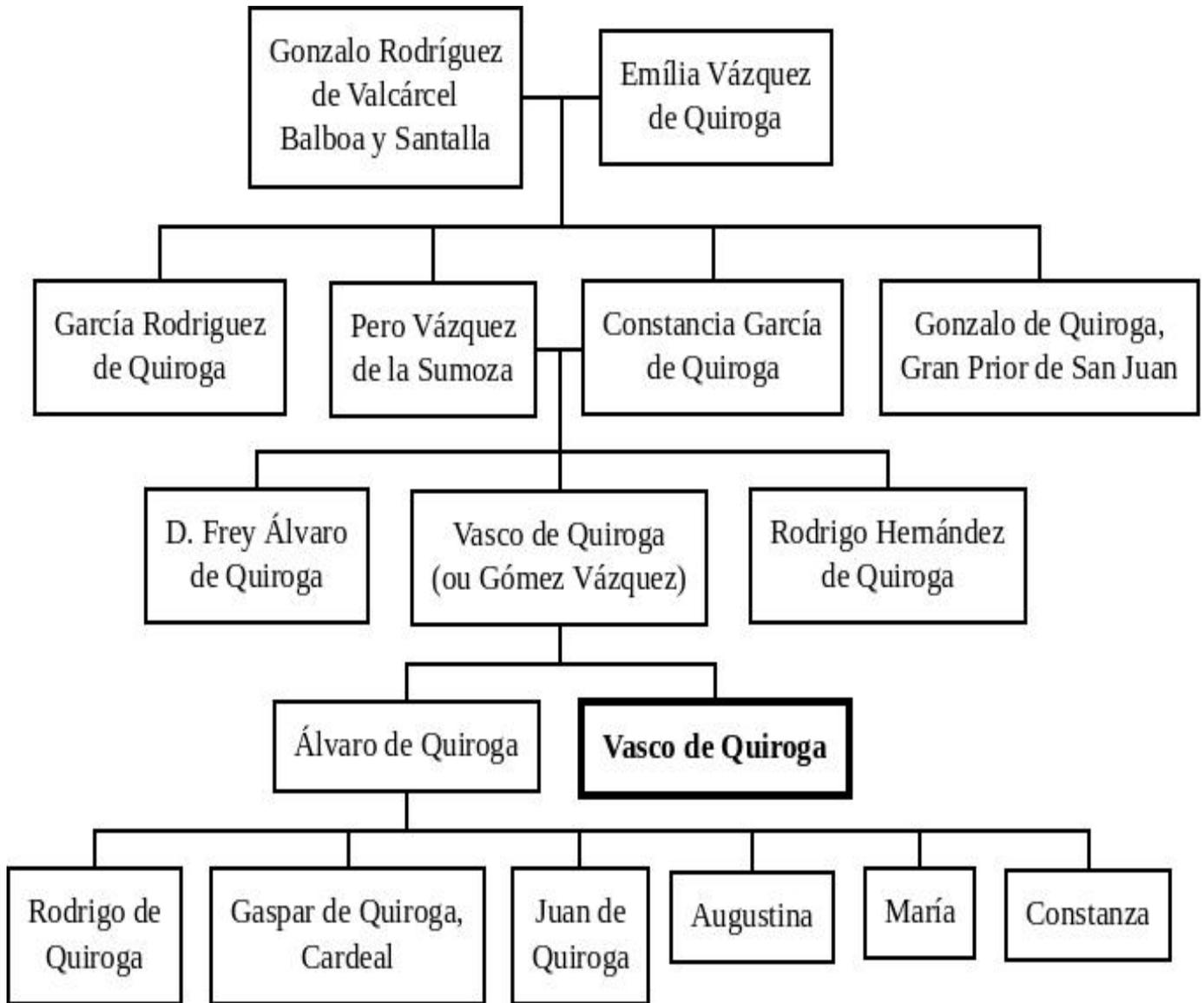


Figura 1: Tabela genealógica da família de Vasco de Quiroga.

Não se sabe onde Vasco de Quiroga realizou seus estudos, apenas que era licenciado em direito canônico, mas não em teologia. A partir de seus escritos é fácil perceber que possuía grande erudição e estava atento às obras recém-publicadas. Na *Información en derecho*, sua obra mais longa, encontramos diversas citações diretas e indiretas da Bíblia, tanto do Antigo quanto do Novo Testamento. Há também citações de diversos pais da igreja, como Santo Atanásio (296-373), São Basílio (330?-379), São João Crisóstomo (347-407), Santo Ambrósio (340-397), Santo Agostinho (354-430) e São Cirilo⁷; de escritores eclesiásticos mais recentes, como o Papa Inocêncio III (1160-1216), João Gerson (1363-1429), o Cardeal Caetano (1469-1534) e Johann Faber (1504-1558); de humanistas, como Sebastian Brant (1457-1521), Erasmo de Roterdã⁸ (1467-1536), Guillaume Budé (1467-1540), Thomas Morus (1478-1535) e Antonio de Guevara (1480-1545); dentre os autores clássicos, Aristóteles (384 a.C.-322 a.C.), Virgílio (70 a.C.-19 a.C.), Horácio (65 a.C.-8 a.C.) e Luciano (125-181). Além disso usa diversas autoridades legais e códigos jurídicos.

O princípio de sua carreira também é obscuro. Sabe-se que em 1525 atuou em Oran, no norte da África, como juiz de *residencia*⁹ do corregedor daquela cidade, o Licenciado Alonso Páez de Ribera. Pouco depois, em 1526, foi nomeado representante para fazer um tratado de paz com o rei de Tremecen, um estado mouro na fronteira de Oran. Em sua atuação ali obteve experiência sobre como agir numa região recém-conquistada¹⁰ em que conviviam religiões diferentes e com histórico de conflito, o que seguramente o ajudou quando foi para a Nova Espanha.

⁷Conforme Paz Serrano Gassent (In: QUIROGA, 2002, p. 107, nota 26) não se sabe se as citações são de São Cirilo de Alexandria (375-444) ou de São Cirilo de Jerusalém (315-387).

⁸A citação de Erasmo só foi identificada por Ross Dealy (1975), pois a autoria não foi indicada por Quiroga em seu texto. Outros autores apontaram a influência de Erasmo, contudo sem encontrar vinculações textuais.

⁹A *residencia* era uma espécie de prestação de contas feita pelos governadores, corregedores ou administradores diante de um juiz nomeado especialmente para esse fim.

¹⁰Os espanhóis conquistaram Oran em 1509.

Logo depois retornou à Espanha, onde provavelmente passou algum tempo junto da corte de Carlos V (1500-1558). Na *Información en derecho* (1535), sua obra mais extensa, ele afirma ter discutido com um amigo sobre o *Villano del Danubio*¹¹ enquanto viajavam com a corte de Burgos a Madri. A mudança da corte ocorreu entre 20 de fevereiro e 7 de março de 2015, o que precisa melhor as datas, sem contudo esclarecer o que exatamente ele fazia junto à corte.

Há indicações sobre a amizade entre Quiroga e Juan Bernal Díaz de Luco (1495-1556), figura de certa importância na corte: foi juiz e vigário-geral da diocese de Salamanca e em 1525 passou a servir o cardeal Juan de Tavera (1472-1545), que por sua vez era arcebispo de Santiago de Compostela e logo se tornou cardeal de Toledo, primado da Espanha. Tavera era presidente da chancelaria real de Valladolid e do Conselho Real de Castela, tendo sido o principal conselheiro da imperatriz Isabel (1503-1539) entre os anos de 1529 e 1533, quando o imperador Carlos V estava ausente da Espanha. Ou seja, Bernal Díaz de Luco ocupava uma posição que lhe permitia exercer alguma influência, o que pode explicar porque Vasco de Quiroga foi indicado para a prestigiosa posição de ouvidor da Segunda Audiência da Nova Espanha. Além disso a família Quiroga tinha laços com o próprio cardeal Tavera.

Indo além dessas inferências, há uma carta da imperatriz para Vasco de Quiroga datada de 13 de dezembro de 1529 solicitando a presença dele o mais rápido possível. Em outro documento, uma cédula real de 2 janeiro de 1530, a imperatriz o informa de sua escolha para ocupar o cargo de ouvidor na Nova Espanha e novamente solicita sua presença imediata. A partida estava marcada para o mês de janeiro, mas acabou sendo adiada. As cédulas reais apontando os ouvidores só foram emitidas em 5 de abril do mesmo ano e os ouvidores¹² partiram de Sevilha no dia 25 de agosto. Chegaram em datas diferentes à cidade do México e apenas em 9 de janeiro de 1531 estavam todos presentes.

¹¹ Capítulos XXXI e XXXII do *Libro áureo de Marco Aurelio*, de Antonio de Guevara (1994).

¹² Além de Quiroga foram nomeados ouvidores Alonso Maldonado, Francisco de Ceinos e Juan de Salmerón.

A partir daí passaram a desempenhar suas atividades. A Audiência tinha funções mistas, de governo e exercício da justiça. A principal razão para a criação Segunda Audiência foi a atuação de Nuño de Guzmán (1490-1558), presidente da Primeira Audiência, conhecido por seus desmandos e atrocidades contra os indígenas. Os relatos sobre suas ações chegaram à Espanha e a situação ficou insustentável. Assim, Quiroga e seus companheiros tinham como principal função remediar os males anteriormente cometidos e levavam consigo uma resolução que proibia a escravidão indígena, o que levou a conflitos com os encomendeiros.

Atuando na função de ouvidor Quiroga conheceu de perto os problemas resultantes da conquista e pôde ter contato direto com os indígenas ao ouvir suas queixas. Em 1533, como representante da Audiência, visitou Michoacán pela primeira vez para verificar a situação dos indígenas. Não se sabe muito sobre essa visita, apenas que procurou corrigir alguns problemas e implementar a justiça, diferente do que faziam os demais espanhóis. Além disso buscou evangelizar os indígenas e obteve mais sucesso do que os missionários anteriores.

Logo no seu primeiro ano como ouvidor, Vasco de Quiroga expôs sua proposta de agrupar os indígenas em povoados – em sua *Carta al Consejo*, datada de 13 de agosto de 1531. Em 1532, com a aprovação cautelosa do Conselho das Índias, tendo comprado terras com seus próprios recursos, fundou um povoado próximo à cidade do México para abrigar os indígenas. Em 1533 começou outro povoado na região de Michoacán. A esses dois empreendimentos, chamados *pueblos-hospitales*, dedicou boa parte dos seus esforços e rendas até o fim de sua vida. Pretendia que não fossem comunidades isoladas, mas que se tornassem um modelo de organização social para toda a colônia.

Em 1535, diante de uma nova permissão da coroa para que os indígenas pudessem ser escravizados, elaborou a sua *Información en derecho*, em que se manifestava contra essa decisão. Contestou os argumentos apresentados pelos colonos e procurou mostrar que seria possível harmonizar os interesses de todos sem escravizar os indígenas. Nesse texto ele evoca um parecer anterior, lamentavelmente perdido, em que tinha elaborado sua proposta de colonização. Além da crítica da escravidão aparecem vários assuntos na *Información*, entre os quais a ideia de guerra justa, a

legitimidade da conquista, a evangelização dos indígenas e a organização social e política da Nova Espanha.

Em 1536 foi nomeado como primeiro bispo de Michoacán, mas tomou posse da recém-criada diocese e foi consagrado apenas em 1538. Não pertencia a nenhuma ordem, sendo parte do chamado clero secular. A partir de então se dedicou com mais afinco ao cuidado dos hospitais que fundara, buscando consolidá-los. Criou o *Colegio de San Nicolás*, dedicado à formação de clérigos e à instrução geral tanto de indígenas quanto de espanhóis. Também consolidou uma rede de hospitais em sua diocese, começou a construção de uma catedral, procurou organizar os indígenas e ensinar-lhes ofícios que garantissem a sua sobrevivência no novo mundo que se formava. Claro, dedicou-se à atividade missionária, sem vinculação com nenhuma das ordens mendicantes.

Entre 1548 e 1554 esteve na Espanha, entre outras coisas, para resolver litígios referentes aos povoados. Tratava-se, basicamente, de disputas pelas terras, mas as motivações pareciam ser o descontentamento dos espanhóis, sobretudo os da cidade do México, com o fato de haver obras dedicadas especialmente aos indígenas. Incomodava também o fato de que nos povoados os indígenas vivessem melhor do que muitos dos colonos espanhóis. Durante esses anos na Espanha ocorreram os famosos debates de Valladolid, cujas principais figuras eram Bartolomé de Las Casas (1474-1566) e Juan Ginés de Sepúlveda (1489-1573). Quiroga não foi convidado para os debates, mas interveio compondo um tratado chamado *De debellandis indis* e remetendo-o aos participantes. Esse tratado hoje está perdido, ainda que alguns autores¹³ aleguem tê-lo encontrado, sem que haja, contudo, uma prova definitiva.

Retornou a Michoacán em 1554, retomando seus trabalhos na diocese, cuidando dos hospitais e do colégio, enfrentando ainda alguns litígios. Entre esse período e sua morte, em 14 de março de 1565, redigiu as *Reglas y ordenanzas para el gobierno de los hospitales de Santa Fe de Mexico y Michoacán*. Essas ordenanças são uma adaptação do segundo livro da *Utopia* de Thomas Morus, cuja influência já tinha sido declarada na *Información en derecho*, mas que aqui aparecem de forma direta e explícita. Menos de

¹³ Benno Biermann (1969) e René Acuña (1988).

dois meses antes de morrer, elaborou o seu testamento, em que procurou garantir a continuidade das obras que lhe eram mais caras: os hospitais de Santa Fé e o Colégio de *San Nicolás*.

Tendo apresentado os principais elementos da vida de Vasco de Quiroga, convém proceder a uma breve análise de sua biografia. Considero que o traço mais marcante de sua carreira seja sua vinculação à utopia. Sem dúvida, Quiroga foi um utopista e sua trajetória nos ajuda a precisar melhor o sentido desse termo. Utopista, no caso de Quiroga, significa alguém que leu uma utopia literária e a interpretou como projeto político-social, realizável aqui e agora. Ou seja, não é apenas um literato, mas alguém que busca intensamente a transformação da sociedade e trabalha para que isso aconteça (WITEZE JUNIOR, 2017).

Quando pensamos em utopistas no século XVI, é claro que Thomas Morus nos vem a mente, pois foi o criador do termo “utopia” em sua famosa obra homônima. Claro, a *Utopia* é uma obra literária que ensejou o surgimento de um gênero específico, reconhecido e estudado posteriormente pelos críticos. A partir disso, construiu-se a ideia de que a utopia, nos dois ou três primeiros séculos de sua existência, era apenas um gênero literário marcado por alguns elementos de projeto político e social que, no entanto, não seriam realizáveis no presente. (CURCIO, 2004; FIRPO, 2005; SARGENT, 2005; TROUSSON, 2005).

Assim, até o aparecimento dos célebres Henri de Saint-Simon (1760-1725), Robert Owen (1771-1858) e Charles Fourier (1772-1837) nos séculos XVIII e XIX, que inequivocamente trataram a utopia como projeto político-social, ela teria sido um gênero literário e o utopista, o seu autor. Contudo, Vasco de Quiroga contraria essa tese, pois não apenas interpretou a *Utopia* de Thomas Morus como um projeto, como fundou e organizou povoados utópicos que existiram por mais de três séculos. A vida desse utopista nos leva à necessidade de revisar o significado desses termos na história.

Um aspecto central da utopia quiroguiana é a evangelização. De fato, seus povoados utópicos tinham como objetivo evangelizar os indígenas. Outra vez temos um elemento importante para ser analisado. Como dito acima, Quiroga não pertencia a nenhuma ordem e, portanto, seu projeto evangelizador tinha algumas características

específicas. Ele não falava em catequese, mas em evangelização dos indígenas, provavelmente por influência de Erasmo. Tampouco seguia a lógica dos batismos massivos e do uso da força para converter os nativos, mas defendia a adesão voluntária à fé católica através do que chamou de compêlir através do bom exemplo (WITEZE JUNIOR, 2019).

Quiroga cria que seria bom para os indígenas aderirem ao Cristianismo e isso o levou a tentar proporcionar-lhes uma vida digna em seus hospitais. Esses lugares seriam um espelho da virtude, uma forma de demonstrar as vantagens da vida cristã. Assim como era melhor viver dentro dos povoados utópicos do que fora, a fé cristã seria superior às religiões tradicionais dos nativos.

Ele estava ciente do mau comportamento dos colonos espanhóis, o que criticou profundamente na *Información en derecho*. Por isso, pretendeu mostrar que o verdadeiro Cristianismo não era praticado por aqueles que cometiam as inúmeras violências contra os indígenas, mas sim nos seus hospitais, onde se vivia com simplicidade, sem propriedade privada, com igualdade e dignidade. A vida e os escritos de Quiroga evidenciam que o Catolicismo não era monolítico, mas estava em disputa no alvorecer da modernidade, como bem demonstram os movimentos de renovação espiritual que surgiram naquele período (BATAILLON, 1966).

