



11º encontro do grupo modos
o corpo feito de olhares
(o acervo do mnba em diálogo)

ISBN 978-65-01-51235-8

anais eletrônicos

ana maria tavares cavalcanti
ana paula coutinho de souza
ian rosa da costa
luiz cláudio da costa
(orgs.)

2026

ficha técnica

organizadores

ana maria tavares cavalcanti **ufrj, modos**

ana paula coutinho de souza **ufrj**

ian rosa da costa **ufrj**

luiz cláudio da costa **uerj, modos**

realização

uerj, ppgartes, instituto de artes

ufrj, ppgav, escola de belas artes

grupo modos

museu nacional de belas artes

centro cultural justiça federal

apoio

capex

cnpq

faperj



MUSEU NACIONAL DE BELAS ARTES



comunicações apresentadas no

ISBN 978-65-01-51235-8

11º encontro do grupo modos
o corpo feito de olhares
(o acervo do mnba em diálogo)

anais eletrônicos

ana maria tavares cavalcanti
ana paula coutinho de souza
ian rosa da costa
luiz cláudio da costa
(orgs.)

2026

- 6** **apresentação**
- 10** **A *Messalina* de Henrique Bernardelli e o fantasma do feminino satânico na Modernidade**
Cláudia de Oliveira
- 24** **Julieta de França em *Mocidade em Flor* (1902): inocência ou ousadia?**
Cinthya Marques do Nascimento
- 36** **Aqui e lá: mulheres na pintura brasileira e uruguaia oitocentista**
Ana Coutinho
- 48** **Firmino Monteiro e os debates sociopolíticos do século XIX a partir das obras *A Fundação da Cidade do Rio de Janeiro* (1881) e *O Vidigal* (1883 e 1887)**
Beatriz Ellen Roza
- 58** **A aquarela do trono: uma representação visual do poder político no século XIX**
Lucas Cavalcanti
- 72** **Imagens Corporais de *L'image du monde*: o caso da *Recompensa de São Sebastião* de Eliseu Visconti**
Reginaldo da Rocha Leite
- 84** **Corpos Gráficos: A Série Ilustrada *Na Terra do Maxixe* (1928) de Roberto Rodrigues na Revista *Para Todos...***
Beatriz Carvalho Schreiner

- 96** **Imagens sobreviventes: as ilustrações e fotografias eróticas do jornal *O Rio Nu***
Johnatas dos Santos Costa
- 110** **Fotografia e fantasmática do movimento de Liberação Gay estadunidense**
Victor Santos
- 132** **A performance *O câmera nu*, de Aimberê Cesar, e o paradoxo da atração**
Bianca Andrade Tinoco
- 144** **Corporalidades radicais: como espaços além da pele**
Paula Garcia
- 156** **Corpo atuado – por uma cosmopolítica em cena**
Katia Brito
- 168** **O corpo sob a ética do encontro: procedimentos artísticos e de produção de vínculo**
Virginia Sousa de Medeiros
- 180** **Ara: um inventário artístico e curatorial para corpos pretos e seus gestos**
Denise Conceição Ferraz de Camargo
- 196** **Portreto de la animo: alma, corpo e expressão**
Renata Cristina de Oliveira Maia Zago
Amanda Mazzoni Marcato

apresentação



O seminário *O corpo feito de olhares (o acervo no MNBA em diálogo)* deu continuidade à série de encontros organizados pelo Grupo de Pesquisa MODOS – História da arte: modos de ver, exibir e compreender. Realizado em 2024, no Centro Cultural da Justiça Federal, o evento, em sua 11ª edição, reuniu pesquisadoras e pesquisadores que têm pensado o corpo de distintas maneiras, seja como espaço de mediação, conflito, criação, ou ainda como manifestações de poder, violências e resistências – dinâmicas que atravessam a arte de diferentes tempos e linguagens.

Além deste volume de anais, que reúne as comunicações apresentadas durante o seminário e que pensa o corpo em perspectiva mais ampla, foi publicado o livro *O corpo feito de olhares*, com as palestras e conferências proferidas ao longo do encontro, que dialogam diretamente com o acervo no Museu Nacional de Belas Artes. Juntos, esses dois registros complementares oferecem um panorama amplo das reflexões propostas, evidenciando uma multiplicidade de abordagens que emergem quando o corpo é tomado como eixo de leitura crítica da história da arte e de suas permanências no presente.

Nesse sentido, o conjunto de textos aqui apresentados revela a amplitude de perspectivas mobilizadas ao longo do encontro.

No campo da arte oitocentista, Cláudia de Oliveira, em *A Messalina de Henrique Bernardelli e o fantasma do feminino satânico na Modernidade*, propõe uma leitura da figura da *femme fatale* na pintura de Henrique Bernardelli, situando-a no cruzamento entre sedução e violência simbólica. Já Cinthya Marques do Nascimento, em *Julietta de França em Mocidade em Flor (1902): inocência ou ousadia?*, revisita a trajetória da escultora paraense, relacionando a escultura com os debates estéticos e sociais do Art Nouveau e da Belle Époque brasileira.

Em *Aqui e lá: mulheres na pintura brasileira e uruguaia oitocentista*, Ana Coutinho analisa como o corpo feminino foi apropriado como um espaço de inscrição de violências físicas e simbólicas nas obras *Marabá*, de Rodolfo Amoedo, e *La Cautiva*, de Juan Manuel Blanes. Beatriz Ellen Roza, por sua vez, em *Firmino Monteiro e os debates sociopolíticos do século XIX a partir das obras A Fundação da Cidade do Rio de Janeiro (1881) e O Vidigal (1883 e 1887)*, propõe uma revisão do lugar do artista negro na pintura histórica brasileira, restituindo a Monteiro a centralidade que lhe foi negada pela historiografia tradicional.

Essas reflexões encontram ressonância no estudo de Lucas Cavalcanti, *A aquarela do trono: uma representação visual do poder político no século XIX*, que aproxima a vi-

sualidade oitocentista das discussões contemporâneas sobre corpo e poder, ao pensar o trono como um corpo que performa no espaço em que se insere. Já em *Imagens corporais de L'image du monde: o caso da Recompensa de São Sebastião de Eliseu Visconti*, Reginaldo da Rocha Leite rastreia as permanências medievais na construção de corpos sagrados no século XIX. Deslocando o olhar para a cultura gráfica, em *Corpos gráficos: a série ilustrada Na Terra do Maxixe (1928) de Roberto Rodrigues na Revista Para Todos...*, Beatriz Carvalho Schreiner pensa o corpo brasileiro como signo de identidade e crítica social.

O corpo como objeto de desejo e censura também se manifesta em *Imagens sobreviventes: as ilustrações e fotografias eróticas do jornal O Rio Nu*, de Johnatas dos Santos Costa, que analisa representações de mulheres nuas na imprensa ilustrada, e em *Fotografia e fantasmática do movimento de Liberação Gay estadunidense*, de Victor Santos, que revisita imagens históricas do ativismo LGBTQIA+ para pensar o legado deste movimento.

As relações entre corpo, imagem e performance são exploradas em *A performance O câmara nu*, de Aimberê Cesar, e *o paradoxo da atração*, texto em que Bianca Andrade Tinoco reflete sobre a presença do operador de câmara como corpo atuante e parte

da cena, desestabilizando a fronteira entre documento e performance. E em *Corporalidades radicais: como espaços além da pele*, Paula Garcia revisita sua própria performance *Corpo Ruído*, na qual coloca em crise a noção de corpo estável ao submeter-se a um processo de desestabilização.

O gesto e a presença também são centrais em *O corpo sob a ética do encontro: procedimentos artísticos e de produção de vínculo*, no qual Virginia Sousa de Medeiros apresenta seu processo criativo na videoinstalação *Sergio e Simone*, articulando corpo, alteridade e vulnerabilidade como instâncias éticas. Em *Corpo atuado – por uma cosmopolítica em cena*, Katia Brito aproxima práticas cênicas e cosmopolítica ameríndia, propondo uma ética expandida do corpo em relação com o mundo. Em *Ara: um inventário artístico e curatorial para corpos pretos e seus gestos*, Denise Conceição Ferraz de Camargo propõe uma curadoria que afirma a materialidade ritual e política dos corpos negros, a partir de obras de Ayrson Heráclito e do Grupo Ewé.

Encerrando o volume, *Portreto de la Animo: alma, corpo e expressão*, de Renata Cristina de Oliveira Maia Zago e Amanda Mazzoni Marcato, discute uma proposta expositiva dedicada à Arte Bruta/Outsider, propiciando diálogos entre saúde mental, inclusão e identidade.

As contribuições aqui reunidas revelam a vitalidade e a diversidade das investigações que atravessaram o 11º Encontro do grupo MODOS, envolvendo pesquisadores de diversas universidades. Este volume, ao reunir estudos sobre pintura, escultura, performance, fotografia e curadoria, rea-

firma o compromisso do grupo com uma história da arte sensível aos atravessamentos e às múltiplas vozes que compõem o tecido das imagens, para que seja possível pensar o olhar como gesto político e o corpo como espaço de inscrição de histórias visíveis e invisíveis.

os organizadores

2025

***A Messalina* de Henrique Bernardelli e o fantasma do feminino satânico na Modernidade**

Cláudia de Oliveira*

* Professora do Departamento de História da Arte da Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro (EBA/UFRJ) e membro permanente do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais (PPGAV/UFRJ) da mesma universidade.
olive.clau@gmail.com | <https://doi.org/10.5281/zenodo.18437261>



Figura 1 Henrique Bernardelli *Messalina*, c. 1890. Óleo sobre tela, 207 x 115 cm. Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro.

*Propus a mim mesma decidir,
em sã consciência, se os argumentos
de tantos varões insignes
poderiam estar equivocados.*

Christine de Pizan

O fantasma do feminino satânico na Modernidade

O fantasma do feminino satânico, concebido pela literatura e pelas artes visuais europeias a partir de meados do século XIX, revela o erotismo e a sedução da Nova

Mulher que emerge com a modernidade, externalizando uma feminilidade que ameaça a identidade social, psicológica e sexual da masculinidade moderna. A imaginação de artistas visuais e de literatas foi especialmente atraída pela figura feminina no contexto cultural europeu, permeado pelo simbolismo, esteticismo e decadência. Essa representação emergiu como um produto da criatividade e de uma reflexão sensível; no entanto, em essência, funcionava como um espelho das fantasias masculinas, expectativas e projeções idealizadas na dualidade feminina entre “mulheres más” e “mulheres castas”. Assim, a representação polarizada da mulher nas artes e na literatura da época estava profundamente vinculada à posição social delas na sociedade, além de refletir a intensa dinâmica de gênero desse período.

O gênero foi um dos principais marcadores nas hierarquias sociais no século XIX. As mulheres, excluídas da cidadania, dependiam dos homens (maridos, pais, irmãos) e tinham apenas um espaço limitado de influência no lar. Por outro lado, a dicotomia entre vida pública e privada não atendia as necessidades e aspirações de muitas delas, uma vez que a própria modernização do Estado burguês as empurrou para o mercado de trabalho. Sem acesso à educação formal, elas iniciaram uma árdua luta por capacitação profissional, buscando auto-

nomia econômica e empoderamento. Esses movimentos emancipatórios transformaram a cultura feminina e as relações sociais, gerando uma corrente de pensamento que começou a reivindicar igualdade de direitos, liberdade e participação política, marcando o início da primeira onda feminista entre o final do século XIX e início do XX. Neste contexto, muitas mulheres começaram a desafiar os papéis de gênero tradicionais e a visão convencional que as considerava indivíduos emocionais e menos racionais. Portanto, a modernização e a modernidade impulsionaram politicamente as mulheres para a luta por sua autorrepresentação (tanto ao nível econômico quanto cultural e político) oferecendo uma alternativa às suas tradicionais funções domésticas.

No entanto, o aspecto mais curioso e instigante na análise da projeção e representação dessa feminilidade satânica nas artes e na literatura oitocentista parece ter sido, na verdade, uma operação que evidencia uma batalha entre os sexos, refletindo os conceitos desenvolvidos por Charles Darwin em *A descendência do homem* (1871)¹ sobre a competição entre indivíduos do mesmo ou de sexos diferentes para fins de reprodução e controle social. A transformação da imagem da mulher em arquétipos que se alinhavam às normas de comportamento estabelecidas pelo pa-

triarcado – ‘*femme fatales*’ ou ‘mães ideais’ – parece ser resultado de um processo intelectual que reinterpretava histórias míticas sobre diferentes feminilidades ficcionadas na Antiguidade e encarnadas em figuras arquetípicas como Maria e Eva – e as “filhas” de Eva como, Cleópatra, Helena de Tróia, Medéia, Circe, Messalina, dentre muitas outras. Esses arquétipos se metamorfoseiam e evoluem na modernidade, e tornam-se apreciados, valorizados, experienciados e explorados em contextos culturais distintos, apresentando diferentes facetas da feminilidade e do papel da mulher na sociedade.

Porém, consideramos que as narrativas visuais e literárias que posicionam as mulheres como *femme fatales* podem ser interpretadas como representações que, mesmo de modo ambíguo, revelam a transformação das mulheres em protagonistas de suas próprias histórias, desafiando estereótipos e reivindicando sua voz e autonomia. De modo que, as obras de arte decadente-simbolistas podem ser interpretadas como representações de transformações nas identidades femininas, influenciadas por fatores como educação, experiências de vida e mudanças sociais, refletindo ainda a complexidade da vivência feminina na modernidade. Assim, a *femme fatale* nas estéticas oitocentistas representou na arte e na literatura um

contradiscurso, ainda que contraditório, à moral vitoriana, extrapolando uma mera condenação às mulheres. A formação do arquétipo da *femme fatale* na modernidade, voluntária ou involuntariamente, não oferece apenas uma imagem difamatória sobre as mulheres, uma vez que o arquétipo (*femme-fatale*) ao desafiar as narrativas condenatórias, favoreceu uma desestabilização das categorias e ideais de gênero. Observamos, assim, que entre estes movimentos estéticos que se consolidaram na Europa a partir da segunda metade do século XIX, emergem diferentes sensibilidades e representações da feminilidade, refletindo as nuances das posições das mulheres dentro de contextos sociais específicos.

Embora seja possível estabelecer conexões entre o decadentismo e o simbolismo italiano e os padrões destes estilos em outras regiões da Europa, como o ocultismo belga, o misticismo russo e a decadência

austriaca, há diferenças significativas que, obviamente, correspondem ao lugar da mulher nestas culturas. Em outras regiões do continente europeu, a *femme fatale* frequentemente encarna uma atração erótica magnética e fatal ou, muitas vezes, uma imagem caricatural e demoníaca da Nova Mulher.

No decadentismo belga as representações de mulheres satânicas apresentaram um “mergulho no insólito, no inesperado, no estranhamento e, sobretudo, na relação entre exposição, censura e circulação do não-exposto” (LEITE, 2024). A obra de Gustave Moreau² retrata uma vasta galeria de heroínas mitológicas potentes em interiores ricamente decorados. Em Franz von Stuck³, elas surgem sombrias como Esfinges ameaçadoras, e, imersas no efeito *terribilità*⁴ – o espectador se depara com o confronto entre Eros e Thanatos, os quais encarnam os princípios masculino e feminino enfrentando-se em constante

¹ Em *A descendência do homem*, Darwin propunha que a seleção sexual era instrumento para explicar a origem do que ele chamava ‘raças’ humanas e do progresso cultural. Na obra, argumentava que a seleção sexual explica por que os humanos se dividiram em diferentes grupos raciais, com a cor da pele e do cabelo como indicadores importantes. Para o naturalista, a seleção sexual entre os humanos podia também afetar características mentais como inteligência e amor materno, até mesmo dentro dos grupos raciais. Assim, afirma: “O homem é mais corajoso, pugnaz e enérgico do que a mulher, e tem mais gênio inventivo”. Darwin buscava explicar as raízes biológicas do desenvolvimento histórico da civilização, afirmando que a seleção sexual era um fator fundamental no desenvolvimento da mente humana.

² Ver: <https://artsandculture.google.com/entity/gustave-moreau/m0hrky?hl=e>.

³ Ver: <https://artvee.com/artist/franz-von-stuck/>.

⁴ *Terribilità* é uma palavra italiana que os contemporâneos do artista Miguel Ângelo Buonarroti usavam para definir o estilo grandioso e a força poderosa que o referido artista demonstrava especialmente em suas esculturas, com um vigor e um olhar terrível e cheio de raiva. Giorgio Vasari foi um dos primeiros a definir o estilo, em “Vida de Michelangelo” (parte das “Vidas de Artistas”), publicado em 1568.

luta: o Apolíneo-masculino se entrelaça ao Dionisiaco-feminino. Nas pinturas paisagísticas idealistas de Arnold Böcklin⁵, que ilustram cenas de ninfas e centauros em brincadeira, a figura feminina é associada à Natureza, sua terra natal primordial, em um espaço onde os instintos se libertam e a plenitude da vida é celebrada. Em contraste, as representações distorcidas de temas religiosos na obra de Felicien Rops⁶ oferecem uma erotização mais intensa da mulher, acompanhada da dessacralização dos tópicos cristãos. Na Inglaterra, a irmandade pré-rafaelita representa a mulher satânica como o oposto dos ideais de modéstia da mulher vitoriana. No entanto, Jan Marsh afirma que a *femme-fatale* pré-rafaelita permitiu aos artistas da irmandade lançarem “olhares fascinados e curiosos, mas com certo pânico sobre as mulheres empoderadas que lhes pareciam ao mesmo tempo frígidas, sensuais e eróticas” (MARSH, 1987, p. 52). Esta feminilidade fatal, contudo, é construída envolta em luxo e decorativismo em excesso.

No simbolismo italiano, a unidade de opostos, beleza virginal e a sensualidade sofisticada, encarnam os ideais femininos, uma vez que se inspiram nos esquemas dos artistas pré-rafaelitas. A mulher transforma-se em símbolo de luxúria, pecado e prazer mas, ao mesmo tempo, é poderosa, sublime e extremamente refinada.

De modo que, o aspecto mais proeminente do simbolismo-decadente italiano foi o destaque na artificialidade e no aspecto decorativo de suas *femmes fatales*, para destacar a dualidade entre “mulheres más” e “mães ideais”.

Mito e História

Valéria Messalina, nascida por volta de 25 d.C. e falecida em 48 d.C., era filha de aristocratas romanos e casou-se com o imperador Cláudio em 38 d.C., tornou-se sua terceira esposa, gerando dois filhos, Britânico e Octávia, e consumando uma aliança política entre as *gens* Cláudia e a *gens* Julia. A diferença de idade, com Messalina tendo entre 14 e 20 anos e Cláudio com 48, contribuiu para a construção de sua imagem como uma mulher sexualmente insaciável.

Acusada de traição por ter se casado com o cônsul Gaio Silius em uma festividade báquica enquanto Cláudio estava em campanha, Messalina foi condenada a uma execução sumária. No entanto, não existindo evidências históricas de um julgamento formal, sua morte assemelha-se à de conspiradores políticos. A imagem de Messalina como mulher adúltera e promíscua foi, segundo os historiadores da literatura, moldada pelo patriarcalismo romano, em narrativas construídas por historiadores como Sêneca, Suetônio e Tácito, que a difamaram para acusar

Cláudio e sua suposta incapacidade. Pois, se o imperador não controlava as hierarquias dentro de sua própria *domus* (casa) – esposa, escravos e libertos – não estava apto para governar um império tão vasto e poderoso como o romano.

O poeta Juvenal (II d.C) a retratou como uma mulher desfrutável e sexualmente desenfreada, enquanto Plínio o Velho (II d.C) a descreveu de maneira sarcástica, enfatizando sua suposta promiscuidade. No século XIX, Messalina foi utilizada como exemplo de mulher criminosa e prostituta pelo antropólogo criminal Cesare Lombroso, que incorreu em erros, atribuindo uma escultura de cabeça errada como sendo dela. Descobertas arqueológicas no século XX confirmaram que a cabeça era, na verdade, de Agripina, a Menor, quarta e última esposa de Cláudio e mãe do imperador Nero. Essas narrativas, portanto, refletem construções difamatórias engendradas pelo patriarcalismo ao longo da história.

No entanto, foram estas narrativas que impulsionavam os artistas e literatos a incorporá-las em suas telas, agregando elementos novos e contemporâneos à sua

imaginação, transformando-as em personagens arquetípicos que encarnavam a representação da dinâmica entre os sexos.

A influência dos Pré-Rafaelitas na configuração da *Femme Fatale* na arte italiana

Os esquemas pictóricos pré-rafaelitas tiveram origem na literatura inglesa shakespeariana e, talvez, seu ponto de partida tenha sido o poema *Idylls of the King* (Idílios do Rei) de Alfred Tennyson, publicado em 1859, que narra a história da fada Vivien e do mago Merlin, que, atraído pela jovem, é enganado por ela para trair Camelot e ensinar-lhe um encantamento secreto. Em 1877, o pintor pré-rafaelita Edward Burne-Jones finaliza sua tela *The Beguiling of Merlin*⁷, que retrata o momento da traição entre Merlin e Vivien, às vezes chamada de Nimue, a Dama do Lago. Na tela, Merlin troca um olhar ambíguo com Vivien, que segura um livro de feitiços aberto. Seu corpo esguio é realçado por suas vestes transparentes e diáfanas que realçam sua beleza e sedução, enquanto Merlin, exausto e enfraquecido, reclina-se contra uma árvore.

A representação de Burne-Jones sobre a perigosa fada feiticeira aborda diretamen-

⁵ Ver: <https://artsandculture.google.com/entity/m03hq8p?hl=pt>.

⁶ Ver: <https://artsandculture.google.com/entity/f%C3%A9licien-rops/m01ptjw?hl=en>.

⁷ Ver: <https://www.liverpoolmuseums.org.uk/artifact/beguiling-of-merlin>.

te o problema central da estética pré-rafaelita em relação à Nova Mulher: como representar uma mulher poderosa e em controle de sua sexualidade? Esta preocupação teve a ver tanto com o contexto mais amplo da sociedade vitoriana, quanto com as linguagens estéticas desenvolvidas no interior da irmandade pré-rafaelita. A ameaça concreta aos novos ideais de feminilidade que eclodem a partir da segunda metade do século XIX e o crescente movimento das mulheres que tornava-se uma força visível e divisiva invadem as pautas da arte e de toda a sociedade.

A representação das mulheres na pintura pré-rafaelita emerge como uma explosão de forças disruptivas, revelando que os artistas estavam longe de se limitar a uma mera ilustração da “maldade feminina”. Em vez disso, eles buscavam capturar a essência de mulheres fortes, ambivalentes e incognoscíveis, envoltas em uma aura de mistério e fascinante beleza. Essas figuras femininas, repletas de complexidade, transcendem os estereótipos e desafiam as convenções sociais de sua época. Elas não são apenas objetos de desejo, mas também encarnam o poder da sedução e da transgressão, apresentando uma dualidade que intriga e cativa o espectador. O luxo e o decorativismo com que são adornadas realçam sua majestuosidade e importância, transformando-as em íco-

nes estéticos e que exalam profundidade emocional. Na paleta vibrante e nas pinceladas meticulosas dos pré-rafaelitas, essas mulheres se tornam não apenas figuras centrais, mas também símbolos de uma luta entre opostos: a fragilidade e a força, a virtude e a transgressão.

A inspiração da arte italiana no pré-rafaelismo partiu do poeta esteta-decadente Gabriele D'Annunzio, amigo pessoal do pintor pré-rafaelita Dante Gabriel Rossetti – italiano de nascimento. D'Annunzio foi o principal protagonista da cena artística italiana desde meados do século XIX e viu no movimento inglês um retorno às raízes da arte italiana renascentista. A beleza e a sensualidade sofisticada representadas nos ideais femininos pré-rafaelitas foram tomados na poesia de D'Annunzio e compartilhados entre os pintores italianos finiseculares que desenvolvem um estilo de pintura que resgata a tradição renascentista, ligada à apreciação pelo mito e pela alegoria, especialmente evidentes na obra dos artistas pré-rafaelitas ingleses. O gosto de D'Annunzio, como membro honorário da *Arte Libertas*⁸, abraçou o primitivismo e o medievalismo típicos dos mestres ingleses, reinterpretando-os numa chave estética e decadente, enfatizando, como dito acima, as duas visões opostas da feminilidade, a partir dos esquemas de Rossetti, como os “jogos” narrativos

equilibrados entre a mulher angelical – à la Beata Beatrix⁹ – e a femme fatale – à la Lady Lylith¹⁰.

Os pré-rafaelitas criaram um ideal de beleza feminina satânica, cujas qualidades destrutivas ou fatais eram enfatizadas pelo contraste entre a demonização mitológica dos sujeitos e a sua visualização como seres sensuais de beleza etérea. As historiadoras da arte Griselda Pollock e Deborah Cherry (2003) afirmam que as telas dos pintores Pré-Rafaelitas posicionam esta feminilidade em criações artísticas repletas de elementos extremamente decorativos que aludem a arte: os tecidos são bordados e remetem a joias, como pérolas e pedras preciosas, em estampas monocromáticas ou florais extremamente brilhantes e sua aparência é luxuosa, como a seda, o veludo e o chiffon, escolhidos pela sua textura e capacidade de captar uma luz que ressalta o brilho e o foco nítido. As figuras femininas são alongadas sugerindo uma aparência escultórica e um caráter enigmático e sombrio.

Os esquemas pictóricos iniciados por Rossetti, marcados pelo sombrio e pela

sensualidade da alma, possibilitaram aos pintores da irmandade criarem técnicas compositivas que despertavam uma atmosfera temperamental e penumbral, em oposição às representações bizarras, caricaturais ou pornográficas criadas por pintores continentais. Pollock e Cherry (2003) ressaltam que a criação da femme fatale entre os pintores pré-rafaelitas foi uma resposta temerosa ao feminismo que emergia na Inglaterra vitoriana. Porém, ainda que estas imagens ressaltem traços faciais e corpos femininos estilizados e envoltos em acessórios extremamente decorativos e luxuosos, de fato, suas heroínas diabólicas encarnam a beleza feminina da mulher moderna. Se por um lado a sensualidade e a hipersexualidade destas mulheres tornaram-se atraentes para estes artistas e para o público finissecular, por outro, a perversão de mostrar o perigoso e o imoral permite-nos ler estas obras de arte como retratos críticos aos valores de seu tempo. Ao posicionarem as mulheres como figuras centrais em suas criações, os artistas decadentes e simbolistas europeus exploravam, através da representação desta feminilidade, tanto o fascínio quanto as ansiedades sociais da sua época,

8 “Arte Libertas, movimento de tendência separatista italiano que propunha uma reformulação da pintura italiana, enfatizando os aspectos simbolistas e defendendo a paisagem como o gênero mais adequado aos seus propósitos”. In: GOMES, Paulo César Ribeiro. A formação e a obra de Pedro Weingärtner no século XIX. 19&20, Rio de Janeiro, v. XI, n. 1, jan./jun.

9 Ver: https://pt.m.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:Dante_Gabriel_Rossetti_-_Beata_Beatrice,_1864-1870.jpg.

10 Ver: <https://www.metmuseum.org/art/collection0/search/337500>.

como o adultério, o amor, o sexo e a luta das mulheres por seus direitos, incluindo o direito de serem artistas.

Messalina: a femme-fatale de Henrique Bernardelli

Partindo deste contexto artístico, não é difícil imaginar que, entre 1878 e 1888, período em que Henrique Bernardelli esteve na Itália, o artista se familiarizou e interagiu com os principais debates da época sobre a representação da *femme fatale* que, como vimos, foi resultado do intenso e acalorado debate em torno da Questão da Mulher que eclodia na Europa e alhures.

Ademais, em junho de 2024, o Museu San Domenico em Forlì, na Itália, abriu a mostra “Pre-Raphaelite: Renascença Moderna”. O curador da mostra, Peter Trippi, escreve no catálogo da exposição que os pintores italianos encontraram no movimento inglês um elo ideal com o seu passado glorioso, sobre o qual poderiam construir uma nova identidade artística. A poesia e a arte visual de Dante Gabriel Rossetti e da irmandade como um todo têm sido estudadas por historiadores da arte contemporâneos como um fenômeno que impregnou a cultura italiana finisecular e, em especial, a pintura de Cesare Laurenti, Domenico Morelli e Giovanni Segantini, artistas com os quais Bernardelli manteve relações próximas. Camila Dazzi

(2009) também chamou a atenção para a aproximação de artistas brasileiros como, Zeferino da Costa, os irmãos Bernardelli e, especialmente, Pedro Weingärtner, com as criações artísticas do pintor pré-rafaelita Alma Tadema em sua fase pompeiana.

Messalina é a representação da mulher satânica, a *femme-fatale* fabulada pelo pintor, seguindo os esquemas da arte italiana inspirada nas criações artísticas pré-rafaelitas. A tela foi realizada após a estadia do pintor na Itália, entre 1878 e 1888. A historiadora da arte Camila Dazzi situa sua feitura em torno de 1890, ano em que foi exposta na Exposição Geral de Belas Artes no Rio de Janeiro sob o título *Dieteriade* e, em 1893, na Exposição Universal de Chicago, sob o título *Messalina* (DAZZI, 2009). A tela, naturalmente, evidencia a sintonia de Bernardelli com o simbolismo-decadente italiano inspirada no pré-rafaelismo britânico. Porém, a tela, assim como muitas outras que discutimos acima, vai além das fronteiras da história da arte, funcionando como um valioso instrumento de análise. Primeiramente, ela nos conecta a processos históricos que, ao longo do tempo, relegaram às mulheres que desafiavam as normas patriarcais o status de figuras maléficas e ignóbeis. Como resultado, a obra disponibiliza ferramentas de análise para estudos em outros campos, como o de gênero e feministas. A tela e a história de

Messalina não apenas reflete a luta contra a opressão sobre as mulheres, mas também provoca uma reflexão crítica sobre as narrativas que moldaram a percepção da mulher em sociedade. Neste sentido, a obra se torna um ponto de partida para explorar como essas construções históricas ainda ressoam no presente, e como a arte pode servir de veículo para a expressão e a reivindicação da complexidade da experiência feminina.

Em segundo lugar, as narrativas difamatórias criadas ao longo da história em torno da imagem da imperatriz Messalina nos levam a confirmar as razões pelas quais Bernardelli apresentou sua tela na Exposição Geral do Rio de Janeiro, em 1892, com o título *Dicteriade*, em vez de *Messalina*, como revelou a historiadora da arte Ana Cavalcanti. Como destacamos, a construção progressiva da imagem da imperatriz nos séculos I e II como prostituta fez com que o substantivo “dicteriade” e o nome “Messalina” se tornassem sinônimos. Esse processo é confirmado quando o artista exibe sua tela na exposição de Chicago em 1892 adotando o título “Messalina”.

Vemos, então, que as narrativas sarcásticas de Plínio sobre a competição sexual entre Messalina e a famosa prostituta romana em um Lupanar, bem como a descrição dos mamilos salientes da imperatriz

na Sátira 6 do poeta Juvenal, parecem ter sido as fontes literárias às quais Bernardelli recorreu para criar sua *femme fatale*. Para o artista, a imagem da imperatriz Messalina é a encarnação do feminino satânico. A escolha do tema parece destacar as complexidades que permeiam a visão de Bernardelli sobre a feminilidade, ao mesmo tempo que o conecta a um legado de imagens difamatórias e estigmatizantes, uma vez que Messalina não é apenas uma imperatriz romana para Bernardelli; ela se transforma na encarnação do feminino “mal”, uma representação que ecoa uma rica e complexa rede de fabulações sobre mulheres que recusam o poder patriarcal. Ao projetar a personagem Messalina através dessa lente, o artista a conecta a um legado de imagens difamatórias e estigmatizantes, no entanto, também revela uma crítica subjacente à forma como as mulheres eram percebidas historicamente. Assim, esta obra se torna um espaço de reflexão, onde a beleza e a sedução coexistem com o perigo e a transgressão, desafiando os estereótipos na arte.

Não obstante, o atraente na construção da representação de *Messalina* de Bernardelli não é a sugestão da natureza indomada dessa mulher através do hediondo de sua mente ou do seu corpo, mas da utilização de dispositivos mais sugestivos, como os mamilos destacados, o semblante escure-

cido, a testa abaixada e o abandono da pose. Os esquemas pictóricos iniciados por Rossetti, caracterizados pelo sombrio e pela sensualidade da alma e do corpo adornado e imerso em ambiente decorativo, serviram de inspiração para Bernardelli.

O corpo de *Messalina* é alongado e escultural, seus mamilos expostos e, protuberantes, capturam a atenção imediata do observador. Seus cabelos se dissolvem no fundo escuro da tela, revelando o cuidadoso trabalho do pintor em suas pinceladas, que visam acentuar a sensualidade dessa mulher inserida em um espaço pictórico ricamente ornamentado. Ela reclinase em um leito adornado por almofadas em cetim de seda rosa pálido e carmim, circundada por rosas brancas e fúcsias que simbolizam amor, paixão, sensualidade e beleza. A túnica de tafetá de seda que cobre seu abdômen, genitália e pernas resplandece com uma luz intensa, refletindo tons de branco perolado e marfim, enquanto delicadas pinceladas revelam matizes de rosa creme e azul pálido. O arranjo da túnica e seu cromatismo ressaltam os seios, revelando, de maneira quase provocante, os mamilos salientes e os pés delicadamente dobrados, adornados com *caligae* creme, apoiados sobre um banquinho de madei-

ra que se destaca em um piso de mármore decorado com belos mosaicos, salpicados por rosas murchas e pétalas dispersas.

O ambiente é soturno e banhado em meia-luz. Nele, *Messalina*, embora olhe, não encontra o olhar do espectador. Imersa em uma atmosfera de incerteza, sua expressão oscila entre deleite e turbulência interior. Bernardelli destaca os minuciosos detalhes da composição, transformando-os em símbolos do caráter de sua personagem, os quais conduzem o espectador ao ambiente decadente em que *Messalina* se encontra, refletindo, ainda, o dilema de uma *femme fatale* cercada por beleza e desespero, tormento e solidão.

Assim, seguindo a essência do simbolismo italiano, Bernardelli criou um universo de fantasia, influenciado pela história e mitologia da imperatriz no erotismo. No entanto, para entender a tela *Messalina*, é crucial considerar a outra face da dualidade feminina representada em *Mater*¹¹, pintada em 1885, cinco anos antes de *Messalina*. Se, na pintura simbolista italiana, o dualismo feminino é fundamentado na dicotomia entre idealismo e materialismo, bem e mal, misticismo e eroticismo, Bernardelli usa-se dos mesmos esquemas: sua *femme*

11 Ver: http://www.dezenovevinte.net/bios/bio_hb_arquivos/hb_mater.jpg.

fatale possui uma eroticidade evidente, e sua *femme fragile* *Mater* é isenta de atributos eróticos. *Mater*, a nosso ver, configura-se como o contraponto à *Messalina* completando, assim, a outra face da dualidade feminina para o pintor. *Mater* é sua representação da anti-Eva. No entanto, embora *Mater* evoque o ideal da “Mãe de Deus” e da “Mãe pura”, concordamos com a análise de Camila Dazzi quando afirma que a feminilidade expressa na obra está longe da fragilidade. *Mater* transcende a simples imagem de uma genitora amamentando seu filho; suas proporções imponentes desafiam o convencional, e sua estrutura física evoca, de maneira indelével, uma das Sibilas de Michelangelo (DAZZI, 2006). Cada linha e curva a aproxima não apenas da maternidade, mas também da grandeza e do poder, como se ela fosse a própria personificação da sabedoria e da profecia, inscrita na moldura divina da arte.

Messalina e *Mater* configuram feminilidades opostas que, de maneira sutil, podem se complementar na percepção do artista sobre os ideais de feminilidade de seu tempo. *Messalina*, com sua aura de sedução e transgressão, desafia as normas sociais, encarnando a figura da *femme fatale* que tanto fascina quanto assusta. Sua imagem evoca o desejo e a complexidade de uma mulher que desafia os limites impostos pela sociedade. Por outro lado, *Mater* re-

presenta a pureza e a maternidade, simbolizando o ideal da mulher como a guardiã do lar e da tradição. Sua presença é serena e acolhedora e reflete a força silenciosa da fertilidade e da criação. Enquanto *Messalina* seduz com seu erotismo, *Mater* oferece um porto seguro, um refúgio de amor e proteção. Na visão do artista, essas duas figuras podem se entrelaçar, refletindo um entendimento mais profundo da complexidade do feminino. Assim, ao explorar ambos os arquétipos, o artista não apenas documenta as tensões de sua época, mas também convida a uma apreciação das múltiplas facetas da mulher.

Algumas palavras conclusivas

Messalina, a *femme fatale* de Henrique Bernardelli, ao ser examinada sob a lente dos esquemas pictóricos pré-rafaelitas, revela tanto a beleza sedutora como também as violências históricas vividas pelas mulheres. Ademais, na obra de Bernardelli, a figura de *Messalina* encarna características que ressoam com as representações de mulheres sedutoras na arte pré-rafaelita, onde a sensualidade é frequentemente acompanhada de luxo e decorativismo, sob uma aura de transgressão e perigo. Os pré-rafaelitas, com sua atenção ao detalhe e sua busca por expressões emotivas, frequentemente retrataram mulheres como musas ou figuras trágicas, simbolizando a dualidade entre a pureza e a corrupção.

Messalina, como *femme fatale*, exemplifica essa dualidade: sua beleza e encanto são entrelaçados com a noção de que a feminilidade pode ser vista como uma ameaça à moralidade e à estabilidade. Essa visão é reflexo das narrativas históricas que frequentemente demonizavam as mulheres que exerciam poder ou sexualidade.

Assim, ao situar a representação de Bernardelli em um contexto histórico mais amplo, podemos observar como a figura da *femme fatale* serve para revisar e criticar as narrativas de violência e opressão

que as mulheres enfrentaram ao longo da história. Messalina não é apenas uma mulher sedutora, mas também uma vítima dessas construções sociais que limitam a identidade feminina. A obra convida à reflexão sobre como a arte pode servir como um meio para questionar e desafiar as normas que perpetuam a milenar violência de gênero, ao mesmo tempo em que celebra a força e complexidade das mulheres. Assim, a análise de *Messalina*, a *femme fatale* de Henrique Bernardelli lança luz sobre as tensões que permeiam a representação feminina na arte e na história.

Referências

- CAVALCANTI, Ana Maria Tavares. *Messalina (c.1890) de Henrique Bernardelli e Estudo de Reflexos (1909?) de Carlos Oswald: possibilidades de diálogo e história da arte*. Diálogos Artísticos e Migrações Culturais. Academia e Acadêmicos. Anais do XXVIII Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte, 2008.
- DARWIN, Charles. *A Origem do Homem e a seleção sexual*. Lisboa: Relógio D'Água, 2009.
- DAZZI, Camila. “Augusta Meretrix” - Decadentismo no Meio Artístico Brasileiro Finessecular. 19&20, Rio de Janeiro, v. III, n. 1, jan. 2008. Disponível em: http://www.dezenovevinte.net/obras/obras_messalina.htm.
- DAZZI, Camila. Pedro Weingärtner e a Pintura Neopompeiana. 19&20, Rio de Janeiro, v. IV, n. 2, abr. 2009. Disponível em: http://www.dezenovevinte.net/obras/pw_pneopompeiana.htm.
- DAZZI, Camila. A Mitificação da Mulher na Cultura Figurativa do último Oitocentos - análise da tela “Mater” de Henrique Bernardelli. 19&20, Rio de Janeiro, v. I, n. 1, mai. 2006. Disponível em: http://www.dezenovevinte.net/obras/mater_eba.htm.
- GOMES, Paulo César Ribeiro. A formação e a obra de Pedro Weingärtner no século XIX. 19&20, Rio de Janeiro, v. XI, n. 1, jan./jun. 2016. <https://doi.org/10.52913/19e20.XI1.06a>.
- LEITE, Reginaldo da Rocha. Félicien Rops: o fruto proibido do decadentismo. 19&20, Rio de Janeiro, v. XIX, 2024. <https://doi.org/10.52913/19e20.xix>
- MARSH, Jan. *Pre-Raphaelite Women: Images of Femininity*. London: Harmony Books, 1987.
- McCARTER, Stephanie. *Messalina's Gilded Nipples? Arethusa*, Volume 56, Number 1, Winter 2023, pp. 117-140 (Article) Published by Johns Hopkins University Press, 2023.
- PETHERBRIDGE Deanna, *Witches and Wicked Bodies*, exhibition catalogue, National Galleries of Scotland, 2013.
- Pre-Raphaelites. Modern renaissance*. Fondazione Cassa dei Risparmi di Forlì, 2024. <https://gallerieditalia.com/en/gallerie-off/pre-raphaelites-modern-renaissance/>.
- PIZAN, Christine. *A Cidade das Mulheres*. São Paulo: Editora 34, 2024.
- POLLOCK, Griselda. Woman as sign in Pre-Raphaelite literature: the representation of Elizabeth Siddall (written in collaboration with Deborah Cherry). In: *Vision and Difference*. London: Routledge, 2003.
- SAVIC, Isadora. *From Femme Fragile to Femme Fatale: the Motif of Woman in the Italian Symbolism Painting*. The Belgrade City Museum, 2019.
- WALKOWITS, Judith R. *City of Dreadful Delight: Narratives of Sexual Danger in Late-Victorian*. London: University of Chicago Press, 1992.

Julieta de França em *Mocidade em Flor* (1902): inocência ou ousadia?

Cinthya Marques do Nascimento*

* Doutoranda do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Universidade Federal do Rio de Janeiro (PPGAV/UFRJ) e mestre em Artes pelo Programa de Pós-Graduação em Artes do Instituto de Ciências da Arte da Universidade Federal do Pará (PPGARTES/ICA/UFPa). Professora da Universidade Federal do Sul e Sudeste do Pará (UNIFESSPA).
cinthyamnascimento@gmail.com | <https://doi.org/10.5281/zenodo.18437380>



Figura 1 Julieta de França *Mocidade em Flor*, 1902. Gesso modelado, 60 x 43 x 37 cm. Museu Nacional de Belas Artes/Ibram, Rio de Janeiro. Foto: Museu Nacional de Belas Artes.

Esse artigo visa apresentar, a partir de uma análise de elementos culturais, sociais e artísticos, a obra *Mocidade em Flor* (1902) da escultora paraense Julieta de França (1870 – 1951), que pertence ao acervo do Museu Nacional de Belas Artes (MNBA). O objetivo dessa análise é ampliar a investigação através da história social da cultura em conjunto com a produção visual da artista, contribuir com os estudos da historiografia da arte e destacar a relevância da principal escultora paraense da transição dos séculos XIX para XX, de modo que seja

possível relacionar os elementos visuais da escultura em debate com os aspectos históricos da estética Art Nouveau, e sociais do período da Belle Époque, possibilitando ampliar a análise sobre sua carreira e sua trajetória.

Na escultura em questão, *Mocidade em Flor* (1902), a figura feminina é representada a partir do busto de uma jovem. Ao seu redor flores contornam sua silhueta, em volta de seus cabelos e no contorno de seus braços. Sua face inclina-se para o lado inferior com olhos semicerrados. Nariz e lábios são proeminentes. Os elementos de composição da obra remetem à ideia de fragilidade na representação da figura feminina, tema que dialoga com o estilo delicado que prezava pela admiração da natureza da estética Art Nouveau.

Tal fragilidade enfatizava-se também pelo material da pequena escultura: o gesso foi o suporte que acompanhou a carreira da artista, que também produziu esculturas maiores a partir dele. O título da obra aborda o tema da pureza de uma jovem mulher que está na “mocidade”, reafirmando a ideia de juventude – período do fim da infância e início da vida adulta; e a flor remete a ideia de pureza e castidade, questão relevante à moralidade das mulheres na sociedade do final do século XIX.

A inocência do busto da jovem rodeada de flores contrasta com a ousadia das formas, e do acabamento rústico de uma peça que apresenta elementos suficientes para determinar as influências do estilo do período da *Belle Époque*. *Mocidade em Flor* revela-se uma obra que sugere a castidade da figura feminina, ao mesmo tempo que expõe seu colo despido – em um ato de ousadia – que, em Julieta de França, atravessaria desafios morais que a artista viria a enfrentar para estabelecer sua produção no campo da escultura acadêmica brasileira.

Teóricos e historiadores da Arte brasileira têm se dedicado ao estudo da trajetória artística e profissional de Julieta de França, considerada uma das artistas precursoras da arte acadêmica no Brasil (SIMIONI, 2008), em virtude da relevância de sua trajetória. Sendo a primeira artista mulher a matricular-se na classe de modelo-vivo da Escola Nacional de Belas Artes (ENBA), ela foi também a primeira aluna do gênero feminino a conquistar o prêmio de viagem ao estrangeiro, honraria concedida aos melhores alunos da instituição.

Dessa forma, a trajetória artística da principal escultora paraense da transição dos séculos XIX para o XX vem influenciando críticos e pesquisadores da arte brasileira que destacam os momentos de enfrentamento às normas do sistema acadêmico e

patriarcal enfrentado por Julieta de França. Considerada uma artista relevante, destaca-se que sua carreira reuniu “coragem, audácia e tenacidade” (DUARTE, 2009, p. 14) e que, durante o desenvolvimento de seu percurso profissional ela enfrentou “[...] com galhardia todas as dificuldades impostas pela Academia [...]” (*Ibid.*, p. 14).

A obra *Mocidade em Flor*, um pequeno busto produzido em 1902, chega ao Brasil com o retorno de Julieta de França após a conclusão de seus estudos na Europa (1900-1905), viabilizados pela bolsa de estudos de pensionista. Durante esse período, França direcionou-se para a *Académie Julian*, em Paris, local em que estudou as proporções humanas em classes de modelos-vivos que respeitavam a separação por sexo. “A estratégia de seu estúdio era a de fornecer classes apenas às mulheres, sem expô-las aos inconvenientes indesejáveis representados pelas classes mistas, além de proporcionar o enfrentamento, em um horário especial, com o modelo-vivo” (SIMIONI, 2008, p. 154).

Nas aulas da escola francesa, mulheres de diversas partes do mundo matriculavam-se a fim de aprimorar seus conhecimentos na composição do corpo humano, incluindo a possibilidade de praticar o desenho a partir da observação dos corpos de modelos masculinos que posavam

para as artistas. Neste período, Julieta de França se tornou discípula do pintor Raul Verlet (1857-1923), com quem estudou desenho, escultura e modelagem.

Ressalta-se o caráter precursor de sua vida e obra na virada dos séculos, pois a artista estava interessada na representação humana, visando ampliar seus conhecimentos sobre o tema. Deste modo, como resultado do período em que foi pensionista em Paris, Julieta de França apresentou um conjunto de desenhos que atualmente pertencem ao acervo do Museu Dom João VI¹ (EBA-UFRJ). Parte de sua obra “[...] constituiu-se de desenhos a partir do modelo-vivo, como bem assinalam, entre outros, os estudos de Julieta de França” (SIMIONI, 2008, p. 158).

A produção gráfica de Julieta de França, a partir de seus desenhos, revela um esforço em dar ênfase ao corpo feminino e masculino, posição que denota também uma supervalorização da representação humana através da arte acadêmica, categoria na qual a artista estimava alcançar reconhecimento e prestígio na arte brasileira já que “[...] o desenho a partir do modelo-vivo, também conhecido como *académie*, é considerado a base do aprendizado

daquele longo processo conhecido como formação acadêmica” (SIMIONI, 2008, p. 157), sendo assim essencial para que a artista pudesse aprofundar o conjunto de conhecimentos acerca da representação acadêmica do corpo humano.

Ao analisar o conjunto de desenhos que foram enviados para a ENBA, é possível afirmar que o tema central na obra de Julieta de França é o corpo humano. No mesmo sentido, a obra *Mocidade em Flor* apresenta um diálogo com as influências da estética francesa *Art Nouveau*, que difundiu-se na Amazônia durante o período gomífero – momento em que houve uma plena expansão amazônica durante o Ciclo da Borracha, que teve seu auge entre 1880 a 1910. Julieta de França nasceu em Belém, no estado do Pará, em 1870, e uma década depois de seu nascimento, a cidade se tornou um importante centro cultural da região amazônica ao lado de Manaus, no estado do Amazonas.

O contexto apresentado pode vir a indicar que Julieta de França, antes de migrar para o Rio de Janeiro, e se tornar aluna da ENBA no final do século XIX, assistiu às mudanças significativas no cenário sócio cultural da região, principalmente no que tange a

¹ O acervo do Museu Dom João VI da Escola de Belas Artes/UFRJ tem sua história iniciada no século XIX. A coleção reúne obras da Academia Imperial de Belas Artes, da Escola Nacional de Belas Artes e parte da história recente da EBA/UFRJ.

influência dos aspectos culturais e sociais franceses no Brasil.

No final do século XIX, com o monopólio de produção e os altos preços da borracha no mercado mundial, os donos de seringais da Amazônia enriqueceram e fizeram de Belém e Manaus capitais de fausto e de dissipação. Porto internacional de escoamento da importante matéria-prima, Belém estava pronta para absorver as últimas novidades europeias (BAS-SALO, 2008, p. 45).

Foi nesse período que Julieta de França se tornou discípula do pintor italiano Domenico de Angelis (1852-1904), artista pertencente à Academia de San Luca, em Roma, e que residiu no Norte do Brasil durante o período áureo da exploração da borracha na Amazônia. De Angelis integrou o grupo de artistas da academia romana que contribuíram para o desenvolvimento artístico e arquitetônico da região Norte do Brasil, no momento em que os lucros provenientes da fase áurea da exploração da borracha resultaram em investimentos urbanísticos nas principais capitais da região: Belém (PA) e Manaus (AM).

O Ciclo da Borracha foi um período de apogeu econômico da Região Norte do país. [...] Durante esses anos, a região amazônica figurou como o principal produtor mundial de borracha, que passava a ser empregada na indústria, principalmente para os pneus dos automóveis e motocicletas cuja a produção crescia de modo exponencial e, consequentemente, puxava a demanda pela borracha (PRATA, 2017, p. 5).

Ao chegar na região amazônica, De Angelis presenciou o primeiro ciclo da exploração da borracha, que aconteceu entre 1879 a 1912, durante a intendência de An-

tônio Lemos (1843-1913). Foi nesse cenário que De Angelis colaborou com o plano arquitetônico e urbanístico de Belém – que aconteceu entre 1897 e 1911 – realizando a decoração interna do Teatro da Paz, e participou também da decoração dos quadros internos do Teatro Amazonas (Manaus).

Nascido em Roma em meados do século XIX, De Angelis realizou estudos na Academia San Luca. Pelo primor de seus trabalhos e reconhecimento no campo artístico, foi convidado por Dom Macedo Costa, bispo do Pará, a vir ao Brasil para trabalhar na reforma da Catedral de Belém (MAUÉS, 2011, s/p).

Nesse período, o interesse do poder público concentrava-se em promover eventos culturais naquelas cidades que concentravam os investimentos resultantes da exploração da borracha, em vistas de divulgar os avanços tecnológicos e científicos da região. Esses interesses estavam aliados à necessidade de divulgar imagens de cidades desenvolvidas, modernas e civilizadas. Esse contexto também estimava formar um público local apto a conviver com exposições de artes através de políticas que promoviam o mecenato no fim do século XIX.²

É nesse cenário que aconteceram as primeiras aquisições de obras de arte pelo poder público pois, tal como De Angelis, outros artistas foram convidados pelo Governador do Pará, Augusto Montenegro (1901-1909), a vir para a Amazonia.³

Tanto Montenegro quanto Lemos tinham interesse em encomendas de obras do gênero pintura histórica para a decoração interna dos suntuosos palácios e teatros que estavam sendo construídos.

A construção de edificações tinha a intenção de representar simbolicamente a plena expansão amazônica durante o Ciclo da Borracha, pois “O dinheiro estava circulando nessas capitais que tinham demanda de profissionais e necessidade de realizações, portanto, para muitos, esses destinos foram não só atrativos, mas ainda muito profícuos” (ALVES, 2013, p. 61).

Tanto o Teatro da Paz quanto o Teatro Amazonas são suntuosos prédios neoclássicos, sendo o Teatro da Paz o primeiro nesse estilo a ser construído na Amazônia. Segundo Bassalo (2008, p. 91), “Entre 1890 e 1914, no auge da exportação do látex, a casa de espetáculos foi dotada de luxo, brilho e requinte”. A pintura original feita por De Angelis não resistiu a vestígios do tempo, e foi substituída na segunda metade do século XX:

O teto da sala de espetáculos exibe um belo painel representando os deuses gregos Apolo e Diana

no cenário amazônico. Seu autor, o artista italiano Domenico de Angelis, pintou também o teto do foyer. Este foi destruído em consequência de uma infiltração e repintado em 1960 por outro artista italiano, Armando Balloni (BASSALO, 2008, p. 90).

No entanto, outras contribuições do artista italiano podem ser encontradas em edificações do mesmo período, final do século XIX, tal com pinturas sacras localizadas nos altares laterais da Catedral de Belém, atualmente Igreja da Sé, localizada no centro histórico da cidade. São três telas de grandes dimensões que compõem a decoração interna da Catedral de Belém, construção de estilo neoclássico e barroco datada do século XVIII: “As pinturas São Jerônimo, Maria Madalena e São Sebastião possuem assinatura do pintor italiano Domenico De Angelis, executadas em Roma e datadas de 1891” (MAUÉS, 2011, s/p).

Sob tais circunstâncias, Julieta de França testemunhou o início do período de expansão amazônica durante o Ciclo da Borracha como discípula de De Angelis. Ao que tudo indica, antes de partir para o Rio de Janeiro, em 1897, e se tornar aluna da ENBA no final do século XIX, a relação entre aprendiz e mestre fomentou a base da formação acadêmica da artista.

2 Para a autora, a prática do mecenato no Pará no fim do século XIX e início do século XX esteve relacionada diretamente ao poder público na figura do intendente Antônio Lemos e do governador Augusto Montenegro. Ver: Moema Alves, 2013.

3 Moema Alves afirma que ambos encomendaram obras do gênero pintura histórica para grandes pintores brasileiros: Theodoro Braga pintou *A fundação da cidade Belém* (1908) a convite de Antônio Lemos e Antônio Parreiras pintou *A conquista do Amazonas* (1907), convidado por Augusto Montenegro.

Através dos estudos de Simioni (2008), encontramos uma carta de Domenico de Angelis, que data de 10 de setembro de 1897, em que o artista italiano saúda a ex discipu-

la, citando que recebeu notícias dela através de conhecidos de Rodolfo Bernardelli, cumprimentando-a com saudações de seu “velho professor” (SIMIONI, 2007, p. 250).

Pará, 10 de setembro de 1897.

Exma. Sra Julieta

Por que não me escreveu mais. Tive medo que tivesse deixado de aplicar-se à arte da pintura. Felizmente um amigo do prof. Bernardelli que me trouxe as lembranças d’ele, disse-me que a senhora continua sempre muito bem e que Bernardelli tem garantido que D. Julieta tivera o prêmio de Viagem (sic).

(...) Aceite D. Julieta os meus cumprimentos e um aperto sincero de mão e não se esqueça de seu velho professor,

Domenico de Angelis

Por meio desta carta, evidencia-se que a relação entre mestre e discípula era de admiração e cordialidade, sendo, portanto, possível afirmar que Julieta de França assistiu ao início das mudanças significativas implementadas no cenário urbanístico e social da Amazônia, e conviveu, no mesmo período, com as influências advindas da estética francesa *Art Nouveau*.

A jovem artista presenciou o início da modernização das cidades amazônicas, que

estava se iniciando a partir de um movimento que culminaria posteriormente no período conhecido como *Belle Époque*: “O termo *Belle Époque* pelo qual é conhecido o período iniciado com essa movimentação traz em si o sentido europeizante presente nos meios culturais brasileiros da época, onde a França era o principal exemplo de civilização” (ALVES, 2013, p. 19).