Essa disputa nos leva a uma questão mais polêmica. A despeito de suas boas intenções, Vasco de Quiroga seria apenas mais uma peça da engrenagem colonial, conforme apontou Fernando Gómez-Herrero (2001)? Ora, a tragédia da colonização e da conquista da América é bem conhecida e Quiroga foi ouvidor e bispo em México e Michoacán, dois postos importantes vinculados à administração espanhola. Portanto, podemos dizer que ele colaborou com esse processo terrível.

Se, por um lado, a afirmação anterior é verdadeira, por outro ela precisa de um contraponto. Hoje nós sabemos o que aconteceu, mas no século XVI o projeto colonial não estava totalmente definido, da mesma forma que o Catolicismo. A história não estava pré-determinada e Quiroga participou do embate, mesmo que tenha sido derrotado ao final, assim como seu consorte mais famoso, o padre Las Casas.

Enfim, reconhecendo a polifonia da colonização, penso que a interpretação de Gómez-Herrero está equivocada porque trata a história como favas contadas, cometendo um grave anacronismo. Quiroga participou do processo de colonização, ocupando postos na administração espanhola, mas isso não significa que concordasse com seus rumos. A evidência documental, lida atentamente, aponta justamente para o contrário. Ele não foi meramente um colonizador, mas alguém que travou duros combates pela história, para evocar a célebre expressão de Lucien Febvre.

Por fim, é importante comentar sobre certa historiografia que celebrou Vasco de Quiroga como um herói indígena, quase um libertador. Um grande exemplo dessa vertente é Rafael Aguayo Spencer, que organizou três edições dos textos de Quiroga (AGUAYO SPENCER, 1940, 1970, 1986), com comentários exaltando o bispo de Michoacán. O grande historiador Silvio Zavala (2007) também fez elogios e elaborou intuitivamente muitas interpretações que foram posteriormente confirmadas pela historiografia. Seu tom é mais comedido que o de Aguayo Spencer, mas não deixa de louvar as virtudes de Quiroga e enaltecer seu projeto utópico.

É natural que hoje, quando se critica tanto a desigualdade, sejam recuperadas vozes do passado que lutaram pela igualdade. Entretanto, não precisamos concordar com esse tipo de historiografia nem fazer coro aos louvores a Quiroga, ainda que possamos simpatizar com seu projeto utópico. Isso seria, também, uma negação da história.

Quiroga foi um europeu que quis salvar os indígenas, tomando parte na colonização. Ainda assim, parece-me que não faz sentido censurar Aguayo Spencer ou Zavala baseados apenas nisso, com a justificativa de que precisamos ouvir a voz dos indígenas. Se ele foi ou não um herói indígena é uma questão menor. O que sabemos, de fato, é que os Purhépecha de Michoacán o celebram como um pai que os resgatou da tragédia da colonização e lhes ofereceu uma oportunidade de se reerguerem, ainda que seu antigo mundo não existisse mais. Era, de certa forma, um passaporte para o mundo moderno, uma viagem sem volta.

A vida de Vasco de Quiroga foi longa, agitada e complexa. Sua trajetória nos permite discutir vários temas, como fiz aqui, de forma introdutória. Ela nos mostra

também como as biografias iluminam os estudos históricos, não porque se trate de destacar as grandes figuras, mas sim porque algumas vidas representam muito bem a sua época. Quiroga nos permite compreender melhor a primeira modernidade, com todas as suas contradições, e isso é algo muito valioso para nós, historiadores, que estamos sempre debruçados sobre o passado e indagando, afinal, como chegamos até aqui.

REFERÊNCIAS

- ACUÑA, R. *Vasco de Quiroga*. De debellandis indis, un tratado desconocido. México: UNAM, 1988.
- AGUAYO SPENCER, R. *Don Vasco de Quiroga*. Documentos. México, D.F.: Editorial Polis, Biblioteca Mexicana, 1940.
- AGUAYO SPENCER, R. *Don Vasco de Quiroga*: Taumaturgo de la organización social seguido de un apéndice documental. México: Ediciones Oasis, 1970.
- AGUAYO SPENCER, R. *Don Vasco de Quiroga*. Pensamiento Jurídico. Antología. México: Miguel Ángel Porrúa, 1986.
- BATAILLON, M. *Erasmus y España: estudios sobre la historia espiritual del siglo XVI*. 2. ed. México: Fondo de Cultura Económica, 1966.
- BIERMANN, B. *Don Vasco de Quiroga y su tratado "De debellandis Indis (II)"*. *Historia Mexicana*, v. 18, n. 4, p. 615–622, 1969.
- CURCIO, C. *Formação e caráter da utopia italiana no Renascimento. Morus - Utopia e Renascimento*, v. 1, p. 167–180, 2004.
- DEALY, R. *Vasco de Quiroga's thought on war: its erasmian and utopian roots*. Tese de doutorado—Bloomington: Indiana University, 1975.
- FIRPO, L. *Para uma definição da "utopia"*. *Morus - Utopia e Renascimento*, v. 2, p. 227–237, 2005.
- GINZBURG, C. *Nenhuma ilha é uma ilha: quatro visões da literatura inglesa*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.
- GÓMEZ-HERRERO, F. *Good Places and Non-places in Colonial Mexico: The Figure of Vasco de Quiroga (1470-1565)*. Lanham, MD: University Press of America, 2001. v. 16
- GUEVARA, A. DE. Libro áureo de Marco Aurelio. In: *Obras Completas de Fray Antonio de Guevara*. Madri: Fundación José Antonio de Castro, 1994, v. 1, p. 1–333.
- QUIROGA, V. DE. *La utopía en América*. Madri: Dastin, 2002.
- SARGENT, L. T. *What is a utopia?* *Morus - Utopia e Renascimento*, v. 2, p. 153–160, 2005.

SERRANO GASSENT, P. *Vasco de Quiroga: utopía y derecho en la conquista de América*. Madrid: Fondo de Cultura Económica de España; Universidad Nacional de Educación a Distancia, 2001.

TODOROV, T. *A conquista da América. A questão do outro*. Tradução: Beatriz Perrone Moysés. 4. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2010.

TROUSSON, R. *Utopia e utopismo. Morus - Utopia e Renascimento*, v. 2, p. 123–135, 2005.

VERÁSTIQUE, B. *Michoacán and Eden: Vasco de Quiroga and the evangelization of western Mexico*. Austin, TX: University of Texas Press, 2000.

WARREN, F. B. *Vasco de Quiroga and his pueblo-hospitals of Santa Fe*. Washington, DC: Academy of American Franciscan History, 1963.

WITEZE JUNIOR, G. *Como inspirado del espíritu santo: Vasco de Quiroga, primeiro intérprete americano da utopia*. *Estudos Históricos*, v. 30, n. 62, p. 535–554, dez. 2017.

WITEZE JUNIOR, G. *Esperança e caridade: a proposta evangelizadora de Vasco de Quiroga para os índios da Nova Espanha*. *Revista Eletrônica da ANPHLAC*, n. 26, p. 74–102, 2019.

ZAVALA, S. A. *Recuerdo de Vasco de Quiroga*. México: Editorial Porrúa, 2007.



BIBLIOTECA COMO ELEMENTO BIOGRÁFICO: CASO MACHADO DE ASSIS

LIBRARY AS A BIOGRAPHICAL ELEMENT: THE MACHADO DE ASSIS CASE

<https://doi.org/10.5281/zenodo.4818380>

Envio: 22/03/2021 ♦ Aceite: 29/04/2021

Einstein Augusto da Silva



Graduado e mestrado em História. Em processo de doutoramento também em História (UnB). Um dos Editores da Revista Nós.

RESUMO:

Este artigo visa apreender e interpretar a presença da História na biblioteca e na obra de Machado. Com este objetivo, analiso alguns vestígios procurando perceber qual a importância e qual o significado dessa presença da História para a biografia intelectual de Machado.

PALAVRA-CHAVE: Machado de Assis, biografia intelectual; história da historiografia brasileira.

ABSTRACT:

This article aims to apprehend and interpret the presence of history in the library and in Machado's work. With this objective, I analyze some traces trying to understand the importance and what is the meaning of this presence of history for Machado's intellectual biography.

KEYWORDS: Machado de Assis; intellectual biography; history of Brazilian historiography.

Este artigo foi pensado para compor o DOSSIÊ IMAGENS AUTO/BIOGRÁFICAS NA HISTÓRIA E NA PRÁTICA ARTÍSTICA. Em virtude disto, assumir o “eu” é o primeiro passo para a definição da perspectiva a partir da qual meu objeto de pesquisa se constitui. Isto porque concordo com Ivan Jablonka, quando afirma que o modo objetivo é incompatível com as atuais exigências das Ciências Sociais, pois “nega a subjetividade do narrador ao dissimulá-la em uma ausência-onipresença” (JABLONKA, 2016: 294).

Afinal, como demonstra Erwin Panofsky no clássico *Arquitetura gótica e escolástica*, com a invenção da perspectiva fica evidente que descrever algo é “descrever não apenas o que se vê, mas como se vê uma coisa sob determinadas condições” (PANOFSKY, 2001: 11). Nesse sentido, a perspectiva encontra-se diretamente relacionada ao sujeito que observa, “pois só enxergamos uma parte do que pode ser visto, só aquilo que nos permite nosso ângulo de visão e a iluminação externa. Assim, a visão é subjetiva, ela depende de quem olha e ela é também afetada por condições de visibilidade externas ao observador” (FUNARI e SILVA, 2008: 14).

Dessa forma, este artigo está caracterizado por aquilo que Jablonka denomina de segunda subjetividade, que, em resumo, significa saber e dizer o lugar de onde se fala, partindo do princípio da transparência, que é o raciocínio em sua honestidade maior: dizendo as coisas e mostrando como estão feitas (JABLONKA, 2016: 313).

“La verdadera transparencia es la calidad democrática que tiene una gestión (o una decisión) cuando es íntegra y se ajusta a procedimientos conocidos por todos. El razonamiento, por lo tanto, es transparente cuando es analítico, es decir, integralmente explicitado y asumido; cuando se basa en definiciones claras, hipótesis, deducciones, ejemplos y contraejemplos. Cuanto más visible es, más se perciben sus engranajes, sus líneas de fuerza y de fala, sus limites. El esfuerzo por no ocultar nada, que no tiene nada que ver con exhibicionismo, es también un llamado a la discusión, a esa amistad-rivalidad que funda todas las ciencias” (JABLONKA, 2016: 309).

Em vista disso, é oportuno e coerente tentar caracterizar a minha forma de exposição, que é parecida com a forma usual de qualquer conversação e essa forma não é linear, podendo parecer meio caótica (lembrando que mitológica e cientificamente¹⁴ o Caos é uma força criadora). No entanto, para os menos afeitos ao Caos, minha maneira

¹⁴ (GLEICK, 1991).

de expor pode ser definida como “interlocução digressiva”. Interlocução no sentido de: “1. Conversação entre duas ou mais pessoas; 2. Interrupção do discurso pela fala de novos interlocutores”. Digressiva no sentido de que há digressão: “1. Desvio de rumo ou assunto; 2. Excursão, passeio. 3. Subterfúgio, evasiva” (HOLANDA FERREIRA, 2010: respectivamente 776 e 475).

Acredito que essa forma de exposição não-linear é produto de um pensamento reticular, que por sua vez é tributário do meio socioambiental no qual teve origem. Com isso pretendo dizer que a tortuosa estética do Cerrado (a tortuosidade das suas árvores, a tortuosidade dos leitos dos seus rios, a tortuosidade do seu relevo, a tortuosidade dos seus caminhos, a tortuosidade das ruas das cidades coloniais) pode ter contribuído para a formação tortuosa da minha sensibilidade e da minha racionalidade¹⁵. Em outras palavras, o Cerrado pode ter suscitado em mim um modo específico de ver, de sentir e de fazer: um modo de ser cerratense (PAULO BERTRAN, 2011).

Pode-se dizer que, em termos metodológicos, a “interlocução digressiva” é uma síntese entre o método maiêutico (Sócrates) e o peripatético (Aristóteles), visto que a compreensão, a inteligibilidade vai sendo construída – tendo como ponto de partida uma questão – no desenrolar do processo de investigação, que é indissociável da narração/explicação.

De acordo com Ivan Jablonka, narrar um acontecimento é necessariamente compreendê-lo e explicá-lo (ou oferecer instrumentos para a compreensão), respondendo a um como e a um porquê, a partir de um ponto de vista intelectual, de um raciocínio histórico, que se encarrega de transformar a representação em conhecimento, construindo estruturas de significação e, conseqüentemente, produzindo inteligibilidade tanto na vida dos desaparecidos (dos que viveram no passado) quanto em nossa existência (no presente), tornando, dessa forma, a realidade menos opaca. Em consequência disso, a narração é vista por Jablonka não como o fardo

¹⁵ “Ao atuar [...] sobre a Natureza externa a ele e ao modificá-la, ele [o homem] modifica, ao mesmo tempo, sua própria natureza”. “Comunidades diferentes encontram meios diferentes de produção e meios diferentes de subsistência em seu meio ambiente natural. Seu modo de produção, seu modo de vida e produtos são portanto diferentes”. (MARX, 1985, vol.1: respectivamente 149 e 277).

da história, mas como um dos seus recursos epistemológicos mais poderosos (JABLONKA, 2016: 146)

Sem ameaçar ou romper com aquilo que Paul Ricoeur denomina “pacto implícito”¹⁶, estabelecido entre uma obra histórica e seus supostos leitores, essa forma de exposição – que é parte do método hermenêutico – é explicativa, porque funciona como um “aparelho de remetimentos” (CERTEAU, 2010: 101), semelhante ao mecanismo das notas de rodapé, que, segundo Ivan Jablonka, “é mais que um suporte: é a arquitetura do raciocínio histórico” (JABLONKA, 2016: 273).

Por fim, faço uso da “interlocução digressiva” por acreditar que ela fornece densidade ao objeto de estudo, pois lhe acrescenta múltiplas camadas. Nesse sentido, aproprio-me da ideia de *descrição densa*, proposta por Clifford Geertz, ao mesmo tempo em que dou-lhe nova denominação: “explicação densa”. Ao substituir o termo “descrição” por “explicação”, pretendo ressaltar o caráter ativo, participativo, do processo de explicação, considerando que explicar é possibilitar a compreensão e a atribuição de sentidos. Logo, a “interlocução digressiva”, fazendo uso da “explicação densa”, acrescenta inteligibilidade ao objeto de estudo pela sinuosa via da multiplicidade, da diversidade.

A propósito, certa vez Machado de Assis escreveu que “a diversidade é o próprio espírito grego”, sendo que não é raro encontrar relações entre o “espírito grego” e a gênese da racionalidade ocidental. Em um artigo brilhante, intitulado “A Grécia de Machado de Assis”, Jacyntho Lins Brandão lembra que, “etimologicamente, *diversus* é o diferente, o dessemelhante, o que aparta do caminho, o que distrai, a digressão, em suma: tudo o que diverte, isto é, desencaminha, desvia, diferencia” (BRANDÃO, 2001: 368). Em termos bastante semelhantes, o dicionário Aurélio define *diverso* como: “*Adj.* 1. Diferente, distinto; 2. Vário, variado; 3. Mudado, alterado; 4. Discordante, divergente; 5. Que apresenta vários aspectos” (HOLANDA FERREIRA, 2010: 485). Pois bem: seguirei por um caminho diverso.

¹⁶ “Uma coisa é um romance, mesmo realista; outra coisa, um livro de história. Distinguem-se pela natureza do pacto implícito ocorrido entre o escritor e seu leitor. Embora formulado, esse pacto estrutura expectativas diferentes, por parte do leitor, e promessas diferentes, por parte do autor” (RICOEUR, 2007: 275).

Biograficamente, sempre se associa Machado de Assis à Literatura Francesa, quer seja apontando a relação entre a admiração dele por ela e as ascendências francesas da *escrita* machadiana; quer seja enfatizando a influência da Literatura Francesa para formação intelectual de Machado, inclusive ressaltando a importância do conhecimento da língua francesa (bilinguismo) para sua sólida formação.

Não contesto essa associação entre a Literatura Francesa e a formação intelectual do Bruxo do Cosme Velho, acredito que seja verdadeira. No entanto, o propósito deste artigo é apontar minimamente elementos que patenteiem a influência da História para a constituição do repertório de concepções, de conceitos, de imagens e de símbolos utilizados por Machado. Em outras palavras, a intenção é enfatizar a importância da História para a formação intelectual do maior escritor brasileiro, logo, para sua biografia intelectual.

A partir desse pressuposto, é, pois, plausível acreditar que a História tenha contribuído para a constituição da percepção perspectivada que Machado possuía acerca da realidade (quer fosse ela: próxima ou distante; presente ou passada; concreta ou abstrata) e a partir da qual ele construiu sua obra ficcional (contos, romances, poesias) e sua obra factual (crônicas, críticas, correspondências)¹⁷.

É provável também que tenha sido o trânsito de Machado pela História que tenha dado o tom cético-pessimista-irônico tão característico da sua obra. À luz dessas suspeitas e a partir de um olhar sobre sua biblioteca e sua obra, tentarei interpretar alguns indícios da relação de Machado de Assis com a História.

Segundo Glória Vianna, que empreendeu uma atualização do catálogo¹⁸ da Biblioteca de Machado de Assis, 18% das obras que compunham essa Biblioteca eram de História Geral, ficando atrás apenas da Literatura Francesa que constituía 19% do acervo (JOBIM, 2008: 124). Entretanto, levando em consideração 42 volumes da Revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro, catalogados na seção “Revistas e

¹⁷ Sem alimentar a ingênua ilusão de que essas categorias sejam puras: óbvio que existe ficcionalidade na escrita factual, assim como existe fatualidade na escrita ficcional de Machado de Assis.

¹⁸ A primeira catalogação foi feita pelo pesquisador francês Jean-Michel Massa e publicado, em 1961, sob o título: A Biblioteca de Machado de Assis.

Periódicos” e que representam 5,5% do total do acervo, obtém-se um número superior a 23%. Essa superioridade numérica das obras relacionadas à História na Biblioteca de Machado torna patente seu interesse por essa área do conhecimento.

Essa presença ostensiva da História na Biblioteca de Machado se reflete em sua obra: são numerosas as referências à História na obra machadiana. Com o intuito de observar as ocorrências do termo “história”, utilizei a obra de Machado em formato PDF (disponível no site do MEC: machado.mec.gov.br¹⁹) e a ferramenta de busca (Ctrl+F); obtendo por esse meio, provisoriamente, 386 referências à História, distribuídas da seguinte maneira: 47 referências nos romances; 32 referências nos contos; 32 referências nas poesias; 189 referências nas crônicas; 10 referências nas peças de teatro; 43 referências nas críticas; 33 referências nas correspondências.

Além dessas e apesar de eu ainda não ter computado, as referências à História feitas de forma indireta/velada – isto é, referências à História que prescindam do termo “história” – são numerosíssimas nos escritos machadianos. Só para se ter uma ideia, no livro *Memórias póstumas de Brás Cubas*, por exemplo, há aproximadamente 50 referências indiretas à História. Nestas, Machado refere-se a personagens e a eventos históricos, tais como: Conde da Cunha, D. João VI, Tibério Druso Cláudio, Tito Flávio Vespasiano, Sócrates, Aristóteles, Catão, Cromwell, devassos de Cômodo, Tertuliano, Júlio César, Lucrecia Bórgia, Tomás de Aquino, Tamerlão, Alexandre, Napoleão, Cem portas de Tebas, Jornadas da África, Batalha de Salamina, Confissão de Augsburg, chapéu de Gessler, Rainha de Navarra, Fundação da Vila de São Vicente, Noite da Luminárias, Revolução de 1831, entre outros.

É importante ressaltar que esse interesse de Machado de Assis pela História começou bem cedo. Investigando os arquivos da Biblioteca Nacional, Glória Vianna descobriu que, em 17 de novembro em 1855, Machado de Assis, aos 16 anos, “consulta o livro de José Ignácio de Abreu e Lima, *Sinopse ou dedução dos fatos mais notáveis da História do Brasil* e os dois volumes do Padre Ayres do Casal, *Corographia Brasílica*” [ou *Relação Histórico-Geográfica do Reino do Brasil*] (JOBIM, 2008: 110).

¹⁹ É preciso observar que as obras disponibilizadas pelo MEC não representam a totalidade da produção machadiana, quando muito uns 50% do que existe editado e recolhido em diferentes coleções e conjuntos.

Portanto, é lícito acreditar que a familiaridade com a História – que o trânsito entre as épocas que essa familiaridade propicia – forneceu uma importante ferramenta epistemológica a Machado: o distanciamento, sendo que este tornou possível a perspectivação, que permitiu uma visão mais ampla e complexa da realidade. Por sua vez, a perspectivação, no âmbito da História, suscitou em Machado um certo relativismo (no sentido de estabelecer relações) e este produziu aquela espécie de ceticismo e/ou pessimismo irônicos, que, para muitos estudiosos, caracterizam sua obra.

Esta ideia de que há, de fato, relação entre perspectivas e concepções-posturas filosóficas pode ser corroborada por Panofsky. No livro *La perspectiva como forma simbólica*, ele escreveu: “Se podría comparar la función de la perspectiva renacentista a la del criticismo y la función de la perspectiva helénico-romana a la del escepticismo”²⁰ (PANOFSKY 2010: 48).

Aliás, em crônica publicada em 28 de fevereiro de 1897, Machado demonstra consciência de que sua obra, seus escritos eram associados tanto ao ceticismo quanto ao pessimismo e, ciente disso, parece se divertir com tais associações, aproximando, opondo, relativizando estas concepções-posturas filosóficas e relativizando também suas próprias afirmações e posições:

Não tireis da última frase a conclusão de ceticismo. Não achareis linha cética nestas minhas conversações dominicais. Se destes com alguma que se possa dizer pessimista, adverte que nada há mais oposto ao ceticismo. Achar que uma coisa é ruim, não é duvidar dela, mas afirmá-la. O verdadeiro cético não crê, como o Dr. Pangloss, que os narizes se fizeram para os óculos, nem, como eu, que os óculos é que se fizeram para os narizes; o cético verdadeiro descrê de uns e de outros. Que economia de vidros e de defluxos, se eu pudesse ter esta opinião! (MACHADO DE ASSIS, 2015, vol. 4: 1283).

Aprofundando a questão da distância como ferramenta epistemológica que possibilita uma melhor percepção da realidade, no livro *Olhos de Madeira: nove reflexões sobre a distância*, Carlo Ginzburg afirmou que “o vaivém de Velázquez entre a *Vocação de São Mateus* e *A Forja de Vulcano* mostra que o confronto entre tradições

²⁰ “Se poderia comparar a função da perspectiva renascentista à do criticismo e função da perspectiva helênica-romana à do ceticismo” (Tradução minha).

culturais diferentes – diferentes sobretudo em sua pretensão de verdade – podia gerar um olhar profundo e inesperado sobre a realidade” (GINZBURG, 2001: 60), concluindo que, no caso de Velázquez, “a capacidade de pôr entre aspas a tradição própria e a alheia era uma arma poderosíssima” (GINZBURG, 2001: 60).

Por reconhecer que Machado possuía “a capacidade de pôr entre aspas a tradição própria e a alheia” e que por isso oferece ao leitor “um olhar profundo e inesperado sobre a realidade”, John Gledson pôde afirmar que Machado “tinha uma memória política maior e um sentimento histórico mais afinado do que os seus compatriotas” (GLEDSON, *In*: MACHADO DE ASSIS, 1996: 19).

Entretanto, o que tem a ver o trânsito pela História ou o distanciamento histórico com o tom pessimista-irônico que caracteriza a obra de Machado de Assis? Acredito que as idas e vindas da sua Contemporaneidade para Antiguidade e da Antiguidade para a Contemporaneidade – passando obviamente por outras épocas – permitiram a Machado colocar em perspectiva histórica os acontecimentos, relativizando-os, ou seja, colocando-os em relação uns com os outros. Esse procedimento deu a Machado a sensação, a consciência ou a convicção de que “a humanidade não saiu do lugar” (logicamente, faço uso de uma hipérbole), sendo, portanto, despropositadas ou sem sentido e inúteis todas as ações humanas. Ou como está escrito num dos livros prediletos de Machado, o *Eclesiastes*: “O que foi tornará a ser, o que foi feito se fará novamente; não há nada novo debaixo do sol” (ECLESIASTES, cap.1, vers.9).

Nessa perspectiva, uma das ideias mais caras ao século XIX, Machado de Assis põe em discussão – “E o que é a discussão? A sentença de morte de todo o *status quo* [...]. Desde que uma coisa é trazida à discussão, não tem legitimidade evidente, e nesse caso o choque da argumentação é uma probabilidade de queda” (MACHADO DE ASSIS, 2015, vol.3: 1018) – refiro-me à ideia de progresso. Uma vez que Machado “via claro na história”, provavelmente ele compartilharia da opinião de Baudelaire, segundo a qual “há outro erro muito em voga, de que quero manter-me distante como do inferno – estou falando da ideia de progresso. Esse fanal obscuro, invenção do filosofismo atual [...]. Quem quiser ver claro na história deve antes de mais nada apagar esse pérfido fanal” (BAUDELAIRE *apud* GINZBURG, 2001: 158-159).

Mas, uma pergunta se impõe: o que torna possível esse distanciamento histórico de Machado de Assis?

Minha hipótese é que essa passagem da sincronia (do presente) para diacronia (para o passado) e vice-versa pode ter provocado uma anacronia e, justamente, essa condição de anacrônico possibilitou a Machado o distanciamento epistemológico e consequentemente a ampliação do seu horizonte de percepção e cognição. A condição do anacrônico assemelha-se a do exilado, entendendo a anacronia tanto quanto “o exílio, como condição de possibilidade desse duplo olhar ou dessa posição de entre-dois” (HARTOG, 2003: 15). Dessa forma, por essa sua condição de anacrônico, por estar entre-dois lugares/tempo, o repertório semântico de Machado foi potencializado e sua visão da realidade, perspectivada.

Algo que Erich Auerbach escreveu sobre o “tema do descobrimento de um novo mundo” e seus efeitos no pensamento medieval fornece elementos para uma comparação, que pode contribuir para a reflexão:

No meio disto, porém, ressoa um tema totalmente diferente e novo, de grande atualidade naquele tempo, o tema do descobrimento de um novo mundo, com toda a surpresa, o deslocamento do horizonte e a mudança da imagem do mundo que seguiram a tal descobrimento. Este é um dos grandes temas do Renascimento e dos dois séculos seguintes, um dos motivos que serviram de alavanca para a revolução política, religiosa, econômica e filosófica. Sempre reaparece; quer os escritores façam uma ação se desenrolar naquele mundo ainda novo e semidesconhecido, enquanto lá constroem uma situação mais pura e primordial do que a europeia, o que lhes permite uma forma eficaz e, ao mesmo tempo, um tanto graciosamente velada de crítica às situações locais; quer introduzam um habitante daqueles estranhos países no mundo europeu, fazendo então brotar a sua crítica sobre a situação europeia constituída da sua ingênua surpresa ou, em geral, das suas reações diante do que vê na Europa, em ambos os casos, o motivo tem uma força revolucionária, uma força que sacode a situação existente, pondo-a num contexto mais amplo e tendo, portanto, um efeito relativizante (AUERBACH, 2015: 235).

Comparativamente e guardadas as devidas proporções, acredito que o “tema da História” significou para Machado de Assis o mesmo que o “tema do descobrimento de um novo mundo” significou para o pensamento medieval. Afinal, conhecer a História não é descobrir novos mundos ainda que extintos? Em *Os antigos, o passado e o*

presente, François Hartog responde a essa pergunta afirmativamente: “vista de perto (isto é, de longe), a antiguidade foi certamente um outro mundo” (HARTOG, 2003: 198).

Aliás, o próprio Hartog reflete sobre a relação entre distanciamento e perspectivação. Ao analisar os efeitos no repertório conceitual do Ocidente provocados pela descoberta do Novo Mundo, ele enfatiza a relativização das ideias que se tinham acerca do que significava ser antigo e do que significava ser moderno, a partir da inserção do termo “selvagem” na equação antigos X modernos, utilizada para refletir sobre a relação do homem com o passado e com a ideia de “progresso”.

Em um primeiro momento, o recurso ao antigo assegurou pontos de referência para uma geografia dos confins (as sereias, as amazonas, a presença ou a ausência de monstros). Mas bem depressa, com os primeiros relatos de viagem, passou-se, por assim dizer, dos confins ao próprio coração do mundo dos antigos, dos *mirabilia* aos *nómoi* da cidade: as práticas guerreiras, funerárias, e outras do selvagem vieram a ser relacionadas não mais ou não só com as dos citas, mas também com as dos espartanos ou dos romanos. *Não importa, de resto, se para marcar semelhanças ou desvios; o que conta é, acima de tudo, o próprio estabelecimento de um paralelismo. Ao proceder assim, contribuía-se imperceptivelmente para a construção da importante e nova ideia de que o afastamento no espaço equivale à distância no tempo.* Com efeito, ‘ver’ os selvagens, descrevê-los mediante referências antigas, conduziu, sem que se desse conta disso, a pôr a distância os antigos: a distância que nos separa dele seria medida quase que fisicamente, e tornar-se-ia cada vez mais viva a ideia moderna da diferença entre os tempos. Daí em diante, entre os antigos e nós, havia ou acabaria por haver um oceano! (HARTOG, 2003: 131) Grifo meu.

Pois bem, uma vez aceita a proposição de que “o afastamento no espaço equivale à distância no tempo”, é possível considerar verdadeira a ideia de que “o afastamento no tempo equivale à distância no espaço”. No caso, ocorre apenas uma inversão nos termos da equação, cujas grandezas são diretamente proporcionais. Isso pode significar – e acredito que de fato significa – que ao se afastar no tempo, o sujeito que se afastou é igualmente deslocado no espaço, isto é, ele sai do seu lugar de origem e, por conseguinte, seu ponto de vista ou sua perspectiva com relação ao presente é modificada.

Em outras palavras, o trânsito pela História ou “o descobrimento de novos mundos por meio da História” possibilitou um distanciamento, que potencializou a

capacidade de Machado de Assis de perceber a realidade que o circundava e de a interpretá-la, ao mesmo tempo, de forma densa, profunda e perspectivada. Não obstante a evidência de que o trânsito pela História contribua positivamente com o processo epistemológico ou interpretativo da realidade presente, uma importante advertência deve ser lembrada:

É quase a mesma coisa conversar com os que viveram em outros séculos e viajar. É bom conhecer um pouco os costumes dos diversos povos a fim de julgar mais corretamente os nossos [...]. Mas quando se despende tempo demais a viajar, acaba-se por tornar-se estrangeiro no próprio país; e quando se é excessivamente curioso sobre as coisas praticadas nos séculos passados, comumente se fica muito ignorante das que se praticam no nosso (DESCARTES, *apud* HARTOG, 2003: 134).

E Hartog resume a ideia de Descartes: “Viajar ao exterior, assim como ler livros antigos, é ótimo, desde que não dure muito” (HARTOG, 2003: 134). Afinal, “a história é um desvio que, ao desviar-se do presente, arrisca tornar-se diversão” (HARTOG, 2003: 135). Contudo, a advertência de Descartes não cabe a Machado de Assis, pois o que Machado fazia era justamente utilizar a antiguidade, os antigos, o passado, a História, em suma, para refletir sobre o presente e muitas vezes criticá-lo à luz da História. Com seu conhecimento de História ele instaurava a distância necessária para enxergar com lucidez e dimensionar com precisão os acontecimentos contemporâneos. Parafrazeando o que Ginzburg disse sobre Maquiavel, Machado possuía “uma consciência decorrente [...] de ‘uma longa experiência das coisas modernas e de uma contínua lição das coisas antigas’” (GINZBURG, 2001: 191).

Para dar sequência às minhas interpretações, neste momento interrompo as conjecturas suscitadas pela presença da História na Biblioteca de Machado. Portanto, saio dela e entro em sua obra. Abordarei de passagem uma de suas obras mais importantes, sublinhando um indício específico da relação de Machado com a História. Antes, porém, é necessário ponderar sobre o significado desse indício e sobre sua relação com o próprio Machado.

No livro *Machado de Assis e o hipopótamo*, em uma abordagem bastante – para não dizer violentamente – psicologizante, Gondin da Fonseca afirma que “Rubião é

Machado de Assis. Todos os personagens de um autor revelam facetas diversas desse autor. Mesmo quando Deus inventou o homem, criou-o à sua imagem e semelhança. Nem poderia acontecer de outra forma” (FONSECA, 1960: 17).

Longe de concordar com Gondin da Fonseca e ao mesmo tempo ciente de que a “visão repetitiva da História, partilhada por Brás Cubas e Bento, é frequentemente considerada a do próprio Machado, sem atenuações” (GLEDSON, 2003: 259), acredito que um dos episódios mais famosos saído da pena de Machado – o delírio de Brás Cubas – pode corroborar com a ideia de que o trânsito pela História foi o responsável por sua visão complexa e plural da realidade e ao mesmo tempo pelo seu tom cético-pessimista.

Embora não tendo a certeza de que a “visão da História” presente nas *Memórias póstumas de Brás Cubas* seja a do próprio Machado, estou convicto de que, no episódio do delírio de Brás, é evidente que Machado de Assis concebeu o trânsito pela História como uma ferramenta epistemológica, demolidora de romantismos e geradora de ceticismos e pessimismos.

O episódio do delírio começa quando surge a figura de uma mulher com “olhos rutilantes como o sol” e com “a vastidão das formas selváticas”. Diante dessa visão, “tudo escapava à compreensão do olhar humano”. Assim, Brás precisou de um tempo para se recompor do susto. Recompuesto, pergunta “quem era e como se chamava” aquela mulher. E ela responde: “Chama-me Natureza ou Pandora; sou tua mãe e tua inimiga”. Depois de um longo diálogo sobre a vida, sobre a morte, sobre o tempo, Pandora afirma que o *leitmotiv* de suas próprias ações – isto é, “o estatuto universal” – está fundamentado no egoísmo e no instinto de conservação.