A estética *Art Nouveau* surgiu na virada do século XIX para o XX, retomou a valoriza-

ção do objeto enquanto ornamento útil e funcional ao belo das formas da flora e da fauna, associando tais formas às figuras femininas jovens e estilizadas. Neste cenário, era constante a chegada de influências culturais da sociedade francesa na Amazônia, através do comércio entre os portos que interligavam o Rio Amazonas ao comércio e navegação internacionais: “A navegação a vapor transportava as novidades às cidades de Belém e Manaus, duas capitais que passaram a assumir papel histórico importante como centros da atividade civilizadora” (BASSALO, 2008, p. 43).

Diante da industrialização europeia e norte-americana, e pela pressão do comércio internacional, Belém e Manaus, consideradas pontos economicamente importantes para o país, passaram a disputar também os títulos de “Paris dos Trópicos” – como almejavam os barões da borracha em Manaus, diante da necessidade de modernidade (PRATA, 2017, p. 36) – e “Paris na América” – como ficou conhecida em Belém uma das mais importantes casas comerciais do período da *Belle Époque* na cidade.

Tais “slogans” culminaram no afrancesamento e na necessidade de incluir essa nova elite no panorama dos costumes internacionais, e para tal, os herdeiros de ambas as cidades eram enviados para estudar no exterior, de modo que, em Manaus:

Graças à borracha a cidade era uma potência econômica, com isso, a educação dos herdeiros se dava em terras europeias, e os avanços trazidos para a região buscavam incluir a capital em um paradigma moderno e eliminar qualquer vestígio de atraso, cuja a noção estava principalmente associada à floresta e à cultura indígena (OLIVEIRA; COUTO, 2013, p. 59 *apud* PRATA, 2017, p. 32-33).

Através desse relato, é possível observar que, para esta sociedade amazônica em processo de modernização, a ideia de atraso estava diretamente atrelada ao contexto da floresta e da cultura indígena, já que em um mundo industrial, o futuro deveria estar relacionado à produção de maquinaria. Semelhante ao descrito por Bassalo (2008), encontramos o fragmento de uma entrevista realizada com Edgard Chermont pelo jornalista Inocêncio Machado Coelho na década de 1980, na qual afirmou que, em Belém:

[...] os filhos da elite endinheirada da capital eram mandados à Europa a fim de aprimorar seus estudos e adquirir boas maneiras. Muitos deles, quando retornavam a Belém, praticamente haviam esquecido sua língua materna. Era comum falarem somente o francês, mesmo em casa, como aconteceu, por exemplo, com alguns membros de sua família (BASSALO, 2008, p. 57-58).

Essa prática nos possibilita refletir sobre os comportamentos exercidos pela elite que se formava na Amazônia através do enriquecimento do período gomífero, que estava intrinsecamente relacionado aos padrões intelectuais importados da Europa. É nesse cenário que a estética *Art Nouveau* ganha notoriedade ao ser aplicada

em objetos, prédios públicos e monumentos nas cidades que adotaram os valores da *Belle Époque*.

Sendo assim, ao iniciar seus estudos a partir de 1900, durante o pensionato em Paris, é possível afirmar que Julieta de França já estava familiarizada com os valores da *Belle Époque*, que estava em plena expansão em Belém desde a década final do século XIX. Ao chegar à capital francesa ela certamente observou de forma mais próxima a estética *Art Nouveau*, em pleno desenvolvimento e adaptação na Europa.

Foi nesse contexto que a artista produziu, em 1902, a escultura em gesso *Mocidade em Flor*. Trata-se de uma obra com inspiração na estética *Art Nouveau*, que reflete a influência de seus estudos em Paris. O busto é “[...] uma escultura em definido programa *Art Nouveau*, na qual uma jovem mulher saudável tem o colo exposto com exuberância, emoldurado pela veste e por flores, também os cabelos seguindo tendência vegetalista” (HERKENHOFF, 2017, p. 138).

O contexto da produção da obra está relacionado à uma transformação da carreira da artista, em especial o contato com mestres da escultura moderna, tal como Rodin: “Revela com uma execução capaz e modelado seguro a inspiração erótica retirada das obras de Rodin, bem como de

uma certa leveza que tende ao *Art Nouveau*, incorporando as novidades na arte que pode observar em Paris” (SIMIONI, 2008, p. 255). A proximidade com o escultor francês Auguste Rodin (1840-1917) aconteceu em razão da participação de Julieta de França durante o XIII Salon da *Société Nationale des Beaux-Arts*, ocasião em que artista despertou a atenção do circuito das belas artes e da crítica na França ao expor a escultura em gesso *A morte do filho pródigo* (1904).

Sua obra foi exposta ao lado de *O Pensador*, de Rodin, considerado um dos principais mestres da escultura moderna do século XX, admirado pelos escultores brasileiros, incluindo o ex mestre de Julieta de França, Rodolfo Bernardelli (1852-1931) e membro da comissão julgadora que reprovou o projeto de *Maquete Comemorativa para a República Brasileira*, em 1906.

Tal contexto refere-se ao fato de que, ao retornar ao Brasil após um período de estudos em Paris, Julieta de França enfrentou vários desafios em sua trajetória artística em prol de se estabelecer como representante da escultura acadêmica brasileira. O episódio de maior repercussão da trajetória da artista foi o fato de ter tido o seu projeto de *Maquete Comemorativa para a República Brasileira*, submetida em 1906 – na ocasião de seu retorno ao país após o

período do pensionato na Europa – recusado pela comissão julgadora formada por membros da ENBA, incluindo os professores Rodolpho Bernadelli, Augusto Girardet, o pintor João Zeferino da Costa e o arquiteto Ernesto da Cunha de Araújo Vianna. A maquete foi planejada a fim de obter recursos para a ereção de um monumento público que visava representar um marco da sociedade brasileira, cuja conquista possibilitaria homenagear o símbolo máximo da nação pós-abolição: a República.

Na ocasião, o projeto enviado por Julieta de França foi reprovado pela comissão, que declarou em seu parecer que: “[...] o projeto não satisfaz, quer no ponto de vista de obra de arte, quer se o considerarmos exclusivamente como interpretação ou alegoria histórica e comemorativa”.⁴ Como interpretar ou elaborar uma alegoria comemorativa a um projeto de nação que havia recém-superado a monarquia, mas que tinha como motivação permanente, naquele período, reforçar uma ideologia republicana? Julieta de França foi uma artista cuja produção artística esteve diretamente relacionada ao período republicano, incluindo a sua formação na ENBA, que refletia à época os mesmos valores.

O fato é que, após a recusa do projeto pela comissão, sua produção visual e trajetória artística permaneceram no ostracismo nas décadas seguintes. Talvez por isso, a rejeição do monumento em homenagem à república do Brasil seja fato tão relevante em sua trajetória, haja vista a importância da demarcação do lugar da artista e de seu posicionamento enquanto mulher no combate à rejeição dos cânones hierárquicos e masculinos da academia no Brasil – contexto que não pode ser ignorado nos estudos sobre o tema.

Sobre esse fato, inclusive, consta que em decorrência do parecer negativo da comissão recebido à época, a escultora retornou à França para recolher assinaturas em um livro que contabilizou 57 assinaturas com pareceres favoráveis, amplamente noticiada pelo periódico *Fon – Fon: Semanário Alegre, Político, Crítico e Esfusiante*, em 1908. Entre as assinaturas coletadas, constavam a de Auguste Rodin: “São firmadas pela competência de Verlet, Rodin, Teixeira Lopes, Maignan, Carolus Duran, Injalbert e muitíssimos outros, que atestam o valor do monumento, contendo também o mesmo livro opiniões do mestre querido que é Rodolpho Amoedo, do magistral

4 *Jornal do Commercio*, Juiz de Fora/MG, “O monumento da República” 26 de jul. 1908.

artista do pincel que é Eliseu Visconti, e outros nomes consagrados”.⁵

Através deste documento, ela esperava atestar o valor do monumento para tentar novamente que seu projeto fosse aprovado para ereção – estratégia que não foi bem sucedida. Raul Verlet também assinou o livro que atestava a competência de Julieta de França enquanto habilidosa escultora, apta a erigir monumentos públicos.

Sobre a relação com Verlet, críticos de arte apontam que a relação entre aprendiz e mestre culminou no aprofundamento de seus estudos no período em que a obra *Mocidade em Flor* foi elaborada: “A adoção do Art Nouveau na escultura de Julieta deve ser de seu mestre Raoul Verlet, cujo bronze ‘A dor de Orfeu’ (1890) possui traços dessa estética, em especial em elementos como a capa esvoaçante do personagem mitológico” (HERKENHOFF, 2017, p. 158). Em relação às influências advindas de Rodin e Verlet, é inevitável que, ao inserir-se no circuito artístico e conviver com tais mestres, sua produção autoral tenha adaptado-se às prerrogativas da arte acadêmica do período.

No ensejo de contribuir com o aprofundamento dos estudos acerca da produção visual de Julieta de França, esse texto analisou a obra *Mocidade em Flor* (1902) a partir de elementos históricos e sociais que possibilitaram refletir sobre a formação da artista antes de seu ingresso na ENBA.

O contexto apresentado pode vir a indicar que a jovem artista presenciou o início da modernização das cidades amazônicas no período de expansão amazônica durante o Ciclo da Borracha, quando foi discípula do artista italiano Domenico de Angelis, antes de migrar para o Rio de Janeiro.

Ao iniciar seus estudos, a partir de 1900, durante o pensionato em Paris, é possível observar que Julieta de França estava familiarizada com os valores da *Belle Époque*, que estava em plena expansão em Belém desde a década final do século XIX e, posteriormente, ao realizar o pensionato em Paris na virada do século XX, dialogou com os aspectos culturais da estética Art Nouveau, apresentando a obra *Mocidade em Flor* após o período de estudos na *Académie Julian*.

5 Fon – Fon: Semanário Alegre, Político, Crítico e Esfusiante, 1908.

Referências

- ALVES, Moema. *Do Lyceu ao Foyer: exposições de arte e gosto no Pará da virada do século XIX para o século XX*. 2013. 191f. Dissertação (Mestrado em História) – Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2013.
- BASSALO, Célia. *Art Nouveau em Belém: coleção Monumenta*, Iphan: Brasília, 2008.
- FIGUEIREDO, Aldrin Moura. *Eternos modernos: uma história social da arte e da literatura na Amazônia, 1908 – 1929*. Tese (Doutorado) Universidade de Campinas, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas– Campinas, SP: 2001.
- GRACIE, Reila (org). *Julieta e Nicolina: das escultoras brasileiras – A escultura feminina na passagem do século XIX ao XX*. Textos de Paulo Sergio Duarte e Noemi Ribeiro. Rio de Janeiro: Ediouro Produções, 2009.
- HERKENHOFF, Paulo. *Invenções da mulher moderna: para além de Anita e Tarsila*. São Paulo: Instituto Tomie Ohtake, 2017.
- MAUÉS, Renata de Fátima da Costa. *As pinturas sobre tela da Catedral de Belém: universo visual e trajetória de restauro*. 19&20, Rio de Janeiro, v. VI, n. 3, jul./set. 2011;
- OLIVEIRA, Cláudia. *Cultura, história e gênero: a pintora Abigail de Andrade e a geração artística carioca de 1880*. 19&20, Rio de Janeiro, v. VI, n. 3, jul./set. 2011;
- OLIVEIRA, Miriam Andrea. *Abigail de Andrade: Artista plástica do Rio de Janeiro no século XIX*. 1993. 131f. Dissertação (Mestrado em História da Arte) – Universidade Federal do Rio de Janeiro, Escola de Belas Artes, Rio de Janeiro, 1993.
- PRATA, Wilson Silva. *Design e Cultura Amazônica: o espaço simbólico do campo do design no Amazonas*. 2017. 200f. Tese (Doutorado em Design) – Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Departamento de Artes & Design, 2017.
- SIMIONI, Ana Paula Cavalcanti. *O Auto-retrato Feminino no Brasil Oitocentista: Abigail de Andrade e os impasses da representação*. In: *Caiana*. Revista de História del Arte y Cultura Visual del Centro Argentino de Investigadores de Arte – CAIA, 2013.
- SIMIONI, Ana Paula Cavalcanti. *Profissão Artista: pintoras e escultoras brasileiras entre 1884 e 1922*. São Paulo: EDUSP, 2008.
- SIMIONI, Ana Paula Cavalcanti. *Souvenir de ma carrière artistique. Uma autobiografia de Julieta de França, escultora acadêmica brasileira*. Anais do Museu Paulista. São Paulo. N. Sér. V. 15. N.1. p.249-278. jan.-jun. 2007.

Aqui e lá: mulheres na pintura brasileira e uruguaia oitocentista

Ana Coutinho*

* Mestranda do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Universidade Federal do Rio de Janeiro (PPGAV/UFRJ). Historiadora da Arte, formada pela mesma universidade, com mobilidade regular pela Universidad Nacional de Cuyo (UNCuyo). O presente trabalho foi realizado com financiamento da Capes.
ana.coutinho@ufrj.br | <https://doi.org/10.5281/zenodo.18437364>

Introdução

A partir da década de 1870 houve um aumento significativo na quantidade de pinturas que retratam indígenas no Brasil e no Uruguai, aspecto que se evidencia quando agrupamos as pinturas dessa temática como um conjunto. Embora diversos artistas viajantes, como Johann Moritz Rugendas, Emeric Essex Vidal e Otto Grashof já tivessem se dedicado à representação de indígenas nesses países, realizando majoritariamente gravuras e aquarelas entre as décadas de 1820 e 1850, é por meio das pinturas dos artistas nacionais que o tema ganha maior notoriedade. Este fato atrela-se à necessidade histórica de incorporar os indígenas à identidade nacional e à influência do romantismo que, apesar de já ter sido esboçado nas décadas anteriores principalmente pelos literatos, começava a tomar forma nas artes visuais no final do século.

Datam dessa época as pinturas brasileiras *Exéquias de Atalá* (1878), de Augusto Rodrigues Duarte; *Exéquias de Camorim* (1879), de Firmino Monteiro; *A elevação da Cruz* (1879), de Pedro Peres; *Marabá* (1882) e *O último Tamoio* (1883), de Rodolfo Amoedo; e *Lindóia* (1882) e *Iracema* (1884), de José Maria de Medeiros. No Uruguai, as produções de temática indígena ficaram a cargo de Juan Manuel Blanes, reconhecido, não aleatoriamente, como o “pintor da pátria”.

Entre outras obras e estudos são de sua autoria as pinturas *El malón* (c. 1875), *Rapto de una blanca* (c. 1875), *El ángel de los charrúas* (1879) e duas produções intituladas *La Cautiva* (c. 1879 e c. 1880), palavra sinônimo de prisioneira.

Diante de tantas pinturas, este estudo concentra-se na análise de *Marabá* (1882), de Rodolfo Amoedo (1857-1941), que representa uma mulher mestiça solitária em meio a uma paisagem genérica; e *La Cautiva* (c. 1880), de Juan Manuel Blanes (1830-1901), que, por sua vez, representa uma mulher branca que foi raptada sendo observada com curiosidade por um indígena. Ambas as obras são analisadas aqui em relação às produções literárias realizadas no período, e como exemplos dialógicos de como o corpo feminino foi apropriado como um espaço de inscrição de violências físicas e simbólicas decorrentes do choque entre os mundos branco e indígena. Desse modo, além de uma perspectiva de gênero, esse estudo vincula-se indubitavelmente a uma dimensão étnico-racial.

“Triste e medita-bunda, como que acabrunhada sob a maldição e o desprezo”

Marabá foi realizada por Rodolfo Amoedo durante o período de seu pensionato em Paris, após ter ganho o concurso da Academia Imperial de Belas Artes para o Prê-

mio de Viagem à Europa em 1878. Nesse sentido, a obra era uma incumbência, visto que o artista deveria cumprir com suas tarefas acadêmicas. Ao mesmo tempo, a pintura comprovou ser exitosa ao representar o país internacionalmente, participando do Salão Francês de 1882, algo logrado pela primeira vez em 1860 com a *Primeira Missa no Brasil*, de Victor Meirelles. Essa participação foi comentada em jornais da época, como o *Correio Paulistano* (1882, p. 2), que destacou que a pintura “mereceu da imprensa francesa os maiores elogios”.¹ Aspecto reforçado pelo comentário do artista e crítico francês Théodore Véron. Segundo ele, “A figura, de perfil, exala sensualidade; o torso opulento e as curvas do quadril e das pernas vibram com seiva e vida” (VÉRON, 1882, p. 8).²

Na imprensa brasileira, *Marabá* foi uma figura mais controversa, recebendo comentários elogiosos e depreciativos. Aspecto também observável no parecer da Seção de Pintura da Academia, de 15 de fevereiro de 1883, assinado pelos professores Zeferino da Costa e José Maria de Medeiros, que consideraram:

Quanto à *Marabá*, ser uma figura bem posta, largamente feita e de colorido agradável, mas, quan-

to ao desenho, deixa ainda alguma coisa a desejar, pois sendo esta qualidade estudada com cuidado desde a cabeça até a região peitoral, não acontece o mesmo desta região até as pernas, que é um tanto descuidada (COSTA; MEDEIROS, 1883, *apud* ROSA, 2009).

A posição da figura com o rosto apoiado sobre uma pedra lembra diversas poses clássicas praticadas pelos artistas acadêmicos, motivo pelo qual *Marabá* poderia ser apreendida como um nu. Contudo, ao estabelecer uma referência direta com a poesia homônima de Gonçalves Dias, publicada no livro *Últimos cantos* (1851), a pintura foi classificada como histórica. É inevitável reconhecer, entretanto, que a obra foi constantemente observada a partir dos dois gêneros, visto que a crítica comentava ora os aspectos corporais da figura, ora a relação com o poema.

Vejamos, entretanto, que a poesia descreve a mestiça com pele alva, olhos azuis como safiras e cabelos loiros e ondulados, e Amoedo a retratou com olhos e cabelos castanhos, distanciando-se das características descritas. Essas mudanças enfraqueciam as relações estabelecidas entre os gêneros histórico e literário, e converteram-se prontamente em motivo de cobrança pela crítica da época. Assim,

¹ Todas as citações foram atualizadas segundo as normas da língua portuguesa vigentes. Além disso, no caso das citações em outros idiomas, optou-se pela tradução própria dos trechos.

² Essa referência foi generosamente compartilhada pela Prof^a. Dra. Ana Cavalcanti.



Figura 1 Rodolfo Amoedo *Marabá*, 1882. Óleo sobre tela, 120 x 170 cm. Assinada Amoêdo 1882 Paris. Museu Nacional de Belas Artes/Ibram, Rio de Janeiro. Foto: Cesar Barreto.

além dos aspectos formais da obra como o desenho, o modelado e as cores empregadas, os críticos constantemente julgavam se a figura correspondia a um tipo mestiço, principalmente, o tipo descrito pela poesia. As opiniões expressas, contudo, foram muito distintas.

Como Dias admirava o trabalho de viajantes e cronistas dedicados aos estudos científicos, sua poesia foi considerada um relato fidedigno do fenótipo mestiço, motivo pelo qual a versão pictórica de Amoe-

do foi, em alguns momentos, descrita como um falseamento. Não obstante, percebe-se que para além das características físicas, o artista reiterou o isolamento da mulher, que figura sozinha em meio a uma paisagem genérica, transparecendo tristeza e solidão. Essas características, tão destacadas na poesia, entretanto, não foram comumente relatadas pelos críticos, pois, entre as opiniões publicadas nos jornais da época poucas fazem menção às particularidades emocionais da figura, marcada pelo abandono, pela melancolia

e por um olhar inocente - características que distinguem longamente a versão final da pintura e *Estudo para Marabá* (1882), no qual o artista apresenta a figura com um olhar transgressor, que encara diretamente o espectador, de modo semelhante às cortesãs de *Almoço na Relva* (1862-3) e *Olympia* (1863), de Édouard Manet.

Entre as críticas publicadas à época, localizadas na Hemeroteca da Biblioteca Nacional, apenas três pontuaram aspectos que vão além das descrições formais e técnicas da obra, descrevendo a figura como “tristonha índia” (GAZETA DA TARDE, 1882, p. 1); “olhar vago” (SÊNIOR, 1884, p. 1); e “triste e medita-bunda, como que acabrunhada sob a maldição e o desprezo dos guerreiros que fogem a seus passos” (JORNAL DO COMMERCIO, 1882, p. 1). Esse último comentário, além de relacionar a miscigenação a uma maldição, perpetuando uma visão depreciativa, também sugere que a infelicidade da mestiça é atribuída à ausência de uma figura masculina, perspectivas corroboradas pela poesia, o que evidencia o enraizamento de violências raciais e de gênero na estrutura social da época. Além disso, o fato da maioria das críticas se centrar na representação do corpo de *Marabá*, em detrimento dos aspectos emocionais da figura, destaca que, embora se trate de uma pintura histórica, ao representar um

nu, a pintura apresentava, antes de tudo, um corpo a ser apreciado pelo público. Nesse sentido, compreendendo que o objetivo de Amoedo era a representação da mestiça, é perceptível que o artista concentrou-se sobre a figura, ressaltando-a do fundo de mata, mais escura e genérica, e oferecendo maior iluminação na área próxima ao seu corpo.

Embora a mestiça seja uma síntese da chamada “união das raças”, ela vive a contradição de não pertencer nem ao grupo dos brancos nem dos indígenas. Seu semblante, conforme retratado por Amoedo, corresponde aos tristes versos iniciais e finais da poesia de Dias (1851), que dizem: “Eu vivo sozinha; ninguém me procura” e “Eu vivo sozinha, chorando mesquinha, que sou Marabá!”. Essa palavra, comumente empregada como nome próprio da personagem é, no entanto, um sinônimo de mestiça. Assim, *Marabá* é constantemente definida a partir de sua racialidade. Em alguma medida, isso justifica porque a verossimilhança entre a pintura, a poesia e os estudos etnográficos foi tão fortemente pontuada, gerando um alvoroço entre os críticos. Entre eles, Gonzaga Duque (1882, p. 2) apontou que a realidade ou não do tipo da mestiça tratava-se de hipótese de péssima resolução. Afinal, mesmo neste contexto, poderia existir um único tipo mestiço?

Sobre isso, há uma contribuição imprescindível da professora Ana Cavalcanti, que destaca a fonte de inspiração do poeta. Citada nas últimas páginas do livro *Últimos Cantos*: um trecho da *Chronica da Companhia de Jesus do Estado do Brasil* de 1662 explicava o termo marabá, “que quer dizer de mistura (aborrecível entre esta gente)” (VASCONCELLOS, *apud* CAVALCANTI, 2013, p. 129). A *Chronica* relatara a história de um jovem marabá, ou seja, um jovem mestiço, o que comprova que tanto o poeta como o pintor trabalharam a partir de suas próprias interpretações, visto que a *Marabá* do poema tampouco corresponde à história contada na crônica. A partir disso, pode-se inferir que a pintura de Amoedo não seria um falseamento do texto literário, mas a composição de uma outra marabá, que além do aspecto racial também é artisticamente formulada a partir de uma mistura.

“A mulher terna e desgraçada que foi arrebatada”

A pintura *La Cautiva* (c. 1880), por sua vez, foi realizada por Juan Manuel Blanes durante sua segunda viagem à Europa. O artista, que já havia passado por uma formação artística com Antonio Ciseri em Florença, possibilitada pela concessão de uma bolsa do governo uruguaio em 1860, realizou durante a segunda viagem uma série de trabalhos que incluíam pinturas

de gênero, alegoria e de história. Entre tantas referências a gaúchos e batalhas, Blanes também se dedicou a um aspecto histórico da região rio platense: a pintura de mulheres brancas raptadas por indígenas em episódios conhecidos como *malón* – uma prática de invasão na qual os indígenas furtavam bens e alimentos e raptavam prisioneiros, principalmente mulheres.

Desde as primeiras pinturas feitas sobre o tema por Johann Moritz Rugendas, a partir de 1834 no Chile, a cena do momento do rapto de mulheres foi tradicionalmente a mais explorada, repetindo-se, posteriormente, nas produções de artistas nacionais argentinos e uruguaio. Afinal, o *malón* apresentava os indígenas como bárbaros e incivilizados, evidenciando visualmente que eram um tipo de mal a ser eliminado e, consequentemente, justificava os etnocídios realizados pelo Estado. Blanes, embora também tenha produzido cenas de *malones*, explorou em outras pinturas cenas do pós-rapto, retratando as cativas nos assentamentos indígenas, como é o caso de *La Cautiva* (c. 1880). Essas representações são importantes, pois indicam que as mulheres continuavam tendo uma história após o rapto, o que difere da percepção social que compreendia o rapto como uma morte simbólica (ROTKER, 2019), visto que as mulheres raptadas comumente não retornavam ao convívio em sociedade.



Figura 2 Juan Manuel Blanes *La Cautiva*, c. 1880. Óleo sobre tela, 46 x 71 cm. Coleção Amalia Lacroze de Fortabat, Buenos Aires. Foto: Diego Spivacow.

Chama a atenção, entretanto, que, seja nas obras de rapto ou nas de cativo, as mulheres foram representadas em situação de vulnerabilidade e fragilidade, o que reforçava o imaginário construído desde o período colonial acerca da infelicidade das mulheres que eram arrebatadas pelos indígenas. No entanto, à diferença das pinturas de rapto, nas cenas de cativo há um olhar romântico para os indígenas, que, embora raptassem e violassem mulheres, não são nesses casos apresentados como seres crueis. Essa imagem sobre os nativos foi paulatinamente construída em finais do século, através da literatura e das

artes visuais, devido, em suma, à revisão dos processos de etnocídio praticados ao longo da colonização uruguaia e corroborados pelo primeiro presidente do país, Fructuoso Rivera, no Massacre de Salsipuedes, em 1831.

Nessa obra, fica nítido o contraste entre a agitação dos indígenas ao fundo e a cena do primeiro plano, que ecoa um grande silêncio. A tristeza da mulher e sua aparência de desilusão são arrebatadoras. Afinal, ela é uma prisioneira, alguém que foi retirada à força de sua comunidade. Seus ombros caídos demonstram deses-

perança e seu olhar desloca-se para fora da tela, como se ela fizesse um pedido de intervenção divina. Além disso, a nudez da parte superior de seu corpo é um indício visual de violação. O indígena, por outro lado, é retratado como curioso, observando a cativa cuidadosamente e, mais do que isso, parece apreciá-la, o que não é estranho, visto que as cativas eram comumente apreendidas como um tipo de tesouro, o bem maior do homem branco que era saqueado pelos nativos.

La Cautiva, tão logo, dialoga com o que foi elaborado pela literatura, podendo ser aproximada, por exemplo, a *La argentina manuscrita* (1836), de Ruy Díaz de Guzmán, que narra a lenda da cativa Lucía Miranda, relatada desde o século XVII, na região do Rio da Prata. Em uma das cenas dessa história, o Cacique Siripo tenta consolar Lucía ao notar sua aflição, ação que pode ser comparada à imagem. Essa hipótese pode ser sustentada, inclusive, através de uma carta de Blanes dirigida a seu irmão Maurício, em janeiro de 1880, na qual ele indicava ter um esboço para um quadro chamado *El delito de Lucía Miranda* (PELUFFO LINARI, 2018), o que comprova que o artista não apenas tinha conhecimento

sobre a história, como demonstrava interesse em representá-la.

Por outro lado, a obra pode ter sido uma fonte de inspiração para a epopeia *Tabaré* de Zorrilla de San Martín, conforme também observado por Peluffo Linari (2018) e anteriormente por Laura Malosetti (1995 *apud* PELUFFO LINARI, 2018), evidenciando um processo inverso de influência entre os gêneros pictóricos e literários. Considerado um clássico da literatura uruguaia, *Tabaré* foi escrito nos primeiros anos da década de 1880 e publicado em 1888, e narra a história de um jovem mestiço, filho de um cacique e de uma mulher raptada e, portanto, fruto direto de uma violação. Um trecho da epopeia descreve uma cena muito semelhante à pintura, na qual narra-se que os Charruas sempre viam a cativa chorar e olhar para o céu, como se olhasse para o além, para o invisível, e que o cacique deitado ao seu lado era dominado pelo mistério³ (ZORRILLA DE SAN MARTÍN, 2011).

Exibida na Exposição Continental de 1882, na Argentina, a obra foi comentada por um jornalista bonaerense, que além de elogiar a composição do quadro, descreveu a ca-

3 “Siempre llorar la vieron los charrúas; Siempre mirar al cielo, Y más allá... Miraba lo invisible Con sus ojos azules y serenos. El cacique a su lado está tendido. Lo domina el misterio;” (ZORRILLA DE SAN MARTÍN, 2011, p. 34).

tiva como uma “mulher terna e desgraçada que foi arrebatada de seu lar pelos índios” (LA PRENSA, 1882 *apud* PELUFFO LINARI, 2018, p. 44). Esse comentário, embora isolado, nos possibilita observar, em pelo menos uma crítica, como a obra foi analisada no período. A pintura certamente chamou a atenção dos argentinos devido às fortes distâncias ideológicas que sustentavam as representações de *malones* nos dois países, uma vez que, enquanto no Uruguai havia um processo de revisão romântica sobre os nativos, nesse momento, a Argentina recentemente havia concluído um longo processo de dizimação dos povos originários através de campanhas militares, como a Campanha do Deserto de 1879. Nesse sentido, apesar de a pintura retratar a cativa no pós rapto, indicando que ela possuía uma história após o sequestro (cena que não foi explorada pelos artistas argentinos), a imagem também servia como justificativa da violência cometida contra os considerados “selvagens ferozes de nossas regiões” (*Ibid.*).

Devido a essas diferenças ideológicas, Blanes demonstrou reticências sobre a exposição da obra na Argentina em mais de uma ocasião. Em uma das cartas enviadas a seu irmão, em março de 1881, lhe disse: “Não sei porque você acredita que venderá *La Cautiva* em Buenos Aires” (BLANES, 1881 *apud* PELUFFO LINARI, 2018, p. 43). Um mês depois ele reiterou: “Deus te ajude, mas eu

não tenho nenhuma fé naquela cidade” (*Ibid.*). Surpreendentemente, a obra foi adquirida e atualmente integra a Coleção de Arte Amalia Lacroze de Fortabat, possibilitando maior conexão com os processos históricos e artísticos das produções uruguaia e argentina.

Transpassar limites, cruzar fronteiras

Embora produzidas em contextos distintos, a aproximação das pinturas *Marabá* e *La Cautiva* possibilita uma análise dialógica sobre o tratamento concedido ao corpo feminino na pintura brasileira e uruguaia em finais do século XIX. Nos dois casos as obras integram um processo de construção visual da história nacional, entretanto, apesar das personagens serem protagonistas nas telas, o modo como foram retratadas reforça uma imagem subjugada, visto que apresentam expressões de tristeza, desolação e melancolia. Além disso, há um fator crucial que é a generalização das personagens pela falta de uma identidade própria, visto que ambas não são nomeadas – *Marabá* é definida a partir da miscigenação, sem apresentar uma história além de sua não aceitação; e *La Cautiva*, que poderia ser associada a várias personagens literárias, também não é designada.

Esse processo de apropriação do corpo feminino para sintetizar formas de violência física e simbólica coaduna com o concei-

to de dominação masculina do sociólogo Pierre Bourdieu (2023). Entre tantas reflexões, o sociólogo afirma que “a submissão feminina parece encontrar sua tradução natural no fato de se inclinar, abaixar-se, curvar-se, de se submeter (o contrário de ‘pôr-se acima de’)”, configurações corporais perceptíveis nas duas pinturas. Entretanto, ao mesmo tempo em que estas figuras femininas são apresentadas em situações de vulnerabilidade e fragilidade, elas atuam como mediadoras de conflitos raciais, uma vez que se situam na fronteira racial entre brancos e indígenas - *Marabá*, já miscigenada, e *La Cautiva* exemplificando o primeiro choque entre as raças, a partir do qual a miscigenação torna-se uma realidade.

Nesse sentido, estas obras simbolizam, de maneiras distintas, a travessia de fronteiras - sejam elas culturais, sociais ou identitárias - visto que as personagens dessas pinturas são posicionadas em um limite. *Marabá*, como mestiça, representa

a intersecção entre culturas, mas, simultaneamente, é excluída, pois não pertence a nenhum grupo, ela ocupa, portanto, um “não-lugar” entre o indígena e o branco. Seu corpo, frequentemente analisado pela diferença de tratamento entre a parte superior e inferior da pintura, o que poderia indicar o uso de modelos distintos (COSTA, 2012), representa mais do que uma questão compositiva: é a síntese desse processo. Já *La Cautiva*, ao ser sequestrada, transita entre a civilização e a barbárie, uma fronteira simbólica que revela a fragilidade das construções sociais. Ela é, antes, a vítima, a mulher arrebatada que não poderá retornar ao lar, condenada a uma vida infeliz entre os indígenas. A obra de Blanes evidencia que havia uma história após os raptos e, assim como a de Amoe-do, corrobora o encontro forçado e insólito do processo de mestiçagem. Através dos corpos dessas mulheres, portanto, se registraram as marcas de processos históricos violentos que precisavam ser, de alguma forma, visualmente narrados.

Referências

- BOURDIEU, Pierre. *A dominação masculina*. Tradução: Maria Helena Kühner. 22ª ed. Rio de Janeiro: Difel, 2023.
- CAVALCANTI, Ana Maria Tavares. A Marabá de Rodolfo Amoedo e o Salon de Paris de 1882. In: MALTA, Marize; PEREIRA, Sonia Gomes; CAVALCANTI, Ana (Org.). *Ver para crer: Visão, técnica e interpretação na Academia*. Rio de Janeiro: EBA/UFRJ, 2013, pp. 117-132.
- CORREIO PAULISTANO. [Nota sobre Marabá]. São Paulo: 30 Out. 1882, p. 2. Disponível em BN Digital.
- COSTA, Richard Santiago. *Marabá e O Último Tamoio na exposição geral de belas artes de 1884: crítica e recepção da obra de Rodolfo Amoedo*. Encontro de História da Arte, Campinas, SP, n. 8, p. 571-581, 2012. DOI: 10.20396/eha.8.2012.4329. Disponível em: <https://econtents.bc.unicamp.br/eventos/index.php/eha/article/view/4329>. Acesso em 14 Jul. 2024.
- DIAS, Gonçalves. *Marabá (1851)*. Disponível em: <<https://www.escritas.org/pt/t/13053/maraba>>. Acesso em 17 Jul. 2024.
- GAZETA da tarde. *Canção de Marabá*. Rio de Janeiro: 15 jun. 1882, p. 1. Disponível em BN Digital. Acesso em 17 dez. 2023.
- GONZAGA DUQUE, Luiz. *Quadros e telas - Almeida Junior e R. Amoedo: II Conclusão*. O Globo, 16 nov. 1882, p. 2. Disponível em BN Digital.
- JORNAL DO COMMERCIO. [Nota sobre Marabá]. 3 jun. 1882, p. 1. Disponível em BN Digital.
- PELUFFO LINARI, Gabriel. *La Cautiva*, Juan Manuel Blanes. Cidade Autônoma de Buenos Aires: Fundación Amalia Lacroze de Fortabat, 2018.
- ROTKER, Susana. *Cautivas: olvidos y memoria en la Argentina*. 2ª ed. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Danny Pinto-Guerra, 2019.
- ROSA, Márcia Valéria Teixeira (org.). *Documentos sobre Rodolpho Amoêdo*. 19&20, Rio de Janeiro, v. IV, n.2, abr. 2009. Disponível em: <http://www.dezenovevinte.net/documentos/docs_ra.htm>. Acesso em 15 Jul. 2014.
- SAN MARTIN, Juan Zorrilla. *Tabaré*. Disponível em: <https://archive.org/details/JuanZorrillaDeSanMartin1888Tabare>. Acesso em 18 Jul. 2024.
- SENIOR, Lulu. *Bellas-Artes*. Gazeta de notícias, 4 set. 1884, p.1. Disponível em BN Digital.
- VÉRON, Théodore. *Dictionnaire Véron ou organe de l'Institut universel des sciences, des lettres et des arts du XIXe siècle (Section des Beaux-Arts)*. Paris: Chez M. Bazin; Poitiers: chez l'auteur, 1882.

Firmino Monteiro e os debates sociopolíticos do século XIX a partir das obras *A Fundação da Cidade do Rio de Janeiro* (1881) e *O Vidigal* (1883 e 1887)

Beatriz Ellen Roza*

* Mestranda em História e Crítica da Arte pelo Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Universidade Federal do Rio de Janeiro (PPGAV/UFRJ), bolsista Capes.

beatrizellen1711@gmail.com | <https://doi.org/10.5281/zenodo.18436877>

Antônio Firmino Monteiro (1855-1888) foi um pintor negro fluminense do século XIX, que por falta de documentos primeiros, pouco é possível informar sobre o início de sua vida pessoal. Entretanto, a partir de sua entrada na Academia Imperial de Belas Artes, em 1870, e o impulsionamento do seu nome nos periódicos, somos capazes de traçar seu caminho nas artes até seu falecimento precoce em 1888.

Monteiro tem seu primeiro destaque na Exposição Geral de Belas Artes em 1879, com a obra *Exéquias de Camorim* (1879), e mesmo com a presença de grandes obras dos pintores Victor Meirelles, com o quadro *Batalha dos Guararapes* (1879), e Pedro Américo, com *Batalha do Avaí* (1877), os críticos não deixaram Monteiro de lado. O periódico *Gazeta da Noite*, na edição n. 3918, comentou que Firmino, ao lapidar seus estudos, se tornaria “um distinto paisagista” porque “tem para si o talento e uma aptidão conhecida para o ramo de pintura que abraçou”. Apesar do crítico se referir a Monteiro como paisagista, a obra foi catalogada como Pintura Histórica por seu tema.

Veremos ao longo da pesquisa que o direcionamento de Monteiro em se consolidar um pintor do gênero histórico lhe rendeu

pinturas bem reconhecidas pela crítica da época.

Ao longo de sua jornada, o pintor colecionou exposições em diversos locais, como na galeria Glace Elegante, Insley Pacheco, Casa De Wilde e nos salões da Academia Imperial de Belas Artes. Monteiro também foi condecorado como Conselheiro da Ordem da Rosa e durante sua vida conseguiu realizar três viagens ao exterior, sem o suporte financeiro do Prêmio de Viagem ou do Império.

Sua obra histórica mais comentada nos periódicos é a *Fundação da Cidade do Rio de Janeiro*. A obra se passa no morro do bairro do Castelo, no centro do Rio de Janeiro e representa a entrega das chaves da cidade ao alcaide-mor, Francisco Dias Pinto (s.d.i). Esse momento também foi destinado à criação do senado e à nomeação do judiciário administrativo.

Dentre as críticas do período, podemos citar o folhetim do *O Fluminense* (RJ), que após uma descrição do quadro, diz:

Exponha o Sr. Monteiro o seu quadro sem o menor receio. Poderão achar-lhe defeitos, poderão discordar de certas liberdades suas; talvez mesmo algum furão da história lhe descubra algum anacronismo; mas ninguém, sob pena de passar por

1 *O Fluminense*, 25 jan. 1882, ed. 578

beócio, deixará de proclamar o seu mérito, de reconhecer no seu autor qualidades superiores, capazes de torna-lo muito breve uma gloria nacional, de quem se possa dizer como o grande épico português: Ditosa patria que tal filho teve!¹

Machado de Assis (1839 - 1908), no periódico *A Estação* (RJ), analisa o empenho de Monteiro na obra e aponta que a escolha do pintor pelo cenário da obra se dá pela facilidade do artista em lidar com a paisagem, uma vez que ele já havia sido criticado pela anatomia de suas figuras e bem elogiado pela composição de suas paisagens.

Um distinto cavalheiro, que adora a arte, escreveu nas colunas do *Globo* estas palavras acerca do nosso pintor, - “Monteiro foge da figura como o diabo da cruz”. Com efeito, é um paisagista, e há paisagens suas expostas no mesmo salão, delicadas e verdadeiras. E basta considerar a escolha do assunto do recente quadro para compreender o acerto de observação do Sr. Dr. Azevedo Macedo Junior. O Sr. Monteiro, querendo enfim trabalhar a figura, escolheu um assunto de certa maneira intermediária, na qual a paisagem fosse o fundo obrigado de composição; e aí mostrou a apurou as qualidades habituais de outras telas expostas. Estamos certos de que ele será tão notável em outros gêneros como a é na paisagem; e, como tem o dom de escolher assunto, não tardará que nos dê alguma coisa de tanto ou maior valor. Nisto queremos aludir, vagamente, a uma nova tela que o Sr. Monteiro medita, assunto nacional e grandioso, digno de um pintor de muito talento.²

O crítico Gonzaga Duque (1863-1911) também teceu comentários sobre a obra, analisando os elementos presentes e também avaliando a figura de Monteiro como artista:

[...] O Sr. Monteiro dá-nos uma tela de metro e meio de comprimento, representando, como se vê logo pelo título, uma das mais importantes paisagens da nossa história colonial, no governo de Mem de Sá.

[...]

O Sr. Monteiro deu-nos um quadro simplesmente bom, que veio aumentar os seus créditos artísticos e pô-lo ao lado dos dois mais conhecidos pintores brasileiros, o Sr. Pedro Américo e o Sr. Vitor Meireles, que eram os únicos privilegiados para produzir os nossos assuntos históricos em grandes telas, onde uns críticos “sem crítica” mexiam o “vatapá” de suas ideias.

É provável que o nosso governo, quando quiser, agora, encomendar qualquer trabalho de pintura não se esqueça do Sr. Firmino Monteiro que, tendo as mesmas aptidões que os outros, precisa, mais do que eles, trabalhar para levantar a sua vida. Será simplesmente, por parte do governo, uma obrigação, protegendo o artista nacional que tem, fora de contestação, grande mérito, ganho por suas próprias forças e por sua heroica vontade.³

As figuras identificadas na obra são chave para a iconografia da fundação da cidade. Com auxílio de Gonzaga Duque, é possível identificá-las. Da esquerda, em primeiro plano, pode-se observar o grupo de soldados portugueses, e entre eles está Martim Afonso, (1500-1564) militar português que comandou a expulsão dos franceses na região da costa, que culminou na fundação da cidade pelos portugueses. Ao lado, nota-se um grupo de indígenas, alguns com lança na mão, que provavelmente representa o grupo Temiminós, que auxiliou os portugueses na destruição da colônia francesa. Atrás, à direita, o altar está direcionado aos portões (à esquerda) e representa o catolicismo com as figuras do Bispo D. Leitão (1519-1573), Padre Nóbrega (1517-1570) e o Padre Anchieta (1534-1597), que foi pintado por Monteiro na obra *Poema à Virgem* (s.d.).



Figura 1 Firmino Monteiro *A Fundação da Cidade do Rio de Janeiro, 1881-1882*. Óleo sobre tela, 200 x 300 cm. Coleção do Palácio Pedro Ernesto, sede da Câmara Municipal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro.

Ao lado, na esquerda, o grupo de pessoas representa o Senado da Câmara da nova cidade e, no meio, centralizado na obra, está Mem de Sá (1504-1573) apontando em direção ao portão da cidade e entregando as chaves ao alcaide-mor, Francisco Dias Pinto (s.d.i). Ao fundo, na esquerda, a população, fundida à natureza, observa a cena. Parte da obra é ocupada pelo cenário da paisagem, gênero confortável ao pintor. A

fauna é disposta de forma que moldura o acontecimento, ela é bem integrada à cena, como a representação da natureza brasileira deve ser; o pintor bem dispõe as figuras humanas, o quadro é organizado em harmonia e há espaço para cada detalhe, assim como as árvores, o céu e o mar brasileiro.

Apesar da obra representar Mem de Sá, a tarefa de expulsar os franceses foi libera-

² *A Estação*, 15 abril 1882, ed. 8.

³ DUQUE, Gonzaga *apud* LOOS, Giovanna. In: *Gazetinha*. 16.02.1882 IN: Lins, Vera; GUIMARÃES, Júlio Castañon (org.) DUQUE, Gonzaga. *Impressões de um amador: textos esparsos de crítica (1882-1909)*. Belo Horizonte: Editora UFMG; Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 2001. p. 37-40, grifo nosso.



Figura 2 Firmino Monteiro *O Vidigal*, 1883. Óleo sobre tela, 80 x 100 cm. Coleção privada. **Figura 3** Firmino Monteiro *O Vidigal*, 1887. Óleo sobre tela, 80 x 100 cm. Instituto Ricardo Brennand, Recife.

da pelo sobrinho do português, Estácio de Sá (1520-1567). Em 1º de março de 1565 a fundação foi transferida para o Morro do Castelo a mando de Mem de Sá, para edificar e povoar a cidade após a expulsão definitiva dos franceses.⁴

A representação dos indígenas em pé de igualdade com os portugueses também revela uma não-passividade por parte dos indígenas em relação à história do Brasil, especificamente à história do Rio de Janeiro. Essa postura crítica de Monteiro, em representar temáticas e grupos sociais excluídos, é repetida em algumas de suas obras, em especial *O Vidigal* (1883), que foi feita no ano seguinte durante sua estadia na Europa. Por outro lado, a presença dos indígenas ao lado dos portugueses também pode ser lida como parte da crença de uma nação harmônica e miscigenada.

Atualmente, sabe-se que há duas versões da obra *O Vidigal*. A primeira, de 1883, feita em Paris, e a segunda, de 1887, assinada no Rio de Janeiro. A obra de 1883 se encontra em uma coleção particular, e a mais recente, no Instituto Ricardo Brennand. O tema da tela aborda o momento exato de uma opressão militar, em que o major Vidigal aborda um músico. Apesar das diferenças em relação à posição do artista e dos militares, e dos detalhes das vestimentas, ambas destacam a abordagem, que se passa no centro do Rio de Janeiro.

Além de Monteiro nos apresentar uma pintura histórica com foco em um momento de opressão, que não era tão comum às pinturas de história, ele traz na posição do oprimido um músico. Sabe-se pelos periódicos que Monteiro foi aluno de música do Conservatório de Música, onde em 1869



Figura 4 Detalhe *O Vidigal*, 1887 (Figura 3). **Figura 5** Foto de Firmino Monteiro e artistas (recorte), s.d. Museu Antônio Parreiras, Niterói.

recebeu menções honrosas pelo seu bom trabalho na aula de “Rudimentos e Solfejos para sexo masculino”.⁵ É possível que a figura do Major Vidigal como símbolo de opressão fosse, de certo modo, presente entre os alunos do instituto, pois, os maiores alvos dessa repressão eram pessoas negras, musicistas, instrumentistas, artistas no geral e pessoas comuns. E em ambas as telas os artistas apresentados são negros.

Na segunda produção da tela, em 1887, podemos observar a semelhança entre o trovador apresentado e a própria figura de Monteiro. Talvez essa similitude tenha se dado como forma de assinatura, como

muitos artistas costumavam fazer, ou até mesmo pela proximidade da posição do músico com a vida de Monteiro.

Através dos periódicos é possível traçar os esforços do pintor com a pintura histórica, e como apontado por Gonzaga Duque, Monteiro de fato foi lembrado e recebeu encomendas oficiais para trabalhos históricos. Em janeiro de 1888, a *Gazeta de Notícias* (RJ)⁶ publicou que Monteiro iria partir para Bahia no dia seguinte para fazer apontamentos para um novo quadro histórico, *A entrada do exército libertador*. Esse quadro ainda não foi identificado e pode ter se perdido no Lyceu de Artes e Ofícios da Bahia, que sofreu um incêndio em 1968.

Além disso, Gonzaga Duque estava certo ao prever a relação do pintor com as encomendas do Império. Monteiro faleceu com duas encomendas de quadros históricos feitas pela Corte, nenhuma delas foi finalizada. Um retrataria a sessão na sala dos deputados no dia 8 de maio, na apresentação do projeto da Lei Áurea,⁷ e o segundo representaria a sala onde ocorreu a assinatura, como publicou o periódico *Gazeta de Notícias*, no dia 14 de maio de 1888.⁸

⁴ Para entender mais sobre a fundação da cidade do Rio de Janeiro e a expulsão dos franceses pelos portugueses: BELCHIOR, Elysio. *Estácio de Sá e a fundação do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro, 2010. Disponível em: <https://doi.org/10.1590/S0101-90742008000100006>. Acesso: 8 fev. 2024.

⁵ *Jornal do Commercio*, RJ, 6 fev. 1869, ed. n° 37.

⁶ *Gazeta de Notícias*, RJ, 12 de jan. 1888, ed. 12.

⁷ Firmino Monteiro. *Estudo incompleto para pintura sobre a assinatura da Lei Áurea*. 1888. Museu Imperial/Casa Geyer.

⁸ *Gazeta de Notícias*, RJ, 14 de maio 1888, ed. 135.

A comparação de Gonzaga Duque entre *A Fundação da Cidade do Rio de Janeiro* com uma das principais obras históricas brasileiras, *A Primeira Missa no Brasil*, de Victor Meirelles, coloca Monteiro em uma posição de destaque e reafirma seu lugar como um pintor do gênero de pintura histórica.

A citada e reconhecida obra de Meirelles foi feita no contexto do Salão Oficial de Paris, em 1861, em que o artista participou. O pintor foi instruído a partir do estudo da carta de Pero Vaz de Caminha e das orientações de Manuel de Araújo Porto Alegre, então diretor da Academia (FRANZ, 2007). A obra é considerada um dos ícones da pintura brasileira. Couto (2008) diz que o artista está diretamente relacionado ao triunfo do gênero “nobre” da pintura histórica no país, não apenas pela qualidade da obra, mas também pelo seu relativo sucesso no exterior. No contexto brasileiro, ela foi pensada a partir da criação da identidade nacional, que estava em disputa política, fortalecendo o mito civilizatório e a figura dos “conquistadores”. De acordo com Franz:

Antes de ser produto da mente isolada de um artista, a *Primeira Missa no Brasil* é uma síntese visual do projeto civilizatório de cunho nacionalista do Segundo Império brasileiro, e Victor Meirelles de Lima foi o homem que concretizou em forma de pintura as idéias deste projeto (FRANZ, 2007).

Assim como Meirelles, Monteiro também teve visitas à França e à Itália em ocasião

de estudos, mas, diferente do fluminense, Meirelles foi contemplado com o Prêmio de Viagem em 1852 (FRANZ, 2007). Durante os estudos de Monteiro, Meirelles foi um de seus mestres na Academia e esse fato contribui para a comparação entre as duas obras. Reitera-se que ambas as obras, apesar de abarcarem momentos diferentes da história, buscaram atingir o rigoroso exercício acadêmico de contemplar o fato a partir da estética da pintura histórica. Enquanto *A Primeira Missa* foi pintada durante a consolidação da Primeira República, com a intenção de Araújo Porto-Alegre de fundar a relação da arte com a história; *A Fundação da Cidade do Rio de Janeiro* foi feita para corroborar com esse desenvolvimento escrito e visual da história e da história da arte do país. De todo modo, são as similaridades da composição que torna possível olhar para as duas pinturas e compará-las.

Loos (2016) elabora as semelhanças das duas obras, apontando *A Primeira Missa* como uma das inspirações para Monteiro:

Quanto à estrutura da tela, podemos visualizar referência ao aclamado professor Victor Meirelles. Como já fora dito, intuimos que a inspiração adivinha de primeira missa, haja visto a disposição periférica e menos iluminadas dos índios que circulam escreviam a cena principal em quantos portugueses figuravam ao centro. A representação da cerimônia religiosa em meio a Mata Atlântica é outra evidência da aclamada obra de Meirelles. Ambos integram o altar a vegetação criando a sensação de comunhão entre a natureza e a fé católica (LOOS, 2016, p. 88).

Loos (2016) também aponta para a presença característica da árvore à direita que emoldura a obra e a presença dos indígenas no primeiro plano. Apesar da inspiração na composição e na representação da natureza brasileira, na obra de Meirelles, pode-se notar que as identidades estão em oposição – os civilizados e os não civilizados, os cristãos e os não cristãos –, os grupos dos personagens são fisicamente separados, e essa sensação se intensifica especialmente pela presença dos indígenas na árvore. Enquanto na *Fundação da Cidade do Rio de Janeiro*, o grupo de indígenas está com lanças e posam ao lado do grupo de portugueses, que também possuem aparelhos de guerra.

Para Monteiro, ser considerado um pintor do gênero de pintura histórica era uma forma de ascensão. Entretanto, mesmo com as obras bem vistas pela crítica da época e citadas pelos periódicos, Monteiro continuou sendo atrelado à paisagem, enquanto sua experiência com a pintura histórica acaba sendo posta de lado.

Podemos notar a repetição ao destaque de que Monteiro tinha dificuldade em li-

dar com figuras humanas e anatomia. Esse fato é apontado em alguns periódicos ao longo do tempo. Em 1881, com a *Fundação da Cidade do Rio de Janeiro*, ele recebeu críticas negativas quanto ao desenho das figuras humanas no jornal *O Fluminense*.⁹ Em 1884, no ano que o pintor apresentou a tela *O Vidigal*, a *Revista Ilustrada* cobrou que ele se decidisse por um gênero de pintura e se dedicasse para ter sucesso.¹⁰ Também em 1884, um crítico anônimo da *Revista Ilustrada*, na tela *Capitão João Homem*, disse que “todas as figuras são ridículas, mal desenhadas e mal pintadas”.¹¹ E no *Jornal do Commercio*, pós-morte em 1899, foi mencionado que Monteiro havia deixado interessantes pinturas, mas que as figuras não eram corretas.¹²

Apesar dessas informações, é inegável o sucesso do pintor com essas mesmas obras que foram criticadas de forma negativa. O reconhecimento de Monteiro como pintor histórico é uma necessidade para renovar o entendimento da presença dos artistas negros na produção do século XIX, resumir seu currículo à paisagem – gênero que inegavelmente teve sucesso – é apagar anos de produção e delimitar que mais

9 O *Fluminense*, RJ, 16 de nov. 1881, ed. 548.

10 *Revista Ilustrada*, RJ, 22 de jun. 1884, ed. 384.

11 *Revista Ilustrada*, RJ, 26 de out 1884, ed. 393.

12 *Jornal do Commercio*, RJ, 7 de ago. 1899, ed. 218.

perguntas e produções críticas atualizadas se debruçam sobre esses trabalhos.

Em um cenário marcado pela opressão de um regime escravocrata e a constante marginalização de pessoas de cor, Monteiro apresenta trabalhos com temáticas históricas, equilibrando suas convicções críticas com as demandas do mercado artístico. Esse contexto ressoa de maneira particular na trajetória do pintor Monteiro, cujas obras enfrentam uma encruzilhada delicada entre a crítica social e as representações destinadas à comercialização.

Como abordado, ao longo de sua vida, Monteiro teve contato com críticos, escritores e ilustradores abolicionistas. Embora pouco seja dito sobre a vida pessoal do pintor, esses recortes corroboram para compreender de onde surge a veia crítica do pintor nas artes. Apesar de ainda repercutir em sua colocação na história da arte, a experiência de Monteiro como um homem negro é ignorada dentro do campo das artes como se houvesse a possibilidade de passar ileso em uma sociedade racista e, ainda, escravocrata.

Referências

- BELCHIOR, Elysio. *Estácio de Sá e a fundação do Rio de Janeiro*. História, São Paulo, v. 1, 2008. DOI <https://doi.org/10.1590/S0101-90742008000100006>. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/his/a/kD4qBYhtSL5DzwXbM3m7VhQ/?lang=pt#>. Acesso em: 9 fev. 2024.
- COUTO, Maria de Fátima. Imagens eloquentes: a primeira Missa no Brasil. *ArtCultura*, Uberlândia, v. 10, ed. 17, p. 159 - 171, dezembro 2008.
- FRANZ, Teresinha Sueli. Victor Meirelles e a Construção da Identidade Brasileira. 19&20, Rio de Janeiro, v. II, n. 3, jul. 2007. Disponível em: <http://www.dezenovevinte.net/obras/vm_missa.htm>. Acesso em: 09 fev. 2024.
- FERNANDES, Florestan. Heteronomia racial nas sociedades de classe. In: *A integração do negro na sociedade de classes*. Vol 1, 3ª ed., São Paulo, Editora Globo, 2008.
- LEITE, José Roberto Teixeira. *Dicionário crítico da pintura no Brasil*. Rio de Janeiro: Artlivre, 1988.
- LOOS, Giovana. *A Construção da História Nacional pelo pintor Firmino Monteiro entre 1879 e 1884*. 2016. Dissertação (Pós-Graduação em História) - Universidade Federal de Juiz de Fora, [S. l.], 2016.
- MALDONADO-TORRES Nelson. Analítica da colonialidade e da decolonialidade: algumas dimensões básicas. In BERNARDINO-COSTA, Joaze; MALDONADO-TORRES, Nelsol; GROSGOUEL, Ramón (Orgs.) *Decolonialidade e pensamento afrodiaspórico*.. 1. ed. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2018.
- SILVA, Sammia Castro; VASCONCELOS, José Gerardo. Marginalização e heroicidade do jogador de capoeira no século XIX. In: VASCONCELOS, José Gerardo; FIALHO, Lia Machado Fiuza; FLORENCIO, Lourdes Rafaella Santos (orgs.). *Práticas educativas, exclusão e resistência*. Fortaleza: Edições UFC, 2014. p.87-102.
- Periódicos: A Estação / Brazil / Gazeta da Noite / Gazeta da Tarde / Gazeta de Notícias / Revista Ilustrada.

A aquarela do trono: uma representação visual do poder político no século XIX

Lucas Cavalcanti*

* Doutorando do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Universidade Federal do Rio de Janeiro (PPGAV/UFRJ) e mestre pelo mesmo programa. Seu campo de interesse concentra-se na pesquisa em artes decorativas, mobiliário e colecionismo, dedicando-se à análise formal, estilística e documental de equipamentos móveis do século XIX, com enfoque nas sociabilidades e nos modos de vida dos séculos XIX e XX.

lucas.scavalcanti@gmail.com | <https://doi.org/10.5281/zenodo.18437412>

Provocado pelo tema do 11º Encontro do Grupo Modos: “O corpo feito de olhares (o acervo do MNBA em diálogo)”, apresento este trabalho que tem como objetivo tratar o trono como um corpo que performa no espaço em que se insere, seja um espaço construído ou mesmo um lugar imaginado em uma aquarela. Tal provocação não é apenas temática, mas sobretudo visual e conceitual, pois surge do impacto que uma imagem pode exercer sobre o olhar e da força com que ela convoca uma presença. A partir dessa provocação, então, algumas questões vieram à tona: Quando um objeto se comporta como um corpo? Quais são as performances criadas por um equipamento móvel que permitem que o mesmo seja lido como um sujeito atuante em um contexto, em um cenário? Quando a fronteira entre os conceitos de corpo e de objeto ficam borrados a ponto de um único ser congregar as duas dimensões?

Tendo como ponto de partida uma aquarela (Figura 1) desenhada por Auguste Henri Victor Grandjean de Montigny (1776-1850)¹, para representação de um espaço de poder no Império do Brasil, busquei analisar o trono como um corpo em imagens históricas, a partir de um olhar sobre as perfor-

mances desses equipamentos nas artes do desenho e da pintura durante o século XIX.

Cabe ressaltar que, para esta análise, utilizei o conceito de presença-ausência defendido por Hans Ulrich Gumbrecht (1948-), a partir do qual o autor nos lembra que há algo na materialidade dos objetos e das imagens que excede o campo do sentido. Gumbrecht (2004) observa que, em certos objetos-imagens, escapa um efeito de presença que se impõe à percepção e nos afeta antes mesmo de qualquer interpretação.

O trono projetado por Grandjean de Montigny para o Paço do Senado expressa exatamente esse tipo de presença, motivo pelo qual busco compreender de que modo o trono, concebido como um objeto de poder e dispositivo de visibilidade, produz uma experiência de presença mesmo em sua condição de imagem. Tal pesquisa não se encerra neste estudo, mas estas serão as primeiras sensibilizações sobre o tema, a primeira aproximação ao objeto.

A aquarela do trono, que dá nome a esse estudo, corresponde ao corte longitudinal da Sala de Sessões Ordinárias e So-

¹ Este trabalho não teria sido possível sem o apoio generoso e a constante disponibilidade dos profissionais do Museu Nacional de Belas Artes, a quem registro aqui meu sincero agradecimento: Claudia Rocha, Felipe Naus, João Henrique do Nascimento, Lucia dos Santos Ibrahim e Maria de Simone Ferreira.

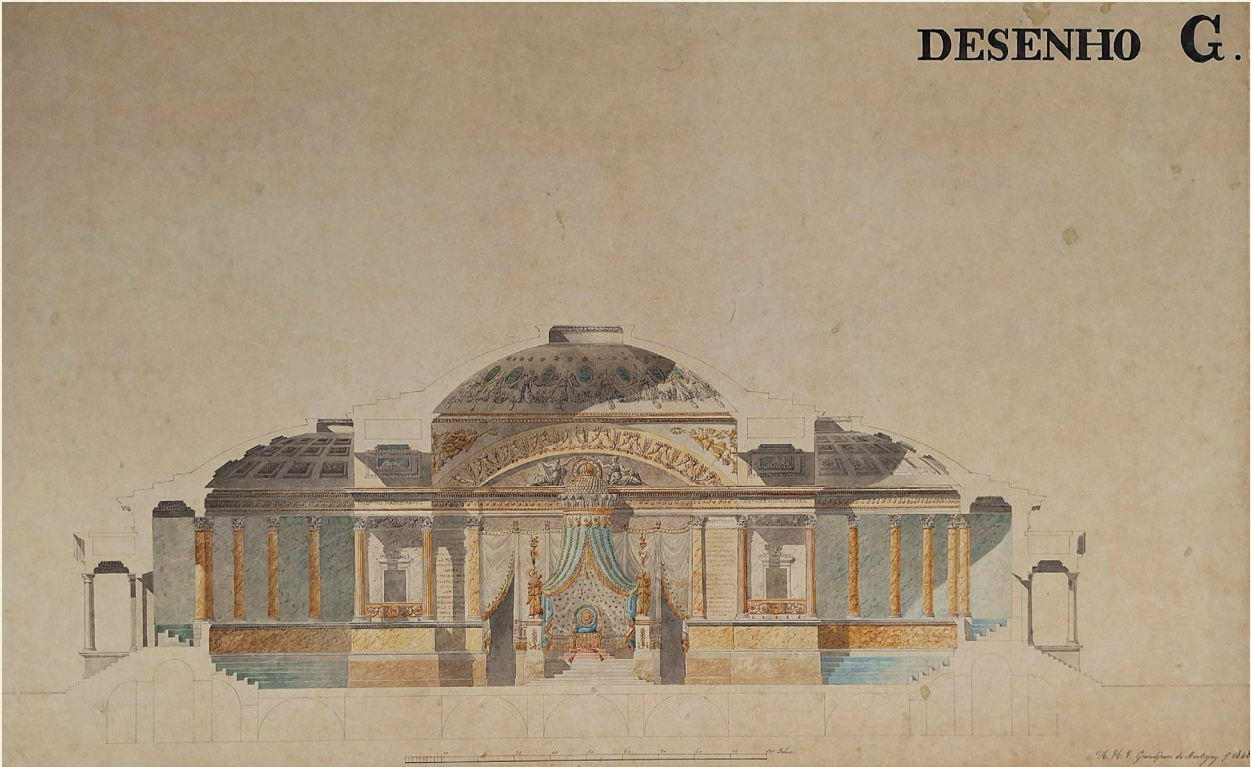


Figura 1 Grandjean de Montigny Corte longitudinal do Paço do Senado – Sala de sessões ordinárias e solenes, 1848. Bico de pena e aquarela sobre papel, 42 x 71,8 cm. Número de registro: 8644. A aquarela representa o projeto elaborado por Grandjean de Montigny para o edifício do Senado Imperial, Rio de Janeiro, solicitado por D. Pedro II à Academia Imperial de Belas Artes. O desenho mostra a proposta de uma sala de sessões ordinárias e solenes, marcada pela regularidade e simetria neoclássicas, com o trono imperial disposto no eixo central da composição. Museu Nacional de Belas Artes/Ibram/Ministério da Cultura, Rio de Janeiro.

lenes para o projeto do Paço do Senado, concluído em 1848. O Paço nunca saiu do papel, mas a presença do trono logo no início do projeto nos chama a atenção: ele não está gratuito na composição, ele é um marcador de poder e recupera a presença de Pedro II, mesmo em sua ausência física.

Para entender melhor a função desempenhada pelo trono no espaço é importante ater-se ao processo histórico que justificou a elaboração do projeto do Paço. Em

1847, D. Pedro II solicitou à Academia Imperial de Belas Artes (AIBA) dois projetos para espaços de poder no Império: o Palácio Imperial e o Paço do Senado (Figura 2). Segundo a ficha catalográfica n. 8644, do Museu Nacional de Belas Artes (MBNA), tal edifício estaria localizado no Largo do Rócio, espaço que atualmente corresponde à Praça Tiradentes, no centro da cidade do Rio de Janeiro.

No mesmo contexto urbano existiriam três edifícios com funcionalidades práti-



Figura 2 Grandjean de Montigny *Fachada principal e corte longitudinal do Paço do Senado, 1848. Bico de pena e aquarela sobre papel, 42 x 71,8 cm. Número de registro: 8643. Museu Nacional de Belas Artes/Ibram/Ministério da Cultura, Rio de Janeiro.*

cas e simbólicas: a AIBA (formação - consolidação), o Palácio Imperial (moradia do imperador - estabilidade) e o Paço do Senado (deliberação - ordem). A Academia seria o local de formação, de lançamento das bases artísticas e estéticas para o país e a responsável por habilitar profissionais para a construção da cidade, neste aspecto sua simbologia estaria vinculada a uma noção de consolidação de um projeto de nação. O segundo equipamento arquitetônico de poder corresponde ao Palácio Imperial, residência oficial do Imperador e que serviria como demarcação do poder colonial em uma imagem de estabilidade:

o poder reside na colônia. Conectado a este edifício em um mesmo eixo urbano, o Paço do Senado representaria o ordenamento social e a deliberação.

Tratava-se, então, de um complexo projeto urbanístico para a capital do Império com a intenção de regulação da malha urbana através da implantação de edifícios monumentais que representassem o poder político do imperador. Além de Grandjean de Montigny, também estiveram envolvidos no projeto Jó Justino de Alcântara, também professor na AIBA, e Félix Émile Taunay (1795-1881), diretor da AIBA

Segundo Koppke (2023), a decoração da sala do trono seguiria a ordem coríntia, caracterizada por ser mais elaborada e reforçar um caráter suntuoso. O refinamento não estaria só no ideal de belo contido na forma, mas também na materialidade das colunas: de mármore branco proveniente de Gênova, na Itália. Este dado reforça o paradigma classicizante baseado na imagem e no material utilizado, em linhas gerais, no conceito e no partido para o alcance da ordem e do belo. A aquarela apresenta, então, um típico edifício do gosto neoclássico dos oitocentos: regular, ritmado, simétrico e com um corpo ao centro, o trono, que, como elemento organizador e centralizado na composição, parece reger a imagem.

Com o intuito de melhor compreender esses projetos políticos do século XIX para construção de grandes espaços e, também, as cerimônias de exaltação de dirigentes desses locais, recorreremos às fontes documentais oitocentistas que retratam as cenas de coroamento, cortes e vistas de salas que possuem tronos. Ao analisar a base de dados do *Metropolitan Museum of Art* encontramos a vista interior de um projeto para a coroação do Rei Luís XVIII na Catedral de Reims (França).

Curiosamente, o projeto em questão também não foi executado, mas, assim como

ocorre no projeto do Paço Imperial, também observamos a inserção do assento de poder já na fase projetual. Apesar de possuir uma linguagem estilística ao gosto do Gótico Palladiano, completamente distinta da escolhida para o Paço Imperial, de feições mais aproximadas ao repertório do Estilo Império, ambos os tronos estão inseridos em zonas privilegiadas da planta: centralizada no Paço e elevada por uma suntuosa escadaria, na Catedral.

Fica evidente que, seja qual for o partido estilístico adotado, o objeto é concebido como um corpo a ser visto, elevado do plano horizontal, tal como um ator que performa em uma boca de cena de um teatro, como fica evidente na Figura 3.

No ambiente concebido cenograficamente, o trono é então apresentado em protagonismo e dele partiriam as falas, os gestos, o drama de um espetáculo social, em uma sociedade em que a aparência e os códigos imagéticos e de comportamento têm papel crucial para a manutenção do *status quo*. Nessa alusão com o espaço teatral, recorreremos aos estudos de Peter Brook (1925–2022), principalmente os conceitos de espaço vazio e de transformação contínua.

Para Brook, o espaço do teatro é sempre um campo de ação em potencial, existindo plenamente quando atravessado

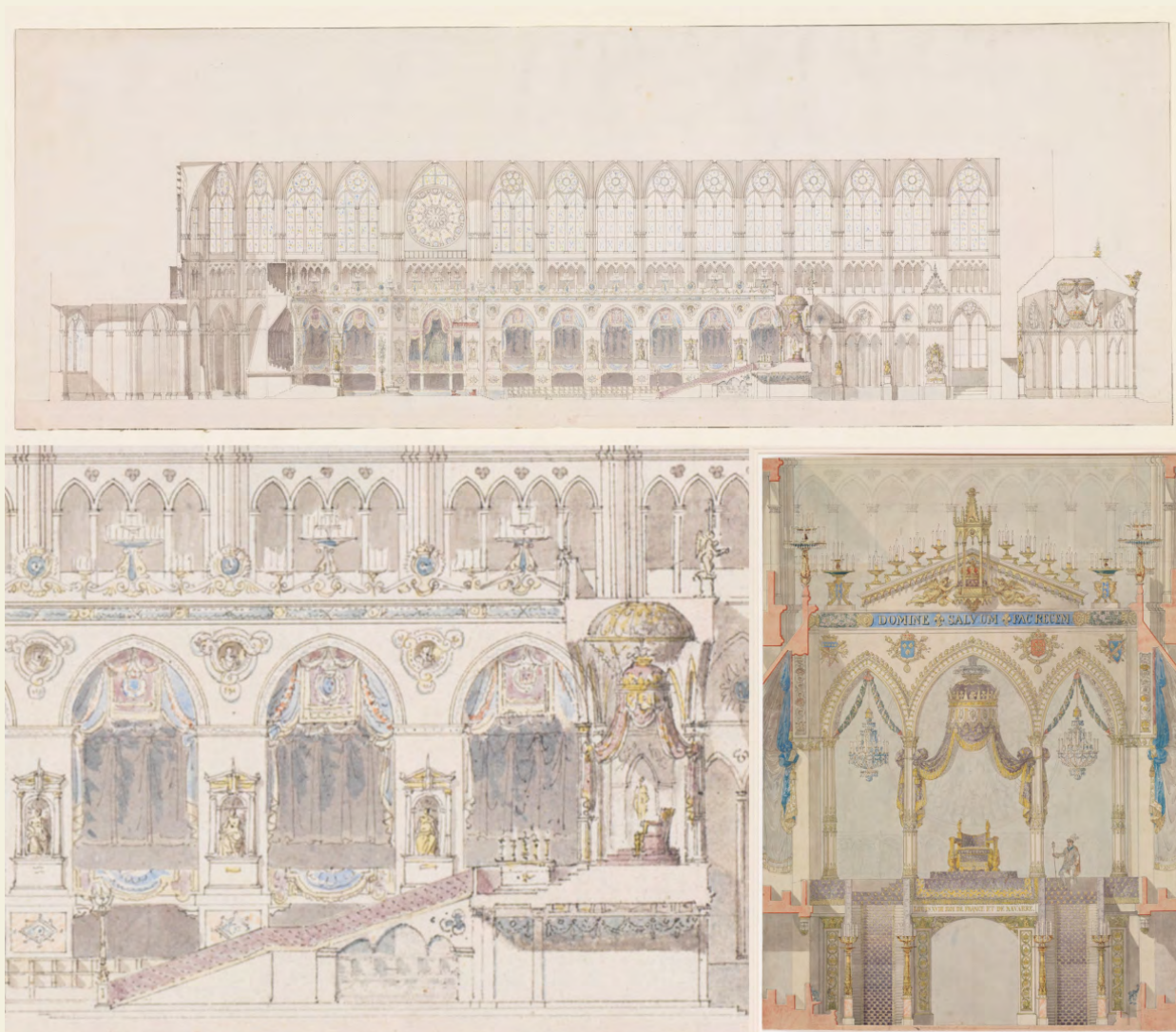


Figura 3 Charles Percier e Pierre Fontaine Corte transversal da nave da Catedral de Reims, decorada para a coroação do Rei Luís XVIII; Pormenor da escadaria que dá acesso ao trono; Elevação interna da Catedral de Reims com o trono para coroação do Rei Luís XVIII, 1815. Bico de pena e aquarela sobre papel, 24,6 x 70,5 cm (corte) / 74,9 x 55,9 cm (vista). Número de registro: 56.559.1 (corte) / 56.559.5 (vista). Museu Metropolitano de Arte, Nova York (Metropolitan Museum of Art, New York).

por um gesto, um olhar ou uma presença. O espaço vazio é, portanto, o ponto de partida para qualquer forma de representação, configurando-se como um lugar que carrega em si a possibilidade de tornar-se sagrado, político ou simbólico pela simples presença do corpo que o habita. Nesse sentido, o trono pode ser compreendido como o centro dessa cena

vazia, de uma cena idealizada em um projeto, que, ainda que não se presentifique no real, constitui-se como um polo que contém a virtualidade do poder.

Ao recorrer a Peter Brook, interessa-nos, então, essa noção de vazio como possibilidade, entendendo-o não como um vácuo indiferente, mas um campo de potência

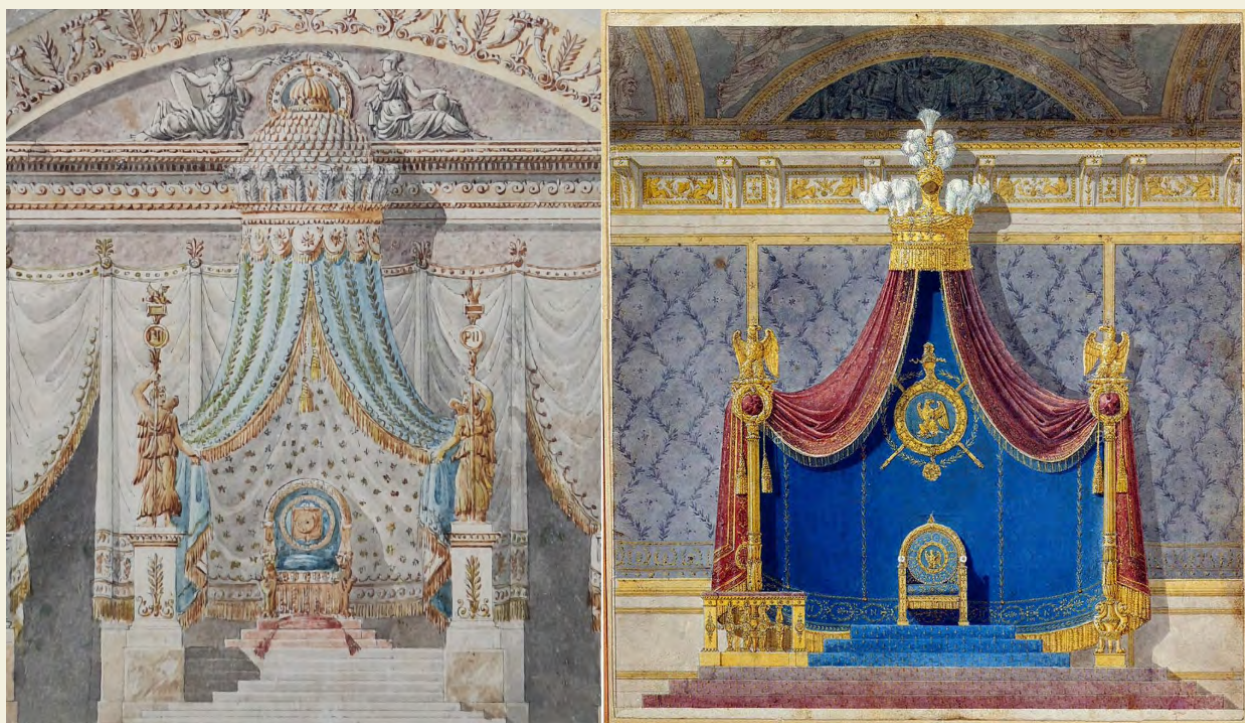


Figura 4 **Grandjean de Montigny** Detalhe da área do trono no corte longitudinal do Paço Imperial, 1815. Bico de pena e aquarela sobre papel, 42 x 71,8 cm. Número de registro: 8644. **Charles Percier e Pierre Fontaine** Trono de Napoleão I no Palais des Tuileries, 1810. Bico de pena e aquarela sobre papel, 28 x 25,7 cm. Reserva QB-370 (64)-FT 4.

no qual os elementos materiais e os gestos instituem sentidos. Para Brook, o espaço teatral só se torna palco pela presença de signos, como objetos, corpos, luz, som, etc., que o transformam em lugar de acontecimento. Transpondo este conceito para a cena arquitetônica e pictórica do século XIX, notamos que o trono cumpre a mesma função catalisadora, uma vez que ao ocupar o eixo central da composição, ele atua como operador de transformação contínua do ambiente, convertendo um espaço físico (aqui representado em cortes de um projeto arquitetônico) em um *locus* de visibilidade política. A materialidade do trono e o seu enquadramento

cenográfico (degraus, postes, baldaquino) constituem gestos visuais que produzem a transição do espaço real para o espaço simbólico, convertendo a área do trono em palco, onde a autoridade é representada e reiterada.

O trono, assim, pode ser lido como um agente da transformação contínua, ou seja, um corpo potencial que, a cada nova enunciação/ativação, seja no desenho, na pintura ou, principalmente, na cerimônia, assume o comando da cena, sem perder sua carga simbólica original. É o espaço onde o poder se encena e se renova, onde o gesto de sentar-se adquire densidade

ritual e performativa. Assim, o trono não é apenas o lugar do corpo, mas o próprio corpo do lugar, aquele que organiza o espaço e o transforma em imagem viva do poder.

Ademais, Rafael Simioni (2021) pontua que o trono é uma marca da tradição gloriosa, uma vez que sua presença indica a longevidade da coroa, simbolizando, em última análise, a permanência da figura do rei em detrimento da finitude fisiológica de seu corpo físico, ou seja, o trono significa um corpo simbólico que substitui um corpo natural vencido pelo tempo. É na condição da eternidade e de algo que vence a morte, que o trono pode ser entendido, também, como um corpo que indica a estabilidade da tradição nas monarquias, um ser que legitima as dinastias e reforça um poder estável.

Com o intuito de melhor compreender a assimilação da área do trono enquanto uma boca de cena teatral, recuperamos um projeto elaborado por Charles Percier (1764-1838) e Pierre François Léonard Fontaine (1762-1853), mestres de Grandjean de Montigny, para o trono de Napoleão I no *Palais des Tuileries*, concebido em julho de 1804. Ao compararmos com a área do trono concebida por Montigny (Figura 4) é notável a semelhança da composição: o trono ao centro; a esfera armilar no encosto do

trono de Pedro II e águia bordada no encosto do trono de Napoleão I – ambas simbologias remetendo ao poder dominador dos dirigentes; o dossel com cortinas verde e vermelha, respectivamente, e franjas douradas, que se abrem e apresentam os assentos; o dourado que se espalha sobre a estrutura do móvel e repete-se, também, como franja nas saias dos tronos; e todos os códigos visuais (folhas de louro, plumas, flores, etc.) em profusão, operando como metáforas visuais que denotam a presença do imperador.

Neste ambiente teatralizado do Império tudo é alegórico e tudo é cenário, e é por esse motivo que era necessário reforçar em demasia a autoridade dos soberanos. Por sintetizar as presenças dos imperadores, em suas oportunas ausências, as ornamentações deveriam considerar duas estratégias: a repetição e o ritmo. Para a criação de um repertório iconográfico coeso e forte, era primordial que os elementos visuais fossem facilmente lidos e identificados, não só no âmbito estético, mas na ordem do simbólico.

Isto posto, a presença do trono, metaforicamente, indica um poder que se assenta e se estabiliza no território enquanto um documento histórico e uma imagem de um poder estável de uma dinastia. E, enquanto documento e imagem, tal objeto

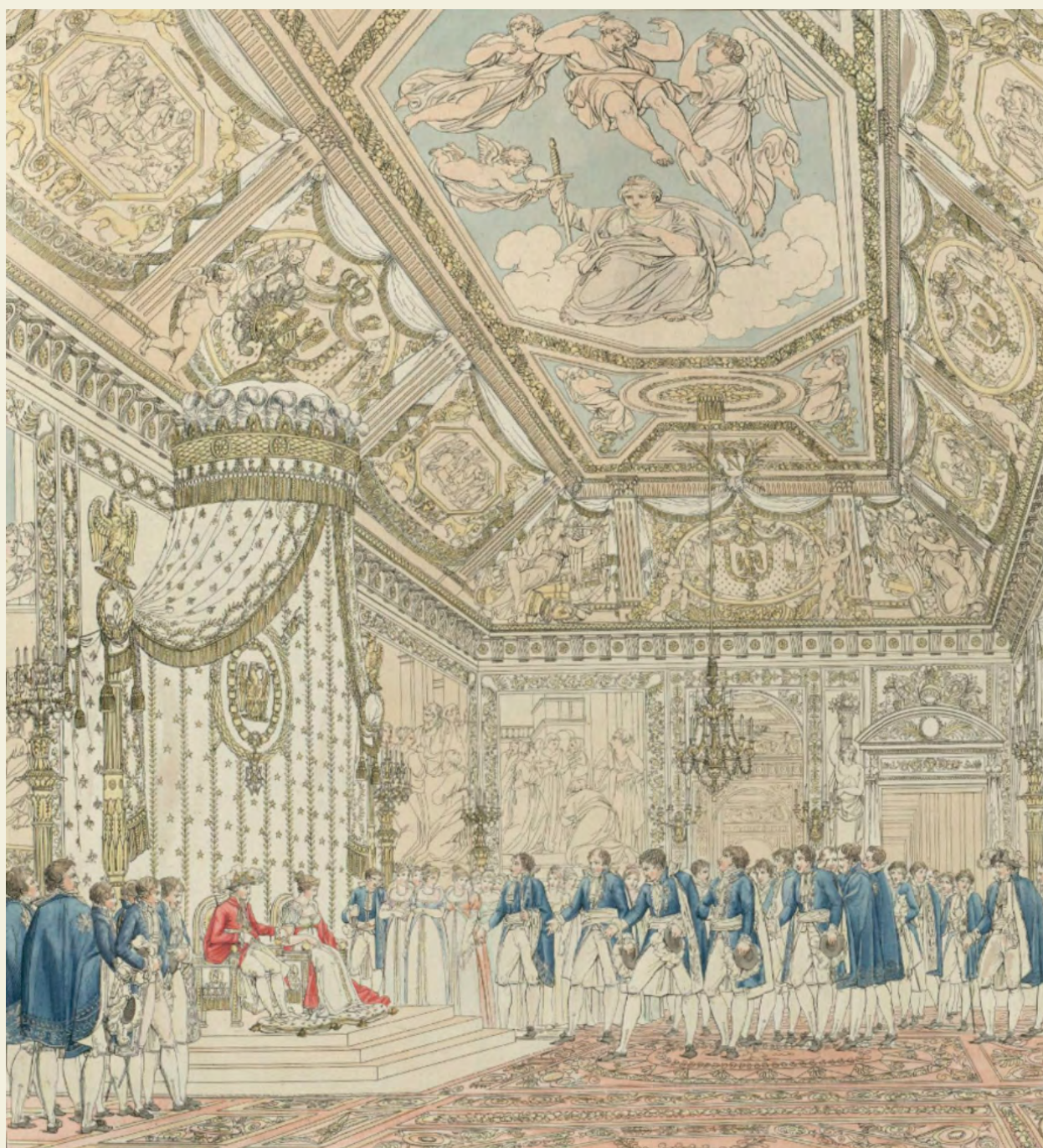


Figura 5 Charles Normand, Charles Percier e Pierre Fontaine *Imperador e Imperatriz recebendo em seu trono as homenagens e felicitações de todos os corpos do Estado, no dia seguinte ao casamento, 1810.* Gravura, 28 x 25,7 cm. Biblioteca Nacional da França (Bibliothèque Nationale de France), Paris.

precisa de testemunhas oculares e público para ser visto. Todavia, há maneiras específicas de se portar em frente ao trono e de observá-lo.

Por estar inserido em uma dramaturgia do olhar, o trono é mais do que um objeto, configurando-se como um corpo que atua em cena. Sua presença organiza o es-

paço, define hierarquias e regula as posições dos demais sujeitos em cena. Assim, esse corpo histórico e imagético pode ser considerado, também, como performático, produzindo sentidos através da sua materialidade e do seu gesto silencioso.

Em ativação, portanto, esse corpo ritualiza-se em dispositivo de visibilidade e como garantidor da verdade aos seus dirigentes, uma vez que é no momento em que é apresentado ao público que ele instaura seu poder regulatório. Tal performance de ativação fica evidente em cerimônias de coroação, nas falas dos tronos e, também, em casamentos, como é observado na gravura apresentada a seguir (Figura 5).

A gravura de Charles Percier, Pierre Fontaine e Charles Pierre Joseph Normand (1765-1840) retrata os imperadores Napoleão I (1769-1821) e Marie-Louise d'Autriche (1791-1847) recebendo homenagens de autoridades do Estado, que convergem em direção ao trono, como se o olhar fosse direcionado para aquela área. Fica evidente a criação de um espaço de reverência e respeito aos soberanos que assentam no equipamento. Os degraus da escada auxiliam na sustentação de uma linha do olhar, em que soberanos sentados e súditos em pé têm seus olhares equiparados. Só quem assenta sobre o trono consegue manter a estabilidade do olhar, sem a necessidade

de levantar a cabeça, mesmo tendo seus corpos em repouso sobre os assentos. Toda essa organização espacial se dá pela localização do trono no cenário, elevado do plano horizontal.

Seja na presença total ou sugerida, no centro da composição ou como coadjuvante na cena, o trono ainda opera sob o signo do poder, funcionando como um dispositivo que emoldura espacialmente a figura de autoridade, não apenas servindo ao corpo imperial, mas também sustentando e organizando sua presença.

Esse mesmo código visual e simbólico atravessa o Atlântico e reaparece no retrato de D. João VI (1767-1826), pintado por Jean-Baptiste Debret (1768-1848), em 1817. Debret, herdeiro dos modelos neoclássicos e das representações napoleônicas do poder, traduz o cerimonial europeu para o contexto luso-brasileiro. O trono, nessa representação, é ainda um artefato ancorado na tradição, uma herança formal e simbólica que busca afirmar a legitimidade do soberano em um novo território. O corpo régio – ereto, frontal, e totalmente em acordo com os preceitos formais estabelecidos por Hyacinthe Rigaud (1659-1743), pintor do célebre retrato de Luís XIV (Cardoso, 2008, p. 23) – domina a composição, mas é também cercado por signos de adaptação e de deslocamento. Enquan-

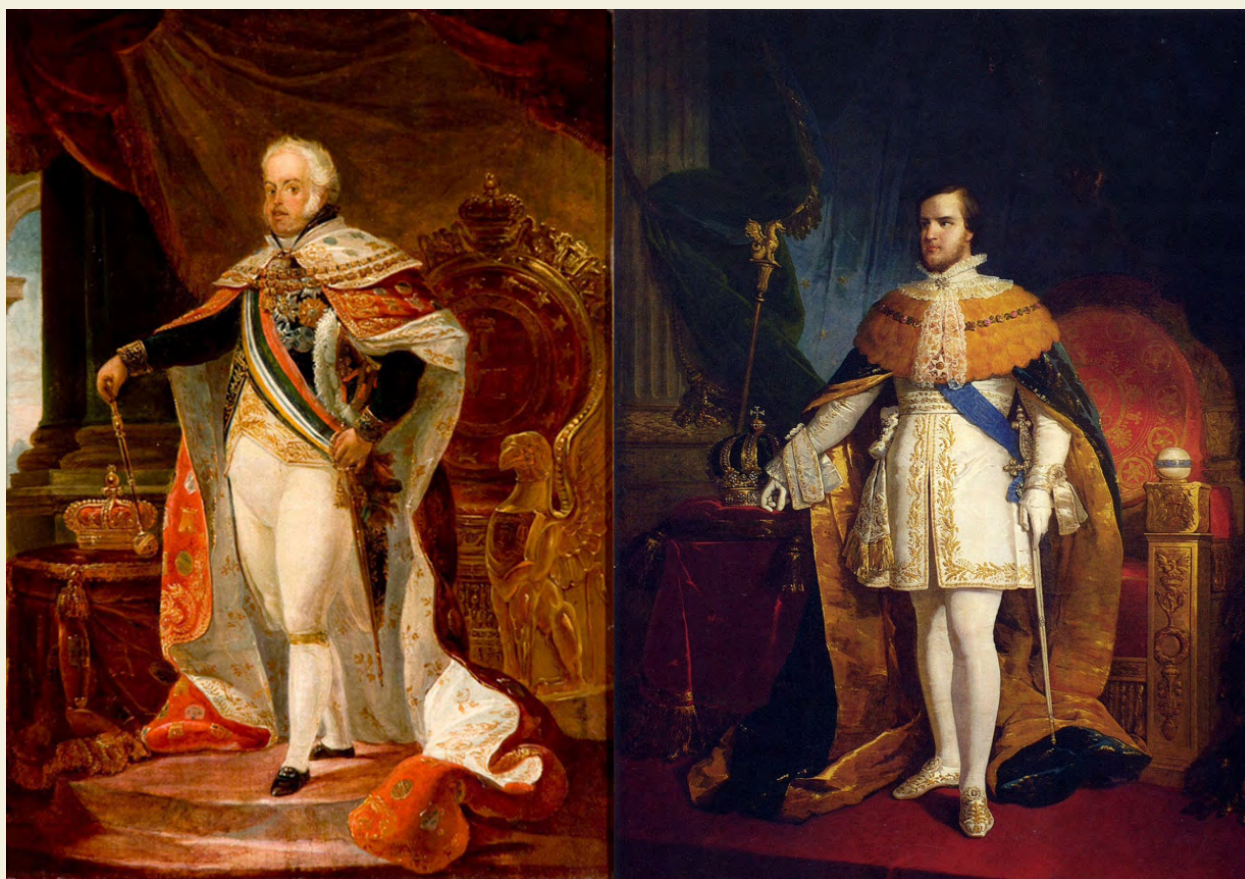


Figura 6 Jean-Baptiste Debret *Retrato de D. João VI*, 1817. Óleo sobre tela, 60 x 42 cm. Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro. / Raymond Monvoisin *D. Pedro II, Imperador do Brasil, aos 21 anos de idade, em traje majestático*, 1847. Óleo sobre tela, 112 x 86 cm. Museu Imperial, Petrópolis.

to a cortina, o dossel e os degraus mantêm o eco do espaço europeu, o entorno tropical emerge como ponto de tensão entre tradição e invenção. Debret constrói, assim, uma presença que tenta reinscrever a pompa e o cerimonial da Europa em um cenário em que a aura do poder ainda precisa ser fabricada. Trinta anos mais tarde, no retrato de D. Pedro II executado por Raymond-Auguste Quinsac Monvoisin (1790-1870), em 1847, a mesma estrutura simbólica é reconfigurada (Figura 6).

O trono permanece, mas perde sua teatralidade. Se na primeira pintura o trono é representado com uma talha mais acentuada e volume mais expressivo, na segunda a elaboração parece mais contida e próxima ao que Montigny imaginou em sua aquarela. O retrato feito por Monvoisin já não trata de uma criação de palco para uma autoridade, e sim de um signo discreto, uma presença residual que sustenta silenciosamente a figura do jovem imperador. A frontalidade cerimonial de

D. João VI, que nos encara ativamente, dá lugar a uma composição em que o poder se interioriza: com um olhar meditativo de Pedro II, o gesto contido, com a imponência convertida em serenidade. O trono, nesse caso, deixa de ser o dispositivo de presença e torna-se um índice da ausência produtiva: o poder não precisa mais se exhibir, ele existe na distância, na imagem intelectual e moral do soberano.

Considerações finais

O percurso aqui traçado procurou refletir sobre o papel e a performance do trono nas representações pictóricas e no contexto social oitocentista, compreendendo-o como um dispositivo de protagonismo que regula outros corpos e ordena olhares. A aquarela de Grandjean de Montigny, os retratos de Debret e Monvoisin e a gravura francesa de Percier, Fontaine e Normand revelam um mesmo campo de forças: o da imagem como território do poder. Em todos, o trono atua como dispositivo de mediação entre corpo e ideia, entre presença física e construção simbólica.

Nos retratos oficiais de D. João VI, elaborado por Jean-Baptiste Debret (1817), e de D. Pedro II, executado por Raymond Monvoisin (1847), o assento opera igualmente como instrumento de mediação. Em Debret, o trono delimita a autoridade régia e

inscreve o corpo do monarca em um espaço de centralidade estática e vigilante, operando como eco da iconografia napoleônica. Já em Monvoisin, o mesmo trono se transforma em um índice introspectivo, plasmando-se com a imagem de um jovem imperador que parece absorvido pela solenidade do assento, como se o poder já o excedesse.

Se no início do século XIX ele é ainda o eixo que organiza a visibilidade régia, impondo-se como um ator em um palco, em meados do século ele parece se converter em sinal residual, uma memória do poder que se intelectualiza e se distancia. O trono, nesse percurso, deixa de ser apenas assento e torna-se estrutura de pensamento, objeto que organiza as relações entre sujeito e imagem, entre olhar e autoridade. Todavia, mesmo nesse deslocamento de sentido, ele continua evocando uma simbologia de poder e de organização do corpo do Estado, um sujeito regulador de performances sociais. O trono, logo, não é apenas o lugar do imperador, mas a própria forma materializada e presentificada do poder. Uma forma que, ainda ausente, continua a produzir efeitos de enunciação da verdade no espaço da representação, transmitindo, inclusive, as performances, as nuances e o estado do poder dinástico no período em que é representado.

Referências

- BROOK, Peter. *A porta aberta: reflexões sobre a interpretação e o teatro*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1999.
- BROOK, Peter. *O ponto de mudança: quarenta anos de experiências teatrais - 1946-1987*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1994.
- CARDOSO, Rafael. *Jean-Baptiste Debret (1768-1848): retrato de El-Rei Dom João VI*. In: *A arte brasileira em 25 quadros (1790-1930)*. Rio de Janeiro: Record, 2008.
- DIAS, Elaine. *A representação da realeza no Brasil: uma análise dos retratos de D. João VI e D. Pedro I, de Jean-Baptiste Debret*. *Anais do Museu Paulista – História e Cultura Material*, São Paulo, v. 14, n. 1, p. 243-261, jan.-jun. 2006.
- GUMBRECHT, Hans Ulrich. *Produção de Presença: o que o sentido não consegue transmitir*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2010.
- KOPPKE, Karolyna. *A urbe imaginada: a Academia e o projeto para os paços Imperial e do Senado*. In: PESSOA, Ana; PEREIRA, Margareth. *O gosto neoclássico: a dimensão americana*. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 2023.
- MARINS, Paulo César Garcez. *Nas matas com pose de reis: a representação de bandeirantes e a tradição da retratística monárquica européia*. *Revista do IEB*, São Paulo, n. 44, p. 77-104, fev. 2007.
- PONTIFÍCIA Universidade Católica do Rio de Janeiro. *Uma cidade em questão I: Grandjean de Montigny e o Rio de Janeiro*. Departamento de Artes da Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro: PUC, FUNARTE, Fundação Roberto Marinho, 1979.
- SIMIONI, Rafael Lazzarotto. *Quiasmas do poder: arte, direito e política na coroação de Dom Pedro II de Manuel de Araújo Porto-Alegre*. In: *ANAMORPHOSIS – Revista Internacional de Direito e Literatura*, v. 7, n. 2, p. 503-527. Porto-Alegre: 2021.

Imagens Corporais de *L'image du monde*: o caso da *Recompensa de São Sebastião* de Eliseu Visconti

Reginaldo da Rocha Leite*

* Professor do Departamento de Teoria e História da Arte e do Programa de Pós-Graduação em História da Arte (PPGHA/ UERJ), ambos no Instituto de Artes da Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ). Doutor pelo Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Universidade Federal do Rio de Janeiro (PPGAV/UFRJ), com Pós-Doutorado em História da Arte (PPGHA/UERJ). Membro do Comitê Brasileiro de História da Arte (CBHA) e do grupo de pesquisa NUCLEAR - *Núcleo de Livres Estudos em Arte e Cultura* (PPGHA/UERJ). Seu campo de interesse concentra-se na produção artística dos séculos XIX e XX.
rochaleitereginaldo@yahoo.com | <https://doi.org/10.5281/zenodo.18437231>



Figura 1 Eliseu d'Angelo Visconti *Recompensa de São Sebastião*, 1898. Óleo sobre tela, 218 x 133 cm. Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro. Projeto Eliseu Visconti. Domínio público.

A história da arte global tem iluminado debates que trazem inúmeros pontos fulcrais, sobretudo, no que concerne ao estudo do corpo e das afetividades. Com base nisso, o escopo do trabalho será observar a possível contribuição das imagens corporais, existentes no livro *L'image du monde* – escrito pelo padre francês Gossuin de Mertz, também citado como Gauthier de Mertz –, para o contexto artístico oitocentista a partir da pintura de Eliseu D'Angelo Vis-

conti *Recompensa de São Sebastião* de 1898, óleo s/tela premiado com a medalha de ouro na Exposição Universal de Saint Louis (EUA) em 1904, e que integra o acervo de pinturas do Museu Nacional de Belas Artes, no Rio de Janeiro (Figura 1).

Não é de hoje que os meios acadêmico e da crítica de arte no Brasil dialogam com os trabalhos de Eliseu Visconti e refletem sobre o teor de modernidade das suas obras. Ao classificar o ítalo-brasileiro como pintor genuinamente moderno, Mário Barata destacou a assimilação das impressões visuais por Visconti, a partir dos aspectos formais de suas telas e sua capacidade em homogeneizar expressões artísticas distintas, ao concluir que ele “agiu simultaneamente com a sua suficiente capacidade de renovação e a sua necessidade individual de preservação de certos valores sensíveis” (BARATA, 1967, p. 2).

Nesse direcionamento, a retrospectiva da carreira artística de Visconti – exposição intitulada *Eliseu Visconti – a Modernidade Antecipada* –, realizada primeiro na Pinacoteca do Estado de São Paulo, entre dezembro de 2011 e fevereiro de 2012, e posteriormente no Museu Nacional de Belas Artes, no Rio de Janeiro, de abril a junho de 2012, trouxe a relação entre fatos e períodos da vida do artista com sua produção, apontando sua assimilação

do moderno. Contudo, acreditamos que a modernidade do professor da Escola Nacional de Belas Artes não se deve apenas ao caráter formalista das suas composições – sob pinceladas livres, acúmulo de tinta no suporte, experimentações da luz sobre a matéria e fatura em manchas e/ou pelo divisionismo cromático –, mas que também tenha se configurado por meio da cisão com a tradicional tipologia de representação do martírio de São Sebastião.

Pensionista na França, Eliseu Visconti se matriculou nas aulas de desenho e arte decorativa do mestre do *art nouveau* Eugène Grasset, na École Guérin, entre 1894 e 1898, ano em que produzira *Recompensa de São Sebastião*. A relação do pintor com as expressões do *art nouveau* e, sobretudo, com o simbolismo foram comentadas por Frederico Moraes:

Pela primeira vez, um pensionista brasileiro afastava-se dos caminhos tradicionais, que levavam inevitavelmente aos mestres acadêmicos, para dedicar-se ao estudo da arte decorativa. Aliás, um dos pólos do *art nouveau*, o simbolismo, liga-se ao pré-rafaelismo, daí a presença desses dois aspectos na obra inicial de Visconti (MORAIS, 1980, p. 18).

A aproximação de Visconti com os pré-rafaelitas também é levantada por Sonia Gomes Pereira, ao dialogar com nosso caso de estudo, ponto importante para pensarmos o anacronismo como fio condutor da obra.

Vários elementos nesta pintura indicam a prática simbolista. Um deles é a diferença de escala entre os dois personagens em primeiro plano – São Sebastião e o anjo – e as duas mulheres no plano recuado –, fugindo à perspectiva tradicional. Assim como a diferença na representação da árvore em primeiro plano – bastante realista – e a paisagem de fundo –, que também escapa à perspectiva – apresentando-se mais como um fundo plano decorado. Por último, os detalhes em dourado – reminiscências da pintura anterior ao Renascimento – que os simbolistas apreciavam especialmente (PEREIRA, 2008, p. 92).

Ao chamar a atenção para o fato de a tela de Visconti afluir à modernidade por meio do anacronismo, entendemos que ao estarmos “sempre, diante da imagem, estamos diante do tempo” (DIDI-HUBERMAN, 2000, p.15), não de um tempo cronológico, mas daquele que rompe as rédeas da delimitação, daquele que perpassa a noção de passado e presente, que sobrevive aos séculos. Tal posicionamento corrobora ao externado por Andreas Huyssen, segundo ele, a memória não deve ser entendida como mera representação do passado, mas como o resgate dele, trazendo suas implicações e problemáticas em relação ao presente (HUYSEN, 2014). Para o pesquisador alemão, o tempo da memória não é o cronológico, mas o constituído do passado-presente, que não representa rupturas datais. Também, que presente e passado constituem um único tempo configurado, em diálogo, em encontro. Portanto, ao trazer para o final do século XIX elementos das pinturas de Dante Gabriel Rossetti e, também, de pintores italianos

anteriores a Rafael Sanzio, Visconti busca no passado-presente o fio condutor para desenvolver o tema e clama à memória por meio do anacronismo para materializar o destino trágico do santo.

Outro ponto importante é citado por Luciano Migliaccio que, em sua análise, aponta para o tratamento antagônico dado pelo pintor à relação entre figura e fundo.

No primeiro plano, o nu efêbico do santo, em contraste com o tronco seco da árvore e que está atado, e com os etéreos véus que envolvem a figura do anjo coroando o mártir, possui uma evidência perspectiva e um volume totalmente ausentes no segundo plano, de uma espacialidade perfeitamente japonista (MIGLIACCIO, 2012, p. 232).

Tais posicionamentos corroboram com o texto *Visconti – ternura e otimismo*, de 1976: “Em sua primeira viagem de estudos à Europa é atraído de início pelo pré-rafaelismo de Rossetti, com seu misto de sensualismo e religiosidade, bem como por Botticelli. Exemplos dessa atração inicial são as telas ‘Recompensa de São Sebastião’ e *Gioventù*” (MORAIS, 1976, p. 7). O pensamento de Frederico Morais pode ser comprovado ao observarmos o tratamento dado ao anjo, com cabelos esvoaçantes, típicos da pintura *O nascimento da Vênus* de Botticelli. Porém, a movimentação sensual dos cabelos do anjo ocorre somente na composição final, pois a tela de estudo ainda apresenta a delimitação do campo apenas preenchido, indicando a área capilar (Figura 2).

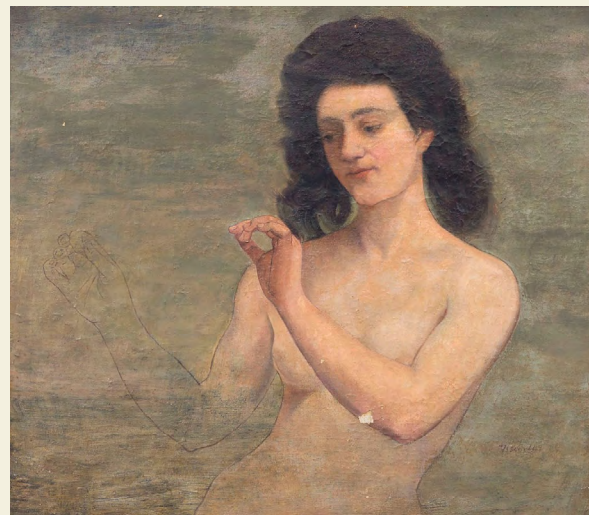


Figura 2 Eliseu d'Angelo Visconti *Busto de mulher* (estudo para a tela *Recompensa de São Sebastião*), 1897. Óleo sobre tela, 63 x 63 cm. Coleção particular. Projeto Eliseu Visconti. Domínio público.

Concentrando-se numa árida vegetação, a composição expressa um ponto abordado pelo pesquisador Christian Fernandes. Segundo ele, Visconti apresenta a nudez masculina do protagonista em diálogo com a semi-nudez feminina do anjo, como uma nova proposta de olhar o corpo exposto. Diz ainda que há uma fusão entre sacro e profano, assim como a sacralização do erótico (FERNANDES, 2015).

Ao concluir seu período como aluno de Eugène Grasset, em 1898, Visconti expôs no *Salon du Champ de Mars* a tela recém finalizada *Recompensa de São Sebastião*. De temática religiosa, a obra celebrava o martírio do padroeiro da cidade carioca, coincidindo com a tradicional iconografia do santo. Visconti trouxe São Sebastião atado à árvore apenas pelos tornozelos,

sem ferimentos, sem sangue corrente, com o corpo limpo de vestígios, sem sofrimento, em cisão com os tipos ideais de representação consolidados pela tradição iconográfica cristã.

Também fora cogitado o prazer do personagem seminu, ao mostrar seu desejo e recompensa por meio da submissão e entrega a seu destino trágico, mas deleitoso, como explica Luciano Migliaccio: “As flechas que transpassam a carne do santo transfiguram-se num símbolo do amor divino, e a dor física vira o prazer da união espiritual com o transcendente” (MIGLIACCIO, 2012, p. 235). No entanto, precisamos fazer uma ressalva. Visconti traz para a tela a imagem de um corpo sem vida, de aspecto cadavérico, com cromatismo variando entre tonalidades de verde, sobretudo no rosto. Um cadáver de pé, sem carnação e entregue ao destino trágico. Porém, o sangue do mártir encontra-se na tela.

Ao trazer a feminilidade do anjo que exhibe seu seio, um sangue figural¹, simbolizado pela poça, como um tecido delicadamente solto ao chão e um santo martirizado sem resquício do seu padecer, entregue em absoluto ao prazer espiritual, Visconti en-

cara o desafio de trazer uma composição insólita, sua interpretação a partir da iconografia cristã, a modernidade frente aos tipos ideais de representação. A utilização do sangue figural como recurso não foi concebida por Visconti desde o início do seu processo criativo, como observamos na Figura 3. Nesse estudo em tela, São Sebastião recebe carnação e ferimentos com sangue vívido, liquefeito, ideia que fora descartada na composição final. Entretanto, trazemos um ponto de reflexão a partir dos nossos levantamentos – a hipotética relação da tela *Recompensa de São Sebastião* com *L'image du monde*.

A tipologia das imagens corporais

Sob os mistérios da fé do século XIII e enclausurado entre amplas paredes de cantaria, o padre francês Gossuin de Mertz – também citado como Gauthier de Mertz – produziu um raro poema em latim e francês, com grafia gótica e intitulado *L'image du monde*. Após alguns anos, o próprio sacerdote reescrevera a obra como prosa e, sem antever o alcance que ela tomaria, solicitou que a encadernassem com capa em couro vermelho – algo raro para o período, devido ao valor simbólico do pigmento. Seria o livro vermelho de Gauthier

¹ Sangue figural é uma expressão utilizada por Didi-Huberman (2007) para definir o sangue simbólico na pintura, representado sempre por um tecido vermelho. Tal recurso foi empregado na história da arte ao longo da tradição, significando o contato do personagem representado com o sacro sangue do Cristo.

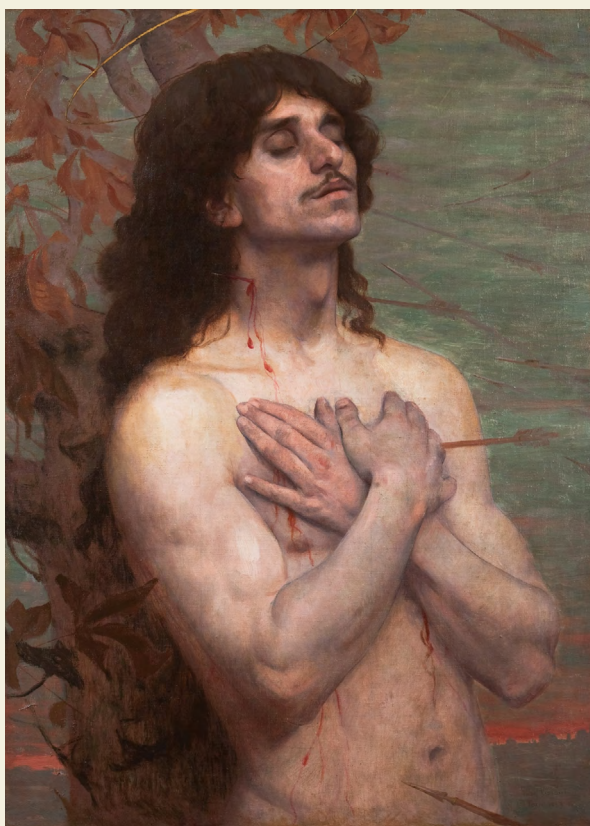


Figura 3 Eliseu d'Angelo Visconti *São Sebastião* (estudo de cabeça e tronco para a tela *Recompensa de São Sebastião*), 1897. Óleo sobre tela, 80 x 58 cm. Coleção particular, Fortaleza. Projeto Eliseu Visconti. Domínio público.

de Mertz. Portanto, Carl G. Jung não fora o único a contar com um livro vermelho dentre seus títulos.

Bem rápido, o manuscrito se tornou popular entre o clero francês. No entanto, foi pelas mãos astutas do comerciante e diplomata inglês William Caxton que o trabalho alcançara outros territórios europeus.

Contudo, poderíamos nos perguntar: qual a relação entre os provérbios, afirmações e fantasias do padre medieval e as paixões estudadas na Academia Imperial de Belas

Artes? A resposta é simples, a tipologia das imagens corporais. A partir da primeira dúvida, outro questionamento nos inquieta: *L'image du monde*, de Gauthier de Mertz, poderia ser considerado um dos pilares na concepção da tela *Recompensa de São Sebastião*, de Eliseu Visconti?

Em janeiro de 1245, sob profundo e austero inverso francês, o padre Gossuin de Mertz concluiu o poema *L'image du monde*. Composto por 6594 versos, o manuscrito conta com um ousado conteúdo que engloba artes, aspectos físicos, biológicos e geográficos da França, a criação do universo e uma afirmação insólita para o âmbito da Igreja à época – a Terra tem forma esférica. O texto é estruturado num misto de fantasia exacerbada, princípios teológicos e retórica visual.

Segundo o autor, o céu é imenso e envolve a Terra como um éter – ar puro que dá forma aos misteriosos anjos (figuras aladas e com brilho inexplicável em sua tamanha grandeza). Só vistos pelos bons cristãos, ao contrário dos pecadores, que caem sob desmaio diante de tanta luminosidade. Do céu nascem meteoros, popularmente chamados dragões de fogo, e que Mertz questiona. Para ele, os meteoros são descritos como vapor seco que pega fogo, cai e se dilui. Contudo, dentre os aspectos fantasiosos, alguns nomes são

citados. Aristóteles – que o padre francês define como um homem sábio, de infinitas qualidades e que acredita na Santíssima Trindade católica – e, também, Virgílio – classificado como profeta e dotado de poderes mágicos.

Em 1247, o livro ganhou seu formato de prosa e recebeu iluminuras, que ajudam a traduzir a visão do *corpus* textual. Porém, o ponto que nos chama a atenção e que trazemos aqui como ponto nevrálgico, é o receituário proposto pelo sacerdote, contendo as caracterizações fisionômicas e os gestos ideais à construção de imagens. Esse receituário orientou discursos orais e visuais, durante a última fase da Idade Média, e alcançou a Inglaterra do século XV por meio da contribuição do já citado William Caxton, que traduziu o texto para o idioma local e mudou o título original para *The Mirror of the world*.