Isso dizendo, arrebatou-me ao alto de uma montanha. Inclinei os olhos a uma das vertentes, e contemplei, durante um tempo largo, ao longe, através de um nevoeiro, uma coisa única. Imagina tu, leitor, uma redução dos séculos, e um desfilar de todos eles, as raças todas, todas as paixões, o tumulto dos Impérios, a guerra dos apetites e dos ódios, a destruição recíproca dos seres e das coisas. Tal era o espetáculo, acerbo e curioso espetáculo. A história do homem e da Terra tinha assim uma intensidade que lhe não podiam dar nem a imaginação nem a ciência, porque a ciência é mais lenta e a imaginação mais vaga, enquanto que o que eu ali via era a condensação viva de todos os tempos. Para descrevê-la seria preciso fixar o relâmpago. Os séculos desfilavam num turbilhão, e, não obstante, porque os olhos do delírio são outros, eu via tudo o que passava diante de mim, — flagelos e

delícias, — desde essa coisa que se chama glória até essa outra que se chama miséria, e via o amor multiplicando a miséria, e via a miséria agravando a debilidade. Aí vinham a cobiça que devora, a cólera que inflama, a inveja que baba, e a enxada e a pena, úmidas de suor, e a ambição, a fome, a vaidade, a melancolia, a riqueza, o amor, e todos agitavam o homem, como um chocalho, até destruí-lo, como um farrapo. Eram as formas várias de um mal, que ora mordida a víscera, ora mordida o pensamento, e passeava eternamente as suas vestes de arlequim, em derredor da espécie humana. A dor cedia alguma vez, mas cedia à indiferença, que era um sono sem sonhos, ou ao prazer, que era uma dor bastarda. Então o homem, flagelado e rebelde, corria diante da fatalidade das coisas, atrás de uma figura nebulosa e esquivada, feita de retalhos, um retalho de impalpável, outro de improvável, outro de invisível, cosidos todos a ponto precário, com a agulha da imaginação; e essa figura, — nada menos que a quimera da felicidade, — ou lhe fugia perpetuamente, ou deixava-se apanhar pela fralda, e o homem a cingia ao peito, e então ela ria, como um escárnio, e sumia-se, como uma ilusão.

Ao contemplar tanta calamidade, não pude reter um grito de angústia, que Natureza ou Pandora escutou sem protestar nem rir; e não sei por que lei de transtorno cerebral, fui eu que me pus a rir, — de um riso descompassado e idiota.

— Tens razão, disse eu, a coisa é divertida e vale a pena, — talvez monótona — mas vale a pena. Quando Jó amaldiçoava o dia em que fora concebido, é porque lhe davam ganas de ver cá de cima o espetáculo. Vamos lá, Pandora, abre o ventre, e digere-me; a coisa é divertida, mas digere-me.

A resposta foi compelir-me fortemente a olhar para baixo, e a ver os séculos que continuavam a passar, velozes e turbulentos, as gerações que se superpunham às gerações, umas tristes, como os Hebreus do cativo, outras alegres, como os devassos de Cômodo, e todas elas pontuais na sepultura. Quis fugir, mas uma força misteriosa me retinha os pés; então disse comigo: — “Bem, os séculos vão passando, chegará o meu, e passará também, até o último, que me dará a decifração da eternidade.” E fixei os olhos, e continuei a ver as idades, que vinham chegando e passando, já então tranquilo e resoluto, não sei até se alegre. Talvez alegre. Cada século trazia a sua porção de sombra e de luz, de apatia e de combate, de verdade e de erro, e o seu cortejo de sistemas, de ideias novas, de novas ilusões; cada um deles rebentavam as verduras de uma primavera, e amareleciam depois, para remoçar mais tarde. Ao passo que a vida tinha assim uma regularidade de calendário, fazia-se a história e a civilização, e o homem, nu e desarmado, armava-se e vestia-se, construía o tugúrio e o palácio, a rude aldeia e Tebas de cem portas, criava a ciência, que perscruta, e a arte que enleva, fazia-se orador, mecânico, filósofo, corria a face do globo, descia ao ventre da Terra, subia à esfera das nuvens, colaborando assim na obra misteriosa, com que entretinha a necessidade da vida e a melancolia do desamparo. Meu olhar, enfiado e distraído, viu enfim chegar o século presente, e atrás deles os futuros. Aquele vinha ágil, destro, vibrante, cheio de si,

um pouco difuso, audaz, sabedor, mas ao cabo tão miserável como os primeiros, e assim passou e assim passaram os outros, com a mesma rapidez e igual monotonia. Redobrei de atenção; fitei a vista; ia enfim ver o último, — o último!; mas então já a rapidez da marcha era tal, que escapava a toda a compreensão; ao pé dela o relâmpago seria um século. Talvez por isso entraram os objetos a trocarem-se; uns cresceram, outros minguaram, outros perderam-se no ambiente; um nevoeiro cobriu tudo, — menos o hipopótamo que ali me trouxera, e que aliás começou a diminuir, a diminuir, a diminuir, até ficar do tamanho de um gato. Era efetivamente um gato. Encarei-o bem; era o meu gato Sultão, que brincava à porta da alcova, com uma bola de papel... (MACHADO DE ASSIS, 2015, vol.1: 608-609).

O delírio de Brás Cubas é extremamente eloquente no que diz respeito à ideia de que o trânsito pela História possibilita um distanciamento epistemológico e, conseqüentemente, propicia uma perspectiva mais ampla da realidade presente, pois a distância possibilita enxergar as coisas sinopticamente ou em conjunto. Logo no início da descrição do delírio, Brás afirma que contemplou “durante um tempo largo, *ao longe*, através de um nevoeiro, uma coisa única²¹”, na qual se confundem “flagelos e delícias”, bem e mal, começo e fim. Posteriormente, com a morte, Brás Cubas será capaz de “converter a *síntesis* em uma *diégesis*, uma narrativa contínua” (HARTOG, 2003: 46).

Assim, tendo visto passar, “num turbilhão”, todos séculos diante de seus olhos; tendo diante de si “a história do homem e da Terra”, Brás afirma: “eu via tudo o que passava diante de mim, — flagelos e delícias, — desde essa coisa que se chama glória até essa outra que se chama miséria”. E a cínica – relativa aos Cínicos – conclusão de Brás Cubas é que tanto os flagelos quanto as delícias “agitavam o homem, como um chocalho, até destruí-lo, como um farrapo”.

Nesse passo, é oportuno divagar sobre a estreita relação entre a conclusão cínica de Brás Cubas e o ponto de vista distanciado que a possibilitou (“arrebato-me ao alto de uma montanha”; “ver cá de cima o espetáculo”; “A resposta foi compelir-me fortemente a olhar para baixo”). De acordo com Enylton de Sá Rego, “a quinta característica fundamental da obra de Luciano [...] é a utilização sistemática do ponto

²¹ Advertindo que “único” é um adjetivo que pode significar: “Que é só um. 2. De cuja espécie não existe outro. 3. Exclusivo; excepcional. 4. A que nada é comparável. 5. Superior a todos os demais. 6. *Filos*. Diz-se de ser com quem nenhum outro se identifica. 7. *Filos*. Diz-se de indivíduo lógico que é membro de uma classe de um só indivíduo” (HOLANDA FERREIRA, 2010: 1429).

de vista do *kataskopos*” (SÁ REGO, 1989: 63), ou seja, observar “o mundo de um ponto de vista privilegiado, em geral do alto de uma elevação, ou mesmo da Lua” (SÁ REGO, 1989: 64). Ainda segundo Enylton, o ponto de vista do *kataskopos*, seria o do “observador distanciado, que, como um espectador desapaixonado, analisa não só o mundo a que se refere como também a sua própria obra literária, a sua própria visão-de-mundo” (SÁ REGO, 1989: 46). Referindo-se à obra de Luciano, mas podendo servir para algumas obras de Machado, Douglas Duncan afirma que há “a busca de um ponto de vista distanciado, uma rejeição de compromissos assumidos anteriormente, uma compulsão no sentido de colocar-se de fora para poder então olhar para dentro” (DUNCAN *apud* SÁ REGO, 1989: 63).

Voltando às *Memórias póstumas*. Portanto, além de tornar a observação dos séculos monótona²² e sem efeito a distinção entre flagelos e delícias, esse distanciamento (histórico?) suscita ou pode suscitar o pessimismo, pois é difícil sair incólume da experiência de ter visto, por meio da História, o homem correr “atrás de uma figura nebulosa e esquiva” [...]: “a quimera da felicidade”, que “lhe fugia perpetuamente, ou deixava-se apanhar pela fralda, e o homem a cingia ao peito, e então ela ria, como um escárnio, e sumia-se, como uma ilusão”, restando-lhe apenas “a melancolia do desamparo”. Como manter o otimismo e a esperança depois de uma experiência como essa?

E o mais importante de tudo: foi o delírio que ofereceu parâmetros para Brás Cubas dimensionar e relativizar sua própria vida como um todo e cada uma de suas ações em particular. O delírio em sua estreita relação com a História lhe forneceu a distância necessária para perspectivar sua história e a morte lhe fornece coragem, “imparcialidade” e imunidade para narrá-la sem censura. A propósito, segundo François Hartog, “a epopeia e a história pressupõem a morte” (HARTOG, 2003: 26). Assim sendo, é forçoso concordar com Ginzburg, quando escreve que “estimulante é o paralelo, repetidamente ressaltado por Panofsky, entre a invenção da perspectiva linear na Itália

²² Monótona: “*Adj.* 1. De um só tom; uniforme. 2. Enfadonho, fastidioso” (HOLANDA FERREIRA, 2010: 942).

do Renascimento e o surgimento simultâneo de uma atitude crítica com relação ao passado” (GINZBURG, 2001: 189).

Até aqui, tentei demonstrar como a História contribuiu ou pode ter contribuído para a percepção plural e profunda que Machado possuía acerca da realidade que o cercava. Quando utilizada ou vivida como uma ferramenta epistemológica, a História pode propiciar o distanciamento e, conseqüentemente, a perspectivação. E qualquer perspectivação é relativizadora, pois estabelece relações entre diferentes elementos num mesmo conjunto representacional. “Na verdade, uma das características principais de sua linguagem é a de relativizar constantemente suas próprias afirmações” (SÁ REGO, 1989: 49). Nesta citação, Enylton de Sá Rego refere-se a Luciano, mas facilmente poderia estar se referindo a Machado, por esse e por muitos outros aspectos, Enylton tem razão quando vincula Machado à tradição luciânica. Por fim, dessa fórmula complexa – na qual se relacionam a História, o distanciamento, a perspectivação, a relativização – pode ter resultado, entre outras coisas, o ceticismo e/ou o pessimismo, frequentemente associado ao estilo machadiano.

Sobre a origem do pessimismo machadiano, em *Machado de Assis: impostura e realismo*, John Gledson assevera que “é bem provável [...] que Machado sofresse a influência das doutrinas de Schopenhauer” (GLEDSON, 1991: 148). Por outro lado, em *O Calundu e a Panaceia*, Enylton de Sá Rego afirma que parece “simplista a aproximação feita por parte da crítica brasileira entre o pessimismo e a filosofia social de Schopenhauer e as opiniões de Machado sobre a humanidade, história e a sociedade” (SÁ REGO, 1989: 128).

Parece plausível supor, portanto, que o ceticismo e/ou o pessimismo machadiano tenha a ver com uma certa descrença na ideia de progresso, hiperbolizada na ideia de que “a humanidade não saiu do lugar”, ideia adquirida e alimentada pelo seu vasto conhecimento da História. Mas como a História poderia ter contribuído para que Machado chegasse à conclusão de que “a humanidade não saiu do lugar”? Principalmente, porque ela permite estabelecer relações entre os homens e as configurações sociais do passado e os homens e as configurações sociais do presente, observando as semelhanças e as diferenças ao longo do tempo. Por óbvio que seja, é

importante insinuar que o simples fato de haver termos de comparação demonstra que as diferenças entre os homens e as sociedades do passado e os homens e as sociedades do presente não é tão grande quanto os teóricos da ideia de progresso gostariam que fosse.

Um exemplo simples, quase infantil (mas não por isso menos válido) pode ajudar a pensar como a História pode ter contribuído para as reflexões de Machado sobre os avanços ou não da humanidade: Nos livros de historiadores e autores antigos, aos quais Machado frequentemente se refere ou cita – Tito Lívio, Luciano, Suetônio, Tucídides, Tácito, entre outros –, é possível encontrar referências a uma organização social na qual figuram imperadores, reis, senhores, escravos e agregados. Pois bem, em termos estruturais, tampouco em termos conceituais, não há grandes diferenças entre as configurações sociais que Machado conheceu por meio desses livros e a configuração social brasileira do século XIX, na qual estava inserido. Em outras palavras, por meio da História, é possível que Machado tenha chegado à conclusão de que há semelhanças formais entre as sociedades do passado e as do presente: há homologias morfológicas entre elas. “Funciona aqui sem reservas a figura da analogia” (HARTOG, 2003: 182).

Além disso, Machado pode ter observado que há ainda continuidades no que diz respeito aos valores e às paixões humanas (“a cobiça que devora, a cólera que inflama, a inveja que baba”): desde a Antiguidade até a Contemporaneidade, os homens fazem guerras por poder e glória, acreditando que isso possa ser a materialização ou a encarnação da “quimera da felicidade”²³. Mas por meio da História, assim como Brás em seu delírio, Machado constatou monotonamente “gerações que se superpunham às gerações [...] na sepultura” e percebeu que “uma regularidade de calendário, fazia-se a história e a civilização”.

Diga-se de passagem, ao analisar as influências dos escritos de Marco Aurélio sobre Tolstoi, Carlo Ginzburg resume da seguinte maneira as ideias de Marco Aurélio sobre a vida e o viver: “através da imensidão do tempo e da multiplicidade dos

²³ “Porém fazer o quê se o maluco não estudou / 500 anos de Brasil e o Brasil aqui nada mudou [...] Vaidade e ambição, munição pra criar inimigo / Desde o povo antigo foi sempre assim / Quem não se lembra que Abel foi morto Caim” (RACIONAIS MC’s - Música: A vida é desafio - Álbum: Nada como um dia após o outro dia - 2002).

indivíduos chegamos a nos dar conta de que o nosso existir não tem importância nenhuma”, para chegar a essa conclusão basta considerar “como a lembrança que deixamos aos pósteros não tem valor, e tampouco o têm a glória e, em absoluto, qualquer outra coisa” (MARCO AURÉLIO, *apud* GINZBURG, 2001: 20).

Conseqüentemente, essa percepção de que “a humanidade não saiu do lugar” produz um pessimismo sistêmico ou filosófico, que se torna a lente por meio da qual Machado enxergava e interpretava o mundo. Essa filosofia pessimista enfatiza a inutilidade e o despropósito das ações humanas, sendo que esse pessimismo é alimentado por uma filosofia cínica (cínicos/Diógenes) e expresso por meio de uma linguagem irônica: a mais apropriada a dar existência literária àquela filosofia, cujo pressuposto elementar é observar as coisas de longe – não vendo diferença entre risos e lágrimas, esquerda e direita, Luzia e Saquarema –, duvidar de tudo, ridicularizar a polarização e aceitar as diferenças.

A essência dessa filosofia o próprio Machado sintetiza: “não se há de excluir uma, por não ser igual às outras. A monotonia é a morte. A vida está na variedade” (MACHADO DE ASSIS, 2015, vol.4: 900). Desse modo, a História proporciona a Machado de Assis um distanciamento epistemológico (*kataskopos*), que por sua vez possibilita a perspectivação da realidade, sendo que, para Machado, “a perspectiva consistia numa metáfora que permitia construir um modelo cognitivo fundamentado numa pluralidade de pontos de vista” (GINZBURG, 2001: 193).

A partir de Luciano de Samosata, a filosofia cínica e sátira menipeia ganharam expressão literária. De forma sintética, pode-se dizer que: oferecer “extrema dificuldade de classificação genérica, [possuir] caráter fragmentário e parodístico, [apresentar] ponto de vista irônico, distanciado e geralmente julgado como pessimista – [são] as principais características associadas com a tradição da sátira menipeia” (SÁ REGO, 1989: 8). Ademais, referindo-se a Luciano de Samósata, logo, referindo-se à tradição luciânica, Enylton acrescenta que “sua linguagem é essencialmente ambígua, dessacralizando todas as verdades absolutas, solapando inclusive suas próprias afirmações” (SÁ REGO: 1989, 51).

Diante disso, é bastante provável (no sentido de que há muitas provas) – como ficou demonstrado por Enylton de Sá Rego, em *O calundu e a panaceia* – que a postura cínica/irônica de Machado de Assis tenha ascendência em Luciano de Samósata, cuja obra completa, em dois Tomos, em francês, editado pela Garnier, encontrava-se em sua Biblioteca. Contudo, é importantíssimo lembrar que a relação de Machado de Assis com a História é bem anterior a 1873, data da edição das obras completas de Luciano que se encontrava em sua Biblioteca. Aliás, acredito que os conhecimentos e as concepções que Machado já possuía acerca da História facilitaram sua identificação com a obra de Luciano e sua filiação à tradição luciânica.