Na Inglaterra, o livro se popularizou entre companhias teatrais, oradores e profissionais do campo visual, até que em 1527, Laurence Andrewe imprimira a versão que se espalhou pela Europa. Ao chegar em Roma, *The Mirror of the world*, fora adotado por academias e artistas, um manual na orientação de pintores de cunho histórico, sobretudo, na concepção de telas com iconografia cristã.

Quase seis séculos mais tarde, uma equipe de pesquisadores associados funda, em *Cambridge*, o grupo de estudos *The Mirror of the world* – composto por historiadores e historiadores da arte, oriundos do Reino Unido, Canadá e de três universidades dos EUA – para examinar a relação entre o livro medieval e as retóricas visuais de atores, pintores e escultores, nos séculos XVI e XVII. Entretanto, ao ter contato com a obra, verificamos que pintores do século XIX evidenciam uma possível relação com o receituário de Mertz, sobretudo, os ligados à representação das paixões. Com isso, dentre emoções e *pathos*, *L'image du monde* ou *The Mirror of the world* pode estar presente em obras teóricas acadêmicas e em inúmeros registros visuais, nos quais, o escopo é persuadir, iludir, encenar, convencer.

Em agosto de 2016, os pesquisadores William E. Engel (*University of the South Sewanee, Tennessee*), Rory Loughnane (*Indiana University – Purdue University, Indianapolis*) e Grant Williams (*Carleton University, Ottawa*) publicam pela *Cambridge University*, um estudo que apresenta resultados parciais sobre *The Mirror of the world*. No artigo científico, os estudiosos traçam uma apreciação crítica sobre as partes do livro. Contudo, tomamos a liberdade de eleger a protagonista das unidades, a que reflete sobre “as artes da memória”.

Nela, o padre francês aborda princípios de representação, por meio gestual, ao dizer que os profissionais devem usar imagens corporais. Outro ponto relevante é a classificação que o autor faz das distintas possibilidades e particularidades dos temas. Segundo Mertz, as cenas de cunho religioso devem ser compostas por gestos propícios, diferentes dos utilizados em encenações profanas e/ou da nobreza. Explicita também, ao atribuir juízo de valor, que não se deve confundir as imagens corporais, pois seria uma ofensa ao divino.

Interessante citar que Michael Baxandall, ao refletir sobre a arte do Renascimento – precisamente pinturas da Escola Artística Romana – expõe pensamento semelhante ao de Mertz. Além de focar a caracterização gestual das pinturas religiosas, também aborda a relação da retórica visual com o sobrenatural e o seu distanciamento do ilusório mundo físico.

Mas geralmente as pinturas religiosas se baseiam em gesticulação religiosa, extraíndo bastante as histórias santas do plano da vida profana de todos os dias, estabelecendo um modo diferente, sobrenatural no acontecimento dos eventos físicos, com um estilo enfático bem distinto (BAXANDALL, 1991, p. 70).

Para transladar nosso raciocínio ao campo do concreto, apontamos três tópicos extraídos do *L'image du monde* enquanto

receituário das manifestações do *pathos*. São eles: “E quando falares de um fato cruel ou com cólera, fecha teu punho e agita teus braços” (...), “E quando falares de um assunto santo com devoção, eleva teus olhos e mãos” (...), “E quando falares com suavidade, doçura ou humildade, apoia tuas mãos sobre o peito” (MERTZ, 1247, p. 68). O primeiro se relaciona diretamente com o posicionamento adotado por João Maximiano Mafrá em *Caim amaldiçoado*, de 1851, acervo do Museu D. João VI/EBA/UFRJ. O segundo se aproxima da representação de Judite, proposta por Pedro Américo de Figueiredo e Melo, como recurso que dilata a protagonista em cena, trazendo maior verticalidade ao centro da composição, em *Judite rende graças a Jeová por ele ter conseguido livrar sua pátria dos furores de Holofernes*, 1880, acervo do Museu Nacional de Belas Artes. O último nos parece ser a síntese da *Recompensa de São Sebastião* em todos os estudos elaborados por Visconti (Figuras 4 e 5) e, ulteriormente, na tela finalizada. Podemos afirmar que desde o primeiro estudo sobre a figura de São Sebastião, Visconti já adotara as mãos sobre o peito. Constatação que aumenta nossa suspeita que o receituário de imagens corporais de Mertz possa ter sido alicerce, talvez indiretamente, do processo criativo do pintor brasileiro.



Figura 4 Eliseu D'Angelo Visconti *São Sebastião* (estudo para *Recompensa de São Sebastião*), 1897. Crayon sobre papel, 32 x 24 cm. Coleção particular. Projeto Eliseu Visconti. Domínio público. **Figura 5** Eliseu D'Angelo Visconti *São Sebastião* (estudo para *Recompensa de São Sebastião*), 1898. Carvão sobre papel, 60 x 38,5 cm. Coleção particular. Projeto Eliseu Visconti. Domínio público.

Entendendo que oficialmente o tratado sobre a fisiologia das paixões e representação do *pathos*, adotado aqui no século XIX, fora o traduzido por Félix-Èmile Taunay em 1837 a partir do original do século XVII de Charles Lebrun, a identificação dos escritos no receituário de Mertz nos chama a atenção, quando relacionados aos trabalhos de inúmeros artistas ligados à Academia Imperial de Belas Artes. Como os tratados de pintura e iconografia que circularam na Europa foram produzidos

nos séculos XVI e XVII, o texto de Mertz pode ser uma das possíveis bases da construção de um pensamento teórico europeu, sobre a representação das paixões e, sobretudo, das retóricas visuais

Considerações Finais

Contrariando a noção de tempo cronológico, *Recompensa de São Sebastião*, de 1898, apresenta uma composição de tempo dilatado, onde o anacronismo é um dos pilares no diálogo com a modernidade. Moderni-

dade esta, encarnada por um homem nu que interage com um anjo de assumida feminilidade, e sob a representação de um corpo cadavérico em sangue figural, numa clara e ousada cisão com a tradicional iconografia cristã.

Outro ponto relevante é a hipótese levantada em nosso texto. Mesmo sem comprovação documental, acreditamos que indiretamente, *L'image du monde* – receituário de imagens corporais escrito no século XIII, que teve tradução para o inglês e se espalhou

lhhou pela Europa, orientando profissionais do teatro e artistas em formação nas academias europeias –, possa ter contribuído com a concepção de Visconti. Anterior ao *Epítome de Fisiologia das Paixões* de Charles Lebrun, *L'image du monde*, sistematizou o estudo das representações corporais e do *pathos*, dialogando com o imaginário simbólico e com aspectos psicológicos na Europa, e com isso, ajudou a encarnar os estados da alma em obras de artistas de um tempo não cronológico, chamando à memória por meio de um passado-presente.

Referências

- ARGAN, Giulio Carlo. *Imagem e Persuasão*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.
- BANCQUART, Marie-Claire. *Écrivains fin-de-siècle*. Paris: Gallimard, 2010.
- BARATA, Mário. “Visconti é uma lição”. In : Catálogo E. Visconti. Rio de Janeiro: MNBA, jul-ago, 1967.
- BAXANDALL, Michael. *Padrões de Intenção: a explicação histórica dos quadros*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.
- BORNHEIM, Gerd. *Brecht: a estética do teatro*. São Paulo: Graal, 1980.
- CAVALCANTI, Ana Maria Tavares. *Les Artistes Brésiliens et les Prix de Voyage en Europe à La fin du XIXe. Siècle: vision d'ensemble et etude approfondie sur le peintre Eliseu d'Angelo Visconti (1866-1944)*. Tese (Doutorado em História da Arte), Paris: Université Paris I, Panthéon-Sorbonne, 1999.
- CHILLON, Alberto Martin. CONDURU, Roberto Torres. *Arte no Brasil no século XIX*. Rio de Janeiro: Barleu Edições, 2020.
- CORBIN, Alain, COURTINI, Jean-Jacques e VIGARELLO, Georges. *Histoire des émotions*. Paris: Éditions du Seuil, 2016.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *Sobre o fio*. Florianópolis: Cultura e Barbárie, 2019.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *Diante do tempo: história da arte e anacronismo das imagens*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2015.

- DIDI-HUBERMAN, Georges. *Diante da imagem*. São Paulo: Editora 34, 2013.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *L'image ouverte: motifs de l'incarnation*. Paris: Gallimard, 2007.
- FERNANDES, Christian. Sincretismo temático e ressignificação do sagrado em *Recompensa de São Sebastião de Eliseu Visconti*. In: *Anais do XXXIV Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte*, Rio de Janeiro: CBHA, 2015.
- HUYSEN, Andreas. *Culturas do passado-presente: modernismos, artes visuais, políticas da memória*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2014.
- LEBRUN, Charles. *Epítome de Anatomia relativa as Bellas Artes, seguido de hum Conpendio de Physiologia das Paixões, e de algumas considerações geraes sobre as proporções, com as divisões do corpo humano, offerecido aos alunos da Imperial Academia das Bellas Artes do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Typographia Imperial e Constitucional de J. Villeneuve e Comp., 1837. (Tradução de Félix-Émile Taunay).
- MERTZ, Gauthier de. *The Mirror of the world*. Tradução de William Caxton, 1527. Original digitalizado e disponibilizado por Cambridge University Press, Reino Unido.
- MERTZ, Gauthier de. *L' image du monde*. Paris, 1247. Original digitalizado e disponibilizado por Cambridge University Press, Reino Unido.
- MIGLIACCIO, Luciano. Visconti e o simbolismo. In: VISCONTI, Tobias Stourdzé (Org.). *Eliseu Visconti: a arte em movimento*. Rio de Janeiro: Hólos Consultores Associados, 2012.
- MORAIS, Frederico. *Eliseu Visconti e a crítica de arte no Brasil: aspectos da arte brasileira*. Rio de Janeiro: MEC/FUNARTE, 1980.
- MORAIS, Frederico. Visconti – ternura e otimismo. In: *O Globo*. Rio de Janeiro, 03/03/1976.
- PASTOUREAU, Michel e DUCHET-SUCHAUX, Gaston. *La Bible et les Saints: guide iconographique*. Paris: Flammarion, 1988.
- PEREIRA, Sonia Gomes. *Arte, Ensino e Academia: estudos e ensaios sobre a Academia de Belas Artes do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Mauad: FAPERJ, 2016.
- PEREIRA, Sonia Gomes. *Arte Brasileira no Século XIX*. Belo Horizonte: C/Arte, 2008.
- PEREIRA, Sonia Gomes. As Tipologias da Tradição Clássica e a Pintura Brasileira do Século XIX. In: RIBEIRO, Maria Isabel Branco e RIBEIRO, Marília Andres (Org.). *Anais do XXVI Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte*. Belo Horizonte: C/Arte, 2007.
- PEVSNER, Nikolaus. *As Academias de arte*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.
- VARAZZE, Jacopo de. *Legenda Áurea: vida dos santos*. Tradução Hilário Franco Júnior. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.
- VISCONTI, Tobias Stourdzé (Org.). *Eliseu Visconti: a arte em movimento*. Rio de Janeiro: Hólos Consultores Associados, 2012.

Corpos Gráficos: A Série Ilustrada *Na Terra do Maxixe* (1928) de Roberto Rodrigues na Revista *Para Todos*...*

Beatriz Carvalho Schreiner**

* O presente artigo consiste em um recorte da minha pesquisa de mestrado em andamento financiada pela Faperj no Programa de Pós-Graduação em História da Arte da Universidade do Estado do Rio de Janeiro (PPGHA/UERJ), sob orientação do Prof. Dr. Rafael Cardoso, até então intitulada “*Na Terra do Maxixe*: um espetáculo ilustrado de Roberto Rodrigues (1928)”.

** Mestranda do PPGHA/UERJ e bacharel em História da Arte pela Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro (EBA/UFRJ).

bz.schreiner@gmail.com | <https://doi.org/10.5281/zenodo.18437143>

Em 2014, o Museu Nacional de Belas Artes recebeu uma doação de trinta desenhos de autoria de Roberto Rodrigues, que passaram a integrar o acervo da instituição. A iniciativa da família veio oitenta e cinco anos após seu trágico e precoce assassinato, na circunstância do falecimento de seu filho primogênito e guardião de sua produção artística, Sergio Rodrigues, também designer renomado.¹

Nascido no Recife em 1906 e radicado no Rio de Janeiro, Roberto Rodrigues teve seu talento artístico reconhecido sobretudo no meio das artes gráficas. Crítico ferrenho do ensino da Escola Nacional de Belas Artes, Rodrigues publicou suas ácidas opiniões sobre a instituição na imprensa, já chamando a atenção dos leitores por seus títulos ousados: “*Cretinos sem compostura pretendem legislar sobre arte: A Escola de Bellas Artes é um caso de policia*”; “*A Escola de Bellas Artes nas mãos de cretinos: Os agiotas da arte nacional*”, entre outros. Apesar disso, frequentou ao menos durante quatro anos suas aulas, além de ter participado de Salões organizados pela Escola, conquistando uma menção honrosa de

segundo grau na edição de 1926 e uma de primeiro grau em 1928.

Sua carreira como ilustrador na imprensa carioca foi curta porém bem sucedida, tendo atuado consistentemente em dois jornais dirigidos por seu pai, o jornalista recifense Mário Rodrigues, chamados *A Manhã* (1925-1928) e *Crítica* (1928-1930), e em duas revistas: a efêmera *Jazz...* (1927), da qual era proprietário, e o célebre semanário de arte, cultura e sociedade *Para Todos* (1918-1932). É possível dizer que estava no auge de sua profissão quando, aos 23 anos, foi alvo de um tiro à queima-roupa que lhe seria fatal, disparado pela escritora e jornalista feminista Sylvia Serafim na redação de *Crítica*, em vingança à matéria difamatória publicada no jornal a respeito de seu desquite.²

O reconhecimento que Roberto Rodrigues teve em vida lhe rendeu algumas poucas homenagens póstumas, sendo a mais recente a exposição *Roberto, um certo Rodrigues*, com curadoria de Cláudia Rocha e Daniela Matera, realizada entre 13 de janeiro e 29 de maio de 2016 no Museu Na-

¹ Sergio Rodrigues (1927-2014) foi um dos principais designers brasileiros do século XX. Apesar de graduado em arquitetura, destacou-se sobretudo no design de mobiliário e de interiores, também atuando como cenógrafo, ambientador, decorador e palestrante. Em 1955, fundou a Oca, loja de móveis que revolucionou o meio, e onde vendeu sua mais famosa criação: a poltrona mole. Ver: ZAPPA, Regina. *Sergio Rodrigues - O Brasil na ponta do lápis*. Instituto Sergio Rodrigues, Rio de Janeiro, 2015. Disponível em: <<http://www.institutosergiorodrigues.com.br/Biografia.pdf>>. Acesso em: 19 nov. 2024.

² A respeito do assassinato de Roberto Rodrigues e de seus impactos na produção literária e jornalística de Sylvia Serafim, ver: SCHARGEL, S.. De autora a personagem: a literatura de e sobre Sylvia Serafim. *Cadernos Pagu*, n. 71, p. e247107, set. 2024.



Figura 1 Roberto Rodrigues *Sururú no Botequim*. Nanquim sobre papel, 37,7 x 27,7 cm. Museu Nacional de Belas Artes/Ibram, Rio de Janeiro. Foto: Museu Nacional de Belas Artes. À direita, detalhe da obra (Figura 1) que apresenta rasgo, descolamento de camada pictórica e amarelamento.

cional de Belas Artes para divulgar o recebimento das novas obras em seu acervo.

Dentre os desenhos doados, estão quatro originais da série de oito ilustrações intitulada *Na Terra do Maxixe*, publicada na revista *Para Todos* ao longo do ano de 1928: I - *Sururú no Botequim*, II - *Os Cangaceiros*, IV - *O Beijo do Sulista e O Beijo do Nortista*, e VI - *Os Garimpeiros*. Todas são executadas em nanquim sobre papel e chegaram à instituição em condições lamentáveis de conservação, apresentando descolamento de camadas pictóricas, amarelamento e fragilidade do suporte (Figura 1).

No título da série, Rodrigues utiliza a expressão “terra do maxixe” no lugar de “Brasil” a fim de reforçar o aspecto marginal das práticas culturais representadas em um momento de plena disputa acerca da identidade nacional que se construía na década de 1920. Além de fruto amargo e espinhoso, desde o século XIX, o “maxixe” recebeu diversas definições – festa popular, dança sensual, gênero musical cadenciado – relacionadas a alguma transgressão de regras ou valores. Assim, aqui entendemos os corpos ilustrados em *Na Terra do Maxixe* como duplamente gráficos: pela sua qualidade material enquanto

imagens impressas e veiculadas na revista *Para Todos* e pela sua composição explícita de temas bastante sensíveis, como sexualidade, religiosidade e violência.

A revista *Para Todos* surgiu no Rio de Janeiro em 1918 como um “magazine semanal ilustrado” editado pela *Companhia Graphica Brasileira*, sob direção de Sylvio Romero Júnior. Ela apresentava em média 35 a 40 páginas de assuntos culturais variados (LOPES, 2019, p. 74) e seu projeto gráfico propunha dispor imagens e textos de maneira livre e criativa, abusando de margens decoradas, arabescos e elaborados cabeçalhos para apresentar cada seção. O conteúdo escrito era frequentemente enriquecido pela utilização de múltiplas tipografias e alinhamentos, enquanto os elementos visuais recebiam diferentes molduras, tratamentos e recortes.

Após a transferência de parte considerável das ações da sociedade anônima do deputado Luiz Bartholomeu de Souza e Silva, *O Malho*, para a editora *Pimenta de Mello & Cia*, a revista é adquirida e torna-se propriedade da coligação. A princípio, a publicação tinha como carro-chefe a sessão cinematográfica *Cinema para Todos*, criada em 1920, onde eram publicadas crônicas sobre o universo do cinema, notas sobre distribuidoras e produtoras

de filmes, relatos dos bastidores das gravações, críticas e biografias de atores e atrizes, sobretudo das estrelas hollywoodianas que frequentemente estampavam as capas da revista.

Entretanto, em 1926, “com a criação da *Cinearte*, exclusivamente dedicada à sétima arte” – e também a primeira revista brasileira impressa em offset –, a *Para Todos* passou a dar a mesma importância às “seções dedicadas a várias expressões artísticas e culturais” (SOBRAL, 2005, p. 141). Essa mudança se deve principalmente ao tino comercial e estético do diretor-geral e do diretor de arte das revistas da *Pimenta de Mello & Cia* contratados em 1922: o poeta e político gaúcho Álvaro Moreyra e o ilustrador carioca J. Carlos.

Gradualmente, o desenho foi ocupando cada vez mais espaço nas edições. Seus gêneros eram múltiplos – caricaturas, charges, vinhetas, ornamentos – assim como seus autores – o próprio J. Carlos, Guevara, Fritz, Alvarus, Pepe Figuer, Helios Pederneiras, Di Cavalcanti e, claro, Roberto Rodrigues. A atuação deste último estava voltada, sobretudo, à estampa de contos, crônicas e poemas de outros escritores; mas também, ocasionalmente, tinha liberdade para elaborar ilustrações de página inteira, sem qualquer articulação com textos de outra autoria.

Este foi o caso de *Na Terra do Maxixe*, série de oito ilustrações independentes publicadas no curso do ano de 1928. Chamavam-se respectivamente: I - *Sururú no Botequim*; II - *Os Cangaceiros*; III - *A Macumba*; IV - *O Beijo do Sulista e O Beijo do Nortista*; V - *Faca de Ponta*; VI - *Os Garimpeiros*; VII - *A Menina Que Foi Tomar Banho*; e VIII - *Photographo de Jornal*.

Nesse momento, no Rio de Janeiro, o maxixe já havia se tornado um fenômeno cultural bastante diverso e, como propõe Matheus Topine, deve ser observado como “uma prática em elaboração, cujos significados eram preenchidos estrategicamente por sujeitos e grupos heterogêneos” (TOPINE, 2021, p. 12). A familiaridade de Rodrigues com a expressão “maxixe” deve-se provavelmente não ao contexto de marginalização desse gênero musical e dançante em sua origem – bailes públicos organizados por trabalhadores e, em sua maioria, negros, no final do século XIX –, mas à sua posterior apropriação pelos espetáculos teatrais e bailes carnavalescos de grandes associações.

Dentre os gêneros teatrais que promoveram as coreografias requebradas e sensuais do maxixe em seus espetáculos, destaca-se o teatro de revista. De acordo com Renato Ruiz, trata-se de “uma revisão, de fatos e fantasias” (RUIZ *apud* VENEZIANO,

1991, p. 12) encenada: cumprindo, portanto, a mesma função de uma revista editorial impressa e compartilhando com ela seu nome (DIOGO, 2005, p. 465). Ambas as revistas estão voltadas às grandes massas e unem informação e entretenimento ao abordarem assuntos culturais, políticos e sociais da atualidade. De certa maneira, elas instituem uma espécie de projeto sociocultural, que revê o passado recente da capital e do país ao mesmo tempo que projeta seu futuro próximo (*Ibid.*, p. 461).

O maxixe é introduzido no teatro de revista na penúltima década do século XIX como uma “tentativa de se aproximar das demandas e da curiosidade da plateia” (PEREIRA, 2022, p. 135), já familiarizada com o polêmico e provocante estilo de dança de par enlaçado. Desde a apresentação do ator Francisco Corrêa Vasques no Teatro Santana em 1883, considerada a primeira referência do maxixe no palco (ABREU *apud* PEREIRA, 2022, p. 136), revistas contendo maxixes em seus quadros e apoteoses finais tornavam-se verdadeiros sucessos entre a população, passando a ser elemento praticamente obrigatório e integrante da “fórmula” desse gênero teatral. Como aponta Juliana Pereira,

O maxixe estava tão presente nessas produções, que em 1897, a coluna “Dicionário da Baronesa”, do periódico *Cidade do Rio*, junto a definições irônicas de várias gírias cariocas como cana, pagão e quarentona, descrevia o termo “revista”

como “ilustração periódica de maxixe” (PEREIRA, 2022, p. 138-139).

Além do maxixe, outra característica marcante que o teatro de revista tem em comum com a série de Roberto Rodrigues é o recurso da tipificação. Em ambos, no lugar de personagens individualizados, com perfis e personalidades únicas, contracenam personagens-tipo, que trabalham justamente com estereótipos e generalizações facilmente identificáveis pela plateia. Como declara Neyde Veneziano: “Sobre o indivíduo pode-se saber da sua infância, como foi criado, alimentado, dos poetas que leu e do deus em que acreditou. Do tipo tem-se uma imagem projetada, vícios, trejeitos, atitudes, deformações.” (VENEZIANO, 1995, p. 120).

A primeira obra de *Na Terra do Maxixe*, publicada em 31 de março, foi chamada de *Sururú no Botequim* (Figura 2) e representa uma cena condizente com seu nome, banal no contexto de lazer da cidade do Rio de Janeiro: uma briga de bar. A palavra de origem tupi-guarani “sururu”, a princípio denominação popular do molusco *Mitylus falcatus*, natural do estado de Alagoas, era também utilizada como sinônimo de tumulto e confusão, sobretudo no contexto esportivo.³ Segundo Sidney Chalhoub,

[...] a venda ou botequim é cenário para o surgimento e desenrolar de rixas e conflitos pelos mais variados motivos, desde os problemas ligados ao trabalho e habitação, passando pelas questões de amor e de relações entre vizinhos, até as contendas por motivos mais especificamente ligados ao lazer, como os jogos, o carnaval ou a bebida (CHALHOUB, 2012, p. 312).

No centro do botequim ilustrado (Figura 3), um homem de cabelos claros cacheados parece se jogar ou cair sobre outro, de cabelos escuros e lisos, acompanhado de duas mulheres. Há ferimentos em seu corpo, com três manchas de nanquim escorrendo nas suas costas e um rasgo em sua camisa, na altura do cotovelo direito, enquanto as vestes do homem que o apoia estão manchadas no paletó e na calça. A mulher à esquerda levanta o braço como se pretendesse atacar um dos personagens envolvidos na briga e a da direita, mais assustada, envolve o próprio corpo com seus braços para se proteger.

A cena de violência que toma conta do ambiente de lazer reforça a ambiguidade dos movimentos bruscos dos personagens retratados. Os protagonistas se misturam em um golpe ou num passo de dança; o de trás conduz o outro, sustentando seu corpo pela nuca enquanto ele envolve suas costas com seus braços. A moça, à esquerda, deixa escapar um mamilo de seu

3 Ver: SURURU. In: AULETE Digital. Disponível em: <<https://aulete.com.br/sururu>>. Acesso em: 25 set. 2024.; Cuigne, *sururú e trança*. A Rua: Semanário Ilustrado, n. 10, 18/09/1926. Disponível em: <<https://memoria.bn.gov.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=236403&pesq=sururu&pasta=ano%201922&hf=memoria.bn.gov.br&pagfis=13017>>. Acesso em: 25 set. 2024.

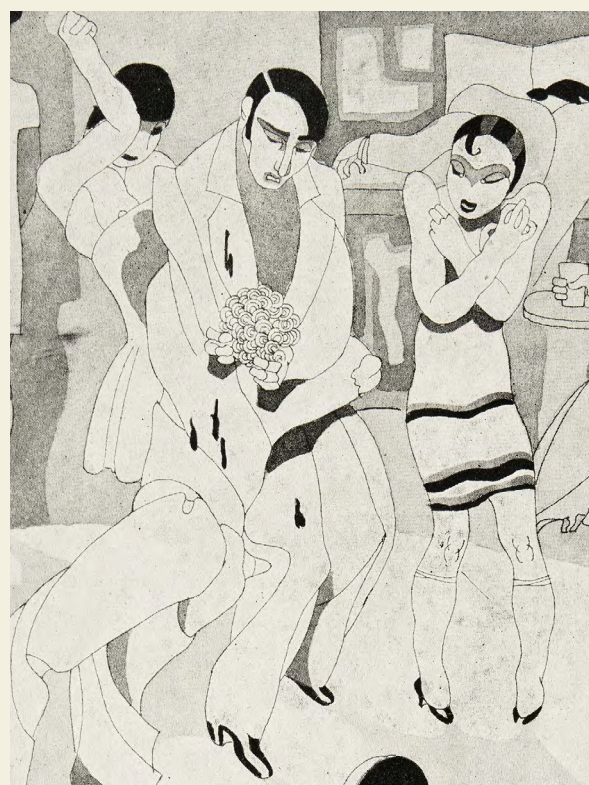
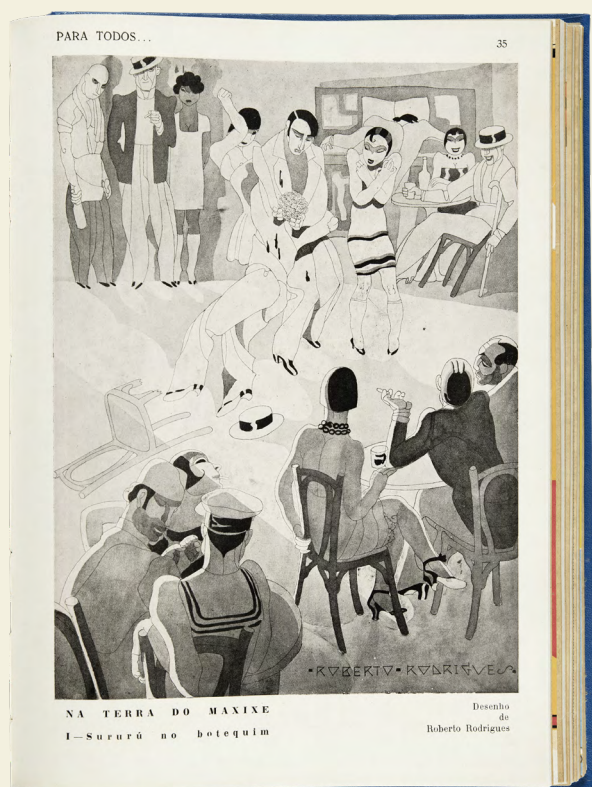


Figura 2 Roberto Rodrigues *Sururú no Botequim*, Revista *Para Todos*, 31 de março de 1928. Roberto Rodrigues/Coleção Eduardo Augusto de Brito e Cunha/Acervo Instituto Moreira Salles. **Figura 3** Detalhe de *Sururú no Botequim*. Roberto Rodrigues/ Coleção Eduardo Augusto de Brito e Cunha/Acervo Instituto Moreira Salles.

vestido tomara-que-caia ao erguer seu braço em direção ao rapaz caído, em um performance menos agressiva que erótica. A sensualidade está também na moça à direita, que protege o próprio corpo em um gesto dramático e teatralizado, além de ostentar no penteado à *la garçonne* um pega-rapaz – mecha de cabelo em forma de vírgula derramada sobre a testa, associada à liberdade sexual feminina.

A luz artificial no ambiente fechado do botequim dá a impressão de que a briga está sendo especialmente iluminada por holofotes. Transformados em especta-

res, os outros clientes – dentre eles, um marinheiro, almofadinhas e melindrosas, provavelmente prostitutas – assistem e comentam a apresentação, acompanhados de cigarros e bebidas (Figura 4).

Neste mesmo período, o lituano Lasar Segall retratava outro ambiente repleto de ambivalências frequentado pelos boêmios cariocas: o Manguê. De acordo com Jorge Schwartz, a partir de suas ilustrações e gravuras, Segall “faz do Manguê um retrato do Brasil” (SCHWARTZ et al., 2012, p. 134), de maneira similar à que Roberto Rodrigues explora o ambiente do botequim.



Figura 4 Três detalhes de *Sururú no Botequim*. Roberto Rodrigues/Coleção Eduardo Augusto de Brito e Cunha/Acervo Instituto Moreira Salles.



Figura 5 Lasar Segall *Casa do Manguê*, 1929. Xilogravura, 31,5 x 42 cm. Museu Lasar Segall/IPHAN/MinC. Enciclopédia Itaú Cultural. Foto: Romulo Fialdini. Disponível em: <<https://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra34480/casa-do-manguê>>. Acesso em: 19 nov. 2024.

Também para ele, “Em toda a série do manguê, a identidade social sobrepõe-se à identidade individual” (SCHWARTZ, 2013, p. 84 *apud* FERREIRA, 2023, p. 109), apontando novamente para a representação de personagens-tipo.

Em *Casa do Manguê* (Figura 5), xilogravura de 1929, nos deparamos com prostitutas, algumas convidativas, afastando as cortinas para deixar ver seus corpos marcados pelas roupas justas e curtas, outras mais tímidas, com os rostos recortados pela persiana da janela de onde espiam o mundo exterior. Um gato salta da janela à direita para fora da casa, exercendo o direito de escapar do universo de meretrício que a maior parte das moças não possui. O ambiente de lazer e de satisfação sexual para a clientela masculina é o mesmo ambiente de exploração e violência para as mulheres ali expostas, colocando lado a lado experiências de prazer e sofrimento.

Outra interessante obra da série *Na Terra do Maxixe* é *Os garimpeiros* (Figura 6), publicada em 22 de setembro do mesmo ano. Longe da cena urbana de *Sururú no Botequim*, a ilustração retrata um grupo de sete garimpeiros trabalhando em um igarapé. Os homens se encontram nus ou seminus, exibindo uma musculatura magra e definida, e a água escura e sinuosa do corpo d’água ultrapassa a altura de seus joelhos.

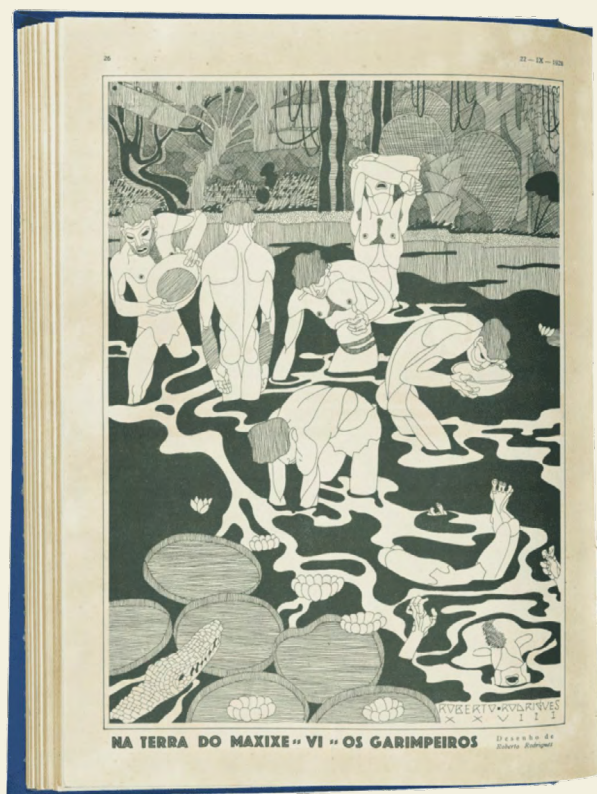


Figura 6 Roberto Rodrigues Os Garimpeiros, Revista Para Todos, 22 de setembro de 1928. Roberto Rodrigues/ Coleção Eduardo Augusto de Brito e Cunha/Acervo Instituto Moreira Salles.

Vemos dois portando bateias, vasilhas de madeira utilizadas para garimpar ouro e diamantes⁴, e outros provavelmente com as suas submersas. De acordo com Helion Póvoa-Neto, o surgimento da pequena mineração data do período colonial e era realizada pelo que chama de “grande massa de desclassificados sociais”, formada por

aventureiros da Europa atraídos pelo ouro, mestiços livres e pobres nascidos na colônia, ex-escravos fugidos ou alforriados: uma massa tida, em princípio, como indesejável nas minas, onde se temia a “desordem” daqueles qualificados como “va-

dios” ou “vagabundos”, potencialmente geradores de conflitos (PÓVOA-NETO, 1997, p. 45).

Ainda segundo ele, mesmo após a independência do Brasil e a implementação de uma legislação mineral, o garimpeiro persistiu como uma figura marginalizada, “trabalhador que burlava as interdições territoriais à pequena mineração, ocupando novas áreas para exploração ou reaproveitando jazidas antigas” (PÓVOA-NETO, 1997, p. 46). Assim, a escolha de Roberto Rodrigues em retratá-los na série parece se pautar na representação de corpos migrantes e clandestinos, muitas vezes associados pela população e pelas autoridades à criminalidade, mas também pertencentes à “terra do maxixe”.

Há uma aura exotizante na cena, reforçada pela beleza da água ondulante e da densa paisagem vegetal coberta de hachuras ao fundo. Porém, constatamos o perigo, a precariedade e a dureza da rotina de trabalho dos garimpeiros não só a partir do gestual e das expressões faciais dos personagens, mas pela presença de um jacaré no canto inferior esquerdo da imagem, disfarçado entre vitórias-régias, à espreita (Figura 7). O risco de contágio com mercúrio, substância tóxica e altamente poluente utilizada para garimpar ouro, é também iminente.

⁴ Ver: BATEIA. In: AULETE Digital. Disponível em: <<https://aulete.com.br/bateia>>. Acesso em: 02 out. 2024.

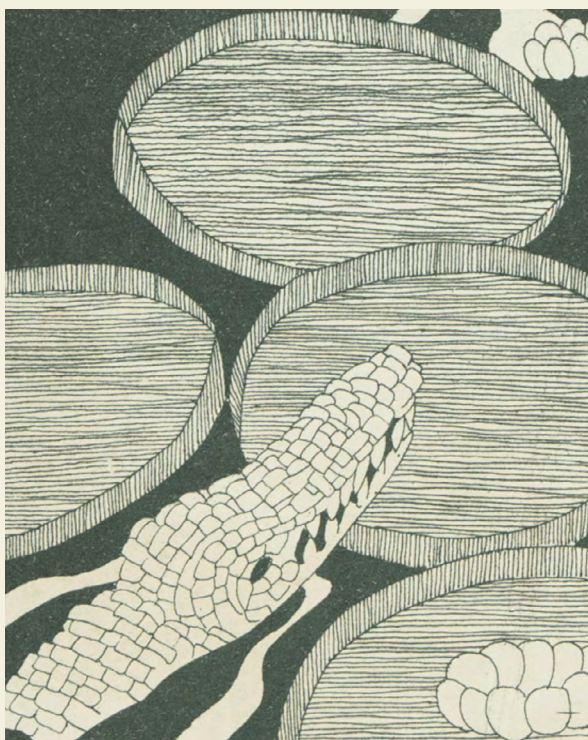


Figura 7 Detalhe de *Os Garimpeiros*. Roberto Rodrigues /Coleção Eduardo Augusto de Brito e Cunha/Acervo Instituto Moreira Salles.



Figura 8 Detalhe de *Os Garimpeiros*. Roberto Rodrigues /Coleção Eduardo Augusto de Brito e Cunha/Acervo Instituto Moreira Salles.

O homem estirado na água, no canto inferior direito da cena (Figura 8), estaria sofrendo com a exposição ao agente químico. O contato via ingestão, inalação ou toque desta substância pode provocar variados efeitos colaterais neurológicos “como tremores, alterações de sensibilidade dolorosa, térmica e tátil, alteração de reflexos, coordenação motora e até parkinsonismo” (DE-PAULA *et al.*, 2006, p. 105), o que justificaria o posicionamento e enrijecimento de suas pernas e braços, além da dificuldade de levantar a cabeça para prevenir seu afogamento.

O tema do garimpo foi retratado no início da década de 1940 por Cândido Portinari, amigo de Roberto, no último dos quatro murais pintados na Biblioteca do Congresso em Washington, intitulado *Descoberta do Ouro* (Figura 9). A composição policromada mostra um grupo de personagens em um bote: um, ao centro, ergue a bateia com uma das mãos e encara o espectador, enquanto outros dois estão responsáveis pelo deslocamento do grupo, empunhando remos; há ainda uma criança em pé na proa do barco esticando uma corda, e uma figura agachada, direcionando as mãos ao acúmulo de minérios à sua frente. No rio, um homem à esquerda tenta chamar a atenção do personagem principal, acenando com uma das mãos e carregando algo com a outra, provavelmente pedindo pela bateia. O homem à direita



Figura 9 Cândido Portinari *Descoberta do Ouro*, 1941. Têmpera, 494 x 463 cm. Biblioteca do Congresso, Washington. Projeto Portinari. Disponível em: <<https://www.portinari.org.br/acervo/obras/18983/descoberta-do-ouro>>. Acesso em: 19 nov. 2024.

se distrai com o movimento ao seu lado, enquanto peneira alguns grãos em sua vasilha.

Diferentemente de Roberto Rodrigues, Portinari apresenta seus personagens claramente racializados, não-brancos, seja por seu tom de pele, seja pelos traços faciais e textura dos cabelos. Seus corpos também estão vestidos, apesar de descalços, exibindo apenas os braços robustos e com pelos e veias proeminentes, revelando o esforço provocado pela mineração. E o corpo d'água, dessa vez, parece ainda muito vivo, translúcido, revelando um ecossistema repleto de peixes e conchas. Como afirma Daniela Misura Nastari, *Descoberta do Ouro* e os outros murais – *Descobrimento, Des-*

bravamento na mata e *Catequese* – foram pensados para apresentar o Brasil como uma nação moderna e multirracial “povoada de tipos comuns dignificados em seus afazeres cotidianos” para o público estadunidense metropolitano, já habituado à arte moderna (NASTARI, 2022, p. 184).

A série *Na Terra do Maxixe* não tinha quaisquer pretensões diplomáticas. Como vimos, Roberto Rodrigues utiliza o maxixe – dança moderna, polêmica, provocante e marginalizada – como fio condutor de uma narrativa própria sobre o território brasileiro e os corpos que o habitam. Seus corpos ilustrados são de fato corpos feitos de olhares, ontologicamente dependentes da assimilação de um público a par dos tipos brasileiros – almofadinhas, melindrosas, cangaceiros, garimpeiros, jornalistas, pervertidos, suicidas – encontrados não só nas ruas, em sua vida cotidiana, como também nas populares revistas teatrais que assistiam.

Como aponta o sociólogo David Le Breton, “Moldado pelo contexto social e cultural em que o ator se insere, o corpo é o vetor semântico pelo qual a evidência da relação com o mundo é construída” (LE BRETON, 2007, p.7). Enredados em uma coreografia *amaxixada*, os personagens de *Na Terra do Maxixe* dançam, mas também trabalham, observam, amam, choram, matam e morrem, povoando o imaginário brasileiro moderno.

Referências

- CHALHOUB, S.. *Trabalho, lar e botequim: o cotidiano dos trabalhadores no Rio de Janeiro da belle époque*. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2008.
- DE-PAULA, V. G.; LAMAS-CORRÊA, R.; TUTUNJI, V. L.. *Garimpo e mercúrio: impactos ambientais e saúde humana*. *Universitas: Ciências da Saúde*, v. 4, n. 1 / 2, p. 101-110, 2006.
- DIOGO, M. C.. *O moderno em revista na cidade do Rio de Janeiro*. In: CHALHOUB, S.; NEVES, M. de S.; PEREIRA, L. A. de M. (Orgs.). *História em cousas miúdas: capítulos de história social da crônica no Brasil*. Campinas, Editora da Unicamp, 2005.
- FERREIRA, L. C. B. *Três miradas sobre o Manguê: representações da prostituição carioca na primeira metade do século XX*. *Opiniões*, São Paulo, n. 22, pp. 99-126, 2023. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/opiniaes/article/view/206734>. Acesso em: 15 out. 2024.
- LE BRETON, D.. *A sociologia do corpo*. Petrópolis: Vozes, 2007.
- LOPES, L.. *Ver e ser vista: star system e cultura visual nas revistas ilustradas da Sociedade Anônima O Malho*. Tese (Doutorado em História) - Universidade Federal de Uberlândia. Uberlândia, p. 287. 2019.
- NASTARI, D. M.. *Nacionalismo de exportação: Portinari, identidade brasileira e os Estados Unidos (1935-1942)*. *ARS (São Paulo)*, [S. l.], v. 20, n. 46, p. 122-191, 2022. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/ars/article/view/197390>. Acesso em: 15 out. 2024.
- PEREIRA, J. da C.. *A Era do Maxixe: a história social de uma dança nacional (1870-1930)*. Curitiba: Editora Casa, 2022.
- PÓVOA-NETO, H.. *Migrantes, Garimpeiros e seu "Lugar" no Território Nacional Itinerância e Mobilidade Espacial do Trabalho*. *Geo UERJ*, [S.l.], n. 2, p. 43-50, fev. 2016.
- SCHARGEL, S.. *De autora a personagem: a literatura de e sobre Sylvia Serafim*. *Cadernos Pagu*, n. 71, p. e247107, set. 2024.
- SCHWARTZ et al. *Poéticas do Manguê*. São Paulo: Museu Lasar Segall: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2012.
- SOBRAL, J. C.. *J. Carlos, designer*. In: CARDOSO, R. (org.). *O Design Brasileiro Antes do Design: Aspectos da história gráfica, 1870-1960*. São Paulo: Cosac Naify, 2005.
- TOPINE, M. P. da S.. *Os requebros do maxixe: raça, nacionalidade e disputas culturais no Rio de Janeiro de 1880 a 1915*. Rio de Janeiro: Ed. PUC-Rio, 2021.
- VENEZIANO, N.. *O teatro de revista no Brasil: dramaturgia e convenções*. Campinas: Pontes, 1991.
- ZAPPA, Regina. *Sergio Rodrigues - O Brasil na ponta do lápis*. Instituto Sergio Rodrigues, Rio de Janeiro, 2015. Disponível em: <http://www.institutosergiorodrigues.com.br/Biografia.pdf>. Acesso em 19 nov. 2024.

Imagens sobreviventes: as ilustrações e fotografias eróticas do jornal *O Rio Nu*

Johnatas dos Santos Costa*

* Doutorando do Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal de Juiz de Fora (PPGH/UFJF), integra o Laboratório de História da Arte (LAHA/UFJF), bolsista Capes.
johnatassantoscosta@gmail.com | <https://doi.org/10.5281/zenodo.18437201>

O jornal

Criado em 1898 pelos amigos jornalistas Heitor Quintanilha, Vaz Simão e Gil Moreno, o jornal *O Rio Nu* (ORN) foi lançado no dia 14 de maio, dez anos depois da abolição da escravatura, e circulou pelo Brasil e no além-mar até 1916.

O periódico saía duas vezes por semana e tinha uma linguagem que mesclava humor e malícia – seu subtítulo era “periódico cáustico e humorístico” (ORN, n. 2, 1898, p. 1). O seu preço era acessível – 100 réis a edição avulsa – e os leitores possuíam mais de uma opção de compra, que incluía assinaturas semestrais e anuais. Caso o consumidor não fosse do Rio de Janeiro, existia a possibilidade de adquiri-lo por meio de agentes espalhados por todo o país. Esses “funcionários” recebiam o montante do cliente e encaminhavam a solicitação para a redação do periódico com o pedido do comprador. Dias depois, o leitor recebia o jornal em sua casa, embalado discretamente. Junto a isso, existiam as imagens que eram veiculadas no impresso e chamavam a atenção de quem as observava. Seja ocupando páginas inteiras ou as duas páginas do meio – em média, eram oito –, o jornal era repleto de material visual.

Esses e outros elementos colaboraram para o seu sucesso. Um ano depois do lançamento, em 1899, anunciou-se uma tiragem de 15 mil exemplares. Em 1910, informou-se o número de 50 mil. Em trabalho anterior, problematizei esses números vultosos em comparação com jornais da “grande imprensa”, a exemplo do *Gazeta de Notícias* (com 40 mil exemplares) e *Correio da Manhã* (com 30 mil exemplares), e tendo em conta o nicho que o periódico humorístico ocupava na seara da imprensa carioca. Contudo, ainda assim, não neguei o sucesso do bissemanário – e sigo com a mesma percepção – ainda que acredite na função publicitária de tais dados¹.

As páginas de *O Rio Nu* eram uma coletânea de interesses sociais da época e, certamente, divertiam os leitores que tinham acesso a ele. Comentava-se sobre o universo do teatro na coluna *Theatro d'O Rio Nu* e *Bastidores*. Divulgava-se notas, narrativas e fofocas sobre as zonas de prostituição carioca na sessão *Nas Zonas*. Resumiam-se os fatos da semana em *Semana Despida* e *Pela Política*. Anunciava-se a venda de literatura licenciosa destinada ao público masculino em colunas como *Biblioteca do Rio Nu*². Publicava-se contos eróticos que mesclavam

¹ Sobre a análise feita sobre esse assunto, ver: Costa, 2021. Sobre os números pormenorizados dos grandes jornais cariocas do início do século XX, ver: Barbosa, 2010.

² Para saber mais sobre essa literatura, os seus temas, a circulação e os impactos, ver: El Far, 2004 e Mendes, 2017 e 2020.

relações sexuais tórridas e teorias moralistas de gênero³ e, é claro, veiculava-se em suas primeiras e últimas páginas ilustrações ou fotografias eróticas. É sobre essas imagens e os corpos que elas estampavam que esse texto versará.

As imagens

Esta pesquisa está centrada na análise única e exclusiva das capas e contracapas completamente ilustradas que O Rio Nu publicou. E por que a demarcação? Porque as ilustrações fazem parte do Rio Nu desde 1899. Na edição 112, há uma série de pequenas ilustrações adornando várias colunas do jornal. Na edição seguinte, a 113, também vê-se mais imagens na capa, distintas da edição anterior.

Aqui, o interesse é outro. O foco inicia-se a partir da edição 225, de setembro de 1900, com a imagem de uma mulher sentada em sua cama lendo o jornal. Nesse sentido, a pesquisa tem como recorte temporal os anos de 1900 a 1916. Sendo que os anos de 1901 e 1902 não estão disponíveis na Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional, local em que está salvaguardado O Rio Nu. Friso também que esta pesquisa não se preocupa com as duas páginas do meio que o jornal publicava e eram repletas de ilustra-

ções. Ainda assim, saliento que existe nessa documentação uma série de elementos aguardando boas propostas investigativas.

Após extenso fichamento desse material, alguns resultados foram gerados. Entre 1900 e 1916, O Rio Nu publicou 2.053 capas e contracapas completamente ilustradas. Destas, 1.148 eram capas e 905 eram contracapas. Sobre o tipo de imagem que continha nessas páginas, em 1.876 delas existem ilustrações e em 194 há fotografias. Em 472 delas existe alguma identificação sobre o ilustrador ou o fotógrafo das imagens, enquanto em 1.581 não existe qualquer indicação de autoria. Como esta pesquisa preocupa-se com as imagens que contém mulheres, o material coletado foi analisado e chegou-se ao dado de: 1.917 capas e contracapas em que mulheres aparecem e 127 em que não há a presença de figuras femininas. Dentro dessas imagens, o interesse é estudar as mulheres nuas e seminuas. Sobre isso os números são: em 253 capas e contracapas as mulheres estão seminuas; e em 148 imagens estão completamente nuas.

Os corpos estampados

Chamo a atenção para as duas imagens abaixo. À esquerda, a primeira capa completamente ilustrada que O Rio Nu publi-

3 Para uma análise detalhada e aprofundada sobre o tema, ver: Schettini, 1997 e Costa, 2021.



Figura 1 O Rio Nu, n. 225, 01 set. 1900. Hemeroteca Digital/Biblioteca Nacional.

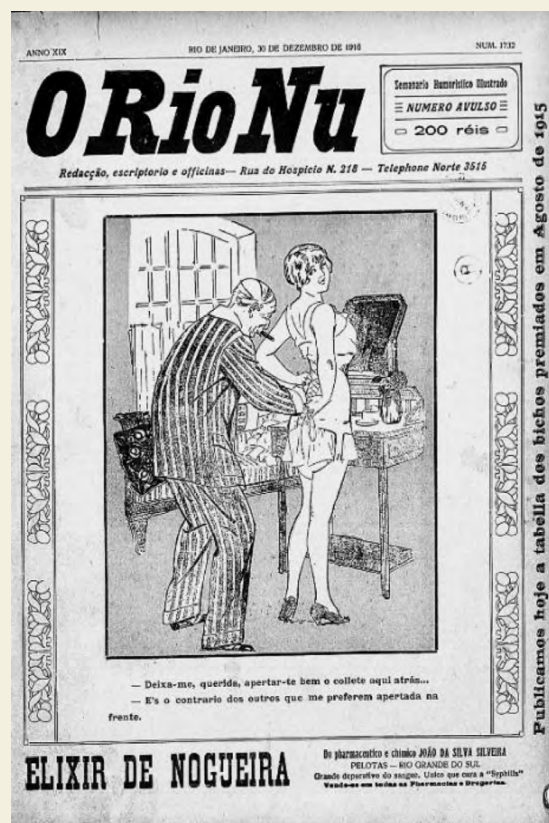


Figura 2 O Rio Nu, n. 1732, 30 dez. 1916. Hemeroteca Digital/Biblioteca Nacional.

cou (Figura 1) e, à direita, a última capa que o jornal veiculou (Figura 2).

Na primeira capa, o jornal parece fazer propaganda de si mesmo ao colocar uma mulher lendo, em seu quarto, uma edição do impresso. A legenda compara o pecado original, cometido por Eva, com o pecado que seria se ela tivesse lido uma edição do periódico. O trocadilho é que a leitura do jornal teria provocado uma ira divina muito maior.

A última capa retrata uma jovem mulher, que tem o seu vestido sendo amarrado

por um senhor que possui um charuto na boca. Aqui, o senhor diz que irá apertar bem o vestido por trás da moça e ela, achando graça, diz que, normalmente, os outros preferem que ela seja apertada na frente. Nesse texto, está claro: o trocadilho é sexual.

Em um primeiro olhar é possível perceber os diferentes estilos de desenho apresentados. Enquanto na primeira capa a imagem parece ter sido elaborada para o próprio jornal, a segunda não indica qualquer relação direta com o periódico. Em ambas, não consta o nome do autor ou da auto-

ra. Até o design das capas em si, são visivelmente díspares. Contudo, existe algo sutil – ou não tão sutil assim – que liga as duas ilustrações. Em ambas as imagens, a protagonista é uma figura feminina. Seja rodeada de papéis e lençóis ou acompanhada por um homem idoso, a mulher está ocupando o centro das imagens e o foco narrativo das legendas.

O corpo que lê

Partindo da imagem da edição 225 (Figura 1), observamos o corpo que lê, a mulher leitora, a mulher leitora e reclusa, a mulher concentrada em sua leitura a ponto não perceber os olhares sobre ela e seu próprio corpo. Veja a imagem abaixo:

Na edição 935, de junho de 1907, uma mulher está imersa na leitura de um livro. Deitada, nua, de bruços em uma espécie de sofá canapé, ela não percebe que está sendo observada. Atrás dela, na janela, um homem bigodudo a olha abismado. Parece que ele desejava observá-la, mas foi pego de surpresa pela cena que encontrou.

O corpo disposto da mulher, indica, ao mesmo tempo, um relaxamento dela enquanto lê, mas, também uma certa disponibilidade para o olhar dos leitores e do homem escondido na cena. Ela é vista pela figura masculina, mas também por nós, leitores do século XXI. Talvez, essa foi a



Figura 3 O Rio Nu, n. 935, 22 jun. 1907. Hemeroteca Digital/Biblioteca Nacional.

intenção do artista ao produzir essa ilustração: estabelecer um duplo olhar sobre esse corpo que lê.

O poema que acompanha a ilustração ficcionaliza a cena.

Lendo um livro que não peca
Pelo estilo ameno e cru
Pois é da biblioteca
Do querido “Rio Nu”

Julinha está tão atenta,
Nua em pelo, moça e bela,
Que nem nota que o Pimenta
A espreita pela janela.

E o rapaz, que tem ensejo
De ver Julinha naquela
Posição, sente desejo,
De entrar no quarto da bela
(O Rio Nu, n. 935, 1907, p. 1).

O poema continua, mas esse trecho nos diz uma série de informações relevantes. A princípio e mais uma vez, o jornal carioca faz sua

campanha publicitária: indica que na coluna *Biblioteca do Rio Nu* você encontrará livros de toda sorte, incluindo aqueles de “estilo ameno e cru”. Para os leitores da época, isso é uma ironia, pois todos que consumiam o jornal tinham ciência de que, nessa sessão, os livros anunciados eram, em sua maioria, licenciosos ou até mesmo obscenos.

Sabemos também que a mulher e o homem possuem nomes: Julinha e Pimenta. Na imagem, como vemos, não existe qualquer indicativo de identidade, mas essa nomeação das figuras que surgem nas gravuras era prática comum do jornal. Ao identificá-los, pode-se estabelecer uma sensação de proximidade dos leitores do periódico com a imagem estampada.

Somos informados também de que o tal Pimenta já tinha desejo de ver a moça daquele jeito. Como disse na análise da imagem, a vontade do homem em vê-la na sua intimidade está posta no ato dele vigiá-la às escondidas, mas o que ele não esperava era encontrá-la nua e, por isso, deseja agora entrar em seu quarto. Mas, por fim, observe a moça, nua, completamente imersa em sua leitura. Uma leitura, provavelmente, prazerosa e relegada à sua intimidade. Uma leitura que a despreocupava de vestir qualquer tipo de roupa. Uma leitura que relaciona-se com os arquivos da história da arte.

A mulher nua concentrada em sua leitura é vista na obra de Jean Jacques Henner (Figura 4), em que uma mulher de cabelos ruivos está praticamente imersa em um tapete que mescla tons de vermelho e laranja, estabelecendo uma simbiose quase como se o corpo e o tapete fossem uma coisa só. Vemos também no quadro de Anders Zorn (Figura 5), uma mulher um tanto encolhida numa cama mexendo nos dedos do pé, mas sem tirar os olhos do livro que lê; concentradíssima. E, por fim, observamos essa grande atenção ao livro na ilustração do holandês Samuel Jessurun de Mesquita (Figura 6). Assim como “Julinha”, em todas essas três representações a mulher está nua e, em alguma medida, disponível para quem as observa.

A noção de um livro sexualmente estimulante é perceptível em outras imagens do *Rio Nu*, a exemplo da que estampou a capa da edição 641, de agosto de 1904 (Figura 7).

Aqui, uma mulher deitada em um sofá, com a mão esquerda segurando o seio, olha para o horizonte completamente distraída. Perto do seu cotovelo direito, vemos o causador de tal distração: um livro. Segundo a legenda que acompanha a imagem: a “senhora Aurora Guedes fica nervosa e agitada lendo *O Serralho do Padre*” – livro erótico famoso naquela época – e durante a leitura das cenas mais exci-

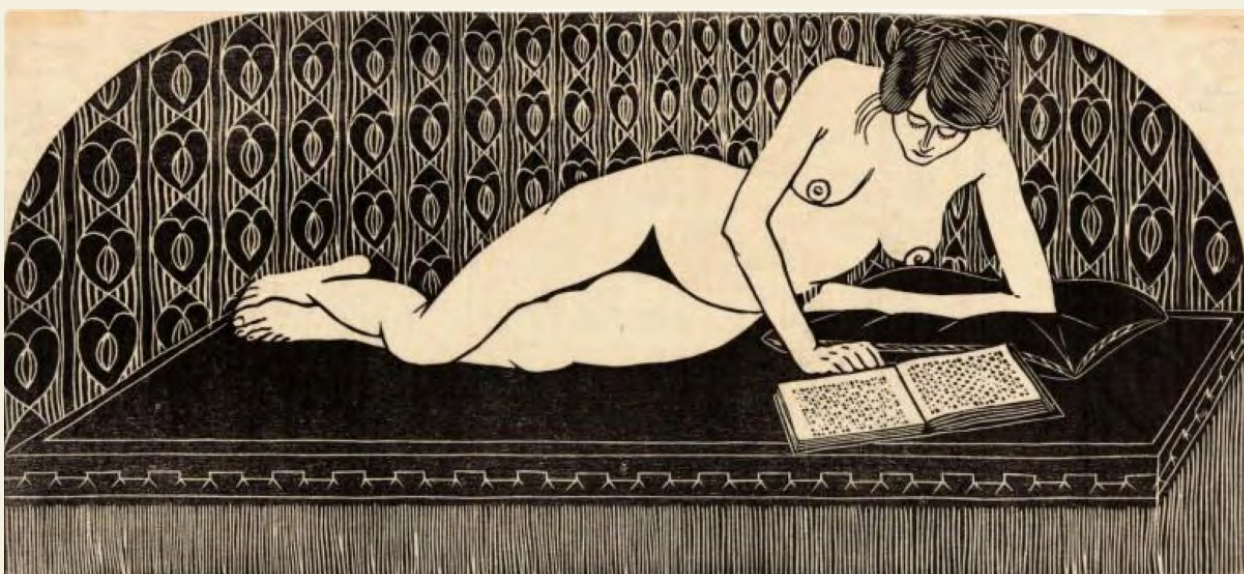


Figura 4 Jean-Jacques Henner *La Liseuse*, c. 1880-1890. Óleo sobre tela, 94 x 123cm. Museu d'Orsay, Paris. **Figura 5** Anders Zorn *Study of a Nude*, c. 1891-1892. Óleo sobre painel, 24,5 x 31 cm. National Museum, Suécia. **Figura 6** Samuel Jessurun de Mesquita *Lezen (Liggend naakt, een boek lezend)*, 1913. Xilogravura, 18,3 x 40,6 cm. Rijksmuseum, Holanda.

tantes do livro, ela “aperta o bico do seio, morde o lábio, fecha os olhos [e] murmura” (O Rio Nu, n. 641, 1904, p. 1).

A reflexão feminina após uma leitura, que é observada na ilustração do Rio Nu, também pode ser notada no trabalho do suíço Félix Vallotton (Figura 9) e na produção do francês Delphin Enjolras (Figura 8). Em ambos os trabalhos as mulheres pare-

cem estar absortas após a leitura de um livro. Na obra de Delphin, por exemplo, o livro parece recém caído no chão e a mulher estampa um leve sorriso em seu rosto, nos fazendo supor que a leitura foi proveitosa. Tanto na capa do Rio Nu, representando a tal Aurora Guedes, como nas pinturas mostradas aqui, está posto o poder que a literatura tem sobre as mulheres.



Figura 7 O Rio Nu, n. 641, ago. 1904. Hemeroteca Digital/Biblioteca Nacional. **Figura 8** Delphin Enjolras *Just Finishing Reading a Novel*, c. 1910. **Figura 9** Félix Vallotton *Finished Reading*, 1924. Óleo sobre tela, 81 x 100 cm. Musée des Beaux-Arts, Lyon.

O corpo que lê nas imagens de *O Rio Nu* é feminino, está deitado, sentado, lânguido, disponível, é um corpo que está a disposição de quem folheia o jornal. Os leitores do século XX e, nós, do século XXI, somos *voyeurs*. Seja em texto ou em imagem, tudo aqui é erótico. Tudo aqui está dado ao prazer sem resistência. Jean-Marie Goulemot (2000, p. 73) comenta que “diferentemente do romance libertino, o romance erótico nunca encena uma resistência ao ato amoroso. Neste não há nada mais do que corpos oferecidos, desejos espontâneos e volúpias imediatas”. Nas imagens apresentadas aqui, não existem batalhas para levar ao gozo, existem leituras sugestivas. Vê-se isso em *Aurora* e em *Julinha*. Para elas, o livro abriu um mundo de prazer ou proporcionou um momento íntimo consigo ou com o seu amado. Para os leitores, o jornal, com as suas imagens e as suas histórias, era o meio para alcançar esse prazer.

O corpo fotografado

Entre 1908 e 1913, o *Rio Nu* publicou uma série de fotografias de mulheres nuas em suas capas, contracapas ou em páginas internas. Seguindo o rastro histórico, a primeira imagem fotográfica a estampar a sua primeira página data de 1905. Porém, para este texto, permaneço no recorte indicado, pois foi nesse período que o jornal veiculou essas imagens de modo

mais constante. Retiradas de três revistas europeias específicas, *La Venus Moderne*, *En Costume d'Eve* e *L'Étude Academique*, as imagens eram reproduzidas aqui no Brasil com um forte viés erótico.

Neste texto, falo mais sobre a revista francesa *L'Étude Academique*, pois identifica-se uma maior quantidade de imagens retiradas dessa publicação e porque é possível acessar suas edições originais no site da Biblioteca Nacional Francesa – Gallica. Criada em 1904, a revista tinha como propósito servir de manual para pintores, escultores e fotógrafos interessados no estudo da figura humana. Veiculada até 1914, de acordo com a *Gallica*, foram publicados 248 números. Criada por Amédée Vignola (1862–1939), a publicação veiculou litografias de mulheres, crianças e homens nus ou seminuas com a finalidade – ou o álibi – artística, mas n'O Rio Nu, as funções foram outras.

Em sua primeira edição, a *L'Étude* publicou um texto sobre o corpo humano na arte e afirmou que valorizava as formas clássicas desse corpo. Aqui, Amédée Vignola refere-se à arte clássica, aquela que lembra os gregos e romanos e, dessa forma, estabelece um paralelo entre o que a revista francesa desejava expor em suas páginas e o que o jornal brasileiro queria publicar em suas edições.



Figura 10 O Rio Nu, n. 1076, 31 out. 1908, p.1. Hemeroteca Digital/Biblioteca Nacional.

A valorização de uma arte e de um corpo mais voltado ao clássico pode ser observada na capa da edição de 31 de outubro de 1908 (Figura 10). Uma mulher, em cima de um suporte de mármore, faz uma pose que lembra uma estátua. Com a perna esquerda em frente da direita, o corpo está um pouco encostado em uma pequena pilastra, os seus braços cobrem os seus seios e o seu rosto está voltado para baixo. Atrás dela, vemos mais do cenário fotográfico: uma escada, um panejamento escuro e uma coluna à direita que lembra uma coluna jônica.



Figura 11 Versões da Vênus Pudica. Da esquerda para a direita: *Panel of Venus*, c. IV – VI d.C. MET Museum, Nova York. / *Venus de Menopantos*, c. 1225. Palazzo Massimo alle Terme, Roma. / *Venus de Medici*. Galleria degli Uffizi, Florença.

O texto que acompanha a imagem destaca para o leitor que a mulher não é nem de mármore, nem de bronze, mas diz também que parece uma estátua. Além disso, ele destaca o seu corpo.

Vê só que pernões esplêndidos
Contornados, sedutores!
Que seios provocadores
E que adorável quadril
(O Rio Nu, n. 1076, 1908, p. 1).

Sendo ou não uma estátua, fato é que a mulher publicada pelo *Rio Nu* conecta-se rapidamente com a Vênus Pudica, Vênus Capitolina, Vênus de Médiçi, seja lá o

nome que se queira dar (Figura 11). A deusa grega escondendo o seu sexo e tentando resguardar os seios parece ter sido uma das inspirações da fotografia francesa e, por sua vez, parecia ser de conhecimento dos redatores do jornal carioca. As imagens ultrapassam os tempos.

Observe a imagem que foi veiculada no número 61, de 01 de agosto de 1906, do *L'Étude Academique*.

Vê-se uma mulher sentada em uma cadeira, com o corpo levemente voltado



Figura 12 E. A. phot. *Autre Attitude de Coquetterie*. Modèle: 23 ans. *L'Etude Academique*, n.61, 1 ago. 1906, p. 199. **Figura 13** Delphin Enjolras *Nu Feminin*. Pastel sobre papel, 90 x 62,5 cm.

para a esquerda e com o rosto olhando o chão. Ela não está confortável no assento do móvel, parece que está prestes a sair ou tinha acabado de sentar. Não é possível ver os seus olhos em detalhes, mas o pouco que se vê do seu rosto, denota uma seriedade. Ao seu lado esquerdo, nota-se um móvel que lembra uma pequena penteadeira. O espelho pequeno e alguns objetos estão em cima do móvel. Atrás da mulher um cortinado detalhado de renda é perceptível e, à sua direita, é visível um vaso com plantas em cima de uma mesinha. Na legenda da imagem estão uma possível identificação do fotógrafo (E. A.

phot.), a idade da modelo (23 anos) e uma brevíssima descrição: “outra atitude de coquetismo (charme, sedução)” (tradução livre de: “autre attitude de coquetterie”).

Em um contato com outras obras de arte, é possível aproximar a fotografia com a pintura de Delphin Enjolras (Figura 13), em que uma mulher, sentada em uma cadeira, está voltada para o lado esquerdo, olhando um pequeno espelho em sua mão. São notáveis a mesinha, o vaso com flores e o cortinado na obra de Enjolras, elementos que foram demarcados na fotografia.

Contudo, nas mãos dos redatores do Rio Nu, a fotografia do *L'Étude Academique* ganhou novos contornos. Na capa do número 1118, de 31 de março de 1909, a imagem foi acompanhada por um poema que questionava o leitor se seria possível manter-se “*impassível* ante esse *quadro* ideal”. O rosto pouco revelado foi, para o autor do texto, um sinal de “estranho calor” e o sentimento de intimidade que a fotografia possui foi interpretado como um convite para uma relação sexual.

Dessa alcova no silêncio,
Ai! Quem nos dera estreitá-la
Nos braços, e... *tritura-la*...
Até vê-la delirar!...
Cobrindo-a... de beijos cálidos
Sequiosos... devoradores...
Quem nos dera, sim, leitores,
Vê-la em gozo estertorar!
(O Rio Nu, n. 1118, 1909, p. 1).

Com uma linguagem fortemente erótica, o autor do texto do Rio Nu ignorou qualquer resquício artístico que a imagem pudesse ter e projetou sobre ela um desejo sexual que, em consequência, seria incutido sobre o leitor. A proximidade com os consumidores do impresso era tão grande que o texto inicia aproximando os leitores do poema (“Dizei, leitores *ingênuos*...”) e termina querendo fazer uma confissão. A relação entre redator e leitor era tamanha que seria possível dizer “entre eles” que

ao ver tal mulher a excitação corpórea era quase que instantânea. O texto encerra afirmando:

Tudo em mim torna-se rígido...
Quando vejo ante os meus olhos
Tão perigosos escolhos...
Onde a carne assim *abunda*!...
(O Rio Nu, n. 1118, 1909, p. 1).

Breves considerações

Apesar de uma disrupção do sentido original da imagem, não é possível dizer que a interpretação do Rio Nu é certa ou errada diante do corpo que a fotografia francesa exibia. Afinal, a imagem de um corpo nu jamais será um corpo neutro. Ele será lido como um código e incorporará discursos. Será um corpo-representação, imaginado, que revela, cria e reforça sentidos⁴.

Nesse sentido, como nenhuma fotografia é neutra, os redatores brasileiros decidiram apropriar-se da imagem de modo que auxiliasse nas vendas do jornal. Afinal, é importante sempre frisar: a excitação do leitor diante das imagens veiculadas pelo impresso deveria estar atrelada às vendas do mesmo. Os corpos exibidos serviam para diversão e distração; para a excitação e para o consumo do periódico. Como salienta Thomas Ramos (2019), O Rio Nu faz parte de uma indústria do comércio dos

⁴ Para um debate aprofundado sobre o corpo nu na fotografia e as suas possibilidades interpretativas e imaginativas, ver: MENDES, André (2012).

corpos, portanto, os corpos que evocam intimidade e privacidade, vão ganhar, nas páginas do jornal, uma publicidade. Serão massificados e levados à obscena. Tanto nas ilustrações como nas fotografias, terão a nudez como um elemento comercial, de foro público.

Em contato com a História da Arte, os corpos do Rio Nu sobrevivem no espaço-tempo. Suas formas estavam postas antes do jornal e estavam depois dele. Em alguma medida, fazem parte de um mesmo imaginário. Aqui, nesse texto, a proposta

foi aventar algumas dessas sobrevivências sem qualquer pretensão de esgotá-las – afinal, essa intenção é tola. Os corpos do bissemanário carioca fomentam inúmeras análises e aguardam investigadores curiosos. Seja nos próximos meses ou daqui a mais cem anos – como está fazendo este pesquisador – elas estarão lá, preparadas para ser a porta de entrada de um arquivo imagético grandioso e estimulador. Serão imagens que, parafraseando Manguel (2001), darão origem a uma história, que, por sua vez, darão origem a outra imagem.

Referências

- BARBOSA, Marialva. *História Cultural da Imprensa: Brasil, 1800-1900*. Rio de Janeiro: Mauad X, 2010.
- COSTA, Johnatas dos Santos. *Gênero alegre, pornografia e representações femininas: Um estudo sobre o jornal O Rio Nu (1898-1916)*. 2021. Dissertação (Mestrado em História) – Universidade Federal de Sergipe, São Cristóvão, 2021.
- EL FAR, Alessandra. *Páginas de sensação: Literatura popular e pornográfica no Rio de Janeiro (1870-1924)*. São Paulo: Companhia de Letras, 2004.
- GOULEMOT, Jean-Marie. *Esses livros que se leem com uma só mão: leitura e leitores de livros pornográficos do século XVIII*. São Paulo: Discurso Editorial, 2000.
- MANGUEL, Alberto. *Lendo imagens: Uma história de amor e ódio*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.
- MENDES, André Melo. *A transgressão do corpo nu na fotografia*. *Revista da UFMG, Belo Horizonte*, v. 19, n. 1 e 2, p. 58-75, jan./dez. 2012.
- MENDES, Leonardo. *Livros para homens: Sucessos pornográficos no Brasil no final do século XIX*. *Cadernos do IL, Porto Alegre*, n. 53, p. 173-191, janeiro de 2017.
- MENDES, Leonardo. *Biblioteca Galante: a Gazeta de Notícias e a popularização da pornografia no Brasil pós-1870*. *Brasília: Journal for Brazilian Studies*, v. 9, n. 1, 2020.
- PEREIRA, Cristiana. *Um gênero alegre: imprensa e pornografia no Rio de Janeiro (1898-1916)*. 1997. 221f. Dissertação (Mestrado em História) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas. Campinas, 1997.
- RAMOS, Thomas Barrili. *Entre o íntimo e o obscuro: Corpos femininos em evidência no início do século XX*. 2019. 87f. Monografia (Graduação em História) – Departamento de Ciências Sociais, Universidade de Taubaté. Taubaté, 2019.

Fotografia e fantasmática do movimento de Liberação Gay estadunidense

Victor Santos*

* Mestre em Artes Visuais pela Universidade Estadual de Campinas (Unicamp). O presente artigo sintetiza alguns dos principais pontos abordados na dissertação *Relampejar no instante do perigo: fotografia e fantasmática da Liberação Gay (EUA: 1970-1980)*, defendida em 2023, com financiamento da Capes.

victor.santosc@hotmail.com | <https://doi.org/10.5281/zenodo.18437172>

Fantasmas e fantasias: essas duas palavras não só se aproximam em forma, sonoridade e etimologia; elas são, aqui, nesta discussão, palavras-chave. De uso relativamente pouco usual no âmbito acadêmico-científico, mesmo na arte, pode-se a princípio estranhar, ou crer que com elas se busca criar impressionismos, especulações vagas ou apontamentos de caráter meramente intimista. Pelo contrário, apesar de reconhecidos os riscos que ambas palavras imputam, defendo que devemos estabelecer uma relação conceitual e heurística entre elas, tendo como objetivo a produção de uma forma de pensar e apresentar um problema de pesquisa específico: o resgate da Liberação Gay estadunidense, como percebemos e o que fazemos com seu legado.

Há uma dimensão criativa na ação da memória, implícita no ato de se resgatar os vestígios do passado. Todo ato de criação engendra também fantasias. De antemão, isso nos coloca ao mesmo tempo diante de um problema e de uma oportunidade. Poderíamos argumentar se para a prática da história, a dimensão projetiva da fantasia é um obstáculo quando se visa uma descrição e compreensão do passado que seja o mais fidedigno. Há, por outro lado, o risco do anacronismo, tido por alguns como um dos mais graves delitos do historiador, que projeta, fantasia o momento

presente no passado. Já para a arte, fantasia é riqueza. Para a história da arte, fantasiar é demérito ou qualidade? Esta é uma contradição de ofício: escrever a história demanda uma imaginação histórica. A imaginação é pautada na fantasia. A fantasia nos faz ver e imputa no que é visto desejos e expectativas conscientes e inconscientes com as quais temos que nos confrontar. Além disso, imaginar é fazer imagem, e, aqui, nesta discussão, as imagens (fotográficas) criadas são os objetos de nossa atenção.

Tendo em vista o debate que circunda a Liberação Gay (c. 1969-1981), sua recepção contemporânea é costumeiramente atravessada por um momento posterior, a crise da AIDS. Não é incomum percebermos, de forma direta ou aferirmos no subtexto, ora certa teleologia moralista, ora uma melancolia projetiva. Em ambos os casos, cada qual a seu modo, mobiliza-se a fantasia em busca de um nexos, de uma identificação ou de uma oportunidade crítica de balanço.

Quanto à segunda palavra-chave, “fantasma”, no presente caso, é preciso ir além de seu sentido mais corrente; como se explicará a seguir, seu uso almeja ser uma ferramenta interpretativa crítica, busca superar a mera descrição dos documentos. A própria técnica fotográfica por si só já produz

um efeito espectral, mas não se deve restringir a abrangência da ideia de fantasma a especificidades técnicas. Ela se expressa, neste recorte temático, em principalmente quatro eixos, os quais podem ser sintetizados da seguinte forma. A fantasmática:

1 Em partes responde à relativa “espectralidade” do movimento de Liberação Gay tanto na história da arte como em relação aos outros movimentos sociais contemporâneos a ela. Se comparada a outras, como o movimento feminista, antiguerra e pelos direitos civis da população afroamericana, sua presença é como “diáfana”, perturba e faz estranhar; tal espectralidade se expressa também nas lacunas documentais, em fontes que foram suprimidas ou destruídas, além dos obstáculos que o moralismo e a heteronormatividade impõem;

2 No âmbito do entendimento e relação com as imagens, é uma forma crítica de abarcar o anacronismo suscitado por algumas das obras; o anacronismo também, conforme se observará melhor a seguir, relaciona-se ao olhar espectral que a crise da AIDS produziu em retrospectiva;

3 Ainda no nível do observável nas representações fotográficas, há um efeito suscitado pelos elementos trazidos na composição que reproduzem aspectos da figura espectral e outros elementos simbólicos que aludem a uma memória gestual ou associados à iconografia da morte;

4 O momento histórico impõe suas determinações. Em outras palavras, o modo de produção capitalista cria não só formas produtivas, mas modos de sensibilidade e sociabilidade específicos. Nos anos 1970 acompanhamos o avanço da reificação das relações numa crescente mediação imagética e da cultura do *lifestyle*, do identitarismo formado pelo consumo, impulsionada pelos avanços técnicos da indústria cultural. Assim, a categoria de fetiche da mercadoria e de fantasmagoria trazido por Marx e pela tradição marxista, em que o inanimado “torna-se vivo” e o vivo se coisifica, são de grande relevância analítica.

Apesar da explanação, podem persistir dúvidas do por que utilizar a ideia de fantasma para referir-se a um movimento social

como a Liberação Gay. Além das chaves de leitura enumeradas acima, creio que empregar a ideia de “fantasma” beneficia não apenas os usos metafóricos e expressivos que a palavra engendra, mas principalmente tem o intuito de evidenciar uma tomada de posição. Ela explicita a escolha de um modelo filosófico de tempo e um modelo estético para abordar o objeto de investigação (DIDI-HUBERMAN, 2013a, p. 16). Conforme pontua Didi-Huberman, recorrendo a Aby Warburg, um de seus principais referenciais teóricos, há uma temporalidade complexa na história da arte, uma migratoriedade de tempos, de sobrevivências e sintomas que, para Warburg, se “parecem com algo como uma ‘história de fantasmas para gente grande’” (*idem*, 2017, p. 123-4). É ao colocar a imagem “no centro nevralgico da vida histórica” que, segundo Didi-Huberman, autores como Warburg e Benjamin inovam na “elaboração de novos modelos de tempo” (*idem*, 2013b, p. 106).

O que teria sido, afinal, a Liberação Gay nos Estados Unidos? Mesmo que o nome seja autoexplicativo, creio ser necessário explicitar por que pessoas, nomeadas aqui de forma genérica como “gays”, necessitavam de liberação. Na memória social, nos meios e debates mais populares é um período que, apesar de presente, costuma passar despercebido em razão da grande ênfase conferida ao momento imediata-

mente seguinte a ele, a crise do HIV/AIDS dos anos 1980, que em seus anos iniciais aflige significativamente a população homossexual masculina. Recaiu sobre esse grupo as mais violentas estigmatizações; o uso do pânico moral englobando a homossexualidade foi reavivado.

Até no meio acadêmico, a AIDS também tem prevalência, seja visando o contexto brasileiro, seja o internacional. O movimento de Liberação Gay estadunidense, grosso modo, corresponde à década de 1970. Localiza-se no íterim de dois grandes marcos da história da sexualidade contemporânea, as revoltas ocorridas num bar nova-iorquino chamado Stonewall Inn, em 1969, e o início da disseminação em massa do vírus do HIV, a partir de 1981. Stonewall é um episódio que já é amplamente conhecido pelos interessados em história e cultura homossexual no século XX¹. Podemos sintetizar as motivações e o balanço histórico e político da seguinte maneira: as batidas policiais em bares gays, além de frequentes, eram truculentas; elas sinalizam um problema social muito maior, a criminalização

e opressão sistemática do Estado e o endosso da sociedade civil dessas opressões. Pânico moral, perseguições ativas, como o macarthismo durante os anos 1950 – cujo apelido, *Lavanda Scare* [Pânico Lilás], inspirou-se na correlata perseguição aos comunistas, o *Red Scare* [Ameaça Vermelha] –, patologização, ostracismo e criminalização efetiva, não só de práticas sexuais consensuais entre adulto ou a mera reunião de pessoas supostamente homossexuais, poderia ser enquadrada como algo criminoso (D’EMILIO, 1983; LOUGHERY, 1998; WOLF, 2021). Era igualmente criminoso a própria circulação de imagens homoeróticas (JOHNSON, 2010).

Esse intervalo de pouco mais de uma década foi responsável por dar as bases ao atual movimento LGBTQ+; ademais, a Liberação Gay se insere num contexto maior de revoltas e lutas populares: os protestos contra a Guerra do Vietnã, a luta por direitos civis da população afroamericana e a segunda onda feminista. Ela se constituiu, portanto, inspirada e em relação a esses outros movimentos. Afirma o historiador John D’Emilio: “Com intuito de fazer sua

¹ Há alguns anos está em disputa na historiografia tanto o grau pioneirismo atribuído a Stonewall como toda a mitologia que ela engendra, especialmente por conta de uma impressão errônea causada pela ideia de que essas revoltas de 1969 foram um caso isolado, completamente espontaneísta e sem antecessores. Quando se parte desse pressuposto, ignora-se, por exemplo, a existência e a atuação de grupos homossexuais anteriores, como a Mattachine Society e Daughter of Bilitis, chamados de grupos “homófilos”, com os quais a nova geração de ativistas pós-1969 entrou em confronto direto. Ver: *Sexual politics, sexual communities: the making of a homosexual minority in the United States, 1940-1970* de John D’Emilio.

existência conhecida, os liberacionistas gays tomaram vantagem dos atos políticos quase diários realizados pela juventude radical por todo o país” (1983, p. 233). Como consequência, quase imediatamente após as noites de Stonewall, ocorre a fundação do primeiro grupo liberacionista, *Gay Liberation Front* (GLF) de Nova York, do qual, nos anos seguintes, se originaram diversos outros por todo o país e, internacionalmente, inspirou iniciativas semelhantes. Como consequência, observa-se um rápido avanço na conquista de direitos civis, dentre eles a retirada da homossexualidade dos manuais de diagnóstico psiquiátricos do país, em 1973, e uma gradual revogação das chamadas leis de sodomia.

A Liberação não foi apenas relevante para o desenvolvimento de uma nova forma de politização coletiva mais abrangente e avanços organizativos que resultaram em ganhos civis concretos, conforme observado. Há uma renovação cultural, a consolidação de uma nova sensibilidade e sociabilidade, com destaque aos grandes centros urbanos, como Nova York e São Francisco, onde cresceram os “enclaves gays”, comunidades onde se podia viver uma vida “abertamente gay”, expressar e desfrutar dessa nova identidade coletiva em construção (LEVINE, 1998; RUBIN, 2017, p. 92-3). Tudo isso implica numa abertura a novas possibilidades de criação antes

impedidas, a formação de novos espaços de circulação de imagens e ideias, a constituição de um novo público de criadores, apreciadores e consumidores. Por exemplo, para Arthur Danto (1992, p. 311), a conquista fotográfica de Robert Mapplethorpe, em termos de conteúdo e teor das imagens, não seria possível em um período anterior da história; ela é particular aos Estados Unidos da década de 1970. Diversos outros exemplos, menos reconhecidos que Mapplethorpe, podem ser citados. Na fotografia podemos destacar Bettye Lane, Diane Davies, Hal Fischer, Duane Michals, Arthur Tress, Leonard Fink, Stanley Stellar, Tom Bianchi, David Wojnarowicz e Peter Hujar. Cada um a seu modo, seguindo suas próprias inquietações criativas, demandas profissionais ou históricas, produziram uma variedade de registros que nos ajudam a dar forma ao que foi esse período: do fotojornalismo, que registrou, por exemplo, protestos, manifestações e as primeiras paradas do orgulho gay, a propostas mais conceitualistas; propostas de flertes etnográficos e obras mais poéticas, de grande marca autoral, que alguns nomeiam de “fotografia artística”; de retratos intimistas de personalidades célebres na comunidade – atualmente bem conhecido nos círculos artístico-literários como Andy Warhol, Allen Ginsberg e Susan Sontag – a retrato de amigos e amantes, hoje em sua maioria anônimos; de fotos de estúdio, para suprir



Figura 1 Richard C. Wandel *Gay Activists Alliance Installation of Firehouse Mural*, 1971. Fotografia. The Lesbian, Gay, Bisexual & Transgender Community Center.

a demanda mercadológica por conteúdos eróticos, a fotos de caráter voyeuristas e fetichistas para fantasias pessoais, dentre outras “fotografias amadoras”, que hoje se mostram de grande valor tanto documental como artisticamente.

A ampla variedade imagética sinaliza a grande efervescência cultural da Liberação Gay. No entanto, no âmbito da historiografia da arte, conforme denunciam Richard Meyer (2009) e Christopher Reed (2011, p. 180), as imagens das movimentações sociais da Liberação Gay não costumam figu-

rar naquela historiografia da arte que narra as transformações sociais e culturais nos anos 1960 e 1970; tampouco são avaliadas as possíveis contribuições que esses artistas, informados diretamente pelo contexto da Liberação, desempenharam crítica e criativamente – ao menos não de modo tão explícito, relacionando a nova conjuntura às obras realizadas, como aponta Danto sobre a especificidades de Mapplethorpe. Conforme Reed exemplifica, mesmo ocorrendo no cerne do “bairro artístico de Nova York”, o Greenwich Village, as revoltas de Stonewall não foram comentadas pela mí-

dia artística especializada. A situação não pareceu melhorar quando vinte anos após as revoltas a exposição comemorativa *Imagine Stonewall*, organizada pelo *Lesbian and Gay Community Services Center*, foi pouco discutida na imprensa artística (REED, 2011, p. 180). O autor ainda cita outro caso, de 1971: o projeto colaborativo entre o pintor John Button e um jovem artista britânico, Mario Dubsky, para a sede do *Gay Activists Alliance* (um grupo dissidente do pioneiro *Gay Liberation Front*) – uma fotocoloragem-mural de mais de doze metros “impossível de passar despercebida, num espaço público no coração do mundo da arte” (*ibidem*, p. 183) (Figura 1), que foi destruída anos depois, junto com a sede, em um incêndio criminoso. Retrospectivamente, o caso é significativo para o autor, porque demonstra o quanto a produção dos liberacionistas nesses primeiros anos formativos da organização política e comunitária foi invisível para o mundo da arte (*ibidem*, p. 183). Sua presença e relevância é “espectral”.

É evidente que a fotografia não foi a única linguagem visual a ser utilizada no contexto amplo da Liberação Gay e dos artistas, direta ou indiretamente, influenciados por seus princípios; sequer podemos afirmar que ela foi, de fato, a mais “relevante” linguagem visual utilizada. Porém a fotografia se demonstra objeto de especial interesse, dado o recorte temporal e

suas especificidades técnicas. No mesmo momento em que se observa uma maior presença da comunidade gay nos espaços públicos enquanto coletividade, curiosamente, a fotografia se destacou nos debates críticos e tensionou, com sua presença, a instituição museu (CRIMP, 2015). Aliás, assim como a sexualidade humana, a fotografia se encontra nos debates sempre em meio a ambivalências. De um lado há o “realismo fotográfico”, seu valor indiciário, emanando do referente: “(...) o índice (a imagem fotográfica, no caso) se define como a impressão física de um objeto real que estava ali num determinado momento do tempo” (DUBOIS, 2000, p. 72). Ademais, já desde o final da década de 1960, durante a “virada pictórica” da historiografia, valoriza-se seu valor documental. Como comenta Peter Burke (2016, p. 22), essa virada conscientizou autores sobre o “valor da fotografia como evidência para a história social”. Dado o conjunto de obstáculos impostos pela homofobia, essas imagens possuem enorme valor de fontes documentais. Destacar esses aspectos da fotografia é relevante à especificidade social da homossexualidade, porque opera contra o que John D’Emilio nomeia do mito do “passado abissal”, ainda muito persistente no senso-comum: uma alienação geral, coletiva e individual, em relação ao passado e a historicidade do que hoje entendemos como pessoas LGBT. Segundo

D'Emilio, esse “mito” se baseava na crença de que a experiência homossexual foi sempre pautada no silêncio, isolamento e invisibilidade; que, até o surgimento da Liberação, pessoas homossexuais “foram sempre as vítimas de uma opressão sistemática, indiferenciada e terrível” (2021, s/p). Essa visão essencializa a sociabilidade gay e ignora o conjunto de fatores sociais e históricos que a determinam. Assim, numa intenção semelhante ao levantamento histórico-sociológico de D'Emilio, as fotos auxiliam a desmistificação ao conferir materialidade a fragmentos do passado, demonstrando aspectos da vida social e cultural que, não fossem elas, estariam perdidos.

Porém, a fotografia não se esgota nesses aspectos documental. Diversos autores desconfiam da suposta “objetividade” da fotografia; ela é, como toda imagem criada, manipulável por meio de recortes, de recursos compositivos, transforma-se de acordo com o contexto de apresentação. Ela não seria espelho do real, mas um modo de transformação do real (DUBOIS, 2000, p. 36). A parte desse debate teórico-epistemológico, e compreendendo a fotografia de modo dialético e não dicotômico, podemos dar conta de sua complexidade. A foto é, sobretudo, imagem e, portanto, sobredeterminada, passível de múltiplas interpretações e sentidos, além

de possuir uma singularidade expressiva artística própria, “transgredindo sua natureza imediata de *documento da história*” e alcançando a possibilidade de um “lirismo documentário” (DIDI-HUBERMAN, 2017, p. 160-1). Contudo, segundo Dubois, o que ainda persiste na superação da ingênua crença do realismo fotográfico e sua verossimilhança ótica – “a fotografia como espelho do real” – e do discurso do código e da desconstrução, que reage a esse ilusionismo e denuncia os componentes ideológicos implícitos à crença de uma neutralidade objetiva, é “Algo de singular, que diferencia dos outros modos de representação” (DUBOIS, 2000, p. 26); na imagem fotográfica, afirma ele, algo subsiste apesar de tudo: “um sentimento de realidade incontornável do qual não conseguimos nos livrar apesar da consciência que estão em jogo nela e que se combinaram para sua elaboração” (*ibidem*). Algo de fato aconteceu, em determinado local, em determinado momento, e foi registrado por alguém que testemunhou o ocorrido. Nesse sentido, podemos tentar compreender algumas das razões do apelo da fotografia para artistas gays nesse período. Edward Lucie-Smith (1983, p. 76) afirma que nos anos 1970 a arte figurativa estabelece uma forte conexão com o erotismo, não apenas se restringindo ao sentimento erótico, mas abordando a sexualidade como um conjunto de ideias e atitudes, uma força

transformadora. Além disso, ele especula, por exemplo, se “talvez, porque a câmera é inerentemente *vouyeristica*, fotografias e peças fotográficas se tornaram uma mídia favorita em razão do valor provocativo da expressão do sentimento homossexual” (*ibidem*, p. 86). Já Michael Archer enfatiza o interesse geral dos artistas da época por autores como Adorno, Marx, Lukács, Goldmann e Marcuse: “O interesse pela obra desses autores era um aspecto do prolongado debate durante os anos 1970, amplamente inspirado pelo neomarxismo, sobre a correta relação entre arte e política” (2012, p. 122-3); sendo que “a própria fotografia era considerada importante na análise da realidade social” (*ibidem*, p. 123). Não quer dizer, necessariamente, que esses fotógrafos do momento liberacionista ou aqueles que se beneficiaram da abertura cultural gerada pelo movimento fossem leitores dos autores citados ou estivessem integrados aos debates mais teóricos sobre cultura e sobre a crítica da fotografia vanguardista estadunidense, então polarizada entre modernistas e pós-modernistas – conforme observado em teóricos como Rosalind Krauss, Craig Owen e Douglas Crimp, por exemplo. Podemos aferir que, de modo geral, essas questões encontravam-se mais ou menos diluídas nos mais diversos interesses e vocações que a fotografia permite ao seu produtor alcançar.

É possível também regredir a uma pauta presente desde o surgimento da técnica, a relação mais abrangente entre fotografia e mortalidade – e aqui não me refiro à prática do retrato *post-mortem* vitoriano, que muitas vezes encenava o morto como se estivesse vivo. Há na fotografia um “verdadeiro processo de ‘fantasmização’ dos corpos”, afirma Dubois (2000, p. 222). Posto em outras palavras, Roland Barthes entende esse processo como a potencialidade cruel da fotografia, é a constatação: “vai morrer esta pessoa” (2018), ainda que esteja viva; e quando morrer, naquela imagem, a aparência do retratado, se mantém apesar da passagem do tempo, que tudo altera. Assim, além de um “*memento mori*”, a fotografia cria, a seu modo, algo como um corpo fantasmático ao congelar a imagem do objeto, cena ou corpo; cria uma semelhança distanciada, cindida; no caso do retrato, um corpo extracorpórea – o que nos aproxima da concepção de aura proposta por Walter Benjamin e comentada, posteriormente, por Dubois: “‘um longínquo, por mais próximo que esteja’. Na fotografia, o encontro (com o real) sempre parece iminente, mas a distância sempre se revela exorbitante. Jamais se incorpora” (DUBOIS, 2000, 248). Conclui ele: “Daí, desse desaparecimento pela distância, o caráter ‘aurífico’ (espectral, de fantasma) de certas fotos, e particularmente do tipo de fotografias chamado retratos” (*ibidem*).

A metáfora do fantasma – ou uma lógica do fantasma – opera também em outros sentidos, além do estrito espaço da fotografia e suas interpretações. Temos em nosso repertório cultural fórmulas visuais fantasmáticas por meio das quais podemos nos ater mais facilmente a um sentido mais popular dessa figura: a de aparição súbita de algo morto, entidade de contornos diáfanos, uma presença intrusiva, deslocada de seu tempo, o anacrônico. Buscando outras associações, algo fantasmático é a presença, no presente, de um passado mal elaborado, traumático, aponta a psicanálise. Já em *O Capital*, por exemplo, Karl Marx utiliza o fantasma como metáfora² para descrever a forma fetichizada da mercadoria no modo de produção capitalista, originando uma tradição de teóricos investidos em compreender o fenômeno da reificação, como György Lukács, em que a relação basal de consumo se desdobra para as próprias relações sociais. Segundo pontua, a essência e a estrutura da mercadoria.

se baseia no fato de uma relação entre pessoas tomar o caráter de uma coisa e, dessa maneira, o de uma “objetividade fantasmagórica” que, em sua legalidade própria, rigorosa, aparentemente racional e fechada, oculta todo traço de sua relação fundamental: a relação entre os homens (LUKÁCS, 2003, p. 195).

Conforme argumenta, essa relação já foi ressaltada diversas vezes; o que lhe importava, então, era “saber em que medida a troca de mercadorias e suas consequências estruturais são capazes de influenciar toda a vida exterior e interior da sociedade” (*ibidem*)³. Teóricos mais contemporâneos como Rosemary Hennessey (2000) vão pensar essa dinâmica na especificidade da sexualidade, destacando a homossexualidade; como a égide do prazer e do lucro e a cultura do *commodity* irão determinar a heteronormatização das identidades sexuais e seus “outros perversos” (2000, p. 97). “A indução da demanda social e do desejo do consumidor foi um dos componentes-chave da nova cultura de consumo e um mecanismo crucial através do qual a superprodução capitalista foi gerenciada

2 A exposição e detalhamento do conceito de fantasmagoria em Marx e sua relação com o fetichismo da mercadoria é de uma complexidade maior do que este texto permite. A seguir, destaco duas citações do próprio Marx para melhor compreensão: “Uma mercadoria aparenta ser, à primeira vista, uma coisa óbvia, trivial. Sua análise resulta em que ela é uma coisa muito intrincada, plena de sutilezas metafísicas e melindres teológicos (...) Por exemplo, a forma da madeira é alterada quando dela se faz uma mesa. No entanto, a mesa continua sendo madeira, uma coisa sensível e banal. Mas tão logo aparece como mercadoria, ela se transforma numa coisa sensível-suprassensível” (MARX, 2013, p. 204-5); “É apenas uma relação social determinada entre os próprios homens que aqui assume, para eles, a forma fantasmagórica de uma relação entre coisas. Desse modo, para encontrarmos uma analogia, temos de nos refugiar na região nebulosa do mundo religioso. Aqui, os produtos do cérebro humano parecem dotados de vida própria, como figuras independentes que travam relação umas com as outras e com os homens (MARX, 2013, p. 206-7)”. Para comentários sobre as razões do uso da escolha de Marx por “fantasmagoria” e outras relações entre esta palavra e a cultura, ver: *Estâncias: A palavra e o fantasma na cultura ocidental*, de Giorgio Agamben.

3 Para melhor compreender o fenômeno da reificação comentado no presente artigo, ver: *A reificação e a consciência do proletariado*, em *História e consciência de classe*, de György Lukács. A categoria proposta por ele foi de grande importância para o pensamento sócio-cultural de Walter Benjamin e outros intelectuais ligados à Teoria Crítica, como Adorno.

ideologicamente”, afirma ela (HENNESSY, 2000, p. 99). Todo esse processo se relaciona “com a formação de novos sujeitos desejantes” das quais surgem as “novas identidades hetero e homossexual” (*ibidem*)⁴, de modo que “Essa reificação do erótico se mostraria vital para o desenvolvimento da cultura das commodities na medida em que ajudou a consolidar formas de desejo que seriam cruciais na comercialização e consumo de mercadorias” (HENNESSY, 2000, p. 104).

Considerar esses fatores na análise torna compreensível a metamorfose fantasmática do outro em algo entre mercadoria e ser vivo. No caso específico da fotografia produzida durante a Liberação, se deve considerar a marca forte do erotismo, em especial da sexualidade nas relações de reificação, as quais são apreensíveis nas situações fotografadas: na forma de representar o corpo e nas dinâmicas interpessoais. A sexualidade encontra-se num espaço ambíguo para os homens gays: entre a objetificação, a comercialização, a busca por sexo casual e compulsório, o consumo pornográfico, a autodeterminação e a liberdade sexual que “almejavava refazer,

não reformar, a sociedade”; a liberdade do homem gay seria parte da crítica ao casamento, à monogamia, a uma moralidade (...) à hipocrisia e à possessividade sexual que só a liberação gay era capaz de liderar agora que o feminismo e a contracultura haviam aberto o caminho” (LOUGHERY, 1998, p. 322-3).

Todos esses aspectos citados podem ser observados em diversos fotografos dessa geração. Destaco em meu recorte, como é observável ao longo da discussão, a experiência do homem gay, representados, aqui, por três fotografos: Leonard Fink, Tom Bianchi e Peter Hujar. Por meio deles, cada um em sua singularidade, é possível observar os diferentes modos com que a fantasmática se expressa nas fotos ao mesmo tempo que servem para ilustrar os desdobramentos do movimento social e documentá-lo.

Leonard Fink foi um dos pioneiros em fotografar as marchas do orgulho, então chamadas *Gay Pride*. Cobriu-as ao longo de toda década de 1970, tendo em seu inventário milhares de imagens, as quais só circularam entre um público mais amplo

⁴ A caricatura maior de todo esse processo se expressa atualmente como *pink money*: imagem progressista que é nada além de miragem de integração social e superação das opressões, um aparelhamento da agenda política LGBT+ e uma perigosa armadilha.

⁵ A bandeira invertida foi observada pela professora Ana Maria Tavares Cavalcanti durante a mesa de debates do 11º encontro Modos. O autor não havia, até então, se atentado a esse detalhe.

postumamente. Em 1972, ele capturou uma cena bastante particular, cujo conjunto de elementos produz uma imagem cheia de riquezas interpretativas ao mesmo tempo que informam dados históricos e sociais relevantes (Figura 2). Na imagem, vemos um grupo de veteranos gays da Guerra do Vietnã. Um dos manifestantes, o que empunha a bandeira estadunidense, se destaca. Sua aparência conflitua com muitas visões estereotipadas: do homem gay, do veterano de guerra ou cidadão patriota. Ele assemelha-se, na verdade, a um guerrilheiro cubano – um conflito direto com a expectativa patriótica estadunidense durante os anos de Guerra Fria. Assim, a composição nos coloca diante de uma aparente disparidade semiótica. Tanto o comunismo como o homossexual foram figuras criadas como inimigas de Estado; surpreende a reivindicação do patriotismo, através da bandeira, curiosamente hasteada de forma invertida⁵, no momento da marcha. Através do homem trajado como guerrilheiro, se remonta à origem revolucionária da Liberação Gay. A bandeira é a imagem, o aparecimento fantasmático do espírito da liberdade reivindicado pela Revolução Americana de 1776 – liberdade está no próprio nome dado ao movimento e dá nome a esse período histórico: *gay liberation*, “liberação/libertação Gay”. Mesmo geralmente apresentada sem data ou autoria, essa fotografia atrai a atenção e

tem relativa popularidade. Podemos indagar se seu apelo não estaria relacionado à sua composição e as semelhanças que ela evoca: nela o posicionamento da figura que leva a bandeira, sua gestualidade ao hasteá-la, a posição de sua cabeça que mira um horizonte utópico ao longe, remetem a muitas cenas heroico-revolucionárias como *A Liberdade guiando o povo* (1830), de Delacroix.

Desde meados dos anos 1970, porém, houve uma crescente desradicalização e comodificação do movimento (*ibidem*, p. 322). Se antes ele se pautava em termos mais políticos de luta coletiva e contrários à ordem burguesa e aos valores tradicionalistas de conduta moral, sexual e dos modelos tradicionalistas da família mononuclear, todas pautas de horizonte revolucionário, rapidamente elas foram assimilado pela ordem capitalista, dando lugar a outra prioridade de demandas, desta vez privilegiando o individualismo hedonista, tornando-se um *life style* e um nicho de mercado. Por meio das fotografias podemos vislumbrar esse movimento; ele se torna facilmente perceptível ao compararmos, por exemplo, *Christopher Street Liberation Day March, New York*, de Fink, às polaroides de *Fire Island* de Tom Bianchi (Figuras 3, 4 e 5). Mesmo Fink em sua obra não se restringe a retratar apenas manifestações políticas; porém nota-se



Figura 1 Leonard Fink *Sem título* (Christopher Street Liberation Day March, New York), 1972. Fotografia. The LGBT Community Center National History Archive/Nova York.

que há, apesar de semelhanças, claras distinções do contexto de produção e intenção de representar, expressos na forma e estilo das fotografias. Bianchi transmite, na intimidade das cenas de férias de verão, confraternização de amigos, passeios na praia e encontros eróticos. Nota-se uma semelhança à imagética publicitária da indústria da moda e ao mesmo tempo se alude ao imaginário homoerótico e idealista das revistas *physique* dos anos 1950 e 1960. Podemos enquadrar essas características ao que Fritz Wolfgang Haug classificou

como “a estética da mercadoria”, que seria sua “contribuição para análise sociológica do destino da sensualidade e do desenvolvimento das necessidades no capitalismo” (1997, p. 13). Não à toa, logotipos, bens de consumo a certas classes sociais e a certos estereótipos de homens gays parecem ser uma totalidade orgânica no âmbito da obra de Bianchi. Ao empregar um vocabulário que metaforicamente “anima” a mercadoria, confere-se ação, uma suposta vontade autônoma a ela; enfatiza seu caráter fantasmático, de morto-vivo: a mercadoria dá significado e vida ao corpo que possui para aqueles que o observam e o desejam. Empregando a concepção de estética da mercadoria, destaca-se o aspecto de objeto sensual e a ambivalência de sua “beleza”, “a manifestação sensível que agrada aos sentidos” e a “beleza que se desenvolve, serviço da realização do valor de troca e que foi agregada à mercadoria, a fim de excitar no observador o desejo de posse e motivá-lo a compra” (*ibidem*, p. 16).

Retornando a Fink – em contraste com a fotografia de sua autoria anteriormente citada e aproximando-se da percepção de “estética da mercadoria” que a obra de Bianchi evidência ao tornar visível –, parece ser nesse sentido que os homens na janela de um bar olham e são olhados pelos transeuntes e pelo fotógrafo em *Homens posam dentro de um bar gay* (Figura 6).



Figura 3 Tom Bianchi *Fire Island Pines*, 1975-1983. *Sem título*, 674. Fotografia polaroid. **Figura 4** Tom Bianchi *Fire Island Pines*, 1975-1983. *Sem título*, 256. Fotografia polaroid.

Assemelham-se aos manequins expostos nas vitrines fotografados por Atget na Paris do século XIX, durante a consolidação do capitalismo. O vidro, da janela ou vitrine, com seus reflexos, misturando interior da loja e rua, produz um efeito visual espelhado, diáfano e fantasmático – são essas características que fizeram Marx pensar na fantasmagoria da mercadoria, segundo defende Agamben (2007, p. 68). Tal qual mercadorias, os homens diante da janela-como-vitrine performam a sensualidade do consumo, tomam partido dos estereótipos de identidade propiciado por elas,

aprendido nas revistas gays da época: estilo de vestimenta, corte de cabelo e barba, códigos de conduta⁶. Faz-se notar que “ser gay” não era somente uma questão de prática sexual, mas uma identidade que passa a abarcar uma sensibilidade, uma cultura e um estilo de vida; portanto, na sociabilidade capitalista, torna-se necessariamente uma forma de consumismo. De forma ainda mais explicitamente semelhante à Atget, Fink também possui uma série de fotografia de vitrines de lojas de artigos voltados ao público gay, onde se vêem vestimentas, adereços de BDSM, manequins (simulacro

⁶ O artista Hal Fischer investiga esses elementos em sua série fotográfica *Gay Semiotics* (1977).



Figura 5 Tom Bianchi *Fire Island Pines*, 1975–1983. Sem título, 376. Fotografia polaroid.

mercantilizado do corpo-vivo do consumidor), cuja superfície refletora da vitrine é formalmente muito semelhante a sua série de vistas para fachadas e janelas de bares gays. Igual as mercadorias nas vitrines, esses homens acenam amorosamente, eroticamente a quem as admira.

Para o crítico Vince Aletti, a série de Bianchi é uma “carregada de tensão e fascinante peça de época: um deslumbrante deslumbre do Éden antes da Queda. O paraíso particular de Bianchi” (TIME, 2013) – sendo o Éden, ao qual se refere, o momento de liberdade e prazer conquistado pelos liberacionistas, e a “Queda”, a crise da AIDS. Assim, como observado no comen-

tário de Aletti, olhadas hoje em retrospecto, sabendo o devir da história, essas fotos transmitem não só admiração pela beleza e erotismo, mas melancolia, não só porque tornam visíveis a passagem inexorável do tempo, mas porque estão carregadas da força horripilante e profética da qual Didi-Huberman afirma ser dotada a história da arte (2019, p. 108). O mesmo pode ser afirmado sobre as fotografias de Fink, nos impelindo a refletir sobre a recepção e percepção que temos dos materiais produzidos então. A crise da AIDS no porvir nos impele ao anacronismo. O *ethos* dos anos 1970 com seu hedonismo, o culto ao corpo, à virilidade e a juventude surge como um fugaz lampejo de beleza que logo se tornaria obsoleto.

Com os olhos “sujos de tempo”, o espectro futuro da AIDS que projetamos anacronicamente se percebe na temática e na forma de representação de alguns retratos feitos por Peter Hujar. Em Hujar a mortalidade não é somente virtual ou poética, mas concreta. Seu interesse por ela se inicia em 1963, em Palermo, na Itália, quando visitou as catacumbas do Convento dos *Capuccini* (Figura 6), onde os restos mortais dos monges, dada as condições específicas do ambiente, mantêm-se impressionantemente preservados. A experiência resultou, anos depois, no fotolivro *Portraits in Life and Death* (1976), onde as



Figura 6 Leonard Fink Homens posam dentro de um bar gay, ca. 1970. Fotografia.

fotos das catacumbas se intercalam com onze retratos de amigos, dentre eles a escritora Susan Sontag (Figura 7), que assina também o prefácio. Identificando a seu modo a espectralidade da fotografia, ela escreveu sobre a série: “(...) O corpo sabe. E a câmera sabe, inexoravelmente... Peter Hujar sabe que aqueles retratos em vida são sempre, também, retratos na morte” (SONTAG *apud* CARR, 2012, s/p).

Assim como os cadáveres dos monges, muitos dos modelos posam reclinados; cria-se

um laço entre duas outras coisas que recorrentemente se associam à morte: a fotografia, como já mencionado, e a sexualidade. Horizontalizar o corpo: no caixão, o repouso eterno, e nos momentos íntimos do amor e do sexo; momentos em que se destrói – ou se almeja destruir – a fronteira entre o eu e o mundo, do eu e o outro.

A mesma posição reclinada é repetida em outro “gênero” fotográfico que Hujar pratica. Ele realizou alguns retratos de amigos hospitalizados e também retratos post-

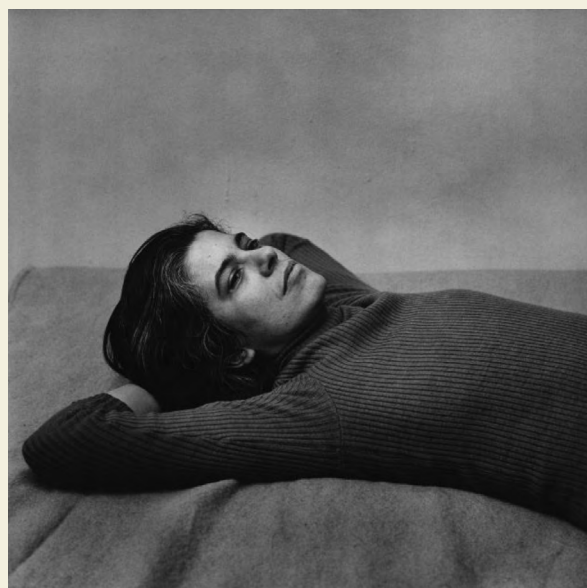


Figura 7 Peter Hujar *Catacumbas de Palermo #3 (Homem com chapéu no crânio)*, 1963. Fotografia, impressão gelatina de prata. The Peter Hujar Archive, Nova York. **Figura 8 Peter Hujar** *Susan Sontag*, 1975. Fotografia, impressão gelatina de prata. Peter Hujar Archive, Nova York.

-morte, sendo a mais popular a série *Candy Darling em seu leito de morte* (1973) e seu retrato clímax: *Candy Darling em seu caixão* (1974) (Figuras 8 e 9). Essas fotografias passam a apresentar uma semelhança “profética” com uma sensibilidade que emergirá ao final dos anos 1980: os retratos de pessoas com AIDS, sendo muitas vezes, no senso-comum, confundidos com eles. Hujar faleceu em 1987 em decorrência da AIDS. O também artista David Wojnarowicz, um de seus amigos mais próximos, fotografou-o logo após o falecimento. A paródia é uma das assinaturas de Wojnarowicz: neste gesto misto de homenagem, luto e revolta, ele emulando a poética dos retratos reclinados e da fotografia *post-mortem* de Hujar ao mesmo tempo que dialoga com as imagens de enfermos que começam a se difundir pelo fotojornalismo e na televisão.

Com o aparecimento da AIDS, o vínculo entre fotografia e morte se reforça de modo singular. Nomes como Nicholas Nixon e Therese Frare ganharam grande projeção na mídia e no circuito artístico com uma forma de representação que popularizou retratos de homens gays padecendo em leitos hospitalares, severamente emagrecidos e cobertos por Sarcomas de Kaposi. A disseminação desse tipo de retrato teve recepção ambígua. Enquanto fotógrafos como Nixon e Frare afirmam buscar humanizar o sofrimento humano, num momento de grande estigmatização dos doentes, críticos como Douglas Crimp (2002; 2015, p. 25-6) repudiaram esse tipo de iniciativa por acreditarem que apenas se reiteravam a fobia social e a estereotipificação dos doentes. A crise da AIDS, enquanto fenômeno transversal da vida social, pública e

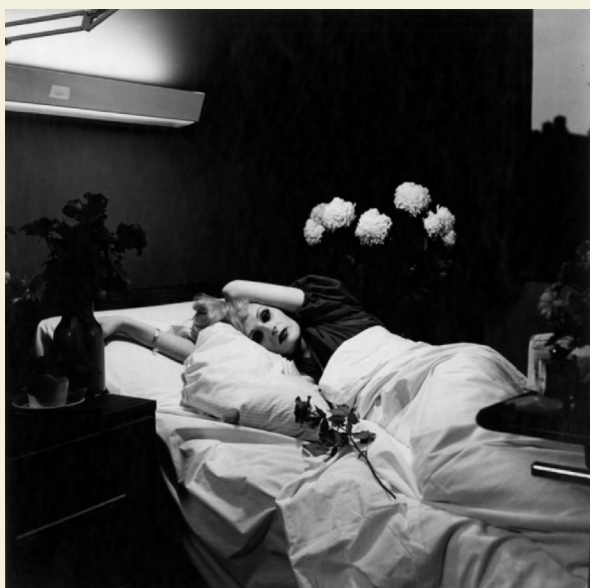


Figura 9 Peter Hujar *Candy Darling em seu leito de morte*, 1973. Fotografia, impressão gelatina de prata. Peter Hujar Archive, Nova York. **Figura 10** Peter Hujar *Candy Darling em seu caixão*, 1974. Fotografia, impressão gelatina de prata. Peter Hujar Archive, Nova York.



privada, se impôs como um dos elementos intrusivo, inalienável; seu impacto na arte e na cultura é, portanto, indiscutível e nos dá uma ambígua tarefa por legado. Os traumas e as perdas que a crise da AIDS impôs à população LGBT (mas não só a ela, devemos sempre enfatizar) criam um terreno fértil para as fantasias – de ruína, dos fins dos tempos, de pânico moral e sexual, de paraíso perdido – e também para os fantasmas. Os fantasmas produzidos pelo luto, pela melancolia, pela dimensão coletiva de trauma; fantasmas da experiência histórica de opressão, violência e desigualdade sofridos pelas pessoas LGBT: crimes de ódio, assassinatos, suicídios; e também os fantasmas criados pelas imagens fotográficas.