Nessa perspectiva, é igualmente provável que a forma sério-jocosa de Machado tratar a História e os historiadores também descenda de Luciano, como assevera Enylton de Sá Rego. De acordo com ele, em *História Verdadeira I e II*, “Luciano nos apresenta uma paródia aos exageros e inveracidades contidos nas obras dos historiadores clássicos” (SÁ REGO, 1989: 53-54); por outro lado, a obra *Como se deve escrever a história* “é um dos raros textos de Luciano em que o autor ou narrador assume um tom unívoco e claramente didático. Seu objetivo expresso é o de ‘dar conselhos’, através de ‘alguns preceitos’, aos que desejam praticar o ofício de historiador” (SÁ REGO, 1989: 57).

Assim como Luciano de Samosata, Machado tinha dois modos de se referir aos historiadores e aos “estudos históricos”: 1) jocoso/irônico e 2) circunspecto/objetivo. Quando se referia a historiadores contemporâneo e/ou brasileiros ou analisava seus “estudos históricos”, tratava-os com circunspeção e objetividade; quando se referia ao historiador de forma genérica ou anônima, fazia-o, na maioria das vezes, com jocosidade e ironia.

Por fim, o estudo do grego, no final da vida, coroa a ideia de que a História e, de uma forma geral, as obras da Antiguidade Clássica são importantes para a construção da visão de mundo de Machado de Assis e, conseqüentemente, para sua biografia intelectual. Nesse sentido, é possível afirmar que Machado de Assis foi um classicista e, segundo Hartog, “todo classicista é, de direito (ou em potência), senão de fato, historiador” (HARTOG, 2003: 202), mesmo que seja “um pobre historiador de coisas

leves” (MACHADO DE ASSIS, 2015, vol.4: 978) ou apenas um “romancista, que podemos chamar historiador, no sentido de contar a vida das almas e dos costumes” (MACHADO DE ASSIS, 2015, vol.4: 1118).

Será necessário converter Machado de Assis em historiador para afirmar a importância da História para sua biografia intelectual? É preciso que Machado tenha sido historiador para que as suas concepções acerca da História, dos historiadores e dos estudos históricos sejam levados em consideração âmbito da História da Historiografia Brasileira? Acredito que não! Afinal, “repare o leitor como a língua portuguesa é engenhosa”:

Um contador de histórias é justamente o contrário de um historiador, não sendo um historiador, afinal de contas, mais do que um contador de histórias. Por que essa diferença? Simples, leitor, nada mais simples. O historiador foi inventado por ti, homem culto, letrado, humanista; o contador de histórias foi inventado pelo povo, que nunca leu Tito Lívio, e entende que contar o que se passou é só fantasiar (MACHADO DE ASSIS, 2015, vol.4: 323).

*

FONTES

MACHADO DE ASSIS, Joaquim Maria. *Machado de Assis: obra completa em 4 volumes*. São Paulo: Editora Nova Aguilar, 2015.

REFERÊNCIAS

AUERBACH, Erich. *Mimesis: a representação da realidade na literatura ocidental*. São Paulo: Perspectiva, 2015.

BERTRAN, Paulo. *História da terra e do homem no Planalto Central: eco-história do Distrito Federal*. Brasília: Editora da Universidade de Brasília, 3a. edição, 2011.

BRANDÃO, Jacyntho Lins. *A Grécia de Machado de Assis*, p. 351-374. In: MENDES, Eliana Amarante de Mendonça; OLIVEIRA, Paulo Motta; BENN-IBLER, Veronika. O novo milênio: interfaces linguísticas e literárias. Belo Horizonte: Faculdade de Letras da UFMG, 2001.

CERTEAU, Michel de. *A escrita da História*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2010.

FONSECA, Gondin da. *Machado de Assis e o hipopótamo: biografia e análise*. São Paulo: Editora Fulgor, 1960.

FUNARI, Pedro Paulo Abreu; SILVA, Glaydson José da. *Teoria da História*. São Paulo: Editora Brasiliense, 2008.

GINZBURG, Carlo. *Olhos de madeira: nove reflexões sobre a distância*. São Paulo: Companhia da Letras, 2001.

GLEDSON, John. *Por um novo Machado de Assis*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

_____. *In: MACHADO DE ASSIS, Joaquim Maria. A semana: crônicas (1892-1893)*. Introdução e notas John Gledson. São Paulo: Hucitec, 1996.

_____. *Machado de Assis: ficção e história*. São Paulo: Paz e Terra, 2003.

_____. *Machado de Assis: impostura e realismo*. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.

GLEICK, James. *Caos: a criação de uma nova ciência*. Rio de Janeiro: Campus, 1991.

HARTOG, François. *Os antigos, o passado e o presente*. Brasília: Editora da Universidade de Brasília, 2003.

JABLONKA, Ivan. *La historia es una literatura contemporánea: Manifiesto por la ciencias sociales*. Traducción: Horacio Pons. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2016. 348 p.

JOBIM, José Luís. *A biblioteca de Machado de Assis*. Rio de Janeiro: ABL/Topbooks, 2008.

PANOFSKY, Erwin. *Arquitetura gótica e escolástica: sobre a analogia entre arte, filosofia e teologia na Idade Média*. Tradução: Wolf Hörnke. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

MARX, Karl. *O capital: crítica da economia política – Obra em 5 volumes*. São Paulo: Nova Cultural, 1985.

PANOFSKY, Erwin. *La perspectiva como forma simbólica*. Barcelona: Tusquets Editores, 2010.

RICOEUR, Paul. *A história, a memória, o esquecimento*. Tradução: Alain François et al. Campinas: Editora da Unicamp, 2007.

SÁ REGO, Enylton José de. *O calundu e a panaceia: Machado de Assis, a sátira menipeia e a tradição luciânica*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1989.

HOLANDA FERREIRA, Aurélio Buarque de. *Dicionário Aurélio da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2010.



Artigos

OUTROS

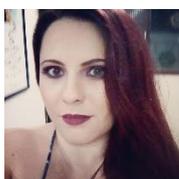
O BATISMO ESPIRITUAL DE BRASÍLIA (1957) E SUAS PROJEÇÕES MÍSTICAS

BRASÍLIA'S SPIRITUAL BAPTISM (1957)
AND ITS MYSTIC PROJECTIONS

<https://doi.org/10.5281/zenodo.4818393>

Envio: 16/10/2020 ♦ Aceite: 14/02/2021

Pepita de Souza Afiune



Doutoranda em História pela Universidade Federal de Goiás, na linha de pesquisa: Fronteiras e Interculturalidades. Bolsista CAPES/FAPEG. Mestra em Ciências Sociais e Humanidades, na área de concentração: Expressões Culturais no Cerrado, pela Universidade Estadual de Goiás (UEG). Graduada em História e Pedagogia. Especialista em Tecnologias em Ensino a Distância. Desenvolve pesquisas sobre Misticismo no Planalto Central Brasileiro, Interculturalidades, Orientalismo, História da Arte, Cinema e História, Jogos digitais e História. Experiência profissional na docência na educação básica, superior e tutoria na EAD.

RESUMO

O artigo tem como objetivo debater a respeito do episódio considerado importante na História de Brasília conhecido como o 'Batismo Espiritual' ocorrido no ano de 1957, antes de sua inauguração. Percebemos a importância da religião no âmbito deste projeto utópico e modernista, mostrando que modernidade e religião não são antônimas. Esse aspecto espiritualizado da construção de Brasília posteriormente se pluraliza, tomando uma proporção maior, alcançando outras religiosidades além da católica, como o espiritismo e mais tarde os novos movimentos religiosos ou místicos. Assim, Brasília nasce pautada em preceitos divergentes dos ideais fundadores de Goiânia, capital já consolidada naquele momento, por isso, acreditamos ser necessário realizar um debate entre os contextos históricos de ambas as capitais. Esse debate possui o objetivo de entender que apesar de ambas as capitais estarem pautadas nos preceitos modernistas, Brasília foi construída em um período de determinadas turbulências sociais, culturais e políticas que estavam ocorrendo na década de 50.

PALAVRAS-CHAVE: Brasília. Goiânia. Modernismo. Religiosidades. Misticismo.

ABSTRACT

The article aims to debate about the episode considered important in the History of Brasilia known as the 'Spiritual Baptism' that occurred in 1957, before its inauguration. We perceive the importance of religion in the context of this utopian and modernist project, showing that modernity and religion are not anonymous. This spiritualized aspect of the construction of Brasilia later became pluralized, taking on a larger form, reaching other religions besides Catholic, such as spiritism and later the new religious or mystical movements. Thus, Brasilia was born based on diverging precepts of the founding ideals of Goiânia, capital already consolidated at that moment, therefore, we believe it is necessary to hold a debate between the historical contexts of both capitals. This debate has the objective of understanding that although both capitals are guided by the modernist precepts, Brasília was built in a period of certain social, cultural and political turbulences that were occurring in the 50s.

KEYWORDS: Brasília. Goiânia. Modernism. Religiosity. Mysticism.

INTRODUÇÃO

Nos primeiros momentos da concretização da nova capital brasileira, a religiosidade foi um elemento importante no imaginário utópico que já mostrava suas faces desde o século XIX.

Juscelino Kubitschek (2000) em sua autobiografia²⁴ relata que desde os primeiros momentos da construção de Brasília até a sua inauguração, todos empenhavam-se trabalhando arduamente. E o faziam não porque eram obrigados ou porque não possuíam outra opção, mas por espírito de cooperação. O ex-presidente afirmou que: “Era a ‘mística de Brasília’, que atuava no espírito daqueles milhares de pioneiros” (p. 365).

JK descreve também que após estabelecer as bases materiais e humanas da cidade, seria necessário proporcionar às pessoas um conforto espiritual, e para isso, seria realizada a Primeira Missa. A data de sua realização deveria ser próxima do dia em que se recorda a missa realizada pela excursão de Pedro Álvares Cabral, por sua vez, ocorrida no dia 26 de abril de 1500 no litoral sul da Bahia.

A primeira missa que ocorreu no Brasil assinalava o descobrimento da Nova Terra, e a missa realizada em Brasília, marcaria a posse do território. Dessa forma, ocorreu o episódio conhecido como o “Batismo Espiritual de Brasília” no dia 03 de maio de 1957, que reuniu mais de 15 mil pessoas.

O episódio foi importante no processo de efetivação do projeto de Brasília, considerado utópico e ousado para a época. Era necessário que seus empreendedores se cercassem dos vários apoios dos segmentos influentes em Goiás na década de 50, como a religião, e para isso JK não mediu esforços, mantendo relações íntimas com a Igreja Católica, Evangélica e Espírita. Percebemos que a religião angariou força dentro do projeto modernista de Brasília, como iremos problematizar adiante.

Para compreendermos o contexto histórico da construção de Brasília, julgamos ser necessário debater a respeito das diferenças entre as consolidações de Brasília e sua

²⁴ O Senado Federal publicou o livro *Porque construí Brasília* (2000) no aniversário de 40 anos da cidade, que se constitui em uma autobiografia do ex-presidente JK.

irmã mais velha, Goiânia, para compreendermos que contextos históricos e políticos divergentes ocasionaram uma diferença identitária entre ambas. Isso não significa que ambas não tenham suas semelhanças, já que nasceram pautadas nos preceitos modernistas.

Inicialmente havia a disputa entre Brasília e Goiânia pelo protagonismo da modernidade em solo goiano, já que “Goiânia é um pedaço de modernidade, cravado no sertão goiano” (CHAUL, 2015, p. 11). Goiânia também surgiu dentro de discussões contrárias à sua efetivação, protagonizando turbulências utópicas e projetos políticos intervencionistas. Goiânia era um divisor de águas na história de Goiás entre o velho e o novo, e para Nasr Fayad Chaul, foi o argumento do progresso que sustentou a efetivação da mudança da capital. Da mesma forma que Brasília era celebrada como um oásis de aço e vidro em meio ao Cerrado, Goiânia era a “modernidade na selva” (*ibidem*, p. 19).

Para desenvolver estes debates, metodologicamente iremos empregar fontes como autobiografias, relatórios da construção de Brasília, discursos, bibliografias dos historiadores de Brasília, teses e dissertações, e a literatura místico-esotérica.

AS BASES ESPIRITUAIS DO PROJETO DA NOVA CAPITAL

JK nasceu em berço católico, e durante sua empreitada em Brasília procurou manter uma diplomacia entre as congregações cristãs, estimulando a comunicação entre todas, convidando as igrejas evangélicas a participarem da fundação da nova capital. JK recebeu a visita de três pastores evangélicos – John Miller²⁵, Ricardo Venderos e Stephen Sloop – que o presentearam com uma Bíblia. O pastor Elias Brito Sobrinho, de Anápolis, foi o responsável pela Primeira Igreja Batista de Brasília, em 1957. No

²⁵ Magalhães (2010, p. 220) acrescenta que o pastor John Miller foi dos Estados Unidos para Brasília com a missão de criar núcleos evangélicos presbiterianos, como o resultado de sua decepção com o imperialismo norte-americano, principalmente a partir dos traumáticos episódios de Hiroshima e Nagasaki. Ele acreditava desta forma que a América do Sul era uma região promissora. Antes de chegar a Brasília, o pastor passou um tempo no Rio de Janeiro e em São Paulo, adequando-se à cultura brasileira, até aventurar-se pelo sertão, local que lhe representava grande desafio, por contrapor-se a toda modernidade a qual ele estava acostumado, afinal, foi no ano de 1950 que ele chega pela primeira vez em solo planaltino.

mesmo ano, o padre salesiano Roque Valiatti Baptista inaugura a Igreja de Dom Bosco e o padre Primo Scusollino funda a Paróquia de Nossa Senhora Aparecida. Aos domingos, estas três igrejas foram o marco da religiosidade na vida dos fiéis e trabalhadores de Brasília. Inclusive, o padre Roque e o pastor Elias que eram os representantes das duas correntes religiosas mais representativas daquele momento, se tornaram grandes amigos procurando promover uma boa relação entre ambos os grupos religiosos (Vasconcelos, 1989, p. 137 - 139).

Ernesto Silva (1971) relata que o Plano Piloto de Lúcio Costa previa diversos locais para a instalação das igrejas. Mas havia uma demanda muito grande partindo de grupos cada vez mais heterogêneos. A Igreja Católica reivindicava grande parte destes terrenos, mas outras denominações, como os protestantes, os ortodoxos, judeus e anglicanos também entravam nessa competição. Lúcio Costa precisou repensar partes de seu projeto, e em 1959 a NOVACAP reservou na Avenida W-4 áreas de 15.000 metros quadrados para a construção dos conjuntos paroquiais, satisfazendo os desejos da Igreja Católica. Esse ato foi muito representativo em prol da espiritualidade da nova cidade, como podemos perceber no telegrama de Dom Fernando Gomes, arcebispo de Goiás:

Ao ensejo da assinatura, entre a NOVACAP e a Arquidiocese de Goiânia, da escritura de doação das áreas destinadas aos Centros Paroquiais e de opção da compra para Colégios Religiosos, quero expressar a V. Revma. o meu entusiasmo e a certeza de que, com a união de todos os cristãos de boa vontade, poderemos construir a BRASÍLIA ESPIRITUAL, que sustentará a BRASÍLIA MATERIAL²⁶ que ora se ergue[...] (SILVA, 1971, p. 203).

A celebração da Primeira Missa de Brasília contou com a presença de um grupo de cerca de 20 índios carajás, que por sua vez, expressaram seu contentamento no momento solene com um brado. O *Correio da Manhã* em sua edição de 04 de maio de 1957 relatou o fato:

[...] ambas as orações foram coroadas por gritos prolongados. Não era vaia, pelo contrário. Vinte índios carajás, trazidos da selva por aviões da FAB para servir de traço de união entre a missa celebrada em 1500 por frei Henrique de Coimbra e a de Brasília, expressavam seu contentamento (CORREIO DA MANHÃ, 1957).

²⁶ Grifos do autor.

A matéria ainda relata que os carajás presentearam Juscelino Kubitschek com flechas, arcos e cocares, e que o ex-presidente chegou a colocar na cabeça um cocar de penas de garça. O discurso do jornal faz uma menção à Primeira Missa no Brasil, que foi retratada pelo artista Vitor Meirelles em sua obra *A Primeira Missa no Brasil* (1861), que por sua vez chegou a ser exposta em Brasília em uma exposição itinerante no mês de julho de 2012.

A tela é carregada de uma ótica cristã europeia que enxerga o momento da missa, com a presença “exótica” dos indígenas, ressaltando uma visão colonizadora. Temos desta forma, uma relação entre a Primeira Missa em Brasília (Figura 1) com a tela do artista acadêmico Vitor Meirelles (Figura 2), um momento em que a “civilização” desbrava os caminhos desconhecidos, assim como os concretizadores de Brasília pregavam que estavam trazendo as “luzes” da modernidade para o sertão. Hagihara (2011) nos diz que a tela de Vitor Meirelles e o Projeto do Plano Piloto de Lúcio Costa são dois momentos de redescoberta do Brasil.

Mesmo que de formas distintas, a reinvenção do mito fundador aparece no imaginário das elites em momentos históricos decisivos. No caso da reinvenção do Brasil na era JK, o mito torna-se visível através da construção de uma cidade em forma de cruz. A associação desse ícone ao significado da tomada de posse aparece como exemplo paradigmático de rememoração e recriação simbólica da tradição brasileira (p. 47).