Por isso, para buscar compreender melhor as relações ali em jogo, creio ser neces-

sário incorporar um modelo temporal e estético que se valesse da própria noção de fantasmática, de sua sensação espectral e complexa que imbui o olhar de uma forma particular de anacronismo. Um uso positivado e crítico dele, seu efeito sensível na percepção, de uma potência criativa-interpretativa. Como defende George Didi-Huberman, “O anacronismo seria, assim, numa primeira aproximação, um modo temporal de exprimir a exuberância, a complexidade, a sobredeterminação das imagens” (DIDI-HUBERMAN, 2019, p. 22). A ideia de uma fantasmática da Liberação Gay é um modo de operacionalizar o anacronismo dentro dessa perspectiva.

Um olhar eucrônico para as imagens do movimento coloca em primeiro plano a força de vitalidade daqueles anos, mas num

diálogo com o anacronismo, se torna possível ver nelas o que a própria fotografia anuncia de mortífero: a eternização de um vislumbre, de um segundo na iminência do desaparecimento. Por isso, falar em uma fantasmática da Liberação Gay busca fugir da mera descrição de fatos; convida a uma tomada de posição de seu legado, de pensar o período de forma dinâmica e relacional: o que teria sido aqueles que o viveram, o que, hoje, imaginamos ter sido; o que os documentos atestam e as lacunas que sempre vão impor sua presença. Sobretudo, pensar através da fantasmática é conferir um valor singular às potencialidades da imagem em sua multiplicidade semântica.

O olhar presente, que olha para esse passado, imbuído pela nostalgia e acostumado aos relatos do luto que lamenta a perda de um “paraíso perdido”, de um momento histórico idílico, projeta sobre essas fotos – mesmo as mais alegres, as mais eróticas, as mais politicamente engajadas – as marcas da melancolia; percebemos essas fotos como “crônicas de uma morte anunciada”. Não seriam todas as fotos, adotando a perspectiva barthesiana, essa crônica? Ou, como observa Susan Sontag (2004, p. 63), não são as fotos “objetos de melancolia” por excelência? O agravante, neste caso, está no futuro daqueles que fotografaram e foram fotografados. Ao longo da década de 1980, deixaram de ser mera força de

expressão ou ditame filosófico; essa morte anunciada assumiu proporções catastróficas quando a AIDS se impôs como ponto de inflexão e impõe uma experiência coletiva de trauma; tornou-se uma força de pressão incontornável à sociedade e, sobretudo nos primeiros anos da epidemia, à população gay.

É por conhecer a história, o prognóstico e a amplitude do impacto social que o vírus legou, que um modelo temporal mais tradicional não é adequado. A crise da AIDS, como qualquer crise social pautada na opressão, nos impõe a tarefa de falar dos mortos, de “ressuscitá-los”, de encarar os assombros e as assombrações. É também por isso que se evoca a fantasmática como metáfora e categoria conceitual; é por necessidade de ver, escutar e evocar os mortos, os fantasmas, torná-los presentes através da materialidade de seus rastros e recordações. Mesmo sabendo que não é possível à fotografia apresentar o passado tal como ele foi, nem redimir as perdas irreparáveis, há seu valor e mérito na captura dessas feições, corpos, cenas e lugares. Em relação à singularidade técnica da fotografia, há grande beleza poética em saber que a materialidade que a deposição da luz refletida no material fotossensível é, como enuncia Benjamin, “como uma recordação, como ela relampeja no instante de um perigo” (2016, p. 243).

Referências

- AGAMBEN, Giorgio. *Estâncias: a palavra e o fantasma na cultura ocidental*. Belo Horizonte, MG: Editora da UFMG, 2007.
- BARTHES, Roland. *A câmara clara: nota sobre a fotografia*. 7. ed. Rio de Janeiro, RJ: Nova Fronteira, 2018.
- BENJAMIN, Walter. Sobre o conceito de história. In. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Tradução de Sergio Paulo Rouanet. Prefácio de Jeanne Marie Gagnebin. 8. ed. rev. São Paulo, SP: Brasiliense, 2016.
- BURKE, Peter. *Testemunha ocular: o uso de imagens como evidência histórica*. Tradução de Vera Maria Xavier dos Santos. São Paulo, SP: Editora UNESP, 2016.
- CAAR, Cynthia. *Fire in the Belly: The Life and Times of David Wojnarowicz*: versão para Kindle e-book. USA, New York City: Bloomsbury, 2012.
- CRIMP, Douglas. Portraits of people with AIDS. In. *Melancholia and moralism: essays on AIDS and queer politics*. Cambridge, MA: MIT Press, c2002.
- CRIMP, Douglas. *Sobre as ruínas do museu*. Fotografia de Louise Lawler. Tradução de Fernando Santos. [2. ed.] São Paulo, SP: Martins Fontes, 2015.
- DANTO, Arthur. *Playing with The Edges*. In. MAPPLETHORPE, Robert. Mapplethorpe. Coautoria de Arthur Coleman Danto. New York, NY: Random House, c.1992.
- D'EMILIO, John. *Sexual politics, sexual communities: the making of a homosexual minority in the United States, 1940-1970*. Chicago, IL: University of Chicago Press, 1983.
- D'Emilio, John. *O capitalismo e a identidade gay*. 2021. In LGBT Comunista, originalmente publicado via LavraPalavra. Disponível em: <https://lavrpalavra.com/2021/03/19/o-capitalismo-e-a-identidade-gay/>. Acesso: 10/07/2023.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *Diante da imagem: questão colocada aos fins de uma história da arte*. Tradução de Paulo Neves. São Paulo, SP: Editora 34, 2013a.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *A imagem sobrevivente: história da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg*. Tradução de Vera Ribeiro. Rio de Janeiro, RJ: Contraponto, 2013b.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *Quando as imagens tomam posição: o olho da história, I*. Tradução Cleonice Paes Barreto Mourão. Belo Horizonte: UFMG, 2017.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *Diante do tempo: história da arte e anacronismo das imagens*. Tradução de Vera Casa Nova, Márcia Arbex. Belo Horizonte, MG: Ed. UFMG, 2019.
- DUBOIS, Philippe. *O ato fotográfico e outros ensaios*. 4. ed. Campinas, SP: Papirus, 2000.
- HAUG, Wolfgang Fritz. *Crítica da estética da mercadoria*. Coautoria de Jael Glaucê da Fonseca. São Paulo, SP: UNESP, 1996.

- HENNESSEY, Rosemary. *Profit and Pleasure: Sexual Identities in Late Capitalism*. EUA: Routledge, 2000.
- LEVINE, Martin P. *Gay macho: the life and death of the homosexual clone*. Coautoria de Michael S. Kimmel. New York, NY: New York University Press, c1998.
- LOUGHERY, John. *The Other Side of Silence: Men's Life and Gay Identities - A Twentieth-Century History*. EUA: Henry Holt and Co, 1998.
- LUCIE-SMITH, Edward. *Art in the seventies*. Ithaca, NY: Cornell University Press, 1983, c.1980.
- LUKÁCS, György. *História e consciência de classe: estudos de dialética marxista*. São Paulo, SP: Martins Fontes, 2003.
- Marx, Karl. *O Capital: crítica da Economia Política*. Livro 1. São Paulo: Boitempo, 2013.
- REED, Christopher. *Art and Homosexuality: A history of ideas*. EUA: Oxford University Press, 2011.
- RUBIN, Gayle. *Pensando o sexo: notas para uma teoria radical da política da sexualidade*. In: *Políticas do sexo*. São Paulo, SP: Ubu, 2017.
- SONTAG, Susan. *Sobre fotografia*. São Paulo, SP: Companhia das Letras, 2004.
- TIME. *Best Photobooks 2013*. Autor Vince Aletti, 2013. Disponível em: <https://time.com/3805094/time-picks-the-best-photobooks-of-2013/photo/s5z3176/>. Acesso em: 05/10/2023.
- WOOLF, Sherry. *Sexualidade e Socialismo: história, política e teoria da libertação LGBT*. São Paulo, SP: Autonomia, 2021.

A performance *O câmera nu*, de Aimberê Cesar, e o paradoxo da atração

Bianca Andrade Tinoco*

* Professora voluntária do Instituto de Artes da Universidade de Brasília (UnB). Doutora em Teoria e História da Arte pelo Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais (PPGAV) da UnB, com menção honrosa no Prêmio Capes de Tese 2021 na área de Artes. Foi bolsista CNPq em doutorado-sanduiche no exterior (Universidad Autónoma de Madrid, 2020). Integra o Grupo de Pesquisa *Musealização da Arte: Poéticas em Narrativas* (UnB/UFBA).

biancatinoco@gmail.com | <https://doi.org/10.5281/zenodo.18437117>

A novidade veio dar à Praia do Flamengo, no Rio de Janeiro, em uma manhã de junho de 1992. Na qualidade de algo muito comum, que metade da população mundial vê diariamente refletido no espelho: um homem nu. Tratava-se, no entanto, de um homem sem roupas em um local inusitado, em que as regras sociais permitem o corpo praticamente despido, mas com pedaços de tecido bloqueando a vista de partes específicas. Ora, um homem em nu frontal em uma praia urbana quase ganha “a qualidade rara de sereia”. As primeiras imagens de um nu masculino frontal no cinema comercial brasileiro¹, por exemplo, ocorreram em 1971, com o ator Arduíno Colasanti no filme *Como era gostoso meu francês*, de Nelson Pereira dos Santos.

Aquela aparição na Praia do Flamengo em 1992 não trazia, no entanto, busto de deusa maia nem rabo de baleia. Metade era um corpo humano desnudo, metade um grande olho em máquina e vidro. Como um tritão às avessas, ele tinha pernas compridas e trazia à frente da cabeça, sustentada pelas mãos, uma câmera de vídeo que impedia a visão do rosto. Uma câmera que apontava, que mirava, que acusava a indiscrição daqueles que o observavam.

Esse corpo, esse homem, era o sergipano Aimberê Cesar (1958-2016). De acordo com uma descrição de sua autoria, anos depois em um blog no Blogspot², Cesar era “Filósofo livre, produtor cultural, artista multimídia e mago intuitivo. Fundador e difusor do Zen Nudismo, filosofia de cunho anárquico-social”. “Ali naquela praia, ali na areia”, ele participou, em parceria com Xico Chaves, de uma performance sob o título *Preservando a ecologia do homem – ECO 92*. Enquanto Chaves tocava berimbau à beira-mar, trajando camiseta branca e calça jeans, ao lado de um arco e uma flecha indígenas fincados verticalmente na areia, Cesar filmava. A ação, realizada no mesmo período da Conferência das Nações Unidas sobre o Meio Ambiente e Desenvolvimento, a ECO 92, foi interrompida pela abordagem policial. Não foi uma abordagem truculenta: devido à movimentação da cidade naqueles dias, além da câmera de Aimberê Cesar, outras registraram o momento.

Na época da Eco 92, estavam no Rio representantes de todos os Estados do mundo inteiro, índios... E pensei “Tenho que fazer uma ação do zen nudismo nesse negócio!”. Morri de medo, suei, pinte e bordei. Meu organismo, meu corpo ficou desesperado. Sou de classe média, fui criado para não fazer essas coisas em público [ficar nu]. Faço porque não consigo deixar de fazer, tenho que colocar o que eu penso, não posso escapar disso, é necessário para a minha existência. Como sempre fui preo-

¹ Refiro-me ao cinema de grande circulação em salas comerciais de exibição, excetuando a produção de filmes pornográficos.

² Disponível em: <https://aimberecesar.blogspot.com/>. Acesso em: 15 jan. 2025.

cupado com as consequências dos meus atos, usei a câmera para chegar e filmar. O policial veio para cima de mim, e, quando viu as câmeras, baixou a guarda, deu tudo certo. Mas foi tudo muito pensado (CESAR, 2009, p. 176).

Preservando a ecologia do homem foi entendida por Aimberê Cesar como a primeira ativação da performance *O câmera nu*, realizada entre 1992 e 1999 dentro da série *Zen Nudismo*. Ela não foi, no entanto, a primeira performance de Aimberê Cesar nu. Em 1987, ele participou sem roupas da performance *Sex Manisse* de Márcia X e Alex Hamburger na casa de shows *Mistura Fina* em Ipanema. No trecho abaixo, Hamburger (2014, p. 32) descreve brevemente a obra, inspirada pelo poema *Manisse - poesia para 4 dedos e polegar* do português Alberto Pimenta:

No pequeno, mas perfeito espaço para a sua encenação, perfilamos num diminuto palco dois músicos de 'vanguarda clássica', os combativos clarinetistas Lena e Paulo dos Passos, que já haviam colaborado conosco em outras incursões, elegantemente vestidos com um figurino de concerto sinfônico, tendo ao seu lado o grande Aimberê Cesar, completamente nu (creio que foi uma das primeiras intervenções do seu *work in progress*, 'Zen Nudismo'), estabelecendo, de partida, um contraponto visual provocante em relação aos padrões sugeridos. Paralelamente, eu e X. distribuíamos cartilhas 'apropriadas' de papelaria e especialmente preparadas para a noite, nas quais intervimos alocando o carimbo *pornografonemas* e os nossos nomes logo abaixo, recurso proveniente de uma certa experiência com arte postal e que muito utilizávamos, podendo, nas demais páginas ler-se o belo poema de Alberto Pimenta [...]; o qual, ao ser lido em voz alta e em coro com o público, a quem instávamos fazê-lo, todos embalados pelos acordes minimalistas dos músicos, proporcionou uma massa sonoro-visual ímpar, graças também às outras variáveis que procuramos entremear, como a interação com 'bonecas infláveis', os primeiros falos de borracha de *sexshops* que Xis utilizou ao vivo, enfim, uma ação simultânea que acredito ficará

impregnada para sempre na memória de todos os que puderam presenciar aquela noite mágica.

Duas ações de Aimberê em 1990, ambas no evento carioca Centro de Experimentação Poética 20.000 (CEP 20.000), no Espaço Cultural Sérgio Porto, também já o traziam despido. É verdade que, em uma delas, ninguém viu o corpo nu: em *Nada*, o artista entrou no palco, anunciou a performance, pediu que apagassem as luzes do teatro, tirou a roupa e a colocou de volta. Antes dessa ocasião, durante a edição de inauguração do CEP 20.000, foi realizada aquela que Cesar considerava a primeira performance zen nudista, *O nu gratuito*, segundo ele um *strip tease* desprovido de apelo sexual. O poeta e compositor Tavinho Paes (*apud* PAIVA, 2020, p. 163) descreveu o momento: "Aimberê César fazia strip-tease e, nu em pelo, exibindo uma piroca cavalgar, tocava sax, informando ao respeitável público as bases naturalistas de seu conceito zen nudista aplicada às artes da palavra falada [...]".

O Zen Nudismo se cristalizou em 1990, sendo formado por quatro eixos – filosofia, prática, arte e magia. Ele visava a libertação do corpo e do ser humano por meio do desapego da indumentária. Em seu blog, Cesar (1991) publicou os fundamentos desse sistema de pensamento:

A filosofia oriental, que procura expressar uma relação com a vida imediata, física, sensorial, possui na sua origem milenar, o bucolismo e a con-

templação da época de seu surgimento; fator de sua inadaptabilidade aos tempos "zapt-zupt" de hoje, que com seus aparatos de milagres técnicos, aproxima estas e outras culturas, permitindo que crenças e idéias circulem sem barreiras pelo planeta, revelando as mais diferentes verdades. O Choque cultural da descoberta dessa diversidade possibilita a desmistificação de todos os dogmas, seguida do desvendamento dos truques embutidos nos tótems sagrados, quebrando tabus, liberando o homem para experimentar fontes renováveis de prazer e energia, inventando suas próprias estâncias e rotinas anímicas, de acordo com a evolução dos fatos que se dimensionam neste pulsar.

Guilherme Zarvos (2008, p. 112), em sua tese de doutorado, avalia que o zen nudismo, com sua ênfase no corpo, na nudez, no improviso e no relaxamento, "[...] traz um saber do homem para além do racionalismo, mantendo a história da contracultura presente. É o homem racional que não se despe, já está despido, que não demonstra, que está e essencialmente está: aí sua força".

A arte, nesse contexto, estabelece o jogo entre a racionalidade da filosofia e a objetividade prática. Em *Zen Nudismo - Arte*, Cesar explicita que "[a]s performances da série Zen Nudismo são ações que objetivam estimular reações diante da materialização do óbvio". Em entrevista à autora (CESAR, 2009, p. 175), o performer também abordou a relação entre a nudez e a crítica social: "Ficar pelado é a parte simples, o aprofundamento é perceber a hipocrisia da sociedade, perceber que somos o que somos, e não o que a sociedade quer que sejamos. A roupa, a obrigatoriedade

da roupa, é a hipocrisia vestida em nossos corpos, gravada em nossas leis".

Na praia, a dança do paradoxo

Então a performance com o corpo despido já existia na trajetória de Aimberê Cesar e o Zen Nudismo estava consolidado em 1992. O que mudou com a performance na Praia do Flamengo?

Performando nu em um espaço aberto, não protegido pelas permissões e regras implícitas dos ambientes artísticos, Aimberê Cesar identificou nas pessoas presentes à ativação a curiosidade de observar o corpo do cinegrafista em conflito com o impulso de fuga diante da câmera. Um jogo de extroversão e intimidação que se dá em múltiplas direções e intensidades: segundo Cesar relatou ao artista Chico Fernandes (2021, p. 50), o policial que o abordou na Praia do Flamengo ficou inibido pela câmera em sua direção, mas o artista ficou tão nervoso que não conseguiu ligar o equipamento na hora.

Parafraseando o título do livro de Georges Didi-Huberman (1998), na performance *O câmera nu*, de fato, o que vemos nos olha. Didi-Huberman (1998, p. 77) salienta: "Dar a ver é sempre inquietar o ver, em seu ato, em seu sujeito. Ver é sempre uma operação de sujeito, portanto uma operação fendi-da, inquieta, agitada, aberta. Entre aquele

que olha e aquilo que é olhado”. A descrição se assemelha em muitos aspectos ao que Georges Bataille (1987, p. 14) apresenta em relação à experiência erótica, em especial àquela envolvendo a nudez:

A nudez se opõe ao estado fechado, isto é, ao estado de existência descontínua. É um estado de comunicação que revela a busca de uma continuidade possível do ser para além do voltar-se sobre si mesmo. Os corpos se abrem para a continuidade através desses canais secretos que nos dão o sentimento da obscenidade. A obscenidade significa a desordem que perturba um estado dos corpos que estão conformes à posse de si, à posse da individualidade durável e afirmada.

Aimberê Cesar dá a ver seu corpo desnudo, porém o olhar devolvido pela objetiva da câmera revela o observador, que subitamente se compreende na posição de observado, flagrado em uma atitude *voyeur*. Assim como encarar a Medusa, ou como olhar para trás no mito de Orfeu e Eurídice ou na fuga bíblica de Sodoma e Gomorra, dizer sim à visão tem um preço. Transpor o interdito, a proibição social de observar um corpo nu (ainda mais um nu masculino, que traz para os homens a experiência, ainda que breve, do desejo homossexual) e ser surpreendido pela vigilância maquínica nessa curiosidade ou nesse querer é uma experiência que atordoa, evidencia uma fragilidade.

Ao estabelecer esse jogo de desnudamentos corporais e emocionais no âmbito do artístico, Aimberê Cesar exercita o que

Bernard Stiegler (2007, pp. 35-36) recomenda aos artistas, em meio às amarras e aos controles da sociedade contemporânea: promover a diacronia, ou seja, despertar as pessoas do estado de miséria simbólica por meio da devolução da experiência estética, incompatível com o condicionamento de comportamentos: “A experiência do sensível [...] consiste em dilatar as capacidades do sensível, isto é, a intensificar as singularidades dos indivíduos”. O trabalho de artistas que colocam o corpo nesse embate, sustenta Kattia Canton (2009, p. 28), “consiste num contraponto poético a todo um projeto de servidão voluntária do corpo contemporâneo, escravo da imagem na sociedade de consumo.” Christine Greiner (2005, pp. 122-123) argumenta que

o corpo artista é aquele em que aquilo que ocorre ocasionalmente como desestabilizador de todos os outros corpos (acionando o sistema límbico) vai perdurar. Não porque ganhará permanência neste estado, o que seria uma impossibilidade, uma vez que sacrificaria a sua própria sobrevivência. Mas o motivo mais importante é que desta experiência, necessariamente arrebatadora, nascem metáforas imediatas e complexas que serão, por sua vez, operadores de outras experiências sucessivas, prontas a desestabilizar outros contextos (corpos e ambientes) mapeados instantaneamente de modo que o risco tornar-se-á inevitavelmente presente. Não à toa o sexo, a morte, o humor, a violência e todo tipo de emoção estão presentes durante estas experiências artístico-existenciais.

A performance na Praia do Flamengo também explícita, pelo contraponto, o papel fundamental, para a história da performance e de grande parte da arte contem-



Figura 1 Aimberê Cesar e Xico Chaves *Preservando a ecologia do homem – ECO 92* (1992). Performance realizada na Praia do Flamengo, Rio de Janeiro. Foto: Mauricio Ruiz.

porânea, dos profissionais responsáveis pela captação de imagens em fotografia e vídeo. A presença inegável de Aimberê Cesar em uma atividade de registro desnuda o véu de invisibilidade usualmente colocado sobre esses corpos que se colocam na cena artística em meio a um serviço de documentação audiovisual, enfatizando a interferência deles no escopo das obras documentadas. Sobre essa invisibilidade, Anna Paula da Silva (2021, pp. 136-137) recorda o caso extremo da fotoperformance *Leap into the void* (1960), de Yves Klein, em cuja montagem foram apagados não

apenas o fotógrafo Harry Shunk, mas o trampolim e as pessoas que ampararam o artista em queda, evitando seu encontro com o solo.

As implicações desse reconhecimento dos profissionais de registro audiovisual reverberam em tópicos de autoria, documentação e em questões trabalhistas e de direito de imagem. Em sua tese, Chico Fernandes (2021, p. 50) nos lembra que “[...] além de filmar, Aimberê é filmado, tanto no Aterro quanto na abertura da exposição de Márcia, e ter sua reação insólita registrada

por outro câmera, Mauricio Ruiz, também ajuda em uma espécie de mediação, inteligência da ação intencionada, apazigua uma perturbação que o nu pode (mas não deveria) causar”.

Após a performance na Praia do Flamengo, Aimberê Cesar passou a ativar *O câmera nu* em diferentes ocasiões nos anos 1990 – todas protegidas pelas paredes e pela proteção implícita exercida pelas instituições artísticas. Ainda em 1992, o trabalho foi executado no CEP 20.000. Em 1994, durante a individual de Márcia X no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, Cesar performou *O câmera nu na Fábrica Fallus*, filmando a série *Kama sutrinhas* da artista. Na Fundação Progresso (RJ), em 1999, o artista apresentou *O câmera nu pelo progresso*.

A partir dos anos 2000, a câmera se tornou menos frequente nas performances do artista, mas a nudez continuou em sua carreira até sua morte em 2016. As ações de Aimberê Cesar despido e a filosofia do Zen Nudismo, que ele promovia até em anúncios na seção de Classificados dos jornais, se mesclaram na memória dos frequentadores da cena artística carioca. Performances zen nudistas eram frequentes no CEP 20.000, no evento Zona Franca, promovido por ele e outros artistas nos anos 2000, e em palcos de shows como o

da banda Hapax no Fórum Social Mundial em Porto Alegre, em 2003.

Chico Fernandes e o retorno

d’O câmera nu à praia

É difícil conceber o que teria ocorrido a Aimberê Cesar em meio ao recrudescimento da atmosfera “liberal da economia e conservadora nos costumes”, que ascendeu no Brasil após o golpe que levou ao *impeachment* da presidenta Dilma Rousseff, em 2016. Desde então, outros artistas com o corpo nu em performance sofreram repressão policial e de setores da sociedade. A reação agressiva a performances de Antonio Obá, Wagner Schwartz, Maikon Kempinski e Chico Fernandes, entre outros, nos anos 2010 e 2020, demonstra que o tabu da exibição do corpo masculino desnudo está longe de ser superado. Ataques incisivos a performances anteriormente ativadas sem grande controvérsia – como *La Bête*, que já havia sido mostrada por Wagner Schwartz nove vezes desde 2005, antes do incidente no MAM de São Paulo, em 2017 – reforçam a percepção de uma mudança do socialmente aceito em uma configuração que ampliou o risco pressuposto em performances relacionadas ao corpo despido.

Nesse momento pouco propício, eis que a obra de Aimberê Cesar passou a receber ativações e homenagens. Desde 2017, o artista Chico Fernandes realiza performan-

ces nu, algumas delas com menção direta ao mentor do zen nudismo. Destacamos *O ciclista nu*, performance realizada por Aimberê Cesar em 2003 durante o evento Zona Franca (Cais do Porto do Rio de Janeiro) e ativada por Chico Fernandes em 2018, no Largo da Carioca (Rio de Janeiro), e em 2019, em Porto Alegre.

A ativação no Rio de Janeiro ocorreu por menos tempo que o previsto, de acordo com Fernandes (2020, p. 27), e por um motivo curioso: o pneu da bicicleta, emprestada pela irmã de Fernandes, furou nos primeiros instantes e começou a derrapar. “[...] percebo que há uma grande diferença na percepção do trabalho no Zona Franca e minha homenagem. Aimberê lá, em sua grande bicicleta e seu corpo esguio flutuava pelo espaço, como um águia, eu gordinho em uma bicicleta pequena de pneu furado, explicitava um lado cômico”.

Na segunda ocasião, Chico Fernandes pedalou por três minutos na Rua da Praia, na região central de Porto Alegre. A ação recebeu reações de incômodo e de euforia e depois o artista foi conduzido por policiais à delegacia, em que preencheu um termo circunstanciado encaminhado ao judiciário (FERNANDES, 2021, p. 79). Durante a audiência em 2019, o juiz arquivou o caso, com a condição de que Fernandes não realizasse mais a performance na cidade.

Chico Fernandes também ativou *O câmera nu* em pelo menos duas ocasiões. No Réveillon de 2019-2020, na Praia de Copacabana, o medo da reação de milhares de pessoas fez com que, mediante um tumulto próximo e o aviso de sua fotógrafa, ele lançasse a câmera ao mar e fugisse.

Em fevereiro de 2020, com a performadora Helena Marc (que também possui um histórico de performances nua), realizou *Domingo na FIESP*, em que congregou *O câmera nu* e *O ciclista nu*. Depois de 2 minutos e 40 segundos com a dupla performando na Avenida Paulista, policiais se aproximaram e pediram que se vestissem.

Chico Fernandes foi oficialmente impedido de realizar performances nu no Rio de Janeiro, por cinco anos, depois da ação *Eu sou eu e o cavalo não é meu*, em que subiu nu na estátua do General Osório na Praça XV de Novembro, no Centro do Rio. De cima da estátua, em um momento de 3 mil mortes diárias por Covid-19 no Brasil, ele discursou contra o governo do presidente Jair Bolsonaro, o excesso de militares em cargos políticos públicos, sobre liberdade artística e de expressão, e conclamou pelo avanço da vacinação.

Reverberações de um corpo nu

Devido à sua produção artística dedicada em grande medida a meios compreendi-

dos pelo sistema da arte como pouco convencionais, como a performance e o vídeo, Aimberê Cesar foi raramente lembrado após sua morte e nas homenagens subsequentes. No Rio de Janeiro, ele é recordado a cada dois anos como um dos fundadores do bloco de carnaval Vade Retro Abacaxi, criado em 2001 e que desfila andando para trás na Praia de Ipanema, com frequência bienal. Estudos acadêmicos e produções audiovisuais relacionadas à performance no Brasil dos anos 1980 e à história do evento CEP 20.000 também reiteram a relevante contribuição do artista.

Em outras localidades do país, a trajetória de Cesar, que já não era muito conhecida, segue ignorada em grande medida – a exemplo do que ocorreu com muitas carreiras artísticas dedicadas à performance entre os anos 1980 e 2000. Uma exceção nesse apagamento é a exposição *Fullgás – Artes Visuais e Anos 1980 no Brasil* (Centro Cultural Banco do Brasil, 2024-2025), com

curadoria de Raphael Fonseca, Amanda Tavares e Tálisson Melo, que exibiu, entre 300 obras, a videoperformance *Bufê Bugiganga* (1992), realizada em parceria com Márcia X³. Aimberê Cesar, vale destacar, não aparece no vídeo, sendo coautor na edição da obra audiovisual.

Ainda em um momento delicado do ponto de vista cultural e social, em que uma imposição conservadora leva museus e instituições à autocensura por medo de reações extremas, é pouco provável que *O câmara nu* volte a ocupar espaços artísticos no curto prazo, seja por meio de vídeos e fotos de Aimberê Cesar ou de ativações como as realizadas por Chico Fernandes. Mas a arte, e a performance em particular, é o campo onde o pouco provável, de repente, irrompe. Ainda que seja só para provocar o olhar e o paradoxo. Ainda que seja, tal como sereia, só porque às vezes a novidade vem dar à praia, nesse mundo tão desigual.

3 A obra, informa a ficha técnica na exposição, foi emprestada pela Coleção Aimberê Cesar e Mauricio Ruiz.

Referências

- BATAILLE, Georges. O erotismo. Porto Alegre: L&PM, 1987.
- CESAR, Aimberê. *Zen Nudismo: Filosofia - Prática - Arte - Magia*. Website. Publicado em 4 jul. 1997. Disponível em: <https://www.geocities.ws/aimberecesar/>. Acesso em: 15 jan. 2025.
- CESAR, Aimberê. *ZEN NUDISMO Desnudando o Corpo, a Mente e as Emoções*. 1991. Disponível em: <https://www.geocities.ws/aimberecesar/portugues/texto01.html>. Acesso em: 15 jan. 2025.
- CESAR, Aimberê. *Zen Nudismo - Arte*. [1997]. Disponível em: <https://www.geocities.ws/aimberecesar/portugues/arte.html>. Acesso em: 15 jan. 2025.
- CESAR, Aimberê. *Zen Nudismo*. *Revista Item*, Rio de Janeiro, v. 4, p. 72, nov. 1996.
- CESAR, Aimberê. Entrevista concedida a Bianca Andrade Tinoco em 7 de março de 2009. In: -FALO MAGAZINE. *Performance*. *Falo Magazine*, v.32, maio 2024, pp.8-49. Disponível em: <https://issuu.com/falonart/docs/falo32> .Acesso em: 15 jan. 2025.
- FERNANDES, Francisco (Chico). Nu na praça: performances entre 2017 e 2020. In: ESTADO DE ALERTA! 2020 - Encontro ANPAP Sudeste de Jovens Pesquisadores, Niterói, Rio de Janeiro, 2020, pp. 23-36. Disponível em: https://b4c4de47-0382-4cd6-801b-97aba7268019.filesusr.com/ugd/86356a_ad9dbb30d30d43558485d000c1b1ca7f.pdf . Acesso em: 15 jan. 2025.
- FERNANDES, Francisco. *Corporeidades em liberdade incondicional: de uma perspectiva batailleana à anticolonial*. 2021. 251 f. Tese (Doutorado em Artes) – Instituto de Artes, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2021.
- GREINER, Christine. *O corpo: pistas para estudos indisciplinados*. 2ª ed. São Paulo: Annablume, 2005.
- HAMBURGER, Alex. Marcia X. Burguer. *Revista Concinnitas*, [S. l.], v. 1, n. 24, p. 1-56, 2014. Disponível em: <https://www.e-publicacoes.uerj.br/concinnitas/article/view/13269>. Acesso em: 15 jan. 2025.
- PAIVA, Vitor Grabowski de. CEP 20.000 - *Centro de Experimentação Poética: Uma utopia falada*. Tese (Doutorado em Letras). Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Departamento de Letras, 2020.
- SILVA, Anna Paula da. *Musealização e arquivamento da performance: as vicissitudes dos vestígios*. Tese (Doutorado em Arte). Universidade de Brasília, Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, 2021.
- STIEGLER, Bernard. *Reflexões (não) contemporâneas*. Organização e tradução Maria Beatriz de Medeiros. Chapecó: Argos, 2007.

TINOCO, Bianca Andrade. *Performance e Geração 80: resgates*. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais). Universidade de Brasília, Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, 2009.

ZARVOS, Guilherme. *Branco Sobre Branco: Cep 20.000/ CePensamento (1990-2008): Uma Possível Rota*. Tese (Doutorado em Letras). Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro – PUC-RIO, Rio de Janeiro, 2008.

Corporalidades radicais: como espaços além da pele

Paula Garcia*

* Doutoranda do Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Semiótica da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC-SP), bolsista Capes. Sua investigação, assim como suas experiências artísticas e curatoriais, centra-se na prática da performance. Atua como artista, curadora independente e colaboradora artística no Instituto Marina Abramovic (MAI) desde 2012. Paula Garcia é representada pela Luciana Brito Galeria, São Paulo.

paulagarcia1951@gmail.com | <https://doi.org/10.5281/zenodo.18437350>



Figura 1 Paula Garcia Documento de performance, 2023. Southbank Center, Londres. Foto: Martina O'Shea.

Introdução

Um dos objetivos conceituais da performance *#9 Corpo Ruído* é colocar em crise a noção de corpo estável submetendo-o ao conflito, desestabilizando-o pelos atravessamentos sonoros, e, desse modo, promovendo um “corpo ruído”, instável, em processo, em transformação. Ao longo do meu percurso artístico, venho criando uma série de performances em que cubro todo o meu corpo com ímãs de neodímio, que estão fixados em uma armadura de ferro customizada para meu corpo. Enquanto isso, colaboradores cobrem o corpo imantado com pedaços de ferro

industriais e arremessam pregos até que ele desapareça sob esse detrito industrial. Nesse contexto, o conceito de Corpo Ruído aponta para uma corporalidade radical definida pela interseção de ao menos três fatores: precariedade, incerteza e risco.

Os ímãs são componentes do meu trabalho que servem para discutir o conceito de forças. Não apenas do tipo subjetivo invisível, mas também do tipo mais evidente de forças sociais que trabalham para consolidar um sistema de poder que acaba moldando elementos como corpos, sentimentos, subjetividades e verdades. Na

experiência performática de *Corpo Ruído*, opero com corpos desmontados, em desmoronamento. Em última análise, o que proponho é um uso performativo do meu corpo em confronto com a sonoridade amplificada, “suporte material no qual as formas de conflito são inscritas” (MORAES, 2020, p. 67).

Desse modo, o trabalho intitulado *#9* (da série *Corpo Ruído*), que performei por cinco dias e por aproximadamente de 30 horas no South Bank Centre, em Londres, em 2023, dá continuidade à exploração de elementos dessa série que aprofundam interações entre o corpo e a tecnologia sonora. Nessa obra, utilizo, portanto, dispositivos acoplados ao meu corpo que geram e modificam sons em resposta aos seus movimentos e ao ambiente circundante. A performance, então, cria uma paisagem sonora viva que muda continuamente e reverbera de forma desestabilizadora no corpo do público, transformando cada gesto meu e de meus colaboradores em um agenciamento sonoro singular. Esse arranjo proporciona uma experiência imersiva para o público, onde o som se torna uma coextensão palpável do meu corpo. Com isso, é possível observar o regime ético-estético da obra em sua dimensão do sensível, ou seja, em sua dimensão política.

Além disso, o ambiente de performance é intencionalmente minimalista, direcionando toda a atenção para o diálogo entre corpo e arquitetura sonora. Essa abordagem não apenas redefine a relação entre a artista e o público, mas também questiona a separação entre ela e o meio. Assim, o trabalho não só captura a atenção pela sua estética sonora, bem como provoca uma reflexão sobre a capacidade do corpo de comunicar e transformar espaços por meio da tecnologia.

Corpo ruído como corporalidade radical

A partir do plano sonoro da obra *#9 Corpo Ruído*, algumas questões emergem, especialmente no que tange à relação entre som, corpo e espaço, e, também, a respeito das implicações políticas e sensoriais dos tensionamentos que a experiência da obra impõe. Nesse sentido, esse plano sonoro dá a ver diferentes significados e relacionamentos com a tecnologia, o corpo e o ambiente. Na experiência da performance, o som atua como uma extensão do meu corpo, para, assim, expandir seus limites físicos para além da pele, pois, por exemplo, os dispositivos sonoros (microfones de contato) acoplados junto à armadura que visto não apenas captam os sons, mas também modificam e amplificam as camadas sonoras geradas pelo meu movi-

mento e pelo ambiente em que a performance aconteceu.

Nessa perspectiva, cria-se uma ideia de um corpo expandido ou, ainda, de corpos expandidos, em que o ruído e a reverberação alteram a percepção do corpo para mim e para o público. Essa experiência do corpo expandido na performance coloca a questão de como o corpo pode ser mediado e transformado pela tecnologia sonora. Nesse contexto, essa camada sonora não é somente um fenômeno acústico, mas também uma extensão física e subjetiva do meu corpo e do corpo do público.

Assim, a camada sonora na obra *#9 Corpo Ruído* relaciona-se ao conceito de precariedade, pois, do modo como meu corpo está instável e vulnerável na performance, o som que emerge dos dispositivos é fragmentado, irregular e imprevisível, refletindo a percepção de instabilidade na performance, tal qual o ruído distorcido que atravessa o espaço, amplifica a sensação de vulnerabilidade e, também, a noção de precariedade como um lugar de transição. Desse modo, surge a questão de como o som pode ser um agente de desestabilização, contribuindo para uma estética da precariedade e do desmoronamento, que estão implicados no meu gesto como artista. Portanto, a sonoridade aqui não é

harmônica, mas dissonante, refletindo um corpo que está em constante risco e transformação.

Dessa forma, o plano sonoro de *#9 Corpo Ruído* cria uma interface para o público experimentar a presença do corpo e do som de maneira sensorial e direta, por meio do impacto material e sensorial que o som gera e, ainda, por alguns momentos de silêncio completo. Portanto, o som, nesse contexto, agencia a produção de presença e, com isso, ativa um dos seus principais aspectos, conforme articula Hans Ulrich Gumbrecht (2010), que é a atenção ao presente, ou seja, a capacidade de estar plenamente consciente do “aqui e agora”. Na performance analisada, a instabilidade e a fragmentação sonora criam uma situação em que o público é constantemente puxado para o presente, focado nas mudanças sonoras e em sua repercussão no espaço e no corpo. Nesse sentido, a sonoridade, em constante transformação, impede uma fixação no passado ou no futuro, exigindo uma atenção plena ao momento presente.

Para Achille Mbembe (2020), nacionalismo e imperialismo constituem o cerne da democracia liberal fundada sobre o colonialismo e a escravidão. Assim, Mbembe (2020) nos coloca um mundo em decadência, onde conceitos como humanismo

e democracia não suportam mais a ocultação da sua essência violenta, revelando-se na contemporaneidade como seu limite, sobretudo pela forma como ocorreu a reação à descolonização, pela qual sobreveio todo o poder do arsenal colonial guardado sob os ideais democráticos e todos os tipos de guerras convocadas à contra-revolução.

Para Mbembe (2020), não apenas o fato da descolonização ter sido violenta, mas a necessidade de ter sido violenta desmente a dissimulação de que a democracia ideal corresponderia a um mundo igualitário e sem guerras. Assim, a violência colonial nascida, considerada uma espécie de dolorosa saída civilizacional do humanismo ocidental, foi condição indispensável da existência das nações democráticas e seria retomada como outra saída para a descolonização e seus efeitos na reconfiguração do mundo e de suas fronteiras deflagrados no final do século XX e, dessa forma, enfatizando o caráter limitado da democracia e do humanismo das nações colonizadoras e imperialistas. Mbembe (2020) demonstra, nesse processo, que a democracia usa a violência como saída contra o que alega e justifica ser uma ameaça, porém, na verdade, apresenta uma violência contra aquilo que seriam seus propósitos humanistas e garantias de sua própria existência e corrompendo a si própria.

Para elaboração dos contextos e conceitos presentes na obra aqui analisada, trago uma visão interseccional das relações de poder na sociedade a partir de Angela Davis (2016), filósofa e ativista, que propõe o conceito de interseccionalidade em seu livro *Mulheres, raça e classe*. Essa abordagem oferece uma lente crítica para compreender a complexidade das experiências de opressão e marginalização que muitas pessoas enfrentam em razão de sua identidade social. Davis (2016) argumenta que categorias sociais, como gênero, raça, classe e orientação sexual, não são separadas umas das outras, mas se interconectam e se interseccionam de maneiras complexas e dinâmicas. Portanto, assim como as forças invisíveis dos ímãs moldam o corpo da artista, essas forças sociais invisíveis moldam os corpos marginalizados, muitas vezes sem serem reconhecidas. Dessarte, a performance traz à tona essas forças ao torná-las tangíveis e visíveis no espaço performático para, enfim, desafiar o público a reconhecer o impacto dessas forças.

A interseccionalidade, portanto, reconhece que a opressão não é uma experiência singular, mas que as pessoas experimentam múltiplas formas de opressão e privilégio devido a sua interseção de identidades sociais. Importante mencionar que Achille Mbembe, em sua entrevista para FLUP

(2021), nos diz que uma maneira de conseguirmos acabar com o racismo, e tudo que descende dele, seria aprendermos a nos organizar de outra forma, com o propósito de termos uma nova ideia daquilo que é comum a todos, uma ideia de comunidade. Nesse sentido, os pensamentos de Davis e Mbembe dizem que essas políticas de globalização e inimizade afetam, nos dias atuais, não só pessoas pretas, mas também imigrantes, LGBTQIA+, cidadãos de baixa renda etc.

Portanto, para uma análise de questões sociais é importante abordar o conceito de interseccionalidade, porque ele desafia as abordagens simplistas e unidimensionais da opressão e reconhece a complexidade das experiências humanas. Permite trazer, ainda, uma compreensão mais ampla e inclusiva das lutas sociais e políticas, trabalhando em direção a um mundo mais justo e igualitário em todas as instâncias sociais.

No capítulo “A consumação do divino”, do livro *Políticas da Inimizade*, Mbembe (2020, p. 54) nos fala de como “as disposições paranoicas da nossa época se cristalizaram em torno de duas narrativas: a do(re)começo e a do fim, o Apocalipse”. Aqui ele nos coloca duas perspectivas acerca da existência humana, onde, na cultura Ocidental-Europeia,

a dominação se exerce pela via da modulação dos liminares catastróficos [...] considera-se que existe, na herança grego-judaica da filosofia que tanto marcou as humanidades europeias, um vínculo estrutural entre, de um lado, o futuro do mundo e o destino do Ser e, de outro, a catástrofe enquanto categoria simultaneamente política e teológica (MBEMBE, 2020, p. 54).

O autor contrapõe essa visão binária da condição humana trazendo uma perspectiva nas tradições africanas antigas:

[...] o ponto de partida da interrogação sobre a existência humana não é uma questão do ser, mas a da relação, da implicação recíproca, isto é, da descoberta e do reconhecimento de uma carne além da minha. É a questão de saber como sempre me transporta a lugares distantes, simultaneamente diferentes do meu lugar e implicados nele. Nessa perspectiva, a identidade é uma questão não de substância, mas de plasticidade. É uma questão de co-composição, de abertura para o outro lugar de uma outra carne, de reciprocidade entre múltiplas carnes e seus múltiplos nomes e lugares (MBEMBE, 2020, p. 55).

Trago também, para a reflexão, a ideia de dissenso de Jacques Rancière (2005), que está relacionada à desestabilização das normas de percepção e organização dos corpos com a performance #9 Corpo Ruído, posto que, na performance, meu corpo é submetido a um processo de desestabilização, em que atravessamentos materiais (ímã, ferro) e sonoros criam um corpo que se desfaz, desmonta e se reconfigura continuamente. Assim, essa desestabilização não é apenas física, mas também perceptiva, pois o corpo performático coloca em xeque as expectativas do público sobre o que constitui um corpo, seus limites e sua presença no espaço.

Portanto, o conceito de dissenso, em Rancière (2005), aponta para o que estava invisível ou inaudível e se torna visível e audível, rompendo, dessa forma, com as formas consensuais de organizar o sensível. No caso da performance *#9 Corpo Ruído*, o corpo coberto por detritos industriais e transformado pelo som aponta para a ideia de dissenso ao desafiar as normas de visibilidade e de organização da corporalidade no espaço público. Portanto, o corpo não é apenas uma entidade estável e reconhecível, mas algo que está em constante transformação, evocando a ideia de que o dissenso é uma interrupção das formas estabelecidas de percepção e trazendo, com isso, uma dimensão política ao trabalho.

No livro *A Partilha do Sensível*, de Rancière (2005), o conceito de dissenso está vinculado às discussões sobre a política da estética e a reorganização das divisões do sensível. Assim, o autor descreve como a política implica uma nova forma de “partilhar” o sensível, ou seja, de criar novos regimes de visibilidade e audibilidade, o que está intrinsecamente relacionado ao conceito de dissenso, pois, como colocado pelo autor, a estética, nesse contexto, “é um recorte dos tempos e espaços, do visível e do invisível, da palavra e do ruído que define ao mesmo tempo o lugar e o que está em jogo na política como forma de experiência” (RANCIÈRE, 2005, p. 16).

Nesse sentido, o pensamento de Jacques Rancière (2005) é fundamental para entender a “política do sentido” através de sua teoria da partilha do sensível, que analisa como as formas artísticas contribuem para definir o que é visível, dizível e pensável em determinado contexto social. Assim, Rancière (2005) aponta para a capacidade da arte de reconfigurar as percepções e relações, criando espaços para a representação e a ação política. Importante, junto a essa proposição de Rancière (2005), relacionar as questões de uma epistemologia “flexível”, como nos coloca Paul Preciado em sua palestra *Eu Sou o Mostro que Vos Fala*:

Uma epistemologia é um fechamento do nosso sistema cognitivo que não apenas dá respostas as nossas questões, mas que define as próprias questões que podemos nos colocar em função de uma interpretação prévia dos dados sensoriais. Os paradigmas científicos são engajamentos compartilhados por uma comunidade social que, sem ter o caráter de axiomas infalíveis ou plenamente demonstrados, são largamente aceitos na medida em que servem para resolver todo tipo de problema. Os paradigmas são “universos de discursos” nos quais reina uma certa coerência, uma certa paz tecno-semiótica, um certo acordo. Mas não são mundos de significação imutável. Uma epistemologia se caracteriza justamente pela flexibilidade (PRECIADO, 2022, p. 51).

Jacques Rancière e Paul B. Preciado oferecem perspectivas complementares sobre como as formas de conhecimento e expressão artística podem desafiar e remodelar as estruturas estabelecidas de percepção e cognição. Rancière (2005), através de sua teoria da partilha do sen-

sível, discute a capacidade da arte de reconfigurar o que é visível, dizível e pensável dentro de um determinado contexto social. Ele sugere que a arte pode perturbar as normas perceptivas e discursivas, criando espaços para novas formas de representação e ação política. Essa reconfiguração não apenas altera a experiência estética, mas também possui implicações profundas na distribuição do poder e nas dinâmicas de inclusão e exclusão social.

Por outro lado, Preciado (2022), em sua exploração de uma epistemologia “flexível”, argumenta que nosso sistema cognitivo é estruturado por paradigmas que, embora não sejam infalíveis, definem as questões que consideramos pertinentes e as respostas que aceitamos como válidas. Esses paradigmas funcionam dentro de “universos de discursos” que mantêm uma certa coerência interna e facilitam um consenso ou uma “paz tecno-semiótica”. No entanto, Preciado (2022) também enfatiza a capacidade de mudança desses paradigmas, sugerindo que eles são suscetíveis a serem questionados e transformados.

Ao conectar essas ideias, vemos que tanto Rancière quanto Preciado valorizam a arte e o pensamento crítico como meios de desafiar e expandir os limites do que é considerado possível ou aceitável. A arte, nesse contexto, torna-se um veículo po-

deroso para a contestação e a renovação epistemológica, capaz de introduzir novas formas de pensar e de perceber que desestabilizam as normas vigentes. Isso ressoa especialmente com o argumento de Rancière (2005) sobre a arte como uma força disruptiva na partilha do sensível, pois realinha o que pode ser percebido e conhecido e, por extensão, o que pode ser imaginado e realizado politicamente. Assim, ambos os pensadores destacam a importância da flexibilidade e da mudança contínua nas epistemologias e nas práticas artísticas como fundamentais para a evolução cultural e política.

Outro aspecto conceitual importante para este artigo são as reflexões de Leda Maria Martins (2021), que nos coloca que a cultura imagética é composta por um conjunto de elementos que vão além das imagens propriamente ditas, incluindo os gestos, as formas de comunicação, os espaços e as relações sociais. Ela argumenta que a cultura visual é uma forma de construir o mundo em que o visível e o invisível se entrelaçam e se complementam; eles não se resumem apenas à dimensão física das imagens, mas também envolvem as formas de representação e de apresentação presentes, por exemplo, no campo das artes visuais.

Martins (2021) propõe que o visível e o invisível estão intrinsecamente relaciona-

dos, e que a percepção do mundo depende da capacidade de enxergar além do que é imediatamente visível. Dessa forma, Martins (2021) traz a questão do visível e do invisível como um elemento central para a compreensão da cultura visual e da educação, argumentando que a formação de um sujeito crítico e reflexivo depende da capacidade de enxergar além das aparências, de compreender as múltiplas camadas de significação presentes na cultura visual e de construir uma relação consciente e responsável com as imagens e com o mundo que o rodeia. Assim, aquilo que o corpo e a voz produzem são uma forma de conhecimento.

Nesse sentido, a abordagem da precariedade trazida por Luiz Claudio da Costa (2022), evidencia que a “precariedade aparece ligada a imanência da vida, ao regime de presença próprio do ato, o aqui e agora da ação efêmera, experiência que condiciona a existência ao devir, ao movimento e a mudança” (COSTA, 2022, p. 34). Nesse trecho, o autor faz uma análise a partir de um texto de Lygia Clark, onde ela coloca, pela primeira vez, o termo precário em um artigo de 1963.

O encontro com o pensamento de Clark, através de Costa (2022), a respeito da questão da precariedade, conceito tão presente na minha prática artística e

curatorial, me dá ancoragem e força para revelar as inquietações sobre o corpo na arte, por meio de experiências com performances que venho realizando há 20 anos. E, também, as reflexões acerca da precariedade trazidas por Costa (2022) a partir do trabalho de Clark: “questionam-se nesses trabalhos a fronteira entre o corpo e o mundo, a relação reversível, a porosidade” (COSTA, 2022, p. 36).

Nesse sentido, elaborar a precariedade na minha prática artística aponta para o conceito de precariedade em uma dimensão política. Na performance *#9 Corpo Ruído*, o som torna-se uma força que desestabiliza a ordem estabelecida do sensível e, assim, desestabiliza as expectativas normativas sobre a experiência do corpo na arte, pois o som amplificado e dissonante pode ser visto como uma metáfora para a precariedade política dos corpos que são marginalizados ou inviabilizados nas sociedades contemporâneas. Esses corpos, assim como o som na performance, existem à margem, em um estado de constante transformação e incerteza.

Dessa maneira, na performance *Corpo Ruído #9*, o som não é um elemento decorativo, mas sim uma extensão do corpo em precariedade, pois os dispositivos aco- plados ao meu corpo geram sons em resposta aos meus movimentos e interações

com o ambiente. Assim, essa paisagem sonora viva está sempre em fluxo, instável, refletindo a condição precária do corpo, que, na performance, é submetido ao risco e à fragmentação. O som amplificado e distorcido cria uma sensação de tensão e vulnerabilidade para, desse modo, evocar o conceito de precariedade no corpo, onde este está exposto a forças externas que o afetam diretamente.

Para além da pele

No contexto da minha produção artística, a precariedade pode ser abordada como um operador que diz respeito à fragilidade e à vulnerabilidade implícitas nas obras e no meu corpo que atuam nas extremidades. A autora Christine Mello (2006, 2008) utiliza este conceito de extremidades para analisar como a precariedade, em suas múltiplas formas – material, corporal, subjetiva –, é explorada pelas práticas artísticas. Me interessa essa abordagem, pois ela traz a precariedade nas extremidades e revela a instabilidade das formas e a impermanência das estruturas, onde meus trabalhos da série *Corpo Ruído* carregam um processo constante de desmoronamento ou recon-

figuração. Portanto, interessa observar como esse operador nas extremidades investiga como a precariedade das formas e a exposição ao risco tornam-se elementos centrais das extremidades nos trabalhos que compõem *Corpo Ruído*.

Assim, esse artigo buscou compreender as corporalidades radicais como uma abordagem do corpo nas minhas experiências artísticas em performance, que buscam romper com as definições postas no contexto da arte contemporânea. Por meio dessa abordagem, o corpo é visto como um campo de transformação contínua, permeável às forças externas, sejam elas materiais, tecnológicas ou sociais. Portanto, as corporalidades radicais exploram os limites do corpo para, assim, expandir suas fronteiras para além da pele, de forma que ele se torne um lugar de resistência, vulnerabilidade e ressignificação constantes. E, assim, em vez de ser fixo ou estático, o corpo radical é um corpo que se expõe à precariedade, à fragmentação e à mutabilidade, desafiando normas sociais, estéticas e políticas ao operar em zonas limítrofes, de risco e incerteza.

Referências

- COSTA, Luiz Claudio. *A condição precária da arte: corpo e imagem no século XXI*. Belo Horizonte: Relicário, 2022.
- DAVIS, Angela. *Mulheres, raça e classe*. Tradução de Heci Regina Candiani. São Paulo: Boitempo, 2016.
- ECO, Umberto. *Obra aberta*. São Paulo: Perspectiva, 2003.
- FERREIRA, Glória; COTRIM, Cecília (org.). *Escritos de artistas: anos 60/70*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006.
- FLUSSER, Vilém. *Pós-história e um modo de usar*. São Paulo: Duas Cidades, 1983.
- FLUP: “O Mundo de Joelhos”: Achille Mbembe entrevistado por Iman Rappeti: legendado. [Rio de Janeiro]: [s. n.], 2021. 1 vídeo (97 min). Publicado pelo canal @FLUPRJ. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=3mWNaTYptB8>. Acesso em: 15 out. 2024.
- GUMBRECHT, Hans Ulrich. *Produção de presença: o que o sentido não consegue transmitir*. Rio de Janeiro: Contraponto: Editora PUC-Rio, 2010.
- LE BRETON, David. *Adeus ao corpo: antropologia e sociedade*. Campinas: Papirus, 2003.
- MARTINS, Leda Maria. *Performances do tempo espiralar: poéticas do corpo-tela*. Rio de Janeiro: Cobogó, 2021.
- MBEMBE, Achille. *Políticas da inimizade*. Tradução Sebastião Nascimento. São Paulo: N-1 Edições, 2020.
- MELLO, Christine. Corpo e vídeo em tempo real. In: FERREIRA, Glória (org.). *Crítica de arte no Brasil: temáticas contemporâneas*. Rio de Janeiro: Editora Funarte, 2006.
- MELLO, Christine. *Extremidades do vídeo*. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2008.
- MORAES, Eliane Robert. *O corpo impossível*. São Paulo: Iluminuras, 2002.
- MUNANGA, Kabengele. Uma abordagem conceitual das noções de raça, racismo, identidade e etnia. In: UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS. *Inclusão social: um debate necessário?* Belo Horizonte, [20--]. Disponível em: <https://www.ufmg.br/inclusaosocial/?p=59>. Acesso em: 30 abr. 2023.
- PERFORMANCE at Southbank Center. Artista: Paula Garcia. Londres: [s. n.], 2023. 1 vídeo (2 min). Performance do trabalho #9, da série Corpo Ruído. Disponível em: <https://paula-garcia.net/work/9-corpo-ruído-performance-realizada-no-southbank-center-em-londres/>. Acesso em: 30 abr. 2023.
- PRECIADO, Paul B. *Eu sou o monstro que vos fala: relatório para uma academia de psicanalistas*. Tradução de Carla Rodrigues. Rio de Janeiro: Zahar, 2022.
- PRECIADO, Paul B. *Um apartamento em Urano: crônicas da travessia*. Tradução de Eliana

Aguiar. Rio de Janeiro: Zahar, 2020.

RANCIÈRE, Jacques. *A partilha do sensível: estética e política*. Tradução de Mônica Costa Netto. São Paulo: 34 Editora, 2005.

RANCIÈRE, Jacques. *O desentendimento: política e filosofia*. Tradução Ângela Leite Lopes. 2. ed. São Paulo: 34 Editora, 2018.

SANTAELLA, Lucia. *Corpo e comunicação: sintoma da cultura*. São Paulo: Paulus, 2004.

SANTANA, Ivani. *Corpo aberto: Cunningham, dança e novas tecnologias*. São Paulo: Educ, 2002.

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

Corpo atuado – por uma cosmopolítica em cena

Katia Brito*

* Encenadora, dramaturga, atriz, professora e pesquisadora das Artes da Cena, é doutora e bacharel em Artes Cênicas pela Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (ECA/USP). Mestre em Artes Cênicas pela Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO).

katiabrito@usp.br | <https://doi.org/10.5281/zenodo.18436758>

Um caminho que a mata perdia

*Alaide caminhava pela mata silenciosa.
Seus pés farejavam, olhavam, ouviam,
apalpavam os caminhos entrançados
na selva como os fios do mistério e da
solidão. Pés com a memória das raízes
e dos bichos, vagando de noite por baixo
da terra. Muito caçador invejaria aqueles
pés bem-nascidos, ágeis, videntes, duros
e belos pelo tamanho e pela resistência,
deixando leve rastro, quase nenhum
vestígio, pelos imbaubais e andirobais.
As feras sentiam naquele rastro qualquer
coisa que lhes era familiar e intrépido.*

Dalcídio Jurandir

Benvinda, minha avó paterna, nasceu nos anos 1920 em um caminho que a mata perdia, em Soure,¹ pequena cidade-floresta incrustada na Ilha de Marajó – lugar com o corpo fechado por sua mata espessa e aberto pelas infinitas entradas e saídas de seus rios e igarapés, corpo-cidade que nos mundia² com seus olhos de búfala e bafo de manga madura. Muito do que se

refere à avó Benvinda é nebuloso, mas é certo que se fez uma pajé cabocla de pena e maracá.

No ritual de Pajelança Cabocla de Pena e Maracá quando o corpo em *performance* da pajé se encontra e se superpõe ao corpo do Encantado – aquele que não morre, se encanta e vira Outro – diz-se que está atuado. A pajé Zeneida Lima (2002, p. 174) fala: “Rodopiou, oscilou o corpo e mudou o ritmo respiratório. Estava atuado”. Este artigo propõe conectar políticas cênicas à cosmopolítica ameríndia por meio de uma aproximação da prática do corpo atuado, uma investigação que parte do desejo de, no exercício das artes da cena, tornar carne e conectar múltiplos corpos e mundos.

Pajelança é o modo como o xamanismo é chamado no Brasil; a palavra pajé é um desdobramento do termo tupi I-Paie, que corresponde à ideia de possuidor de poder (LANGDON, 1996, p. 27). Após trabalhos de campo na Amazônia e sul do México pas-

¹ Soure é município do arquipélago do Marajó – localizado ao norte do estado do Pará, na foz do Rio Amazonas – banhado ao sul pelo verde-escuro das águas mornas e salobras do Rio Pará e ao norte pelo azul profundo das águas salgadas do Oceano Atlântico. Com seus 104 quilômetros quadrados, distribuídos em regiões de campos naturais, zonas de matas, praias, rios e mar, o arquipélago possui 16 municípios e 12 pertencem à Ilha de Marajó, a maior ilha flúvio-marítima do mundo, com seus 42 mil quilômetros quadrados.

² “Mundiar” é termo bastante popular na Amazônia que tangencia a ideia de encantar, enfeitiçar, entorpecer, assombrar, como, por exemplo, em: “A ave que está sendo mundiada pelo caçador”. Também significa “andar em círculos”, como o movimento rotacional da Terra. Na maioria das vezes, está relacionado a uma dobra espaço temporal e uma fragmentação da pessoa – uma parte da pessoa vai para outro espaço, enquanto a outra permanece, como que hipnotizada, no lugar, como, por exemplo, em: “A cobra me mundiou, e eu não conseguia sair da mata e, de repente, quando dei por mim, estava caminhando em um campo lindo todo florido”.

sei a entender que entre os poderes da pajé ameríndia está a capacidade de transitar por entre mundos e promover encontros entre modos de existir diversos; e, para isso, ela trabalha noite após noite a fim de se capacitar a falar as palavras do Outro,³ a ver com outros olhos, o visível e o invisível, a escutar com os ouvidos do Outro. O escritor Mário de Andrade relata a impressão de ver o pajé se atuar em uma guariba encantada durante uma sessão de pajelança na Amazônia:

Não lhes digo nada! Mestre João de repente deu um silvo apertado, estremeceu duro, reto, cara inteiramente transformada, uma guariba legítima, levei um susto. [...] E então difícil de entender, arrastando as sílabas, mestre João respondeu à saudação. Mas o timbre da voz era completamente distinto da voz do João, a que eu já estava acostumado por vários dias de contato. Confesso que eu estava impressionadíssimo (ANDRADE, 1963, p. 50).

Acompanho há uma década o trabalho da pajé de Pena e Maracá Roxita, que se atua nas noites da Amazônia marajoara. Registrada como Irradiava, a pajé nasceu com os lábios roxos e, devido a essa diferença, logo virou Roxita. Iniciou-se na pajelança aos 7 anos e hoje, com cerca de 70, essa mulher de um metro e sessenta centímetros, pele de barro molhado, musculatura

forte, lenta, silenciosa, que olha de revés, apresenta impressionante habilidade de assumir o comportamento de outros existentes, “virar Outra”, um corpo que reivindica para si a capacidade altamente transformacional dos mundos amazônicos. Presenciei a pajé se atuar com maestria no peixe Jacundá, na cobra Caninana, no pássaro Carapirá, no índio Pena Verde, no índio Tabajara, no vaqueiro Boa Ventura, no pescador Mané Antonio, no peixe Tralhoto, na índia Maiara.

Muitos dos que participam da pajelança vão em busca de cura para seus males: pescadores sem peixe, advogados com casos insolúveis, vaqueiros desenganchados por mordidas de cobra, fazendeiros que sofrem de impotência, mulheres cangaceiras que não conseguem engravidar, crianças com mau-olhado, políticos que querem votos, jovens ribeirinhos sem esperança, médicos com tumores. Todos querem que Roxita vibre seu corpo e seu maracá em torno de seus corpos, os envolva com a fumaça de seu charuto e os acalente com sua voz que, com a força e suavidade do vento, sopra suas

3 Eduardo Viveiros de Castro (2002), para pensar o conceito de um perspectivismo ameríndio, observa que a perspectividade é a capacidade de ocupar um ponto de vista, ressaltando que este não é, senão, diferença, que, para o ameríndio, é dada pela especificidade dos corpos: “[...] ali onde estiver o ponto de vista, também estará a posição de sujeito. [...] o perspectivismo ameríndio procede segundo o princípio de que o ponto de vista cria o sujeito; será sujeito quem se encontrar ativado ou ‘agenciado’ pelo ponto de vista” (p. 319). Considerando as noções de perspectividade e ponto de vista, uma possível leitura para a noção de “Outro” presente nesta pesquisa corresponde à ideia de que o “Outro” é o sujeito ativado por um ponto de vista distinto daquele ocupado pelo “Eu”.

feridas. O xamã Yanomami Davi Kopenawa (2015 p. 201) observa: “Sem o trabalho dos xamãs, voltaria ao caos depressa. A chuva e a escuridão, a raiva dos trovões e do vendaval não cessariam nunca”.

Um dos rituais de que participei sob a orquestração da pajé ocorreu sob a escuridão e o silêncio das matas amazônicas, acontecimento que a lua cheia das noites marajoaras ilumina há milênios. Na mata, já nos esperam os pássaros noturnos, os macacos guaribas e, guardando a devida distância, as cobras sucuris, as jiboias e as caninanas. A pajé informa que também são esperados na pajelança um coletivo encantado de indígenas que vive próximo ao local, assim como os pássaros, peixes, árvores e vaqueiros, todos encantados, que fazem parte da corrente da pajé – composta pelo número de encantados em que ela pode se atuar.

Nesse lugar da mata, escolhido criteriosamente pela pajé para ser o campo ritual, encontramos uma dezena de mangueiras seculares, algumas pesadas de mangas, que com corpos de mil braços abrem uma clareira na floresta, tal qual atores que simultaneamente atraem e contêm uma multidão na praça e, a partir da relação entre seus corpos e a multidão, constroem a arquitetura do espaço cênico. A clareira está lá, uma roda, como uma roda de tea-

tro de rua, preenhe do que está prestes a acontecer.

Para que o ritual aconteça a pajé estabelece uma comunicação que conecta todos os existentes presentes no espaço, independentemente de seu pertencimento ao domínio vegetal, mineral ou animal. É possível pensar que a cosmopolítica indígena passa por esse saber de interagir com múltiplas espécies e mundos, uma sabedoria que desconsidera as hierarquias irreversíveis propagadas no Ocidente moderno, em que no topo da pirâmide está Deus, abaixo o homem e, abaixo dele, os animais e plantas. A comunicação com o Outro no ritual Pena e Maracá é um desafio permanente, que depende da manutenção e multiplicação da vida, uma comunicação que é muito mais complexa do que receber e emitir sinais.

A partir de minha convivência com mulheres pajés, bem como com as xamãs mexicanas e com as ecologias em que elas estão inseridas, passei a supor que a habilidade da pajé de se comunicar com outras espécies, vital para o encontro com o Encantado, é em grande parte devedora da familiaridade dos ameríndios com os saberes e agires de uma espécie em particular, os vegetais. Corporalidades, espacialidades, sonoridades, performatividades: o vegetal se dá a forma. É possível sugerir que

as plantas se comunicam entre si e com outras espécies por meio do formato, do cheiro, da cor, da textura, do movimento. Que, em sua performance do “Ser”, a planta mobiliza todo o corpo para se relacionar e não se orienta a partir de uma perspectiva significativa, mas sim por um interagir, que inspira e ensina ao ameríndio um modo muito complexo e sofisticado de Ser e de se comunicar com o Outro. A investigação do antropólogo Gregory Bateson (2018) sobre a comunicação corporal dos golfinhos nos dá uma pista sobre a comunicação praticada pelos vegetais. Segundo o antropólogo: “nesse negócio de comunicação corporal você não necessita transmitir sinais ativamente a fim de que sejam apanhados por outras pessoas. Você pode somente ser” (BATESON, 2018, p. 478).

Não é que às árvores só falte falar; às árvores nada falta; há que ter abertura para os agenciamentos de corpos outros. Quando chegamos na floresta onde vai acontecer a pajelança, todos os participantes pedem licença para entrar aos que lá estavam antes e que lá irão continuar. Licença para a mãe do mato, para a avó do mangue, para os habitantes ancestrais. Passei a entender, após presenciar inúmeras sessões de pajelança, que por meio desses pedidos

de licença são estabelecidas relações horizontais com os animais, os vegetais e os minerais.

Na clareira, os assistentes Naldo e Elvira defumam o ambiente – tanto com o cigarro do tauari⁴ quanto com o fogareiro. Assim que o tauari se apaga, outro é aceso; quando a brasa do defumador começa a se esvaír, ela é novamente atizada.

A fumaça também se faz presente em outros pontos do espaço, vinda de fogueiras que dançam em torno da clareira com o intuito de afastar a infinidade de maruins e mucuins, espécies de ínfimos mosquitinhos amazônicos, que têm o poder de expandir seus corpos e se fazer gigantes ao se embrenhar nos fios de nossos cabelos, suspeito que com a ambição de chegar até nossos cérebros. O assistente Naldo, tal como a fumaça, está em toda parte, um corpo aerado, cuja leveza é intensificada pela luz das velas. O rapaz coloca brasas e ervas secas no defumador de lata que ele, ora balança de um lado para o outro, ora gira vertiginosamente, ato que multiplica a presença da alfazema, do alecrim, do breu-branco e da priprioca. Então Naldo não precisa mais movimentar o defumador, que age com autonomia, liberando a fuma-

⁴ O tauari é charuto feito com a folha de palmeira do mesmo nome, recheado com tabaco e/ou ervas aromáticas.

⁵ Ver: <https://vimeo.com/671778369>.



Figura 1 Katia Brito Palestra performance *Corpo Atuado*⁵ no momento em que investiga e performa a palavra/conceito Encantado, advindo da imaginação, experiência e vocabulário das mulheres pajés da Amazônia marajoara, 2021. Foto: Yuseff Kalume.

ça purificadora e atrativa que se espalha e anuncia, em solos humanos e não humanos, que em breve o ritual vai começar.

O assistente está agora com as mãos livres para iniciar o assentamento das velas e, sob a orientação cuidadosa da pajé Roxita, ele cria um círculo com as velas no centro da arena construída pelos gigantes-mangueiras. As velas são instaladas, um círculo dentro do círculo, com precisão; cada uma que é assentada e acesa é um indivíduo que passa a existir no universo.

Pergunto qual o motivo de algumas velas estarem ocultas em uma cavidade no chão, e a pajé responde que elas são responsá-

veis pela segurança do trabalho, olhos da terra vigiando para que tudo corra bem. O ambiente está onírico de fumaça que vem das fogueiras, dos defumadores, do tauari e das velas. Roxita se coloca de pé no centro da clareira. Ela trouxe para dentro do círculo das velas um alguidar de barro que contém a água – água que é recipiente e caminho dos bichos do fundo, os Encantados que habitam o fundo das águas dos rios, lagos e mar.

Então, com todos de pé e dispostos em círculo, a pajé chama os Encantados que, como já mencionado, podem se manifestar em forma humana, de animais, pedras ou plantas. O processo de encantamento está

atrelado ao desejo pelo Outro; o Encantado se agrada do vivente, leva-o para o encante, tornando-o também um Encantado.

A presença do Encantado é em geral invisível aos olhos domesticados pelo Um, apesar de sua corporalidade, enunciada pelo antropólogo Heraldo Maués (1995, p. 276): “Não sendo espíritos,⁶ são pensados como pessoas de carne e osso, compostas de espírito e matéria, que não desencarnaram (morreram) como o comum das pessoas, mas se encantaram”.

Concentrada à espera dos encantados, a pajé parece se apoiar na respiração e não no tamborete em que está sentada; seu corpo infla e desinfla de forma perceptível ao ritmo do inspirar e expirar. Roxita faz um gesto com a mão sobre os olhos; Elvira, que está a seu lado o tempo todo, sopra-lhe um olho, depois o outro; já então de olhos abertos, a pajé se concentra mais um pouco e levanta, sob o olhar atento da audiência. De pé, Roxita começa a vibrar e, desestabilizada, bate as costas no tronco largo da mangueira, uma, duas, três vezes,

como a impulsionar o corpo para fora do corpo, e o tronco da árvore ritmadamente a atrai e a expelle. Após bater as costas algumas vezes, produzindo sons surdos, a pajé enrijece o corpo e solta um silvo gutural, as labaredas das fogueiras se agitam e crescem em direção ao céu, outro silvo mais curto, e, com a respiração alterada, Roxita vibra, se desestabiliza e se estabiliza novamente, está atuada.

Ao bater as costas contra uma superfície noite após noite e se lançar ao infinito de fora para se atuar no Encantado, a pajé se impõe constantemente o desafio de suportar a alteridade com seu próprio corpo, ideia que encontramos no vocabulário da antropóloga Ester Langdon (1996 p. 65): “O xamã suporta alteridade em seu próprio corpo, capacitando-o para uma relação imediata e permanente com o mundo não humano”.

Ao se atuar e se lançar para o infinito de fora em busca do centro fora do corpo, do centro do encontro com o Outro, como ressalta o antropólogo Renato Sztutman

⁶ O termo “espírito”, usado por Maués, merece atenção, pois tem várias acepções e, muitas vezes, é empregado por faltar um vocabulário que corresponda à ideia que se quer colocar em jogo. Em entrevista à Terence Turner, Kopenawa (2015, p. 620) esclarece: “Espírito não é uma palavra de minha língua. É uma palavra que aprendi e que utilizo na língua misturada que inventei (para falar das coisas de brancos)” (p. 620). Zeneida Lima (2002, p. 273), pajé cabocla de Pena e Maracá, enuncia: “Vale repetir que a ideia de espírito não é a mesma da civilização ocidental-judaico-cristã, refere-se a um princípio de energia, força, espírito encantado, algo que evolui até incorporar-se no Todo, retornar à água, a origem e fim de tudo”.

⁷ Entrevista concedida à autora em junho de 2019, na residência da pajé, localizada na Sexta Rua, no bairro Centro da cidade de Soure, Pará.

(2012, p. 77), a pajé não nega as várias formas da interioridade, apenas demonstra que elas dependem da exterioridade e dela retiram sua condição de existência. Assim, a pajé Bate-costas relata: “Quando eu estou atuada, a primeira sensação é o cheiro. Tem a caninana que é uma cobra. Uma cobra muito grande. Eu sei que é uma cobra porque quando eu sinto o cheiro meu corpo começa a querer retorcer. Com o cheiro de cobra. É o cheiro da cobra, aquele pitui de cobra”⁷

O artista Antonin Artaud (2020, p. 12), com base em seu encontro com os indígenas mexicanos Tarahumara observa:

E nosso eu quando interrogado reage sempre da mesma forma: como alguém que sabe que é ele que está respondendo e não outro. Para o índio não é assim. Nunca um europeu aceitaria pensar que aquilo que ele sentiu e percebeu em seu corpo, que a emoção que o afetou, que a ideia estranha que acabou de ter e o entusiasmou por sua beleza não são seus, e que um outro sentiu e viveu tudo aquilo em seu próprio corpo, ou então ele se acharia louco e dele pensaríamos que se tornara um alienado. – O Tarahumara, pelo contrário, distingue sistematicamente o que é dele e o que é do Outro em tudo aquilo que ele sente, pensa e produz. Mas a diferença entre um alienado e ele é que sua consciência pessoal foi aumentada.

Como potencializar as práticas performativas e teatrais para agenciar uma rotação de perspectiva que contribua para ampliar a capacidade do Ocidente moderno de aceitar outros corpos-mundos, que mobilizam múltiplas formas de “estar junto” no planeta?

É plausível pensar que o pensamento e as práticas artísticas ativem uma imaginação e uma experiência que nenhuma outra área de conhecimento possui para criar em sinergia relacional com esse modo de estar junto?

A constatação do artista de que, para o europeu, seria inaceitável esse modo de “com viver” dos indígenas mexicanos chama à reflexão de que a não validação de imaginários, experiências e vocabulários outros, como os que operam a partir de sociocosmologias e filosofias ameríndias, revela a incapacidade de estender os predicados e, por consequência, os direitos humanos a outras espécies.

O antropólogo Eduardo Viveiros de Castro (2002, p. 322) observa:

Antes ironizava-se a recusa, por parte dos índios, de conceder os predicados da humanidade a outros homens; agora se sublinha que eles estenderiam tais predicados muito além das fronteiras da espécie, em uma demonstração de sabedoria “ecosófica” (Arhem) que devemos emular, tanto quanto permitam os limites do nosso objetivismo.

O que pode emergir das práticas artísticas se criarmos a partir de uma sinergia relacional com a sabedoria ecosófica indígena?

Os direitos humanos dos corpos

Uma narrativa que encarna a sabedoria ecosófica ameríndia a que se refere Vi-

veiros de Castro é o caso que ocorreu em 2013 na Corte Interamericana de Direitos Humanos envolvendo os povos amazônicos Shuar e Sayaku e o Estado do Equador. Os indígenas demandaram o Estado por que este, para explorar petróleo e minério, plantou explosivos em uma das áreas de maior biodiversidade do planeta, e, não à toa, esse é o lugar onde vivem os Shuar e Sayaku. Segundo a ONU, em 2023, a população indígena correspondia a seis por cento da população do planeta e ocupava de forma espalhada 20 por cento da porção habitável da Terra; e esses seis por cento que ocupavam 20 por cento do planeta eram responsáveis por 80 por cento da biodiversidade restante na Terra.

Para justificar perante a corte o ato de explodir parte de uma das áreas de maior biodiversidade da Terra, o Estado equatoriano recorreu a uma lei que determina um gradiente para a periculosidade de explosivos: o grau máximo de periculosidade corresponde ao explosivo estar atrelado ao corpo da pessoa; o grau de média periculosidade condiz com o explosivo estar dentro ou nos arredores do local que o corpo da pessoa habita; e o grau mínimo de periculosidade corresponde a estar fora e distante da área onde está o corpo e a casa da pessoa. Ou seja, para o Estado do Equador o caso em questão correspondia ao grau mínimo de

periculosidade, já que a floresta está fora da casa e do corpo do que a forma-Estado entende por pessoa. A essa afirmação os Suar e Sayaku respondem que a Terra é um corpo e é uma pessoa.

É possível escutar a resposta dos Shuar e Sayaku ao Estado em um vídeo ensaio da artista suíça Ursula Bieman com Paulo Tavares (2024). Nessa resposta dos indígenas ao Estado do Equador está encarnada a cosmopolítica sobre a qual se assenta seu modo de estar junto. Os Shuar e Sayaku ensinam aos advogados do Estado que a Terra é um corpo vivo com direitos. É um Ser e, portanto, não existe a ideia de que os explosivos estivessem fora/longe do corpo da pessoa. Nas palavras dos líderes desses povos, “el bosque es una vasta ecología de seres pensantes, engendradora de futuros”.

É importante ressaltar que os indígenas, ao falar pela Terra, não o fizeram para suprir uma incapacidade de se comunicar da Terra, mas por saber que a Corte Interamericana de Direitos Humanos é incapaz no que se refere à comunicação interespecífica, tendo em vista que, ao não estender os predicados da humanidade a outras espécies, não se interessa em elaborar modos de comunicação na e com a diferença.

Grande parte do Ocidente moderno não só não reconhece os direitos dos múlti-

plos modos de existir, como atuou e atua na tentativa de apagar ou criminalizar a diferença – assim aconteceu com a avó Benvinda, mulher pajé de pele escura que morreu aos 34 anos asfixiada por ser impedida de praticar a pajelança.

Aos 17 anos, a avó-pajé migrou da floresta para a cidade em busca de trabalho para arriscar lograr mais que a subsistência. Na cidade, para ser possível se atuar, ela andava durante dias, até alcançar lugares velados, cabanas na mata, para cantar, dançar, fumar, beber, viajar para o infinito de fora. À medida que o tempo passava, porém, teve que praticar a pajelança em espaços cada vez mais reduzidos, até o ponto de confinar a prática ao ínfimo quarto de sua casa, com janela e porta fechadas.

Segundo se sabe de boca a ouvido, ela começou a ouvir vozes do vento e de seu povo, que a chamavam para as matas, para as águas, para “ter outros gestos, falar outras vozes, habitar outros mundos”. Quem chama quer presença. Apesar de escutar os chamados, Benvinda estava proibida de responder. A prática da pajelança na Belém da década de 1920 era criminalizada.

Após sua morte, o maracá, a cinta, as cordas, colares e penas que a acompanharam foram arremessados nas águas por Mãe Velha, que agia movida por saberes ances-

trais. O gesto de fazer submergir na água os companheiros de pajelança de Benvinda, ao contrário do que possa parecer, advém de um saber ameríndio ancestral ativado a cada geração de pajés, que contém táticas e estratégias de quem conjura a ideia de fim, um modo de reexistir não linear, que sempre dá um jeito de recomeçar.

E foi assim que a pajé Roxita, quem sabe, talvez, recebeu das águas o maracá, a cinta, o penacho e muito dos saberes de Benvinda. Talvez. Assim Roxita relata sua primeira viagem onírica, aos sete anos de idade:

Tava seu Atanásio, aí eu perguntei dele pelo meu tio e ele disse que ele ainda não tinha vindo. Ele falou pra mim assim, minha filha, era bem velhinho ele, minha filha, vê o que é que é aquilo ali. Eu olhei e só aparecia um pedaço.... preto. Eu disse: acho que é um búfalo. Ele disse: não, tá muito longe, tá muito fora. Assim no mar né, em frente à ponte, não pode ser búfalo. Eu disse: então, não sei o que é, que só aparecia mesmo a costa. Aí vim embora, desci, peguei um lado assim da prainha, não tem aquela prainha na ponte? Comecei a juntá pedra, maré grande, comecei jogá naquele bicho, uma pedra – pá – outra pedra – pá – mais outra. Pá – já tava com a água por aqui [indica a altura do peito], jogando pedra, aí, quando uma das pedras se aproximou bem perto dele mesmo e ele se espantou e deu aquele pulo, abriu uma boca imensa, era um peixe... grande, e foi pro fundo, e eu já fiquei tomando banho, sem minha mãe saber, ali, quando eu vi, aparece uma menina, do meu tamanho ou menor, cabelinho liso, pastinha, os olhos puxadinhos, com uma fruta vermelha na mão e me oferecendo. E [pausa] eu ia pra pegá, e ela ia andando [pausa] eu me lembro que eu fui com a água até aqui [indica o pescoço], daí eu não me lembro mais nada, num me lembro mais, de até onde a água tava. Aí eu já me via andando com ela numa estrada muito grande, comprida, limpinha, o chão de areia branquinha toda brilhante, árvore de um lado e de outro que em cima as ramas uniam. A gente passava ali por baixo. Andamo, andamo, andamo. Encontramos em cada pé daquelas árvores, tinha tipo um banco, um mucho de um lado e de

outro. Andamos muito e encontrei uma moça que sempre eu via. Eu via em sonho. Eu via em um terreno que tinha lá perto de casa, bem perto dela um malão muito grande. Quando eu me aproximei, ela abriu aquele malão e disse: olha, isso aqui tudo é teu. Lá tinha cinta, tinha maracá, tinha colar, tinha roupas brancas lindas, e ela dizia que tudo era meu. A menina disse para eu não pegar nada, senão eu não ia poder voltar pra casa. Eu não peguei. Fiquei com uma vontade danada, mas não peguei. Quando dei por mim, estava em pé no rio no mesmo lugar só que a maré tinha baixado e a água estava batendo no meu pé.⁸

As águas da Amazônia não têm fim, e muito é engolido por elas, mas elas também fazem emergir, do fundo, formas submersas e as entrega diferentes, mais belas e mais fortes do que antes, para quem, com o corpo atuado, não foi domesticado pela política do Um e, em práticas de liberdade, se deixa alterar pelo Outro.

8 Relato da pajé Roxita à autora, em agosto de 2017, em sua casa, no bairro da Macheira, na cidade de Soure, Ilha de Marajó, Pará.

Referências

- ANDRADE, Mário de. *Música de feitiçaria no Brasil*. São Paulo/Belo Horizonte: Edusp/Itatiaia, 1963.
- ARTAUD, Antonin. *Os Tarahumaras*. Belo Horizonte: Moinhos, 2020.
- BATESON, Gregory. Problemas de comunicação entre cetáceos e outros mamíferos. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, São Paulo, n. 69, 2018. p. 465-477.
- BIERMANN Ursula; TAVARES, Paulo. *Selva jurídica*. In: BIERMANN, Ursula. *Devenir tierra*. Ciudad de México: Museo Universitario de Arte Contemporaneo/Universidad Nacional Autónoma de México, 2024.
- KOPENAWA, Davi; ALBERT, Bruce. *A queda do céu. Palavras de um xamã Yanomami*. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.
- LANGDON, Esther. *Xamanismo no Brasil: novas perspectivas*. Florianópolis: Editora da UFSC, 1996.
- LIMA, Zeneida. *O mundo místico dos caruanas da Ilha do Marajó*. 4. ed. Belém: Cejup, 2002.
- MAUÉS, Raymundo Heraldo. *Padres, pajés, santos e festas: catolicismo popular e controle eclesiástico – um estudo antropológico numa área do interior da Amazônia*. Belém: Cejup, 1995.
- SZTUTMAN, Renato. *O profeta e o principal: a ação política ameríndia e seus personagens*. São Paulo: USP, 2012.
- VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. *A inconstância da alma selvagem*. São Paulo: Ubu, 2002.

O corpo sob a ética do encontro: procedimentos artísticos e de produção de vínculo

Virginia Sousa de Medeiros*

* Doutoranda do Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Semiótica da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC-SP), bolsista Capes.

virginiademedeiros73@gmail.com | <https://doi.org/10.5281/zenodo.18437316>

No mestrado em Arte Visuais na Universidade Federal da Bahia, interessei-me em problematizar os estereótipos de feminilidade (MEDEIROS, 2002). Meu objeto de estudo foi a *Revista Caras* e o meu álbum pessoal de retratos, que deu origem à obra *Quem passar por cima verá...* (2000-2002). A instalação propôs uma reflexão sobre a história do mito da feminilidade, tecido de acordo com as convenções sociais do patriarcado e os apelos midiáticos. A pesquisa contribuiu para a amplitude comunicacional do debate sobre esses mitos, levantando a reflexão de que categorias do feminino são construídas socialmente; “que os feminismos nos fazem compreender que somos arquivos vivos, ficções recicladas e que precisamos criar possibilidades de construção de alianças políticas, expandidas, móveis e não antropocêntricas, constituídas por uma multiplicidade de corpos heterogêneos e divergentes, que negociem seus desacordos politicamente.” (LÓPEZ, 2015, p. 8).

No mesmo ano do mestrado, em 2000, comecei a praticar a rua como um laboratório pulsante de criação. Percebi, na retórica do caminhar, que muitas modalidades entravam em jogo no meu processo criativo – do proibido, do obrigatório, do necessário, do impossível, do possível ou do contingente, do certo, do excluído –, mudando a cada passo com intensidades que

variavam conforme os momentos, os percursos e, em especial, os encontros. Essa descoberta aproximou a minha prática das reflexões sobre os desconstrutivismos na arte contemporânea, especialmente, pelo desejo de dissolução das fronteiras entre arte e vida. Nesse exercício criativo, não existia um plano artístico nem um projeto preconcebido, apenas o tecido citadino enquanto malha e porosidades, materialidade e latências, abrindo caminhos para experiências de encontros, deslocamentos e desvios em relação a combinações hegemônicas e estereotipadas das regulações da vida urbana. Essa experiência revelou uma desconcertante estranheza, íntima e exterior com o desconhecido, imprimindo e evocando na minha prática artística a necessidade irredutível de estabelecer vínculos entre mundos heterogêneos onde figuravam divergências. Uma prática de convívio ativo que abrigou transgressões que alteraram radicalmente a minha forma de atenção, de resposta e de concepção de arte. Instaurando uma constância acional de procedimentos e sentidos sob a forma de produção de escuta, alteridade e vínculo. Nesse sentido, a minha trajetória artística caminhou para práticas socialmente engajadas em direção à prática de vida, buscando no ambiente social compreender o projeto poético como uma rede relacional móvel e inacabada, ancorada no corpo e nos afetos. Foi nesse con-

texto, caminhando pela cidade, estabelecendo contatos, atravessando fronteiras sociais, políticas e culturais – e de alguma maneira tensionando as evidências do visível –, que conheci Sergio Costa do Santos, personagem principal do filme *Sergio e Simone* (2007-2023). Um encontro que se deu na extremidade da cidade e do meu corpo, na ponta extrema e obscura do que separa a minha vida da de Sergio. Ponta na qual pousa o campo observacional de análise deste artigo que utilizará como instrumental de leitura a abordagem das extremidades, tal qual apontada por Mello (2008). Esse instrumental possibilitará refletir como a experiência estética e a experiência social articulam procedimentos desconstrutores, contaminados e compartilhados diante das interações artísticas e dos processos de construções subjetivas que envolvem as redes relacionais de criação.

Há 14 anos venho documentando a vida do baiano Sergio Costa do Santos, formalizada no filme *Sergio e Simone* (2007-2023), uma videoinstalação imersiva que até o momento não tem um limite ou um fim, composta por três telas de projeção que contam sua história simultaneamente. O filme contrapõe três identidades da mesma pessoa: a travesti Simone, o pastor evangélico Sergio e Sergio ou Simone, que se reconhece como uma pessoa não

binária adepta ao candomblé. Em 2007, quando conheci Sergio, ele se identificava como Simone, travesti negra nascida no Subúrbio Ferroviário de Salvador, que morava temporariamente numa casa aruinada na Ladeira da Montanha e cuidava espontaneamente da Fonte da Misericórdia, um minadouro público que ela tratava como um santuário para o culto de Oxum, divindade do candomblé, religião afro-brasileira. Cerca de um mês depois das primeiras filmagens, Simone entrou em convulsão por causa de uma overdose de crack, seguida de um delírio místico, no qual acreditou ter se encontrado com Deus – um encontro que a teria feito escapar da morte. A partir desse episódio, Simone abandonou a sua identidade de travesti, retomou o seu nome de registro, Sergio, e passou a se considerar uma das últimas pessoas enviadas por Deus para salvar a humanidade. Sergio me convidou para continuar documentando a sua vida. Ele narra para a câmera sua história de transformação e sua nova identidade como pastor neopentecostal. Em 2020, trago uma nova camada de tempo à narrativa: Sergio foi iniciado no candomblé da Comunidade do Terreiro Cacique de Luanda, Nação Ketu, reconectando-se com sua ancestralidade e sexualidade e, desde então, se reconhece como uma pessoa de gênero fluido, ou seja, que transita entre Sergio e Simone.



Figura 1 Virginia de Medeiros *Sergio e Simone*, 2014. Videoinstalação, 20'38". Vista na 31ª Bienal Internacional de São Paulo. Coleção particular. Foto: Everton Ballardin.

No momento que conheci Simone, eu estava muito interessada na região da Ladeira da Montanha.

Ladeira da Montanha, lugar que há muito me acriava com as pontas dos dedos carcomidas pelo abandono e me arranhava com unhas sujas de detrito e tempo. Área degradada da velha Salvador. Abrigo de decadentes mundanas. Seus filhos, ladrões. Sem que eles o queiram o gesto desses meninos, os seus destinos são tumultuosos. Mergulhados num círculo mortífero, a alma deles suporta uma violência que não haviam desejado e pela qual é difícil de escapar (MEDEIROS, 2007).

O historiador, filósofo e politólogo camaronês Achille Mbembe, no livro *Políticas da Inimizade* (2020), observa que as guerras contemporâneas são uma espécie de con-

tinuidade da violência colonial que combina biopolítica – a tecnologia de controle da vida, conceito desenvolvido por Michel Foucault (1999) –, a necropolítica, conceito criado por Mbembe, especialmente importante para o autor, que trata da genealogia da violência no mundo capitalista em relação ao direito do Estado de decidir a quem pode matar. A ordem política da Ladeira da Montanha turvava as relações entre a liberdade, a perseguição e a segurança, mas especificamente entre a violência, o assassinato e a lei. Ao mesmo tempo que eu queria acercar-me ao máximo da Montanha, uma imagem de terror figurava no meu imaginário.

O corpo ensaiava movimentos, as palavras tartamudeavam na minha boca e um gosto envenenado queimava a minha saliva produzindo uma energia peculiar. A cidade Montanha me chama, imaginei o tanto de cidades existem dentro da cidade, quando de súbito se desenhou do lado esquerdo do meu rosto um traço de sangue, obra de navalha feita pela mão certa de um confiante jovem da Ladeira da Montanha. Sacudi a cabeça a fim de não incorporar o corte aberto no meu rosto (MEDEIROS, 2007).

Vivemos sob o efeito de uma nova democracia baseada no medo do não semelhante, afirma Mbembe, na qual o Outro é produzido como uma alteridade completamente fantasmagórica e ameaçadora. Sob muitos aspectos, no mundo contemporâneo, os regimes de presença e interações com as realidades sociais são mediados, cada vez mais, por telas e algoritmos. Nessas configurações, os algoritmos exercem uma função crescentemente importante em selecionar qual informação deve ser considerada mais relevante para nós, uma característica crucial da nossa participação na vida pública. À medida que assumimos as tecnologias digitais de informação e comunicação como interface de relação com o mundo, corre o risco da experiência humana se limitar a círculos ideológicos, polarizantes e agressivos de pensamento, sobre o qual se fecha a própria experiência. Ao enfrentar o medo, afeto central das sociedades cosmo-fóbicas¹,

o meu corpo se deslocou de um estado a outro. Saltei o círculo entre o conhecido e o desconhecido, o corte de navalha aberto no meu rosto desapareceu. Cheguei na Fonte da Misericórdia.

A Fonte da Misericórdia fica próxima à Ladeira da Montanha. Trata-se de um minadouro de água natural, que brota das pedras, e que torna a vida menos árdua na Montanha. Na Fonte, a comunidade da Montanha ia pegar água, tomar banho ou lavar roupa. Um espaço de autocuidado e convívio. Lembro-me que olhei para o fio d'água de finura cristalina, seu pequeno poço com peixes, ao redor, ruínas e penhasco. Pensei: uma Salvador para jamais se esquecer. Tomei-lhe a benção como se um milagre tivesse me envolvido. Desejei contar aquela história, a história da Fonte, e passei a frequentá-la assiduamente. Conheci Simone. “Para contar a história da Fonte, você precisa contar a minha história. Eu sou a guardiã da Fonte”, afirmou-me. Assim a nossa relação começa: aos pés da Fonte, entre vivos e não vivos, palavras e paisagem. Uma relação que não está circunscrita no espaço interpessoal, alojado em mim ou em Sergio, mas no nosso elo

¹ Cosmofobia é um termo criado por Antônio Bispo dos Santos para denominar uma certa perspectiva acerca das relações entre o conhecido e o desconhecido, a harmonia e o caos, o natural e o sobrenatural, perspectiva pautada pela fobia ou terror ao Cosmos que caracterizaria o mundo chamado “moderno”. Com este termo, busca-se, a um só tempo, apontar para o terror como um motor interno de funcionamento de um certo modo de vida — por medo de uma força superior se age de determinada forma —, assim como seu terror em relação a outras perspectivas e modos de vida diferentes do que ela sustenta.

comum, a Fonte e a teia de acontecimentos que ela abre em nós e na nossa imaginação.

A relação com a fonte, a água, os peixes, as ruínas e penhascos, a “cidade” Montanha, os habitantes e suas inescapáveis tensões sociais e urbanas se apresentaram como potências heterogêneas de alteridades. Tais potências, inerentes ao próprio encontro, estabeleceram linhas de conexões inventivas que estruturam o projeto poético no filme *Sergio e Simone* (2007-2023), que opera no espaço do imprevisível, do tático, do interrogativo e do dubitativo. Nesse processo, percebi a importância de colocar no centro dos procedimentos artísticos os atravessamentos performáticos do encontro como aprendizado de uma ética, a qual tem por habilidade responder aquilo que cada situação particularmente exige. Para isso, levei em consideração os envolvimento emocional e suas configurações inacabadas de lugares, tempos, matérias e significados e, especialmente, suas relações de força e forma, como materialidade artística para a experiência criativa. Nesse encontro intensivo do sensível, que permeou o processo de criação, os saberes e valores são transmitidos a partir de códigos sensoriais, visuais, cinéticos, olfativos, gustativos como um sistema ético-estético-político penetrante de absorção de outridades. Um exercício de dicção, no qual os limites dos códigos linguísticos são expandidos pelo

atravessamento de fluxos multidirecionais de corpos e valores que transpassam o binarismo excludente. Um processo de criação desejante, um corpo marcado pela sedução, contaminação e magia. Um corpo que necessita ser percorrido para tornar possível a própria escritura:

A experiência de escrever o outro insinua-se, assim, no ato mesmo da enunciação, como respiração sempre inaugural e provisória, pois aberta ao risco do outro, sujeito de linguagem. Essa escrita desejante promove a erosão das dicotomias ilusórias, instaurando o jogo de alternâncias e ressonâncias vocais como pulsões textuais (MARTINS, 2013, p. 196).

No livro *Performances do tempo espiralar: poéticas do corpo-tela*, Leda Maria Martins coloca em xeque diversas categorias dicotômicas da episteme ocidental, nos apresentando uma teoria com alicerce em lógicas não binárias que tem no cruzo (possibilidade de fertilizar o diverso) um dos elementos poderosos que compõem esta cosmovisão. Outro elemento fundante dessa cosmovisão é o lugar central do corpo. A corporeidade é agenciadora, articuladora e transmissora de conhecimento. Quando o conhecimento é construído e transmitido pelo corpo, enquanto movimento que abraça o fluxo da vida e da existência, exige do sujeito a entrada no campo de enunciação do outro, mesmo com o risco de nele se perder. O conceito de alteridade abordado pela autora Leda Maria Martins passa pela noção da *performance da fascinação sônica* que nos



Figura 2 Virginia de Medeiros Fonte da Misericórdia, Salvador, 2007. Coleção particular.

oferece uma reflexão ética de como tornar o outro, corpo da nossa própria textualidade, sem alojar a outridade apenas como puro anexo ou pretexto para nossas elucubrações: “Há aqui uma performance da fascinação sígnica dos olhares e da escuta, pelo qual o olhar de um perde-se no olhar do outro que também a mira e, por sua vez, é mirado, seduzido por um poder de encantamento e identificação que a ambos preside” (Martins, 2021, p. 197).

Neste processo de desdobramento, alternância e similitude – pontua a autora – o

eu e o outro mantêm-se evocados numa relação contígua que elide a exclusão e a inseparabilidade absolutas. Um exercício de dicção, no qual os limites dos códigos linguísticos se expandem ao mesmo tempo em que é corroído e desterritorializado, tornando a língua matéria migrante e movente – abrindo um espaço *devir-com* onde as estases do tempo se depõem simultaneamente, processando a metamorfose da linguagem: transfiguração da diferença na presença, do exterior no interior, do eu no outro num atravessamento dos hiatos. Nessa direção, os procedimentos



Figura 3 Virginia de Medeiros Fonte da Misericórdia, Salvador, 2007. Coleção particular.

de filmagem foram marcados por um tempo curvilíneo, reativador e prospectivo que apreende o sentido da vida como uma força plástica e metamórfica, traçando um pensamento antiessencialista, pelo qual nada tem uma forma e uma identidade fixa e, nem nada existe independentemente de alguém ou algo que com ele interage, reconstruindo e apreendendo, assim, seu sentido. Foi nesse espaço espiralado do *ainda e já é*, do *pôde e pode vir a ser*, por *sê-lo simultaneamente*, que a experiência relacional e a experiência estética articulam zonas de contatos numa dinâmica de

desconstrução, contaminação e compartilhamento densas, largas e duradouras. Esses três eixos encontram-se entrelaçados em todas as etapas de realização da videoinstalação – desde a captação até o processo de elaboração e concepção artística.

Com a abordagem das extremidades, podemos fazer uma primeira leitura da obra sob o ponto de vista da desconstrução a partir do momento em que o filme *Sergio e Simone* (2007-2023) toma a continuidade do processo e sua incompletude como

algo que lhe é inerente. Ou seja, seu caráter inacabado afirma o estágio latente de processo e firma a obra em seu valor de experiência e vivência, desconstruindo a noção de centro interpretativo da narrativa, e, conseqüentemente, da análise finalista da obra. Essa característica é reforçada no projeto instalativo, formado por três telas de projeção que contam a história de Sergio e Simone simultaneamente, criando um ambiente imersivo, instável e movediço que desconstrói a linearidade narrativa. Sergio e Simone transitam entre as três janelas de projeção, criando um circuito de imagens de livre associação que confere um caráter de leitura aberto à obra, em que o significante não se prende diretamente a nenhum conjunto de significados fixos, operando nos interstícios de categorias como autenticidade e encenação, pessoa e personagem, experiência e jogo, vida e performance, documentário e ficção. Por fim, o processo de filmagem é marcado por procedimento de contaminação e compartilhamento, ambos enredados pelo ponto de vista dos encontros – as interações, colaborações, combinações, tensões, comunicações e transmutações –, sob os quais se espelha o sistema audiovisual da videoinstalação *Sergio e Simone* (2007-2023). Ou seja, o compartilhamento de telas leva a contaminação da narrativa cujas imagens se combinam e se repetem em vários campos de forma simultânea e

inconclusiva – solicitando, de quem assiste, a imaginação. É, exatamente, nesse ponto que se materializa o projeto poético, constituído por um plano de expressão que promove um jogo narrativo antagônico empenhado tanto em performar formas de vida quanto em evitar o enfrentamento das contradições que compõem as existências. Nesse sentido, o recurso de compartilhamento de telas na estrutura da videoinstalação busca explorar os limiares da narrativa, se posicionando no espaço anterior das relações de significação e de comunicação. Um processo de desmonte dos referentes que tem como escopo um conjunto de imagens que reflete a complexidade do constante processo de transformação corporal e espiritual sobre a paisagem de uma cidade onde duas religiões conflituam. Sugere ainda a dificuldade de configurar uma outra existência em uma sociedade binária, ou seja, que por via da discriminação exige que sejamos uma coisa ou outra.

Nesse sentido, como venho analisando ao longo deste artigo, a obra *Sergio e Simone* inaugurou um estado inédito de desconstrução e ressignificação, de exigências e respostas vivenciadas no seu processo de criação que me levou a outros modos de sentir, de pensar, de agir e de conceber o trabalho artístico. Fazendo-me compreender que o enfoque metodológico do

meu processo de criação não é sobre o outro, mas sobre o estado de outridade provocado pelo encontro. Ainda, observando que o que está em jogo nas relações não é a diferença, mas os valores essencialistas e estereotipados atribuídos às diferenças que produzem a alteridade. E, por fim, levando em consideração que a noção de alteridade nas sociedades moderna colonial-capitalista é um processo de construção arbitrária, que reflete a ideologia e o desejo de poder de um grupo dominante. Nessa direção, minha trajetória artística caminhou para uma prática que se dirige para as relações e não para os indivíduos, que cultiva a capacidade de responder com paixão e ação o bom convívio uns com os outros em um presente denso,

marcado pela força de cisão e isolamento muito mais do que pelo vínculo. Uma prática instauradora de procedimentos artísticos sob a forma de produção de alteridade, produção de escuta e produção de vínculo e que tem como desafio ajudar a nutrir conhecimentos sobre uma ética de seguir-juntos com outros, sejam esses outros pessoas, animais, plantas ou máquinas. Um exercício de construção de uma alteridade comprometida em levar as diferenças a sério num mundo pós-colonial, desenhando relacionalidades por meio de atravessamentos de hiatos, de potencialidades assimétricas, de signos mutantes, do exercício de posseção mútua, cheio de feitura e incorporações, em conexões móveis e inacabadas.

Referências

- AZOULAY, Ariella Aïsha. *História Potencial: desaprender o imperialismo*. São Paulo: EDU Editora, 2024.
- BUTLER, Judith. *Relatar a si mesmo: crítica da violência ética*. Belo Horizonte: Autêntica, 2021.
- FOUCAULT, Michel. *Microfísica do Poder*. Rio de Janeiro: Edição Graal, 1999.
- GLISSANT, Édouard. *Poética da Relação*. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2021.
- HARAWAY, Donna. *Ficar com o problema: fazer parentes no Chthuluceno*. São Paulo: UBU Editora, 2022.
- HARTMAN, Saidiya. *Vidas Rebeldes, belos experimentos: histórias íntimas de meninas negras desordeiras, mulheres encenqueiras e queers radical*. São Paulo: Fósforo, 2022.
- LÓPEZ, Miguel A (Ed.). *Caderno 11: Alianças de corpos vulneráveis: feminismo, ativismo bicha e cultura visual*. Associação Cultural VideoBrasil. São Paulo: Edições Sesc São Paulo e Videobrasil, 2015.
- MACHADO, Arlindo. *Arte e Mídia*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2007.
- MELLO, Christine. *Extremidades do vídeo*. São Paulo: Senac, 2008.
- MELLO, Christine. *Extremidades: experimentos críticos-redes audiovisuais, cinema, performance, arte contemporânea*. São Paulo: Estação das Letras e Cores, 2017.
- MELLO, Christine. *Extremidades: experimentos críticos-redes audiovisuais, cinema, performance, arte contemporânea 2*. São Paulo: Ed. Dos Autores, 2023.
- MARTINS, Leda Maria. *Performances do tempo espiralar: poéticas do corpo-tela*. Rio de Janeiro: Cobogó, 2021.
- MBEMBE, Achille. *Políticas da Inimizade*. São Paulo: n-1 edições, 2020.
- MEDEIROS, Virginia Sousa de. *Mulher pré-moldada: uma poética do invisível na imagem feminina*. 2002. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais) – Escola de Belas Artes. Universidade Federal da Bahia. Salvador, BA, 2002.
- MEDEIROS, Virginia Sousa de. *Diário pessoal da artista*. 2007.

Ara: um inventário artístico e curatorial para corpos pretos e seus gestos

Denise Conceição Ferraz de Camargo*

* Artista visual, curadora e professora do Departamento de Artes Visuais do Instituto de Artes da Universidade de Brasília (UnB). Integra o Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da mesma universidade (PPGAV/UnB).
denise.cfcamargo@gmail.com | <https://doi.org/10.5281/zenodo.18437469>

“Foi teu corpo!”, responde o próprio Mestre Alípio na cena inicial de *Besouro: da capoeira nasce um herói*, imediatamente após perguntar ao menino Manoel: “Quem foi que te ensinou a andar?”. O filme conta a história de Manoel Henrique Pereira, o capoeirista Besouro Mangangá, também conhecido como Besouro Cordão de Ouro.

O mestre reconhece que aquele corpo inserido naquele sistema cultural existe como uma forma de conhecimento, situado em relação a outros corpos, ou seja, em corporeidade: “um território onde se entrecruzam elementos físicos e míticos e se erigem fronteiras e defesas” (SODRÉ, 2014, p. 16). É como tantos outros corpos violados, violentados, destituídos de sua origem para revelar-se, assim, como uma inquestionável marca de presença de suas matrizes ancestrais pois, “[...] para esse grupo, o homem é corpo; ele é o seu próprio corpo, e não há nada mais próximo dele do que esta realidade, sua corporeidade” (SOUSA JÚNIOR, 2002, p. 127).

O filósofo camaronês Achille Mbembe, um dos mais influentes pensadores contemporâneos sobre pós-colonialismo, diáspora e ancestralidade chama de “corpo de extração”, aquele do qual se retira toda a força física e, em consequência, as subjetividades. O autor reflete sobre a condição de corpos negros, especialmente a partir da expe-

riência na diáspora africana: “Sujeito a corveias de toda ordem, o negro é também o nome de uma injúria; o símbolo do homem confrontado com o açoite e o sofrimento, num campo de batalha em que se opõem facções e grupos social e racialmente segmentados” (MBEMBE, 2017, p. 42).

O autor apresenta o caso das plantocracias do Caribe, mas esse cenário não se mostrou diferente no Brasil da escravidão. Embora os corpos negros tenham sido historicamente alvos de exploração, são também espaços de resistência. Apesar de serem marcados por opressões históricas, tornam-se também lugares de expressão cultural, religiosa e política. A corporeidade negra resistiu ao apagamento e à desumanização, afirmando sua existência e dignidade. Ter um corpo negro é ser um corpo negro.

No entanto, é relevante perceber que essa pertença não foi constituída a priori. Há um passado de largo enfrentamento do racismo estrutural que, enraizado na sociedade brasileira, relega corpos negros a posições sociais e econômicas desvalorizadoras e a constantes desafios cotidianos.

É meu filho que, aos quatro anos, pede à mãe para ser “cor de pele”; que, aos sete, comenta sobre o colega de escola ter comparado sua pele à lama; que, na adolescência, foi vítima de perfilamentos raciais pela

polícia; que, já adulto, se vê em conflito para confrontar os cabelos volumosos e crespos com o ambiente de trabalho.

É o direito fundamental à liberdade religiosa, garantido pela Constituição Federal, sendo cerceado aos adeptos das religiões de origem africana. Em resultado, a discriminação a quem portar um simples fio de contas coloridas no pescoço, e toda uma sorte de ataques, agressões e vandalismo contra objetos e territórios culturais e sagrados, onde corpos pretos também expressam suas crenças.

Enquanto escravo, o negro representa, pois, uma das figuras perturbadoras da nossa modernidade, da qual ele constitui, de resto, a parte de sombra, de mistério e de escândalo. Pessoa humana cujo nome é humilhado, a capacidade reprodutiva e generativa deturpada, o rosto desfigurado e o trabalho espoliado, ele é testemunho de uma humanidade mutilada, profundamente marcada a ferro pela alienação (MBEMBE, 2017, p. 76).

Da mitologia, convém lembrar que Exu é a divindade que conduz o corpo. O escritor Nei Lopes, na canção “Samba de Eleguá”, assim o define: “ele é guarda do meu corpo, meu caminho e minha fé”. Exu é chamado também de Legbá, Bará, Eleguá (PRANDI, 2001, p. 20), – a ele corresponde o princípio da transformação e do funcionamento das coisas do mundo.

Retornando ao diálogo do filme que abre esta comunicação e nos apoiando em uma visão de mundo não-colonial, é possível

concluir que quem ensinou o menino a andar foi Exu. Como um guardião, ele é o “dono do corpo” e o ocupa. As partes do corpo, sobretudo os órgãos sexuais e as extremidades, estão sob seu domínio. Em todo movimento, todo gesto, ele dinamiza as trocas, a comunicação entre seres humanos e divindades. É um companheiro para todas as pessoas. Portanto, Mestre Alípio alerta o menino para um compromisso com Exu. Comprometer-se aciona um mecanismo de atenção e reverência ao próprio corpo. A figura de Exu é o “princípio de movimento que, no sistema ritual afro-brasileiro, outorga individualidade ao ser humano” (PRANDI, 2001, p. 40).

Cada corpo se organiza em uma lógica própria. Armazena a expressão de uma memória ancestral, impregnando-se de seus acervos pessoais compostos por objetos que o rodeiam e com os quais interage, pessoas que influenciaram seu viver, que o tocam, o emocionam, pela vivência dos lugares por onde passou, de onde levou pistas, onde deixou rastros. A poética do transe, as relações estéticas das gestualidades apresentadas nas festas públicas e nos espaços sagrados, tornam-se decisivas para decifrar o universo no qual se imprime um território no corpo.