Figura 1 – A Primeira Missa de Brasília (1957)



Fonte: Adirson Vasconcelos (1989)

Figura 2 – A Primeira Missa no Brasil (1861), Vitor Meirelles



Fonte: Instituto Brasileiro de Museus (2012).

Disponível em: <http://www.museus.gov.br/a-primeira-missa-no-brasil-de-victor-meirelles-chega-a-brasilia-para-exposicao/>

Juscelino Kubitschek (2000, p. 33) em sua autobiografia relata que a cruz utilizada na missa era reverenciada como uma relíquia e que ela representava a pedra fundamental da cidade, balizando um marco histórico. A imagem de Nossa Senhora Aparecida foi levada de São Paulo, percorrendo todo o Brasil, passando por todos os Estados, representando a integração nacional, até chegar a Brasília.

AS PROJEÇÕES MÍSTICAS DE BRASÍLIA

Um trecho do discurso de JK na solenidade do dia 21 de abril de 1960 evidencia traços místicos presentes em todas essas ações:

Quando aqui chegamos, havia na grande extensão deserta apenas o silêncio e o mistério da natureza inviolada. No sertão bruto iam-se multiplicando os momentos felizes em que percebíamos tomar formas

e erguer-se por fim a jovem cidade. [...] Somente me abalei a construí-la quando de mim se apoderou a convicção de sua exequibilidade por um povo amadurecido para ocupar e valorizar plenamente o território que a Providência Divina lhe reservara (JK *apud* VASCONCELOS, 2007, p. 79).

JK discursa a respeito de um “território garantido pela providência divina”, ideia essa que se tornou popular nos meios esotéricos. Um exemplo disso é a *Revista Dhânará* da Eubiose, que publicou as informações da solenidade, proclamou sua admiração por JK e a sua crença profética sobre Brasília:

[...] Felizmente, para todos os brasileiros, surgiu no cenário nacional a figura de Vossa Excelência, o homem Providencial que realizaria a imortal tarefa da terceira capital – BRASÍLIA – concretizando o nosso sonho, a esperança de milhões, de patrícios e completando, no cenário do século XX, aquilo que está escrito para milênios, no Livro da Eterna Sabedoria. Vossa Excelência, não medindo sacrifícios, não poupando energias, sem desfalecimentos, arrostando ainda a incompreensão, a injustiça e até a injúria, meteu ombros à Obra e construiu Brasília, a empresa do século – numa prodigiosa aventura que pode emular com as façanhas mitológicas do Hércules grego. [...] Quis o nosso Grão Mestre, professor Henrique José de Souza, que fosse Vossa Excelência a primeira personalidade a receber a consagração honorífica da nossa Ordem no seu mais alto grau: a GRÃ CRUZ, pelos notáveis serviços prestados ao Brasil, à Humanidade e ao Mundo, ao lançar-se à imortal empresa de BRASÍLIA. Desejamos que Vossa Excelência sinta, no ouro e nas pedras preciosas que ornaram esta condecoração, não o valor material de uma joia, mas o símbolo da gratidão e do reconhecimento de todos os brasileiros, de todos aqueles que, como nós, da SOCIEDADE TEOSÓFICA BRASILEIRA²⁷, antecipamos no tempo a semente que frutificará em BRASÍLIA, na certeza de que está inaugurada a jornada final que nos levará à meta da grandeza do Brasil, que queremos seja farol de luz intensíssima a iluminar os caminhos da paz, da fraternidade, da justiça e da liberdade para todos os povos do mundo (REVISTA DHÂRANÃ, 1960, p. 03 – 04).

A Eubiose é inspirada na Teosofia da médium russa Helena Blavatsky²⁸ e hoje se compreende como uma organização espiritualista. Em 1899 o baiano Henrique José

²⁷ Todos os grifos da citação foram feitos pelo autor.

²⁸ Nasceu em 1831 na Rússia, e durante a sua vida viajou por várias partes do mundo conhecendo várias escolas ocultistas, de preferência, as orientais e começou a demonstrar poderes paranormais. Foi responsável pela fundação da Sociedade Teosófica da qual, a Eubiose demonstra uma orientação direta no Brasil. Em 1873 foi para os Estados Unidos tornando-se

de Souza realizou uma viagem à Índia na qual recebeu os ensinamentos da Grande Fraternidade Branca, sendo incumbido da missão de trazer para o Brasil a sabedoria do Oriente. Acreditava se referir ao que Blavatsky disse em sua obra *Doutrina Secreta* (1888), sobre um homem que seria muito importante na humanidade e iria trazer do Oriente toda a sabedoria necessária para transformar a humanidade. Henrique José de Souza no ano de 1924 fundou a Sociedade Mental Espiritual no Brasil, que depois se transformou na Sociedade Brasileira de Eubiose. A Eubiose está sediada em São Lourenço-MG e possui filiais em outras cidades consideradas místicas, como Brasília.

De acordo o fundador da Eubiose, prof. Henrique José de Souza, de tempos em tempos existe um foco de evolução no mundo, que muda de uma região para outra. No atual momento, este foco estaria no Brasil, especificamente no seu centro. Seria o resultado de um movimento que viria de Oriente para Ocidente (TROMBELLI, s/d.). A *Revista Dhâranâ* (1960), em muitas das suas edições, analisou a importância de Brasília em um futuro próximo, cujo objetivo seria irradiar a paz e o protagonizar um novo ciclo sobre as suas ruínas materiais. Assim a Eubiose demonstra a suas interpretações numerológicas a respeito de Brasília:

Entremos no significado esotérico de ter sido Brasília fundada precisamente no dia 21 de Abril de 1960 ($21+4+1960 = 3+4+16=23$) Primeiro Arcano Menor relacionado com o atual 23º Presidente da República. E a data que coincide com a da fundação da Roma – Cidade Eterna – no dia 21 de Abril do ano 753 a.C., como a querer demonstrar que a nova capital brasileira também se eternizará para a concretização de seus altos desígnios (REVISTA DHÂRANÃ, 1960, p. 02).

A interiorização da capital brasileira atendeu ao propósito de configurar Brasília como foco de uma evolução da humanidade. Vários grupos, além da Eubiose, demonstraram seu ideal ao se estabelecer na região, colocando em prática várias ações no sentido de contribuir para esta transformação imperiosa que deve começar

conhecida pelos seus estudos e seus dons sobrenaturais, sendo lá que a médium conheceu Henry Olcott, e juntos fundaram a Sociedade mencionada. O sucesso de Blavatsky se deve ao seu contexto histórico marcado pelo descrédito do cristianismo frente ao avanço científico. Ela agregou estudos científicos, filosóficos e esotéricos, e isso a fez se diferenciar dos demais médiuns de seu tempo.

primeiramente por Brasília. Este é o objetivo destes grupos que estão até o presente momento instalados na região desde a primeira década da existência de Brasília, e que apesar de todos os problemas enfrentados nas questões políticas, econômicas e sociais, acreditam que essa é uma fase passageira e até mesmo necessária para se alcançar patamares maiores. Podemos presenciar isto quando realizamos pesquisas de campo, participando como ouvinte em palestras e desenvolvendo conversas a respeito com adeptos.

A Eubiose promove vários momentos culturais e filosóficos no sentido de mobilizar não apenas seus adeptos, mas a qualquer pessoa que esteja interessada no assunto, alimentando e divulgando as discussões sobre a consciência do seu papel na capital federal. A sua busca espiritual, além de ser praticada para benefício interior, parte para um projeto maior, de transformar toda uma nação.

Adrião (2017) acredita que as intenções dos arquitetos de Brasília não eram espiritualistas, mas que a espiritualidade acabou inspirando a concepção urbanística da cidade. O mito e o místico se convergem em função da política e da ideologia utópica. Ambos não anulariam a modernidade, seriam até mesmo aplicados como artifícios para ela acontecer, ou para corroborá-la. Então não estamos falando da negação da modernidade, visto que a mesma permaneceu na estética da nova capital, marcada pelo momento em que vislumbramos a permanência do sagrado na contemporaneidade.

Quando começamos a analisar a arquitetura de Brasília, verificamos que depois do Catetinho, os primeiros edifícios construídos em Brasília eram religiosos: a Loja²⁹ Maçônica Estrela de Brasília (1956), a Ermida Dom Bosco (1957), a Primeira Igreja Batista (1957) e a Igrejinha de Fátima (1958). Ainda no ano de 1956 chegaram os espíritas, que construíram o Centro Espírita Sebastião, e o mestre Yokaanam e seus seguidores que fundaram a Cidade Eclética (Vasconcelos, 2007, p. 71).

²⁹ De acordo Luz (1986, p. 43) as lojas e grupos de estudos se diferenciam, visto que a primeira possui “uma hierarquia administrativa, seus membros fazem parte da Sociedade e têm direito a voto no Conselho Nacional (o que preside todas as lojas no país) e na escolha do Presidente Mundial da organização. Os Grupos de Estudo recebem orientação permanente da organização; seus membros, no entanto, só se tornam integrantes da Sociedade e adquirem os mesmos privilégios dos outros, quando o grupo tem dois anos de atividades, comprovadas”.

Até o Catetinho para JK simbolizava a mística de Brasília, relatando em uma de suas autobiografias que o Catetinho seria o símbolo do milagre. Foi a chama inspiradora que expandiu todo o otimismo entre os construtores de Brasília. Um grupo de amigos ergueu esse prédio de madeira em dez dias, como um presente-surpresa, em um momento em que não haviam estruturas necessárias para edificações, pois era o primeiro a ser erguido em solo planaltino. Então ele acredita que essa força que levou estes homens a erguer esse edifício seria a mesma que ele como presidente da república iria empregar no país e em sua nova capital. JK (2000) relata que:

A mística do Catetinho foi, pois, precursora — dada a emulação que provocou - da mística de Brasília, consubstanciada em pioneirismo, em espírito de criação e na determinação de enfrentar e vencer o que parecia impossível. E a mística de Brasília, por sua vez, contagiando o País inteiro, realizou o milagre da construção de uma metrópole revolucionária, em três anos e dez meses (p. 60 - 61).

No caso da Igrejinha de Fátima (1958) (Figura 3) a iniciativa foi da esposa de JK, Sarah Kubitschek, como uma gratidão pela graça recebida por sua filha Márcia que estivera doente. Inclusive, Vasconcelos (1989, p 155) conta que Sarah Kubitschek foi à Cova da Ira (Portugal), realizando preces à Virgem das aparições, recebendo a benção. Oscar Niemeyer foi o responsável pelo projeto da Igreja, na qual cultivou a sua estética moderna, empregando também o formato³⁰ de um chapéu de freira. Na fala de Kubitschek. “Impunha-se como um marco de fé. Era um oásis de recolhimento, encravado no tumulto da cidade que brotava do chão” (KUBITSCHKEK, 2000, p. 123). Aquele centro seria o irradiador da vida cristã no Planalto Central brasileiro, tendo recebido a benção apostólica do Papa Pio XII através de Dom Armando Lombardi, embaixador do Vaticano no Brasil, que disse para a senhora Sara Kubitschek: “Na certeza de que a Igreja Nossa Senhora de Fátima, de Brasília, será o centro irradiador de intensa vida cristã, concedemos a Vossa Excelência e demais pessoas presentes nossa benção apostólica” (SILVA, 1971, p. 154).

³⁰ “Na igreja a cobertura é triangular com três pontos de apoio. A cobertura em concreto armado do edifício possui a forma de um triângulo abaulado no centro, com desenho que lembra a cobertura utilizada por Le Corbusier em Ronchamp” (SCOTTÁ, 2010, p. 74).

Figura 3 - Igrejinha de Fátima (1958)



Fonte: Portugal Digital (2018).

Disponível em: <https://portugaldigital.com.br/projetada-por-niemeyer-igrejinha-de-fatima-em-brasilia-comemora-60-anos/>

BRASÍLIA x GOIÂNIA

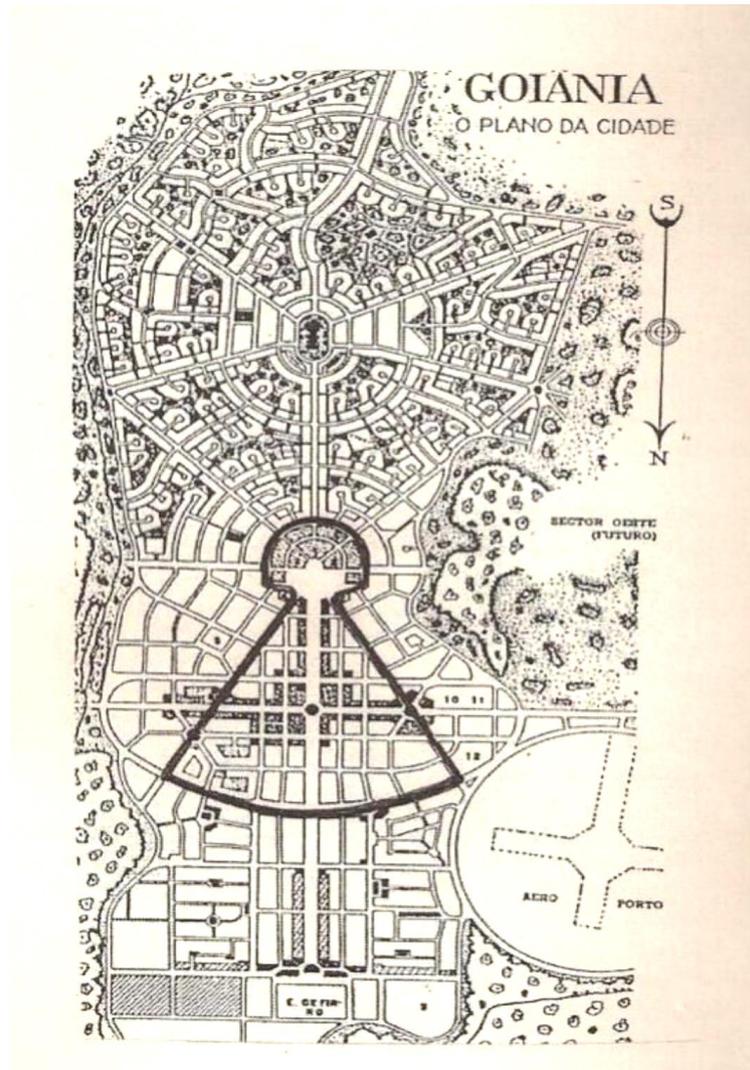
Os mudancistas goianos promoveram o “Batismo Cultural” de Goiânia em 05 de julho de 1942, colocando no programa de eventos da inauguração da cidade a celebração de duas missas, mostrando o quanto a igreja se fez presente ao lado do Estado. Brasília por sua vez teve como data primordial dentro das solenidades de sua inauguração o que Adirson Vasconcelos (2007) chamou de “Batismo Espiritual” ocorrido em 03 de maio 1957, a sua primeira missa.

Francisco Itami Campos (2002) analisa que Pedro Ludovico mobilizou forças para combater as oligarquias, entendendo a mudança da capital como uma melhor estratégia para se impor como o líder político de Goiás, tendo para isso, se cercado do apoio da igreja, do arcebispo de Goiás Dom Emanuel e outras personalidades influentes. Esse apoio religioso iria legitimar o projeto da nova capital goiana.

A presença da Igreja Católica no conjunto de rituais que inauguraram a nova capital do Estado goiano surge, dessa forma, como o momento propício para a consolidação da restauração católica em Goiás [...] Mais uma vez, a assertiva da cidade abençoada pela graça de Deus, ressurgiu no discurso dos que se fizeram presente no evento. Isso demonstra, que embora o batismo cultural seja um evento de caráter predominantemente laico, ocorre durante os festejos populares e cerimônias oficiais, uma intensa recorrência ao elemento “sagrado”, como forma, talvez, de busca por afirmação e legitimidade religiosa às inúmeras festividades (ARAÚJO JÚNIOR, 2011, p. 112).

O historiador Edson D. de A. Júnior (2011) em sua dissertação intitulada *Tradição, modernidade e as bênçãos da igreja católica na construção de Goiânia, 1932-1942* nos mostra um outro lado da fundação de Goiânia, a religiosidade, que muito nos lembrou de nosso objeto de pesquisa. Apesar dos objetivos dos seus idealizadores em seus ditames modernos, Goiânia passou por um processo gradativo de desconstrução da identidade de seu projeto original. O autor nos mostra que pulularam representações simbólicas presentes no imaginário goianiense que associaram o traçado urbanístico do município à imagem de Nossa Senhora Aparecida (Figura 4 – Imagem de Nossa Senhora Aparecida no traçado urbanístico de Goiânia), como uma forma de ressignificação de seus espaços. O fato foi até mesmo explorado por Bariani Ortêncio.

Figura 4 – Imagem de Nossa Senhora Aparecida no traçado urbanístico de Goiânia



Fonte: (MELLO *apud* ARAÚJO JÚNIOR, 2011, p. 65).

A imagem nos mostra que a cabeça da santa está circunscrevendo o centro administrativo, estando no núcleo central da cidade, mostrando que os poderes político e religioso se permutam nas projeções simbólicas sobre Goiânia. Desta forma, para Edson Araújo Júnior, através de suas bases na pesquisa de Márcia Metran de Mello (2006) intitulada: *Goiânia: cidade de pedras e palavras*, a projeção da figura de Nossa Senhora Aparecida no traçado urbanístico de Goiânia não se apagou com o passar do tempo, pois permaneceu nas suas representações nas décadas posteriores, estando presente simbolicamente no imaginário das novas gerações. Ele permanece vivo e

discutido nos meios populares e acadêmicos. Muitos questionam se no projeto de Atílio Correa Lima existia esse propósito, se houve uma intencionalidade por parte do urbanista ou o que permitiu que essas representações emergissem e se sustentassem por tanto tempo? A respeito destes questionamentos, Araújo Júnior nos mostra que de fato não houve essa intencionalidade do urbanista e que as igrejas não constituíam o interesse do plano diretor de Goiânia. Inclusive, o próprio Pedro Ludovico rejeitava esta crendice. Ele se considerava muito positivista e racional.

Os espaços religiosos foram relegados a segundo plano. Mas o que o imaginário popular nos traz é que a santa abençoa a cidade, mesmo que invisivelmente. Essas representações sacralizadas de Goiânia remetem, na opinião do autor, à forte tradição católica que remonta a períodos anteriores a sua construção.

Várias pesquisas debateram a respeito da estratégia política de Pedro Ludovico em manter aliança com a igreja católica, como podemos exemplificar o estudo do historiador Araújo Júnior (2011). O historiador afirma que a dominação apenas passou por um processo de deslocamento do poder de um polo para outro, não havendo rupturas expressivas. Para que esse projeto fosse de sucesso, seria necessário mobilizar as forças mais influentes do Estado, como a igreja católica.

Araújo Júnior (2011) afirma que também teria existido uma “visão profética” sobre a fundação de Goiânia, assim como houve em Brasília, por parte do bispo Dom Eduardo Duarte da Silva³¹, que teria previsto uma futura capital goiana quando viajou e percorreu o povoado de Campinas no final do século XIX. Para o autor, o poder simbólico da igreja católica foi utilizado como instrumento de legitimação política. A missa celebrada em 05 de julho de 1942 foi considerada um dos momentos primordiais da inauguração da cidade.

Araújo Júnior (2011, p. 69-72) também nos mostra que a presença da igreja católica foi muito forte em Campinas, pela atuação dos padres redentoristas e das irmãs

³¹ “Destaca-se, ainda, que coube a D. Eduardo a incumbência de ter promovido a vinda dos padres redentoristas alemães para Goiás. Estes se estabeleceram em Campinas em 1894, onde se destacaram, sobretudo, no segmento educacional dessa região. Além disso, prestaram relevantes serviços na administração da Basílica de Trindade e na condução da Romaria do Divino Pai Eterno” (ARAÚJO JÚNIOR, 2011, p. 68).

franciscanas, contribuindo para a preservação das tradições católicas após a fundação da cidade. As tradições religiosas foram importantes no processo de consolidação da nova capital goiana, à medida que permitiram a superação dos receios e as incertezas de um projeto tão ousado.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O exemplo de Goiânia foi ilustrativo para o caso em questão, pois nos mostra como as bases da modernidade pareceram estar presentes em ambas as capitais, porém, não deixaram de ofuscar as aspirações religiosas presentes em seus contextos. Brasília apesar de também não ter claros os simbolismos religiosos em seu traçado urbano original, se diferenciou de Goiânia por ter em seu projeto a atribuição de maior importância à igreja, já que uma catedral foi inserida no complexo da administração central, diferente de Goiânia. No plano original de Goiânia, a catedral ficaria na atual Praça do Cruzeiro, mas nunca foi construída no local.

Mas o projeto de Brasília extrapolou a religiosidade cristã, já que sua catedral possuía o objetivo de comungar todas as religiões, tornando-se o símbolo do ecumenismo local. Goiânia por sua vez, manteve-se, de certa forma, presa em suas tradições, diferente de Brasília que começou a se esquivar desses elementos, possibilitando que crenças de diversas naturezas se atraíssem e atribuíssem novas representações.

A década de 60 foi decisiva pelas transformações que possibilitaram o surgimento de características que aproximavam a capital goiana de uma metrópole, principalmente após a inauguração de Brasília que desencadeou uma epidemia de otimismo. Brasília e Goiânia começaram a ser vistas como cidades irmãs, que possuíam a mesma missão de trazer o progresso e a modernidade para o Estado de Goiás (ULHOA, 2011).

Os novos tempos em Goiás, assim possibilitados pela construção de Brasília, marcaram o crescimento de uma elite consolidada pelo seu carisma, assim construído a

partir dos seus discursos de predestinação divina, bem como, dos mitos dos heróis nacionais. Essa postura veio confrontar a politicagem coronelista de forma mais significativa. “O discurso historiográfico tem derogado clássicas alusões ao coronelismo como algo preso exclusivamente à tradição, e, por isso, paradigma de um passado cabalmente superado pelas conformações sociais permitidas pela onda modernizante” (MAGALHÃES, 2010, p. 138). Dessa forma, percebemos algumas mudanças no campo do domínio político regional, no qual entraram em cena novos atores, que travaram uma batalha contra tudo aquilo considerado arcaico.

JK e seus companheiros cercaram-se de personalidades influentes a nível nacional e internacional, como John F. Kennedy, além dos representantes religiosos das mais variadas filosofias, como a Maçonaria, o Espiritismo, dentre outros, não restringindo-se aos líderes católicos, como ocorreu em Goiânia.

Goiânia se apoiou na influência da Igreja Católica no Estado a partir de seus primeiros passos. Concomitantemente, era necessária a manutenção de uma ordem social, reprimindo aqueles que ameaçavam a sua hegemonia. Brasília foi diferente nesse sentido, pois tornou-se um centro cosmopolita devido às condições históricas dadas no momento de sua construção e inauguração. Condições essas, advindas do contexto internacional das décadas de cinquenta e sessenta, em que efervesciam reivindicações sociais por questões como o feminismo, a contracultura e o ambientalismo.

REFERÊNCIAS

ADRIÃO, Vitor Manuel. **Brasília e o Brasil Futuro (Alvorada da Nova Era): Lusophia**, Abr. 2017. Disponível em: <https://lusophia.wordpress.com/2017/04/04/brasilia-e-o-brasil-futuro-alvorada-da-nova-era-por-vitor-manuel-adriao/>. Acesso em 11 de março de 2019.

ARAÚJO JÚNIOR, Edson Domingues de. **Tradição, modernidade e as bênçãos da Igreja Católica na construção de Goiânia, 1932-1942**. Dissertação (Mestrado em História) - Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2011.

BLAVATSKY, Helena Petrovna. **A Doutrina Secreta: Síntese de ciência, filosofia e religião**. VOL III Antropogênese. Tradução de Raymundo Mendes Sobral. São Paulo: Ed. Pensamento: Sociedade Teosófica no Brasil, 1973.

CAMPOS, Francisco Itami. **Mudança da Capital: uma estratégia de poder**. In: BOTELHO, Tacísio Rodrigues (Org.). *Goiânia: Cidade pensada*. Goiânia: UFG, 2002. p. 169 – 184.

CHAUL, Nasr Nagib Fayad. **Goiânia: a capital do sertão**. In: OLIVEIRA, Eliézer Cardoso de & SILVA, Ademir Luiz da. *Goiânia em mosaico: visões sobre a capital do cerrado*. Goiânia: Ed. da PUC Goiás, 2015. p. 11 – 25.

CORREIO DA MANHÃ. **Primeira Missa. Cardeal de São Paulo batiza Brasília**. N. 19.663. Ano LVI. Rio de Janeiro, 04 de maio de 1957. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/Hotpage/HotpageBN.aspx?bib=089842_06&pagfis=75917&url=http://memoria.bn.br/docreader#. Acesso em 18 de janeiro de 2021.

HAGIHARA, Márcio. **Brasília e a invenção da arquitetura – arte: transformações estéticas na noção espacial da obra de arte**. Tese (Doutorado em Sociologia) - Universidade de Brasília, Brasília, 2011.

KUBITSCHKE, Juscelino. **Por que construí Brasília**. Brasília: Senado Federal, Conselho Editorial, 2000. [Coleção Brasil 500 anos].

LUZ, Dioclécio. **Roteiro Mágico de Brasília**. Ilustração de Antônio José. Brasília: CODEPLAN, 1986.

MAGALHÃES, Luiz Ricardo. **Sertão Planaltino: cultura, religiosidade e política no cadinho da modernização (1950 – 1964)**. Tese (Doutorado em História) - Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2010.

MELLO, Márcia Metran de. **Goiânia: cidade de pedras e palavras**. Goiânia: UFG, 2006.

REVISTA DHÂRANÂ. **Brasília: A capital da Era de Aquários**. nº 13 e 14, Ano XXXV. Janeiro a Junho de 1960. Disponível em: <https://comunidadeurgicaportuguesa.files.wordpress.com/2012/10/13-e-14-janeiro-a-junho-19601.pdf>. Acesso em 08 de dezembro de 2018.

SCOTTÁ, Luciane. **Arquitetura religiosa de Oscar Niemeyer em Brasília**. Dissertação (Mestrado em Arquitetura e Urbanismo) - Universidade de Brasília, Brasília, 2010.

SILVA, Ernesto. **História de Brasília. Rev. Pedro Rabelo Mendes**. Brasília: Editora de Brasília, Ltda., 1971.

ULHOA, Clarissa Adjuto. **“Essa terra aqui é de Oxum, Xangô e Oxóssi”: Um estudo sobre o candomblé na cidade de Goiânia**. Dissertação (Mestrado em História) - Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2011.

VASCONCELOS, Adirson. **A epopeia da construção de Brasília**. Brasília: Centro Gráfico do Senado Federal, 1989.

VASCONCELOS, Adirson. **Brasil, Capital Brasília: A História de Brasília, Ontem, Hoje e Amanhã**. Brasília: Thesaurus Editora, 2007.



Resenha

CULTURA E PODER: ENTRE O IMPÉRIO E A REPÚBLICA ESTUDOS SOBRE OS IMAGINÁRIOS BRASILEIROS (1822-1930)

<https://doi.org/10.5281/zenodo.4818407>

Envio: 05/07/2020 ♦ Aceite: 14/01/2021

Sarah Cabral



Arquiteta e urbanista, mestre pelo Programa de Pós-Graduação em Territórios e Expressões Culturais no Cerrado - UEG.

O poeta Gonçalves Dias já dizia no século XIX: “não permita Deus que eu morra, sem que eu volte para lá; sem que desfrute os primores que não encontro por cá”. Trata-se de um saudosismo por um lugar ressignificado pela arte. Na poesia romântica de Dias, é possível notar uma valorização de sua terra natal, onde tudo era superior comparado aos outros lugares, a beleza “lá” era divina, tão maravilhosa que o faz questionar: seria realmente tão maravilhoso assim ou sua memória foi distorcida pelo exílio? Seria possível os versos construírem uma idealização do “lá” ou até mesmo do “cá”?

Organizado pelas pesquisadoras Ana Beatriz Demarchi Barel e Wilma Peres Costa, o livro *Cultura e Poder: Entre o Império e a República: Estudos Sobre os Imaginários Brasileiros (1822-1930)*, publicado em 2019 pela Alameda Casa Editorial, reúne em seus

artigos uma busca pela construção de um perfil artístico cultural da nação recém independente da América, de modo a entrever uma possível relação com a sociedade europeia do século XIX.

Durante a leitura dos doze textos presentes no livro, notamos uma pretensão, por parte dos autores dos textos, de identificar e explicitar a tentativa dos intelectuais da época de dotar o país de uma história nacional, de fazer com que a nação tivesse uma narrativa coerente e única, sendo preciso construir um passado comum que legitimasse o Estado recém saído do status colonial. No entanto, em mídias como na Revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro, a abordagem da nova imagem unificada do país se dá de modo ideológico e político, fazendo com que a história se distorça pelo fato de ser guiada por membros do poder que conduziam o conteúdo de modo a legitimar as ações do cenário presente da publicação.

Além disso, os textos presentes em *Cultura e Poder: Entre o Império e a República* mostram que, mais do que reordenar o passado, uma história de poder e glória, era preciso, por parte dos intelectuais do período, também dominar o presente, guiar as manifestações artísticas em um relato que tornasse a história do país um espaço no qual os sábios fariam a releitura de códigos culturais, elaborando um discurso ao estrangeiro e, assim, reconstruindo a imagem de si próprio e dos outros.

Em diversas situações apresentadas pelos autores, como nas revistas, nas óperas, nos livros e no teatro, uma característica foi perceptível: havia entre os artistas da cultura da República uma conformação social do que seria a “sociedade de corte”. Dessa forma, percebe-se que, no texto referente à música no mecenato imperial, chegava ao instante de afirmar que os intelectuais oscilavam entre provocar a consciência e apelar para as ações do Estado, a fim de que assim surgissem oportunidades de trabalho em um contexto em que não havia um mercado que abarcava as produções artísticas.

Assim, os autores salientam, nos textos que compõem o livro organizado por Barel e Costa, que se emergiu ao fim da subvenção a possibilidade de se desenvolver gêneros mais comerciais dentro da quinta arte; a bilheteria tornava-se capaz de sustentar o teatro e assim dispensar os favores oficiais ao poder político. Inicia-se assim o surgimento de representações mais modernistas e populistas nas óperas, apesar de

vistas como negativas e imoral ao mundo; falseava-se o erudito popular, rotulando como elitista a produção artística que se chamava de erudita.

A concepção artística do período de 1922-1930, recortada no livro, é evidenciada com artistas detentores da missão de civilização nacional. Inicialmente com uma forte dependência ao mecenato imperial, servindo a arte como propagação e afirmação do poder vigente, mas sempre com um teor de aspiração por autonomia, pela liberdade de fazer arte seja com razões sérias, seja por simples riso.

Presente em toda a leitura das 326 páginas, percebe-se o quanto havia dificuldades na construção de uma cena artística no Brasil. No início – o passado – a construção de uma história para a ex-colônia era precisa, uma vez que nos relatos de viagens e expedições expressava-se as práticas sociais concretas, os interesses econômicos, políticos e ideológicos, os quais precisavam ter uma linearidade coesa para que o passado fosse transmitido do melhor modo possível. No presente, as preocupações eram de guiá-lo por um percurso em que se valorizasse o sucesso do governo. Sendo assim, as expressões culturais também deveriam fazer uso de exaltação a política, privar-se do “belo” e se entregar à bajulação governamental, até que a mesma pudesse se consolidar de modo a não necessitar de verba pública, mas sim de uma clientela fiel a apreciar e incentivar a cultura.

Por fim, como se vê apresentado pelos autores, o futuro que se idealizava provavelmente é o tempo de agora: a década de 2020. O “antes” da cultura, no recorte do livro, precisava estar cercado por amparos do poder político e ansiava para o momento em que conseguiria se manter apenas pela mais pura arte e liberdade ao artista; o “hoje” falta ajoelhar-se e mendigar por incentivos. A partir da leitura de *Cultura e Poder: Entre o Império e a República*, reflete-se se a sociedade civil é ou não capaz de por si só manter a cultura – literatura, cinema, teatro, música. Reflete-se se o descaso pela cultura ainda hoje seria ou não pura ignorância de que quem a consome.

O fato é que o Estado precisa ser um grande fomentador da cultura, não só em momentos em que a usa como canal de publicidade para si, mas de um modo geral. Percebe-se que é importante que ele compreenda que a cultura é um aspecto essencial para a vivência humana. Nesse sentido, resta-nos ressaltar que uma das grandes

contribuições do livro organizado por Barel e Costa é exatamente a promoção de reflexões a respeito das relações da cultura e do poder na constituição artística do Brasil no século XIX e as consequências e reflexos do modo como isso ocorreu ainda hoje na sociedade brasileira.

REFERÊNCIA

BAREL, Ana Beatriz Demarchi; COSTA, Wilma Peres (Org.). ***Cultura e poder entre o Império e a República: estudos sobre os imaginários brasileiros: (1822-1930)***. São Paulo: Alameda, 2018. 324 p.



MANOELA DOS ANJOS AFONSO RODRIGUES

Processos de Criação

DAR&RECEBER

<https://doi.org/10.5281/zenodo.4818437>

Envio: 13/01/2021 ♦ Aceite: 14/04/2021

Daryellen Ramos Arantes



Licenciada em Artes Visuais pela Universidade Federal de Goiás (UFG) com Pós-Graduação Lato Sensu em História e Narrativas Audiovisuais da Faculdade de História da UFG. Pesquisadora de projetos artísticos sociais realizando ações na área de educação popular, educação de multimídias.

RESUMO

Dare é meu nome artístico. Com esse nick, experimento formas de expressar uma pessoa que desafia o mundo. As produções que assino são esboçadas a partir de observações e registros fotográficos em contextos de oficinas para cooperados associados em cooperativas de material reciclável dando-lhes ilustrações parecidas com as características físicas e gestuais dos indivíduos que fazem parte daquela realidade. A arte finalização é construída junto da pessoa representada e algumas peças podem ir para artes gráficas utilizadas para a divulgação do trabalho realizado na rede de cooperativas. São inéditas as imagens deste trabalho e a característica em comum entre elas é o fato de que no momento de tais produções tenho refletido sobre o ato de dar para o outro o que você observa da imagem dele e o que tenho recebido em troca: algo que tem sido o meu ofício, a minha metodologia para criar imagens.