Durante as festas e nos muitos momentos que a antecedem, os corpos tornam-se

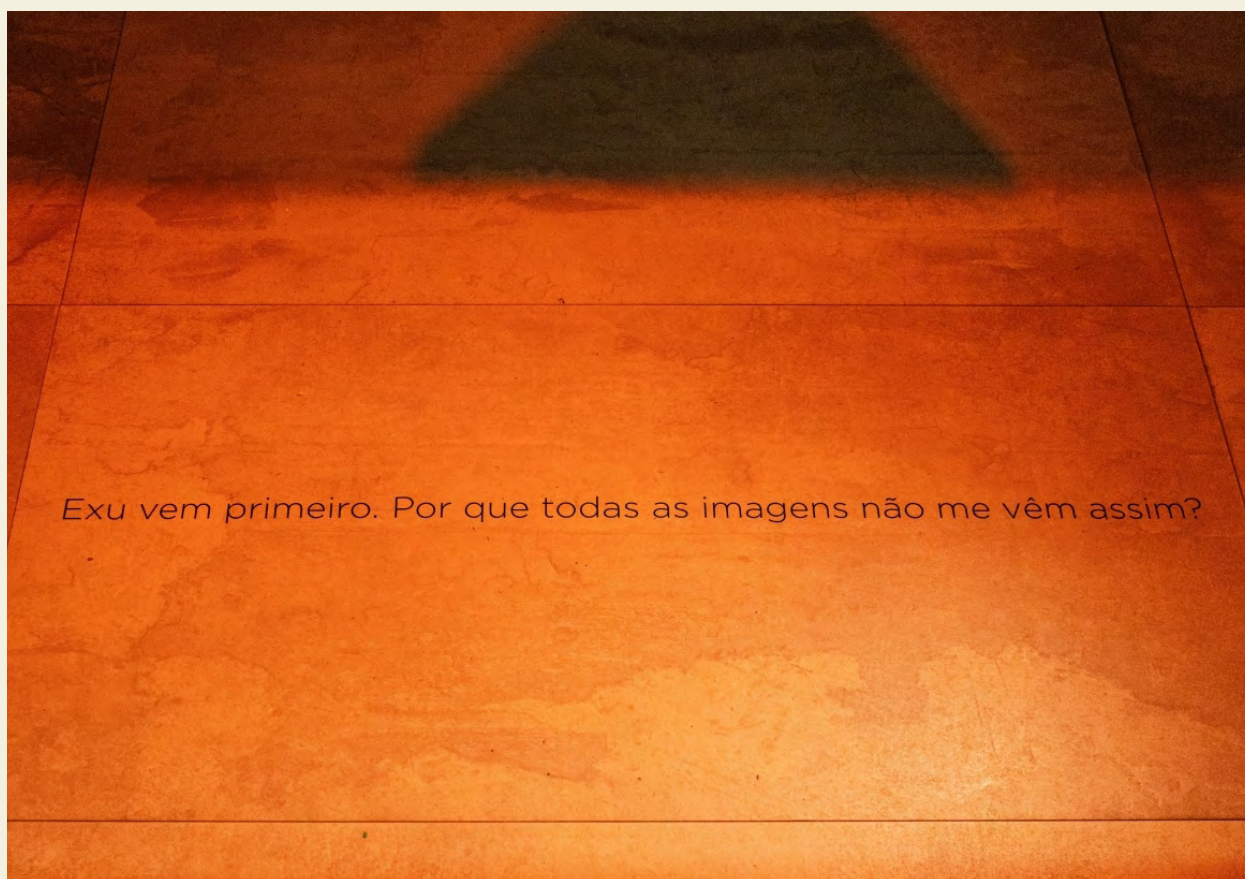


Figura 1 Denise Camargo *Exu primeiro, ou, escrita para Mensageiro*, 2024. Série *Notas para uma imagética do candomblé*, 2010. Texto em adesivo vinílico, dimensões variáveis. Acervo da artista.

veículos para manifestar narrativas sagradas por meio de cantos e danças, gestos e indumentárias, de incorporação – resposta física à presença viva das divindades. Mitos se inscrevem nos corpos. Corpos se inscrevem nos mitos. Nos momentos de transe ou possessão, os corpos são montados pelo orixá. Assim, incorporam-se o comportamento, os gestos, a história das entidades. Ao cantar e dançar ao ritmo dos tambores, corpos e vozes da comunidade entram em sintonia com saberes antigos transmitidos pelos ancestrais.

Muitos dos gestos realizados durante cerimônias e no cotidiano dos terreiros são aprendidos ao longo do tempo e carregam significados. Por exemplo, o ato de saudar as pessoas mais velhas em idade de iniciação, ou autoridades, como pai ou mãe de santo, é realizado por meio da inclinação do corpo ou ao levar a cabeça ao chão em reconhecimento aos saberes nelas depositados. Todos se refletem nas práticas africanas de veneração à sabedoria e à hierarquia, e são uma maneira de manter vivas as articulações sociais simbólicas.

Não estamos sozinhos em nossos corpos

Nossas trajetórias nos movem, nossa ancestralidade nos guia. São gestos que se repetem para a manutenção da força vital, o axé, formando-se um repertório codificado, de modo a tornar sagrados os movimentos. Com o tempo, o gesto apenas reproduzido se traduz em experiência dividida com a comunidade e o corpo “é um altar, no sentido de que reivindica a presença concreta do indivíduo e do deus, para que ele se realmente e se transmita a força necessária à expansão da pessoa e do grupo (SODRÉ, 1997, p. 33).

No seio de uma mesma comunidade cultural, os atores dispõem de um registro somático comum, o qual mistura tanto as percepções sensoriais quanto as percepções gestuais, as mímicas, as posturas. A simbólica corporal traduz a especificidade da relação com o mundo de certo grupo num vínculo singular e impalpável, mas eminentemente cogente, o qual apresenta inumeráveis nuances [...] (LE BRETON, 2009, p. 41).

“Somos da circularidade: começo, meio e começo” (BISPO DOS SANTOS, 2023, p. 102). É na roda, espaço transmissor de uma infinidade de códigos de comunicação e sociabilidade, de individualidade e coletividade, que este pensamento de Nêgo Bispo parece ganhar materialidade. Os membros da comunidade dançam passagens das histórias de cada orixá, em diálogo rítmico com os atabaques que provocam chamados específicos para pilar, socar, ceifar, guerrear, ninar uma criança. É preciso compreender

que a dança na África e nas tradições da diáspora produz conhecimento por meio da experiência (BARBARA, 2001, p. 133).

Estas reflexões oferecem um entendimento valioso sobre o agenciamento dos corpos nas sociedades africanas e afro-diaspóricas. O escritor malinês Amadou Hampâté Bâ (2010) vê os corpos negros para além de suas entidades físicas: são portadores da sabedoria ancestral. Sua preocupação em preservar e valorizar as tradições africanas implica uma rejeição das visões coloniais que desumanizaram esses corpos. Assim, é atribuída a ela a sentença: “Quando um ancião morre, uma biblioteca se queima”. A corporeidade é um repositório de ensinamentos em aquisição coletiva.

O corpo é, assim, expressão de ancestralidade no cotidiano dos rituais e das relações mitológicas e cosmogônicas que dão continuidade à presença de descendentes. Nas cerimônias, o corpo desempenha papel central e instrumentaliza o sagrado. Ele é o vetor por meio do qual ascendentes míticos se manifestam em transe. Durante as festas públicas e nos muitos momentos que a antecedem, mitos se inscrevem no suporte corpo e nele atuam.

Cabe lembrar que a performance corporal é socialmente construída, porque “nunca estamos sozinhos em nosso próprio corpo”

(LE BRETON, 2009, p. 37). Há um corpo comum, portanto, mediando o indivíduo e dando suporte ao espaço que o acolhe. O corpo não se separa do que ele apresenta. Por isso, na condição de diáspora, os corpos negros se tornaram lugares de invenção. Reconstruíram o mundo ao seu redor, ao mesmo tempo que mantiveram conexão com os seus antepassados.

A capacidade criativa dos corpos negros em diáspora destaca como, apesar das opressões, inventaram novas formas de existir, ao mesmo tempo que preservaram sua relação com as raízes ancestrais. “Como o baobá africano, as culturas negras nas Américas constituíram-se como lugares de encruzilhadas, interseções, inscrições e disjunções, fusões e transformações, confluências e desvios, rupturas e relações, divergências, multiplicidade, origens e disseminações” (MARTINS, 1997, p. 27).

Entre encruzilhadas reais e simbólicas, autores como Leda Maria Martins (1997), Luiz Rufino (2019), Luiz Antônio Simas (2021), Nei Lopes (2005), Muniz Sodré (2005) nos lembram que, mesmo escravizado, violado, violentado, destituído de si, corpos pretos se esgueiraram para manter suas raízes e celebrar suas tradições, para preservar um conjunto de relações simbólicas, míticas e rituais, onde os saberes ancestrais vem sendo reconstituídos – das roupas que se usa

aos gestos que se reproduz, apreendidos da vivência cotidiana – e não, diferentemente, recompostos nas produções artísticas contemporâneas. É neste contexto que artistas, com seus próprios corpos pretos, colocam em suas poéticas artísticas seus gestos de afirmação para consolidar uma política das representações do corpo diaspórico.

O corpo, ara, em idioma iorubá, é, assim, uma matriz capaz de receber o mundo mítico-ritual. É quando se dão também as inscrições necessárias à propagação de axé e êxtase, elementos responsáveis por sua manutenção e de toda uma comunidade. O corpo que recebe marcas, se veste para o labor e para o festejar, se enfeita, faz-se, ao mesmo tempo, divino e profano. São corpos que se movem na polifonia dos tambores e no tempo cíclico – o tempo no qual os mitos se apresentam e ancestralidades se reconectam e se reconhecem.

Corpo-território, lugares de reinvenção

Evidentemente, a produção artística não se mostrou apartada dos contextos de existência e resistência desse corpo-território e ancestral. Como consequência do enfrentamento às estratégias coloniais, também as curadorias de arte contemporânea no Brasil podem ter compreendido que artistas cujos corpos são pretos, especialmente os que se dedicam à uma produção artís-

tica ritualizada, produzem a partir das referências dos universos cosmogônicos que vivenciam e, portanto, mostram-se como grandes agentes de transformação cultural, política e estética.

Ao levá-los para dentro de seus projetos e, portanto, das instituições e do mercado de arte, finalmente, curadores os fazem escapar da lamentável estatística denunciada pelo curador Paulo Herkenhoff em 2011, ao ser entrevistado por ocasião da publicação de livro sobre a obra do artista plástico negro e curador do Museu Afro Brasil, Emanoel Araujo. Um dos dados assustadores era o de que artistas negros não passaram de 4% nas últimas cinco bienais até aquele momento, nenhum brasileiro, segundo ele. Entretanto, até se darem conta dessa conjuntura, curadores e instituições estariam à disposição do projeto colonizador contribuindo para “o contínuo apagamento da produção cultural afrodescendente a partir da sua marginalização e invisibilização [...]” (LIMA, 2016, p. 2).

Esse enredo deu suas reviravoltas nos últimos anos, particularmente se apontarmos para um quase recente “surgimento” das pessoas negras, como se elas já não existissem no meio das artes desde sempre. Isso se dá, muito em razão das ações e políticas de reparação histórica que começaram a lhes conceder lugar na sociedade e, por

consequência, nos lugares da arte. Não posso deixar de observar a presença do meu próprio corpo aqui.

Não seria mais necessário perguntar “Onde estão os artistas negros?”. Exemplo recente é a exposição “Dos Brasis: arte e pensamento negro”, que reúne volume inédito de artistas negros – quero assinalar que sou uma desses 240. Seus curadores, também negros, ao lado da instituição, afirmam ser possível que, ao longo dos 10 anos em que a mostra pretende circular pelo Brasil, esse número se amplie. Observe-se que as duas montagens, realizadas em São Paulo-SP e Petrópolis-RJ, receberam mais de um milhão e meio de visitantes, desde a abertura em agosto de 2023. Além disso, curadores como Hélio Menezes (2018), Marcelo Campos (2023) e Diane Lima (2023) vêm enumerando em seus escritos as mostras que iniciaram esse movimento, que remonta pouco antes da virada do século XXI.

Para um breve recorte curatorial, a que ainda se propõe esta comunicação, trago dois trabalhos intitulados “Borí”, nos quais artistas negros se valem do profundo entendimento das questões até aqui expostas. No primeiro, do Grupo Ewé; e no segundo, de Ayrson Heráclito, a matéria para a criação artística são seus corpos ritualizados – ambos são iniciados ao candomblé e norteiam essas pesquisas pelo conceito de



Figura 2 Mateus Raynner *Inserções em circuito pedagógico I*, 2018. Fotografia, carimbo, tinta preta sobre páginas de livros de história da arte. Acervo do artista.

que divindades se apresentam à terra para celebrar com seus descendentes no ambiente público: as festas, ou, nos espaços sagrados, a reclusão.

A palavra “borí”, combinação de “bó” (oferta) e “orí” (cabeça), em idioma ioruba, é o nome do ritual cujo princípio é adorar a cabeça. A cerimônia realizada para dar comida a ela traz um ensinamento primordial: é preciso

reverenciar a cabeça que escolhemos. Para isso, ela deve ser ritualmente alimentada com preparações cujos ingredientes são, em geral, grãos como arroz, feijão fradinho, milho branco; temperos como óleo de dendê, azeite de oliva, sal, vinho de palma, água, mel; raízes como o inhame, além de frutas, peixe e uma ave, em geral um pombo branco, servidos sobre uma esteira estendida no chão. Como as oferendas aos orixás, para

quem são dedicadas alimentações votivas específicas que costumam agradar-lhes o paladar, o ritual do bori se repete de tempos em tempos, com efeitos curativos ou para a conservação da energia vital. A cabeça é, em si, uma divindade. A ela se pede cantando na tradução do iorubá: “Cabeça, traga coisas boas para mim”.

Conta-se que Obatalá modelou os seres humanos em barro e que Ajalá era o responsável por moldar as suas cabeças. O processo era finalizado assando-as em forno. Entretanto, como ele gostava de se embriagar, às vezes as esquecia e elas passavam do ponto. Algumas ficavam defeituosas, outras queimavam, outras ficavam cruas demais. Quando estavam prontas, Olodumare soprava sobre elas seu hálito sagrado e lhes dava a vida. Mas a escolha das cabeças com as quais queriam nascer era dos seres humanos. Ao elegê-las está decretada a liberdade de, em última instância, determinar como seu corpo, com essa cabeça, se guiará no percurso.

A pessoa, nos rituais de origem afro-brasileira, é formada em um processo de iniciação, conhecido como “fazer cabeça” para o orixá. Prepará-la. Em linguagem náutica, a expressão significa desviar a proa para um ou outro bordo. Ou seja, o ritual de feitura condiz com uma movimentação, uma transformação: travessia. O corpo é uma unida-

de reconstruída nesse processo. Para isso, é preciso capacitá-lo para ser montado por deuses e deusas no fenômeno da incorporação (BASTIDE, 2001), por meio do qual eles e elas retornam ao mundo dos seres humanos para terem suas histórias ritual e mitologicamente revividas. Para isso, é necessário também propiciar a cabeça por diferentes maneiras para que se estabeleça sua ligação com as divindades. O bori é um desses procedimentos que, ademais, tanto fortalece a cabeça para a entrada e perpetuação do divino quanto para seu próprio benefício.

Uma cabeça saudável não adoece, não sofre com desavenças, não se perturba e, assim, todos os seus objetivos seriam alcançados. Alimentar a cabeça com a comida dos orixás é evocar proteção e nutrir a própria existência – esta só é possível, segundo a cosmogonia das diásporas africanas, quando as cabeças dos seres humanos estão em harmonia.

O Bori (2022) do Grupo Ewé é um filme de abordagem afrofuturista no qual o grupo apresenta elementos fundadores para questionar o passado, enfrentar o presente e propor um futuro no qual o racismo e a intolerância religiosa seriam superados pela igualdade social, política e econômica. “Só podemos reinventar o presente e o futuro se soubermos olhar ao mesmo tem-



Figuras 3 e 4 Grupo Ewé Bori, 2022. Filme cor 22 minutos, videoinstalação e fotografias still. Da esquerda para a direita: lawó na esteira / Orixá Logun. Acervo do grupo.

po para trás e para frente” (MBEMBE, 2019, p. 53). A ideia de que o futuro é ancestral está delineada na caracterização do afro-futurismo como “um programa para recuperar as histórias de contrafuturos criadas em um século hostil à projeção afrodiaspórica” (ESHUN, 2018, p. 175).

Na história, uma mulher chega a um candomblé para ter sua cabeça alimentada, deita-se em um tapete e adormece. Durante seu sono, os orixás revelam-se em sonho e se alimentam das comidas ali disponíveis, alentando-a com sua própria história ancestral. A narrativa é intercalada por danças populares brasileiras enraizadas nas referências africanas. O roteiro convida a pensar sobre o que está sendo oferecido a nossas cabeças, para que nos façamos a seguinte pergunta: que “alimentos” nutrem nossos sonhos e nossa vontade de viver?

O Grupo Ewé, criado e dirigido pelo bailarino Luiz Anastácio (São Paulo – SP, 1983), estrutura sua pesquisa nas linguagens corporais e das artes visuais baseadas em conceitos e estéticas que pretendem dirimir a euronormatividade tradicionalmente assentada na produção artística. O grupo investiga o lugar do corpo na arte brasileira, a partir de territórios de pertencimento. Com isso, problematiza e gera a descentralização, valorizando materiais da cultura negra como uma episteme. Garimpa o terreno para encontrar elementos que legitimem os corpos pretos e as questões que o engendram culturalmente, fazendo uso de estímulos e disparadores postos em relação com as matrizes africanas e afrodiaspóricas.

O Bori (2008/2011) de Ayrson Heráclito (Macaúbas – BA, 1968) é uma performance e



Figura 5 Grupo Ewé Bori, 2022. Filme cor 22 minutos, videoinstalação e fotografias still. Orixá Oyá. Acervo do grupo.

instalação fotográfica em que o artista também não faz separação entre a experiência do ato criador e a ritualística. É importante notar que apoderar-se dessa cosmogonia vem sendo uma das prerrogativas exercidas por artistas ligados a rituais afro-brasileiros. Na trama de significados que se circunscrevem na noção de oferenda, por exemplo, aloja-se também o seu rito artístico.

Ayrson, ogã da nação jeje-mahi em terreiro no Recôncavo Baiano, é um artista visual cuja obra se assenta na linguagem performativa e impregnada das suas relações estéticas construídas a partir da cultura da Bahia, onde nasceu, e das tradições de terreiro, onde foi iniciado.

Nesta performance, o artista recria o oferecer à cabeça. Sobre esteiras de palha, faz deitar 12 pessoas iniciadas, correspondentes a 12 orixás, e, como ele, vestidas de branco. Em sua recomposição do ritual, todos seguem previamente determinados preceitos, entre eles, banhos de ervas propiciatórias. Antes de iniciar oferecem padê à Exu, uma comida feita de farinha de mandioca crua dividida em quatro partes às quais são adicionados água, cachaça, mel e dendê, respectivamente. Em seguida, vagarosamente, ele deposita junto a cada uma das cabeças destas pessoas a “comida seca” correspondente a cada divindade: raiz de inhame crua para Ogum; espigas de milho com lascas de coco seco para Oxóssi; pipó-



Figura 6 Grupo Ewé Borí, 2022. Filme cor 22 minutos, videoinstalação e fotografias still. Orixá Yemojá. Acervo do grupo.

cas para Omulu; quiabo para Xangô; milho amarelo quebrado com fumo de rolo para Ossaim; batata-doce para Oxumarê; amendoim para Tempo; feijão fradinho com ovos para Oxum; acarajé para Oyá; favas e arroz branco cozidas para Iemanjá; milho branco e feijão preto envoltos em uma faixa de milho torrado para Nanã; e canjica para Oxalá. Ao final, agrupamentos formados por esses elementos desenham cabeças escultóricas. Imóveis, as pessoas participantes, entregam-se para figurá-las.

Ao ritualizar sua ação artística, reforça o significado do próprio ritual – espaço de resistência, onde corpos negros se reconectam com suas origens e espiritualidades, curan-

do-se da violência colonial. Ele descreve o processo artístico como uma manifestação da dimensão ritualística, em que busca evocar os orixás e suas energias. Sua performance se assemelha ao rito no candomblé, mas não faz uso do sangue sacrificial de animais – isto estaria restrito apenas aos espaços sagrados – “onde o corpo e os materiais estabelecem uma relação simbólica que vai além do visível” (HERÁCLITO, 2016). Assim, torna-se inequívoco que a energia manifestada no ritual exprime-se da mesma forma em sua criação artística. “Diante de nossos olhos, enquanto transcorre o seu ‘Borí’, Ayrson Heráclito promove sua série sacrificial em homenagem ao grande panteão cultuado na Bahia, e sem obé [faca] ho-



Figuras 7 e 8 Ayrson Heráclito Borí, 2008-2011. Performance e fotografias, 100 x 100 cm. Pinacoteca do Estado de São Paulo, São Paulo / Instituto de Arte de Chicago, Chicago. Cessão do artista.

menageia os deuses dando-lhes o que lhe sabe melhor” (MOREIRA, 2022, p. 96).

O escritor Nei Lopes (2005, pp. 27-29) afirma que “Cada ato e cada gesto do ser humano põem em jogo as forças invisíveis da vida [...]”, e continua: “O intercâmbio da força vital entre o ser humano e o mundo invisível é conseguido por meio de oferendas [...]”. Para o antropólogo Hélio Menezes (2018), o corpo empregado como suporte nas obras de Ayrson Heráclito não é da ordem da representação, mas funciona como parte da reconstituição de uma vivência do corpo afrodescendente. O artista procura, assim, olhar para a história e fazer sobreviver as tradições ancestrais africanas, adaptando-as para romper com os vestígios de um passado colonial.

Em 2020, a performance “Borí” foi adquirida para o acervo da Pinacoteca do Estado de São Paulo, por meio de seu programa Patronos da Arte Contemporânea. Em parceria com o cineasta Lula Buarque de Hollanda, o processo deu origem ao filme *Irawo Borí*, em 2022. Em 2023, a série fotográfica foi adquirida para o acervo do *The Art Institute of Chicago*.

Corpo que aprendeu a andar pode de tudo comer

Os alimentos do ritual “borí” são apresentados, nas comunidades que o realizam, em uma farta mesa, ao final, compartilhada com

as pessoas que auxiliaram na sua execução. Nessa mesa, além de alimentos, temos re-presentados as matrizes africanas, histórias, religiosidade, filosofias e o universo simbólico dos corpos em seus gestos. Estas obras, em reverência à entidade Orí, celebram o conhecimento e as manifestações culturais de povos pretos. Contribuem para reafirmar o corpo em sua pretitude e em seus procedimentos cosmogônicos. Ao adensar as suas muitas capacidades de gerar novas formas de estar no mundo, resistem às tentativas históricas de apagamento e silenciamento. “No conjunto ritualizado de procedimentos cosmogônicos, o corpo encontra a sua totalidade [...]” (SODRÉ, 2017, p. 129).

O corpo afro-diaspórico tem um lugar na produção de conhecimento (MUDIMBE, 2019). Suas práticas artísticas, que emergem do corpo ritualizado (como o vídeo do Grupo Ewé e a performance, e seus desdobramentos, de Ayrson Heráclito) respondem, em forma de resistência, dando lugar, portanto, a uma poética que ultrapassa o mero registro estético. É a reinscrição da própria negrura sistematicamente apagada pela violência colonial. Esse lugar quer demarcar relações entre o tangível e o intangível. Como nos lembra o curador Marcelo Campos (2023, p. 232) “é um assunto central para uma descolonização dos museus”. Basta compreender o corpo que sabe andar como aquele que de tudo pode comer, nos lembra Exu.

Referências

- BARBARA, Rosamaria Susanna. *A dança das aiabás: dança, corpo e cotidiano das mulheres de candomblé*. Tese (Doutorado em Sociologia) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, 2001.
- BASTIDE, Roger. *O candomblé da Bahia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.
- BESOURO. *Da Capoeira nasce um herói*. Direção: José Daniel Tikhmiroff. Ficção. Produtora: Mixer, Miravista, Globo Filmes, Teleimage, 2009, 95 min, color, 35 mm.
- BISPO DOS SANTOS, Antônio. *A terra dá, a terra quer*. São Paulo: Ubu/Piseagrama, 2023.
- CAMPOS, Marcelo. Curadoria e reflexividade: desafios e perspectivas. In: LIMA, Diane (org.). *Negros na piscina: arte contemporânea, curadoria e educação*. São Paulo: Fósforo, 2023.
- ESHUN, Kodwo. Outras considerações sobre o afrofuturismo. In: PEDROSA, Adriano; CARNEIRO, Amanda; MESQUITA, André. *Histórias afro-atlânticas*. V. 2. Antologia. São Paulo: Instituto Tomie Ohtake/Masp, 2018.
- GREINER, Christine. *O corpo: pistas para estudos indisciplinados*. São Paulo: Annablume, 2008.
- HAMPÂTÉ BÂ, A. A tradição viva. In: KI-ZERBO, J (org.) *História Geral da África: I. Metodologia e pré-história da África*. 2ª Edição. Brasília, UNESCO, 2010. Disponível em <http://unesdoc.unesco.org/images/0019/001902/190249POR.pdf>. Acesso em 16 out. 2024.
- HERÁCLITO, Ayrson; SANT'ANNA, Tiago dos Santos. Axés e pertencimentos: marchetaria entre mitologias contemporâneas afro-brasileiras e performance-arte. In: MEDEIROS, Afonso; HAMOY, Idanise (orgs.) *Anais do 22º Encontro Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas*. Belém: ANPAP/PPGARTES/ICA/UFPA, 2013, p. 2337-2351. Disponível em: <http://anpap.org.br/anais/2013/ANAIS/ANAIS.html>. Acesso em: 10 abr. 2016.
- LE BRETON, David. *As paixões ordinárias: antropologia das emoções*. Petrópolis: Vozes, 2009.
- LIMA, Diane. *Negros na piscina: arte contemporânea, curadoria e educação*. São Paulo: Fósforo, 2023.
- LIMA, Diane. Diálogos ausentes e a curadoria como ferramenta de invisibilização das práticas artísticas contemporâneas afro-brasileiras. In: Itaú Cultural, 2016. Disponível em: https://d3nv1jy4u7zmsc.cloudfront.net/wp-content/uploads/2017/01/di%C3%A1logosausentes_dianelima-rev_02.pdf. Acesso em 10 out. 2024.
- LOPES, Nei. *Kitábu: o livro do saber e do espírito negro-africanos*. Rio de Janeiro: Senac, 2005.
- MARTINS, Leda Maria. *Afrografias da memória: o reinado do rosário do jatobá*. São Paulo: Perspectiva, 1997.

- MBEMBE, Achille. *Crítica da razão negra*. Lisboa: Antígona, 2017.
- MBEMBE, Achille. Necropolítica. *Artes & Ensaios*, v. 32, 2016, p. 123-151. Disponível em: <https://revistas.ufrj.br/index.php/ae/article/view/8993/7169>. Acesso em: 16 out. 2024.
- MBEMBE, Achille. *Políticas da inimizade*. Lisboa: Antígona, 2017.
- MBEMBE, Achille. *Sair da grande noite: ensaio sobre a África descolonizada*. Petrópolis: Vozes, 2019.
- MENEZES, Hélio. Exposições e críticos de arte afro-brasileira: um conceito em disputa. In: PEDROSA, Adriano; CARNEIRO, Amanda; MESQUITA, André. *Histórias afro-atlânticas*. V. 2. Antologia. São Paulo: Instituto Tomie Ohtake/Masp, 2018.
- MOREIRA, Marcello. Borí: arte de dar comida aos deuses. In: CAMPOS, Marcelo; Bonan, Amanda; MAIA, Ana Maria (curadoria). *Ayrson Heráclito: yorùbáiano*. São Paulo: Pinacoteca do Estado, 2022.
- MUDIMBE, Yalentin-Yves. *A invenção da África: gnose, filosofia e a ordem do conhecimento*. Petrópolis: Vozes, 2019.
- PRANDI, Reginaldo. *Mitologia dos orixás*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.
- RUFINO, Luiz. *Pedagogia das encruzilhadas*. Rio de Janeiro: Mórula, 2019.
- SIMAS, Luiz Antônio. *O corpo encantado das ruas*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2021.
- SODRÉ, Muniz. *A verdade seduzida: por um conceito de cultura no Brasil*. Rio de Janeiro: DP&A, 2005.
- SODRÉ, Muniz. *Pensar nagô*. Petrópolis: Vozes, 2017.
- SOUSA JÚNIOR, Vilson Carneiro de. As representações do corpo no universo afro-brasileiro. In: *Revista Projeto História*, N. 25, São Paulo, dez. 2002. pp.125-143.

Portreto de la animo: alma, corpo e expressão

Renata Cristina de Oliveira Maia Zago*

Amanda Mazzoni Marcato**

* Professora permanente do Programa de Pós-Graduação em Artes, Cultura e Linguagens do Instituto de Artes e Design da Universidade Federal de Juiz de Fora (PPGACL/UFJF).

renatamaiazago@gmail.com | <https://doi.org/10.5281/zenodo.18436965>

** Doutoranda do Programa de Pós-Graduação em Artes, Cultura e Linguagens do Instituto de Artes e Design da Universidade Federal de Juiz de Fora (PPGACL/UFJF).

amandamazzonimarcato@gmail.com | <https://doi.org/10.5281/zenodo.18436965>

Expresso-me, logo existo

A exposição “Portreto de la Animo”, realizada no Museu Nacional Soares dos Reis, de julho a novembro de 2023, na cidade do Porto/Portugal, expôs 150 obras de arte bruta, pertencentes à Coleção Treger Saint Silvestre¹. A parceria estabelecida entre o Museu e o município de São João da Madeira – através do Centro de Arte Oliva (CAO) – revela uma seleção de obras “de uma das principais coleções privadas de Arte Bruta e *outsider*² a nível mundial, reunida ao longo de mais de 40 anos por Richard Treger e António Saint Silvestre, comissários desta exposição” (SEQUEIRA, 2023, p. 4). O CAO, única instituição portuguesa que trabalha regularmente com arte contemporânea e Arte Bruta/*outsider*, guarda mais de 1500 obras do acervo Treger Saint Silvestre. As dezenas de obras elegidas deste acervo, em diálogo com outras da coleção do Museu Soares dos Reis, configuram a exposição em estudo, incorporada pelo museu no eixo programático

“Arte e Saúde”, a fim de desafiar o público a configurar um “retrato” da saúde mental através da perspectiva de criadores de Arte Bruta.

José Carlos dos Santos, diretor-geral do Patrimônio Cultural português, classifica a Arte Bruta e *outsider* como categoria em processo de consolidação, mas já de grande amplitude, caracterizando-a em um escopo que vai “desde o trabalho autodidata, passa pela arte desenvolvida em contextos terapêuticos e inclui também a criação produzida por minorias” (SANTOS, 2023, p. 6). Ainda segundo o diretor:

A ausência deste tipo de obras nos acervos do Museu Nacional Soares dos Reis permite que este se associe à estrutura municipal de São João da Madeira, Centro de Arte Oliva, para o desenvolvimento de um projeto que aborda as questões do isolamento social e afetivo a partir de uma seleção de peças de ambas as entidades, particularmente as que integram a Coleção Treger Saint Silvestre (idem).

O nome da exposição, “Retrato da Alma” em esperanto, visou refletir a diversidade

¹ Segundo Christian Berst (2025), a Coleção Treger Saint Silvestre, desde 2014 disponível ao público no Centro de Arte Oliva em São João da Madeira, em Portugal, integra mais de 1700 obras de Arte Bruta, Arte Singular e Arte Contemporânea. A Coleção é uma das mais ricas coleções privadas no mundo e conta com autores clássicos de Arte Bruta, tais como Adolf Wölfl, Henry Darger, Martín Ramírez, Friedrich Schröder-Sonnenstern, Giovanni Battista Podestà e Oskar Voll, assim como descobertas mais recentes, como Ezekiel Messou, Guo Fengyi, Giovanni Galli, Miroslav Tichý e Eugene Von Bruenchenhein.

² Pedro Morgado, psicanalista e teórico das artes, no catálogo da mostra, utiliza o termo *outsider* como sinônimo de Arte Bruta. Entendemos que a Arte Bruta é um termo específico introduzido em 1946 por Jean Dubuffet, enquanto a arte *Outsider* é uma definição mais ampla que pode incluir artistas que, embora fora dos circuitos convencionais, ainda possam ser influenciados por contextos externos. Enquanto a Arte Bruta enfatiza a ausência de influências culturais ou acadêmicas externas e a «pureza» da expressão, a Arte *Outsider* pode envolver uma mistura de influências externas, mesmo que o artista não faça parte dos circuitos tradicionais. Embora Roger Cardinal tenha introduzido o termo “*Outsider Art*”, em 1972, como uma tradução para o conceito de Arte Bruta de Dubuffet, seu trabalho oferece uma visão mais ampla sobre as práticas artísticas criadas fora dos circuitos artísticos tradicionais, incluindo artistas autodidatas, marginais e com deficiências. Ver: CARDINAL, Roger. *Outsider Art*. New York: Praeger, 1972. p. 24–30.

cultural e a profundidade emocional das peças exibidas. A mostra reuniu trabalhos de 99 artistas contemporâneos, destacando-se por sua abordagem multidisciplinar, em distintas linguagens: pintura, escultura, fotografia e instalações multimídia. As obras foram selecionadas com o intuito de oferecer uma interpretação das nuances emocionais e espirituais que compõem a condição humana. A exposição ainda contou com um programa paralelo que incluía um ciclo de conversas sobre arte e sua relação com a saúde mental e a reabilitação psicossocial, além de visitas guiadas e atividades direcionadas a comunidades educativas e unidades de saúde.

Sendo assim, o objetivo deste texto é explorar a relação entre corpo, alma e os processos emocionais por meio da análise da exposição referenciada, proporcionando uma compreensão aprofundada de como a arte pode capturar e comunicar a interdependência entre corpo e emoções. Para tanto, a metodologia de análise é baseada em três pontos complementares: as visitas presenciais à mostra; o estudo do catálogo oficial e a consulta a bibliografia complementar, proporcionando diversas perspectivas teóricas e históricas que ajudarão a situar a exposição dentro de um panorama de discussão mais amplo da arte contemporânea.

Apoiada no conceito de Arte Bruta, introduzido por Jean Dubuffet em 1946, a exposição apresentou obras de artistas que atuam fora dos circuitos artísticos convencionais, distantes dos padrões e influências tradicionais. Na década de 1980, trinta e cinco anos mais tarde, em Paris, mesma cidade em que o artista europeu do pós-guerra fundou sua coleção e os fundamentos teóricos da Arte Bruta, a Coleção Treger Saint Silvestre se desenvolveu. Segundo Dubuffet,

artistas autodidatas, marginais com um espírito rebelde, impermeável às normas e aos valores coletivos, criam sem preocupação. Não há necessidade de reconhecimento ou de aprovação, eles projetam um mundo para seu próprio uso. Além de serem livres de influências da tradição artística (DUBUFFET, 1949).

A conexão proposta entre arte e saúde (mental) é estabelecida através da escolha de um gênero artístico particular: o retrato – e sua derivação, o autorretrato. Ao longo da exposição, os retratos e autorretratos se revelaram como instrumento condutor na exploração do mundo interior e de suas variadas expressões.

Os autores de arte bruta não têm consciência de agirem no campo da criação artística e não se regem pelas regras nem convenções do mundo da arte. Os retratos pintados por estes artistas revelam uma figura interior, uma criatividade e uma invenção particularmente vivas, como podemos observar nas obras de Aloise Corbaz, Ted Gordon, Jaime Deeds, Edmund Monsiel, Alexander Lobanov, Alessandra Michelangelo ou Jaime Fernandes, entre outros. Parecem ser autorretratos reivindi-

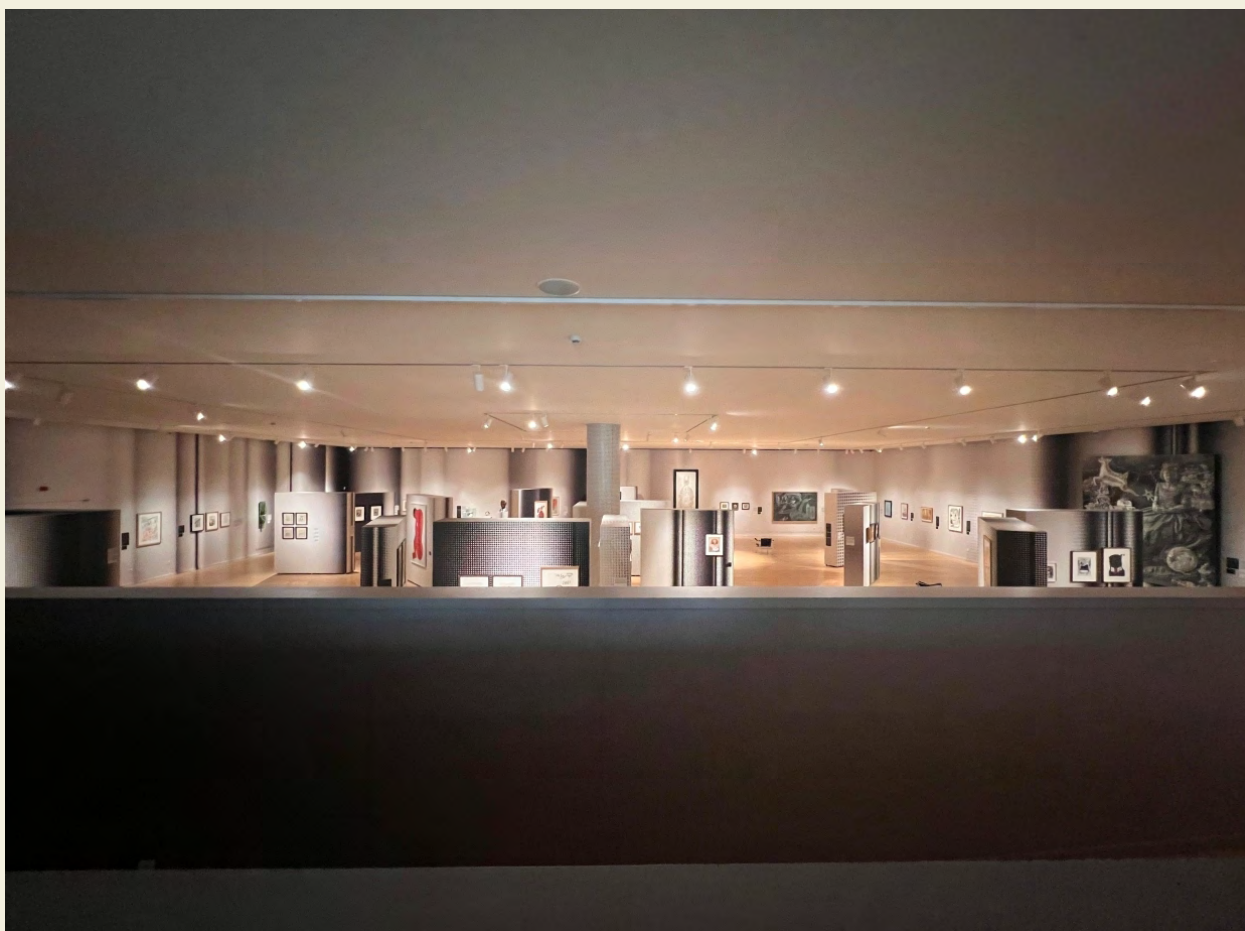


Figura 1 Vista da exposição *Portreto de la Animo*, 2023. Museu Soares dos Reis, Porto. Foto: Amanda Mazzoni Marcato.

cando uma existência real, mas da qual se sentiam excluídos (SILVESTRE, 2023, p. 21).

A intensidade e o impacto dessas produções foram amplificados pela expografia elaborada³. Criada pelo estúdio multidisciplinar português de designers Macedo Cannatà, a cenografia utiliza pequenos

círculos em preto e branco que, combinados, se intensificam e se dissipam, gerando efeitos de velocidade e dinamismo, numa referência à *Op Art* (Figura 1). Tal disposição visual provoca certo desconforto no visitante, amplificando a experiência inquietante que a exposição propõe.

3 Os detalhes da cenografia podem ser vistos através da página oficial da Coleção Treger Saint Silvestre/Exposições, disponível no link: <https://www.tregersaintsilvestre.com/exhibitions/portreto-de-la-animo/>. O objetivo da expografia de exposição de artes é projetar e organizar o espaço onde as obras são exibidas, com o intuito de criar uma experiência sensorial e estética para o público, além de buscar comunicar de maneira clara e eficaz as intenções do curador e os temas da exposição. Essa área envolve tanto aspectos artísticos quanto técnicos, com uma forte relação entre espaço, luz, cores, formas e a narrativa que se deseja construir.

O projeto do Museu Soares dos Reis, em colaboração com o Centro de Arte Oliva, foi criar uma Galeria de Retratos própria, inspirada na National Portrait Gallery, em Londres. Ao longo do percurso expositivo as obras foram acompanhadas por sua respectiva identificação e um breve resumo da vida do artista/autor, sempre que este era identificado.

Embora o conceito de Arte Bruta tenha surgido como uma oposição à arte (dita) convencional, atualmente as fronteiras entre o que é considerado Arte Bruta e a arte consagrada estão cada vez mais nebulosas, suscitando novos questionamentos no campo da História da Arte. Pedro Morgado discute, no catálogo da exposição,

É mais ou menos discutível se existe um propósito na arte; se a arte existe para ser observada, apreciada, consumida, criticada; ou se simplesmente existe porque sim. O certo é que, ao conjugar expressão e criatividade, a arte é, com grande probabilidade, a mais humana de todas as atividades. “Expresso-me, logo existo” bem poderia ser o novo aforismo cartesiano tendo em conta que em poucas outras atividades se entrelaçam razão e emoção de forma tão intrinsecamente peculiar (MORGADO, 2023, p. 25).

A reinvenção do eu

Retratos e autorretratos se apresentam, ao longo da exposição, como ferramentas para a exploração do mundo interior e de suas diversas formas de expressão. Responsáveis por ocupar um papel central na História da Arte, o gênero retrato - e seu

subgênero: autorretrato - são dispositivos importantes na representação das identidades, aspectos socioculturais e estéticos dos sujeitos ao longo dos séculos.

O retrato/autorretrato parece ser uma ferramenta para explorar o mundo a partir de uma perspectiva subjetiva e, ao mesmo tempo, oferece uma oportunidade para testar diferentes projeções do eu, para mostrar diferentes aspectos da personalidade do modelo ou para a reinventar completamente (CHIARA, 2023, p. 41-43).

As obras presentes nesta mostra propõem uma visão contemporânea do retrato, entendendo-o como uma busca por identidade. Elas desafiam a ideia de que o indivíduo possui uma identidade única, estável e imutável, sugerindo, por outro lado, pluralidade e constante transformação.

O processo de produção de retratos e autorretratos em suas diversas formas – pinturas, máscaras, bustos, fotografias, gravuras etc. – transformou-se ao longo do tempo, refletindo as respectivas motivações sociais, políticas e estéticas de cada época (BENEVIDES, 2016).

Desde as antigas civilizações o retrato é utilizado como ferramenta para representação dos sujeitos, destacando o prestígio de figuras importantes, divindades e figuras mitológicas. A partir do século XV, quando a pintura, anteriormente dominada por temas narrativos e alegóricos de caráter religioso, perde parte de sua in-

fluência e relevância, a prática do retrato ganha forma, vindo a ser considerado gênero autônomo no século XVI, impulsionado pela Reforma Protestante (idem).

Durante o Renascimento, o retrato obtém prestígio, especialmente com a contribuição de artistas como Leonardo da Vinci e Hans Holbein. Nesse período, para além de uma representação da aparência física, o retrato passou a refletir também a personalidade e a posição social do indivíduo. No século XVII, artistas como Diego Velázquez e Rembrandt continuaram a aprimorar o retrato, enfatizando o uso expressivo da luz e a dimensão psicológica dos retratados. Rembrandt, em particular, produziu retratos que evocavam uma intensa introspecção e complexidade emocional.

O retrato deixou de ser de inspiração religiosa para celebrar reis, papas e outras personalidades importantes, tendo sido criadas imagens tão realistas quanto possível, já que os retratados querem reconhecer-se e serem reconhecidos. Mais tarde, também nobres, banqueiros e burgueses abastados vão querer o seu retrato. O desejo dos artistas de representar, não apenas os traços físicos, mas também o espírito e a personalidade, é iniciado por Domenico Ghirlandaio (1449-1494). Durer, Rembrandt, Ticiano e ainda Holbein, Rubens, van Dyck, Rigaud foram excelentes retratistas de cabeças coroadas. Posteriormente, Goya, David e Velázquez, e as suas famosas “meninas”, continuam retratando, para a posteridade, os ilustres de seu tempo (SILVESTRE, 2023, p. 17-19).

Com a chegada do século XIX, a fotografia emergiu como uma nova forma de registrar a imagem humana, influenciando a abordagem dos artistas em relação ao retrato na pintura. Na arte contemporânea, tanto o retrato quanto o autorretrato se desenvolveram e se diversificaram além das formas tradicionais. Os artistas passaram a empregar diversas mídias, como fotografia, vídeo e arte digital, para desconstruir e reavaliar as noções convencionais de identidade e representação.

(...) as câmeras fortalecem o corpo em vez de o desgastarem. Mais do que tema das suas obras, a presença dos artistas e dos seus corpos são novos instrumentos para abordar uma série de temas e posições frequentemente ligados a questões políticas, tocando em questões sociais, raciais, de identidade, de gênero e sexuais (CHIARA, 2023, p. 49).

O artista como veículo do invisível

“Portreto de la Animo” inaugura seu circuito expositivo com a obra *Wassergeist, lebt im Moor*, 1950⁴, da artista alemã Margarethe Held (1894-1981). A obra, escolhida como capa do catálogo oficial da mostra, combina elementos visuais instintivos com uma forte carga simbólica e espiritual. Margarethe Held utiliza uma figura mística para compor uma imagem que ultrapassa o retrato convencional, abordando questões existenciais, emocionais e espirituais.

4 Ver: <https://www.tregersaintsilvestre.com/artists/margarethe-held/>.

A obra, um pastel seco sobre papel, representa uma figura enigmática, de perfil, feita com traços demarcados e cores chapadas (cabelos marrons, corpo azul escuro e rosto rosado) com olhar profundo e frontal e sem braços: um espírito aquático que, como indicado pelo nome, vive em um ambiente escuro e místico, como um pântano. O título (em português “Espírito das águas”) sugere uma união entre a natureza e a espiritualidade, temas recorrentes na arte de Held. O *Wassergeist* pode ser entendido como uma personificação de forças sobrenaturais ou elementares da água, remetendo aos mitos germânicos de criaturas aquáticas que habitam locais distantes e isolados, como lagos e pântanos (*Moor*, como no título da obra). Essa figura simboliza um ser que transita entre o mundo natural e o espiritual, representando transformação e mistério. A falta de uma estrutura corporal definida na figura transmite uma sensação de fluidez e transformação, refletindo a essência de um ser aquático que habita um meio em contínua mudança. As formas evocam a ideia de movimento – fluidas e ondulares –, acentuando sua natureza líquida e espiritual.

Essa influência espiritual de Held expressa a intensa busca da artista pelo entendimento dos mistérios mais profundos da existência humana, exprimindo forte

sensibilidade espiritual e sua explícita influência artística por temas esotéricos e sobrenaturais. A metáfora para a alma humana criada por Held – o já referenciado processo de fusão entre natureza e espiritualidade – retrata conceitos intimamente relacionados à sua experiência enquanto artista, como percebido quando analisamos aspectos de sua biografia.

Em 1921 casou-se, mas após quatro anos perdeu o marido e, pouco tempo depois, o seu pai. A partir dessa altura, começou a comunicar com espíritos, incluindo os dos membros falecidos da sua própria família. Em 1950, com 56 anos, começou a desenhar: quatrocentos desenhos em quatro meses todos determinados por espíritos. Retratos de pessoas falecidas, deuses, gnomos, fadas, demônios e extraterrestres a grafite e lápis de cor, bem como uma série de animais primitivos e flores celestiais (CENTRO DE ARTE OLIVA, 2023, p. 190).

O artista português Jaime Fernandes, o mais reconhecido artista de Arte Bruta/*Outsider* Portuguesa, ganha destaque na exposição com cinco obras que ressaltam aspectos da alma e da psique humana⁵.

diagnosticado com esquizofrenia em 1938, Jaime foi internado por mais de três décadas no Hospital Miguel Bombarda (Lisboa), onde viria a morrer em 1969. De acordo com testemunhos e referências feitas aos desenhos nos registos clínicos do hospital, e com as cartas que escrevia à mulher, Jaime Fernandes começou, de forma inesperada, a desenhar aos 66 anos, quatro anos antes da sua morte. A totalidade da sua obra conhecida é composta por desenhos não datados, feitos com esferográficas coloridas sobre diversos tipos de papel. Neles um reduzido formulário de figuras, entre as quais animais imaginários, figuras humanas ou antropomórficas surgem e ressurgem em inúmeras variações, sempre desenhadas numa densa trama de linhas (JAIME [...], 2024).

Com uma trajetória pessoal marcada pelo internamento psiquiátrico, as criações de Jaime estabelecem uma forte ligação entre o mundo interior e suas representações visuais, revelando forte carga sensível e elementos expressivos que indicam uma constante busca por identidade e autoexpressão.

Linhas recorrentes e sólidas em consonância com uma paleta de cores limitada criam figuras densas e sem volume. A geometrização e simplificação das formas são capazes de retratar o mais íntimo do inconsciente do artista, criando figuras simples esteticamente, mas com alta carga simbólica e sensível, revelando a complexidade dos seres e a conversão de sentimentos, medos e desejos em arte, estabelecendo uma conexão entre o visível e o invisível, e entre o mundo externo e o interno.

A presença dos artistas e de seus corpos em “*Portreto de la Animo*” torna-se um novo meio para explorar diversos temas e perspectivas, frequentemente relacionados a questões políticas, abordando aspectos sociais, raciais, de identidade, gênero e sexualidade, como exemplificado nas fotografias de Marcel Bascoulard, Thomas Machcinski e Lee Godie (CHIARA, 2023).

O conjunto de três fotografias em preto e branco de Bascoulard⁶ questionam as noções convencionais de individualidade. Nas peças em exibição o artista, “de corpo inteiro, veste roupas femininas desenhadas por ele e que eram confeccionadas por costureiras” (CHIARA, 2023, p. 45). Com a cabeça inclinada, os olhos direcionados para a câmera e a mão a segurar um pedaço de espelho, o artista, através da prática do autorretrato, questiona as inflexíveis distinções de gênero e desafia as convenções sociais. O espelho que configura parte da composição, para além de um objeto de vaidade, vira-se ao espectador, refletindo as diversas camadas da existência humana.

“Após o assassinato do pai às mãos da sua mãe, aos dezenove anos Bascoulard foi residir em Bourges, onde viveu numa casa abandonada pelo resto da vida” (CHIARA, 2023, p. 43). A reclusão do artista proporcionou, como exemplificado no conjunto em análise, um espaço introspectivo capaz de capturar momentos de vulnerabilidade e autoanálise, conectando-o de forma única com o invisível, refletindo uma experiência pessoal única e intensa.

Notas de saída

A exposição *Portreto de la Animo* oferece

⁵ Ver: <https://www.tregersaintsilvestre.com/artists/jaime-fernandes/>.

⁶ Ver: <https://www.tregersaintsilvestre.com/artists/marcel-bascoulard/>.

uma reflexão significativa sobre as inter-relações entre alma, corpo e expressão, incentivando o público a investigar as sutilezas da experiência humana. Através das obras de artistas como Margarethe Held, Jaime Fernandes e Marcel Bascoulard, a mostra demonstra como a arte pode atuar como potente veículo para comunicar as complexidades da psique, das identidades e das interações sociais.

A noção de alma e corpo permeiam todo o circuito expositivo, retratando uma busca constante por identidade e novos meios de explorar as emoções humanas. Para além do físico, o observador conecta-se a um mundo mais profundo, por vezes de caráter espiritual, sem as amarras das

convenções. O corpo, para além de um elemento visual, é um veículo condutor de experiências e emoções. A corporalidade reflete a alma, seja em instância de fragilidade, força ou metamorfose.

A proposição de uma exposição de Arte Bruta/*Outsider* por uma instituição como o Museu Nacional Soares dos Reis desafia e expande as percepções tradicionais sobre a arte. As vozes expostas promovem um novo confronto sobre as variadas e complexas questões da condição humana, a partir da criação e valorização de uma narrativa que, na maioria das vezes, é marginalizada. O museu torna-se espaço de um diálogo mais amplo sobre saúde mental, inclusão e identidade.

Referências

- BENEVIDES, Ligia Maria Rocha e. *Autorretrato*. Trabalho de conclusão de curso (Bacharelado em Teoria, Crítica e História da Arte) — Universidade de Brasília, Brasília, 2016.
- BERST, Christian. Sobre a coleção. *Treguer Saint Silvestre*. Disponível em: <https://www.tregersaintsilvestre.com/colecao/sobre-a-colecao/>. Acesso em: 10 jan. 2025.
- CHIARA, Sara De. Retrato/Autorretrato. Retroceder/Avançar, entre a projeção e a reinvenção do eu In *Portreto de la Animo, Art Brut etc.* (catálogo). Coedição: MNSR e Blue Book, julho 2023.
- CARDINAL, Roger. *Outsider Art*. New York: Praeger, 1972.
- DUBUFFET, Jean. *L'Art Brut préfère'aux arts culturels*. Paris: Galerie René Drouin, 1949.
- JAIME Fernandes. In: Jaime Fernandes. Coleção Treger Saint Silvestre, 10 out. 2024. Disponível em: <https://www.tregersaintsilvestre.com/artists/jaime-fernandes/>. Acesso em: 10 out. 2024.
- MORGADO, Pedro. Existe uma Arte Bruta? In *Portreto de la Animo, Art Brut etc.* (catálogo). Coedição: MNSR e Blue Book, julho 2023.
- SANTOS, José Carlos dos. Dos equipamentos da direção-geral do patrimônio cultural. In *Portreto de la Animo, Art Brut etc.* (catálogo). Coedição: MNSR e Blue Book, julho 2023.
- SILVESTRE, António Saint. Portreto de la Animo. Art Brut etc. In *Portreto de la Animo, Art Brut etc.* (catálogo). Coedição: MNSR e Blue Book, julho 2023.
- TREGUER SAINT SILVESTRE. Sobre a coleção. Disponível em: <https://www.tregersaintsilvestre.com/colecao/sobre-a-colecao/>. Acesso em: 20 jan. 2025.

© 2026 dos autores

organizadores

ana maria tavares cavalcanti **ufrj, modos**

ana paula coutinho de souza **ufrj**

ian rosa da costa **ufrj**

luiz cláudio da costa **uerj, modos**

projeto gráfico / design

lygia santiago

Os textos desta publicação foram compostos nas fontes **Avenir Next LT Pro**, projetada por Adrian Frutiger em 1988, e **Lora**, criada por Olga Karpushina com a colaboração de Alexei Vanyashin, ambos do estúdio/fundição Cyreal Fonts. A família tipográfica Lora foi lançada em 2011 como parte da biblioteca de fontes open source do Google Fonts.

Esta publicação contou com apoio da Fundação Carlos Chagas de Amparo à Pesquisa do Estado do Rio de Janeiro (Faperj), através do Programa Cientistas do Nosso Estado, processo nº E-26/200.319/2023, da pesquisa de **Luiz Cláudio da Costa**.



Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)

(Câmara Brasileira do Livro, SP, Brasil)

Encontro do Grupo Modos (11. : 2024 : Rio de Janeiro) Anais eletrônicos [livro eletrônico] : 11º Encontro do Grupo Modos : o corpo feito de olhares (o acervo do MNBA em diálogo) / organização Ana Maria Tavares Cavalcanti...[et al.]. -- Rio de Janeiro : Ed. dos Autores, 2026.

PDF

Vários autores.

Outros organizadores: Ana Paula Coutinho de Souza, Ian Rosa da Costa, Luiz Cláudio da Costa.

Bibliografia.

ISBN 978-65-01-51235-8

1. Arte 2. Corpo 3. História da arte I. Cavalcanti, Ana Maria Tavares. II. Souza, Ana Paula Coutinho de. III. Costa, Ian Rosa da. IV. Costa, Luiz Cláudio da. V. Título.

26-331015.2

CDD-709

1. História da arte 709

Eliane de Freitas Leite - Bibliotecária - CRB 8/8415