PALAVRAS CHAVES: experimento, cooperativas, arte, solidariedade, metodologia

ABSTRACT

Dare is my stage name. With this nickname, I try to express a person who challenges the world. The productions I sign are sketched from observations and photographic records in the context of workshops for members of recyclable material cooperatives, giving them illustrations like the physical and gestural characteristics of the individuals who are part of that reality. The final art is built with the represented person and some pieces can be used as graphic art to publicize the work done in the cooperative network. The images of this work are unprecedented and the characteristic in common between them is the fact that at the time of such productions I have reflected on the act of giving to the other what you observe in their image and what I have received in return: has been my work and my methodology for creating images.

KEYWORDS: experiment, cooperatives, art, solidarity, methodology



Dare, Uma mulher entrando no espaço de representante dos catadores, janeiro/2019.
 Dimensões: 12,1 x 17,6 cm.



Dare, *Mulheres na esteira da reciclagem*, março/2020.
 Dimensões: 9,3 x 15,6 cm.



Dare, *Catadora carregando rejeitos orgânicos*, junho/2019.
Dimensões: 10,8 x 15 cm



Dare, *Dia do rateio é dia de lembrar do peso dos rejeitos x recicláveis*, agosto/2019.
 Dimensões: 12,1 x 17,6 cm.



Dare, *Catadora carregando um labirinto de papelão*, junho/2019.
 Dimensões: 8,65 cm x 14,99 cm.



Dare, *Catando solidariedade*, julho/2019.
 Dimensões: 6,03 cm x 14,99 cm.



Dare, *Final do expediente: lama e dever cumprido*, abril/2019.
 Dimensões: 13,94 cm x 14,99 cm.



Dare, Um toque num rosto delicado, outubro/2019.
 Dimensões: 19,27 cm x 14,99 cm.



Dare, *Exercícios da separação de resíduos*, novembro/2019.

Dimensões: 4,03 cm x 14,99 cm.



Dare, *Rede de cooperativas de catadores Unidos somos mais fortes*, janeiro/2019.
 Dimensões: 3,96 cm x 14,99 cm.



Dare, *Usando EPI*, janeiro/2019.
 Dimensões: 7,59 cm x 10,62 cm.



Dare, *Fazendo música com instrumentos encontrados*, 2019.
 Dimensões: 9,43 cm x 14,99 cm.



Dare, *Um suspiro*, novembro/2019.
 Dimensões: 12,1 cm x 17,63 cm.



Dare, *Diretoria cuidando dos documentos*, janeiro/2020.
 Dimensões: 11,89 cm x 14,99 cm.



Perfil do artista

NICOLA BERTELLOTTI

<https://doi.org/10.5281/zenodo.4818449>

Envio: 25/03/2021 ♦ Aceite: 02/05/2021

Por **Mayara Monteiro Guimarães**



Graduada em Licenciatura Plena em História pela Universidade Estadual de Goiás. Mestranda em Ciências Sociais e Humanidades pelo Programa de Pós- Graduação Interdisciplinar Ciências Sociais e Humanidades: Territórios e Expressões Culturais do Cerrado - TECCER-da Universidade Estadual de Goiás-UEG.

A Fotografia é “uma fonte original” que se manifesta através da arte. Segundo Roland Barthes (1984), a fotografia é “objetos folhados cujas folhas não podem ser separadas sem destruí-los: a vidraça e a paisagem, e por que não: Bem e o Mal, o desejo e o seu objeto”. Elas também apresentam a “essência que eu buscava”. Para tanto, a Fotografia se apresenta como uma importante ferramenta para a compreensão da sociedade, seus interesses e valores: estéticos e sociais.

Figura 01: A Arquitetura do Ferro



Fonte: Nicola Bertellotti. Disponível em:
<http://www.nicolabertellotti.com/series/restitution/>

As fotografias de Bertellotti evidenciam, principalmente, as particularidades mais sensíveis do espaço, que na maioria das vezes, parece se relacionar diretamente com as interpretações filosóficas de John Ruskin, Simmel e Burke. Uma vez que em suas obras é fácil detectar elementos que nos fazem refletir sobre a limitação do homem diante a permanência das grandes construções que sobrevivem ao tempo e ao abandono. Da beleza que reside entre arquitetura e a natureza que retoma. Onde as construções e objetos passam a ser testemunhas dos ciclos da vida e do tempo.

Ela é o sítio da vida, do qual a vida se separou - isto não é algo simplesmente negativo e nem um pensamento acrescentado, como nas incontáveis coisas que outrora flutuaram na vida, que foram casualmente lançadas à sua margem, mas que, com respeito à sua essência, poderiam ser novamente levadas por sua correnteza, mas sim a vida que com sua riqueza e suas mudanças uma vez habitou aí. Aqui temos um presente imediatamente visível. A ruína cria a forma presente de uma vida passada, não segundo seus conteúdos ou restos, mas segundo seu passado como tal. Isto constitui também a sedução das antiguidades, sobre as quais somente uma lógica limitada poderia

afirmar que uma imitação absolutamente exata se lhes igualaria em valor estético. (SIMMEL, 1998, p. 07)

A ideia de Simmel sobre a ruína nos faz compreender que existem marcas de ambiguidade, pois os espaços representam a transitoriedade da vida e da decomposição que vão além de simples vestígios. São memórias e experiências.

As capturas das paisagens feitas por Bertellotti apresentam a estética (pitoresca e sublime) que estão voltadas para os sentidos mais sensíveis e que são afetados de forma mais intensa com os aspectos mais grandiosos da natureza. O Sublime está diretamente ligado ao ilimitado e que ultrapassa todos os sentidos, que em seu mais alto grau é “capaz de excitar as ideias de dor e de perigo, ou seja, tudo o que for terrível de alguma forma análoga ao horror é fonte do *sublime*” (BURKE.2016). Mas em seu menor grau, gera admiração e respeito. Na concepção de Kant encontrada nas “Observações sobre o sentimento do belo e do sublime”, objeto ou a construção, caso “pertença a um passado, é nobre; antevista num futuro imprevisível, imprevisível, possuirá em si qualquer coisa de terrível” (KANT. 1993). Pois a “eternidade” e a “resistência” “infunde um doce assombro, a da eternidade passada uma inflexível admiração” (KANT. 1993).

Figura 02: Adeus a Villa Bellavista



Fonte: Nicola Bertellotti.

Disponível em: <http://www.nicolabertellotti.com/series/picturesque/addio-a-villa-bellavista/>

No entanto, as fotografias de Nicola Bertellotti representam aspectos estéticos que se revelam principalmente pelas espacialidades majestosas, que apresentam a nossa pequenez diante à natureza e ao tempo. As fotografias do italiano apresentam as visões de um futuro distópico e incerto, que causa terror, mas que ao mesmo tempo fascina.

Nicola Bertellotti nasceu em Pietrasanta, Itália, na década de 1976. Já participou de diversas exposições, incluindo exposições internacionais. Ganhador de diversas premiações na Europa, o fotógrafo apresenta em suas fotografias, lugares para além de ruínas. Ele apresenta a sobrevivência das construções e objetos diante do tempo e do abandono. A resistência que possibilita tornar-se presente um passado longínquo, um verdadeiro causador de sedução dos fragmentos; causadores de “uma lógica” que igualaria em valorização estética. As ruínas são muito além de meras construções. São espaços de memórias e de experiências. Em 2021 expôs suas fotografias “Paradiso Perduto: A beleza da imperfeição” em *Estella Gallery*, Nova Orleans (EUA); Em 2020 ganhou o prêmio “International Competition Festival Del Tempo”; 2016 expôs: *Hic Sunt dracones*, Castel dell’Ovo, em Nápoles; *Aftermath*, na Galeria Isculpture, em San Gimignano, 2017; Em 2014 publicou seu livro “Fenomenologia do Fim”, que reúne muitas séries fotográficas de sua autoria. Atualmente, as obras de Nicola Bertellotti têm aparecido em diversas revistas importantes, como: *Wall Street International*, *Elle Decor*, *Arte Artedossier*, *Daily Mail*, e agora no Brasil, através da Revista NÓS: Cultura, Estética & Linguagens.

Figura 03: O vento de lugar nenhum



Fonte: Nicola Bertellotti.

Disponível em: <http://www.nicolabertellotti.com/series/ostalgie/the-wind-from-nowhere/>



REVISTA

CULTURA, ESTÉTICA & LINGUAGENS

VOL. 06, Nº 1 - 1º SEMESTRE - 2021

ISSN 2448-1793

DOSSIÊ IMAGENS
AUTO/BIOGRÁFICAS
NA HISTÓRIA E NA
PRÁTICA ARTÍSTICA



CONDIÇÕES PARA SUBMISSÃO

Como parte do processo de submissão, os autores são obrigados a verificar a conformidade da submissão em relação a todos os itens listados a seguir. As submissões que não estiverem de acordo com as normas serão devolvidas aos autores.

- 1) A contribuição é original e inédita, e não está sendo avaliada para publicação por outra revista; caso contrário, deve-se justificar em "Comentários ao editor".
- 2) O arquivo da submissão está no formato: Microsoft Word (.doc), OpenOffice (.docx) ou RTF.
- 3) Todas as margens: 3 cm
- 4) Fonte: Calibri
- 5) Tamanhos da fonte: "12" para corpo do texto; "11" para nota de rodapé, citação direta recuada e referências bibliográficas.
- 6) Espaço entre linhas: "1,5" para corpo do texto; "simples" para nota de rodapé, citação direta recuada e referências bibliográficas.
- 7) Título: O título do trabalho deve ter fonte Calibri - tamanho "14", estar centralizado, em CAIXA ALTA e destacado em negrito. O título em língua estrangeira deve ter fonte Calibri - tamanho "11", estar centralizado, em CAIXA ALTA, sem destaque, figurando logo abaixo do título em português.
- 8) Nome do Autor: O(s) nome(s) do(s) autor(es) deve(m) figurar alinhado(s) à direita.
- 9) Resumo e Abstract: Máximo: 10 linhas, em fonte Calibri - tamanho "11". Resumo e Abstract devem ser seguidos de cinco palavras-chave ou keywords.
- 10) Microbiografia: Máximo: 05 linhas, em fonte Calibri - tamanho "11" e espaçamento "simples".
- 11) Nota de rodapé: As notas não devem ser utilizadas como espaço para citação de referência bibliográfica, reservando-se ao propósito explicativo, interlocutório, estético, dentre outros.
- 12) Artigos e Ensaios: Artigos científicos, Ensaios teóricos e Ensaios literários poderão variar de 12 a 25 páginas (incluindo referências bibliográficas). Página inicial: título; título em inglês; resumo; resumo em língua estrangeira; microbiografia; foto.
- 13) Resenha: Resenhas críticas poderão variar de 05 a 10 páginas. Página inicial: título; referência completa da obra resenhada; microbiografia; foto. Podem ser resenhados livros e filmes que foram publicados/lançados no Brasil nos últimos três anos e nos últimos quatro anos, se foram publicados no exterior; podem ser resenhadas ainda obras reconhecidas como clássicas. Admite-se também a resenha de exposições de arte, tanto físicas quanto virtuais.

- 14) Entrevistas: 05 a 20 páginas.
- 15) Informes de Pesquisa e Resumos de Monografias: Informes de pesquisa ou Resumos de monografias (dissertações ou teses) poderão variar entre 05 e 10 páginas.
- 16) Discursos: Discursos de coleção de grau, tanto de paraninfos quanto de oradores, poderão variar de 03 a 10 páginas.
- 17) Produções Literárias e Artísticas: Literárias: Contos, crônicas, poesias: até 15 páginas. Artísticas: Pinturas, gravuras, artes sequencias, ensaios visuais, ensaios fotográficos: até 15 páginas.
- 18) Demais gêneros: Demais gêneros de trabalho, não elencados nestas especificações, terão a pertinência analisada pelos editores.
- 19) Referenciação: Toda e qualquer citação, remissão ou menção deve ser referenciada, ou seja, as referências das citações devem vir obrigatoriamente no Corpo do Texto, no modelo (AUTOR, ano, página). Exemplo de referência: “Na literatura mundial do passado, há muito mais riso e ironia (uma das formas do riso reduzido) do que nosso ouvido é capaz de ouvir e captar” (BAKHTIN, 1999, p. 116). Mesmo que ocorram repetições no processo de referenciação, não adotar os termos “Op. cit., Idem, Ibidem,”.
- 20) Citação ou Remissão: a) Citação direta no Corpo do Texto (até 4 linhas): entre aspas, devidamente referenciada;
- b) Citação direta recuada (maior que 4 linhas): recuo esquerdo “4 cm”, sem aspas, devidamente referenciada.
- Citação Indireta/Remissão no corpo do texto: sem aspas, devidamente referenciada.
- 21) Referência Bibliográfica: Todas as referências bibliográficas devem ser informadas de forma completa ao final do texto, em ordem alfabética, com indicação dos títulos em itálico e em negrito, organizadas na seguinte sequência: a) Livros; b) Capítulos de livros; c) Artigos; d) Texto de jornal.
- 22) Imagens e Gráficos: As imagens (fotografias, desenhos, ilustrações, mapas) e suas respectivas legendas devem estar inseridas no corpo do texto, não no final do documento. Sem restrição de tamanho, as imagens devem estar em formato JPG ou PNG, sendo que em suas legendas devem constar informações sobre: a autoria, o título da obra, a data, a localização, as dimensões e outras informações consideradas necessárias para a caracterização da imagem. É importante ressaltar que imagens possuem direitos autorais que devem sempre ser respeitados, ficando o autor responsabilizado pelo uso indevido. Os gráficos (tabelas, organogramas, esquemas) também devem estar em formato JPG ou PNG e possuir legenda explicativas, quando necessário.
- 23) URLs para as referências foram informadas quando possível.
- 24) O autor está ciente e de acordo com as Diretrizes para Autores.

DIRETRIZES PARA AUTORES

A Revista Nós recebe contribuições, mediante submissão no Sistema OJS/PKP, nas seguintes categorias convencionais: Artigo, Ensaio, Resenha, Entrevista, Palestra e Discurso. No entanto, para além dessas categorias, admite-se ainda a submissão de produções artísticas, literárias e de artes sequencias.

A titulação mínima necessária para publicação dos artigos é a de mestre. No entanto, admite-se submissões de mestrados, desde que em regime de co-autoria com o seu orientador.

As contribuições devem ser inéditas ou configurar-se como proposta de republicação de textos clássicos ou documentos de arquivos. Além disso, as contribuições podem ser submetidas nas seguintes línguas: português, espanhol, francês e inglês, sendo que, obrigatoriamente, tais contribuições devem estar de acordo com as normas gramaticais da língua escolhida.

O processo editorial desenvolve-se da seguinte maneira: 1) recepção da submissão: o Corpo Editorial avalia a compatibilidade entre o conteúdo da submissão e os princípios e propósitos da Revista Nós; 2) constatada a compatibilidade, retira-se a identificação de autoria(s) e a submissão é enviada para avaliação; 3) a submissão considerada compatível é enviada para dois avaliadores (modalidade "duplo cega": avaliadores desconhecem os autores e autores desconhecem os avaliadores); 4) gestão de divergência: caso as recomendações dos dois avaliadores diverjam radicalmente, a submissão é enviada para um terceiro avaliador ou o próprio Corpo Editorial avalia e emite o terceiro parecer; 5) Em caso de "aprovação com sugestões de modificação", o Corpo Editorial averiguará a pertinência das adequações no artigo, podendo o mesmo ser reprovado nesta etapa; 6) Aprovada pelos avaliadores, a submissão segue para a etapa de editoração. Em caso de reprovação pelos avaliadores, a submissão é rejeitada e o autor informado da decisão; 7) Após a editoração, o artigo ficará na fila para a publicação.

As resenhas, ensaios, entrevistas e outros tipos de submissão serão avaliadas apenas pelo Corpo Editorial da Revista.

Via de regra, a Revista Nós promove duas edições por ano: uma no primeiro trimestre, outra no terceiro trimestre; apesar disso, podem ser editados números extras nos intervalos das publicações regulares. Não será admitida mais de uma contribuição por autor em cada número da Revista Nós, assim como em números consecutivos, devendo o autor observar o intervalo de uma edição para voltar a publicar.

Ao efetuar uma submissão, o autor está concordando em ceder os direitos de primeira publicação para Revista Nós, o que não impede o autor de estabelecer contrato de publicação da sua contribuição com editoras e afins. É importante ressaltar que a veracidade e a exatidão de cada um e de todos os elementos contido na contribuição publicada é de inteira responsabilidade do autor.

Caracterizado por um movimento dialógico-sequencial (submissão/recepção/avaliação/editoração/publicação), o processo editorial precisa ser dinâmico e isso depende de uma comunicação eficiente. Dessa forma, solicitamos que os autores e os avaliadores mantenham seus endereços de email atualizados. Em contrapartida, o Corpo Editorial da Revista Nós se coloca à disposição para o esclarecimento de dúvidas e, acima de tudo, para o diálogo em qualquer momento do processo:

revistanoscel@gmail.com