

IMAGENS EM DESLOCAMENTO:

PERCURSOS EM ARTE E
ANTROPOLOGIA

ORGANIZADORES

**MARINA CAVALCANTE VIEIRA | LUÍS MATHEUS BRITO
MENESES | LUCAS VIEIRA SANTOS SILVA**



Criação

IMAGENS EM DESLOCAMENTO: PERCURSOS EM ARTE E ANTROPOLOGIA

Organizadores

Marina Cavalcante Vieira
Luís Matheus Brito Meneses
Lucas Vieira Santos Silva

ISBN

978-85-8413-644-5
doi.org/10.62665/cried-978-85-8413-644-5

Projeto Gráfico

Adilma Menezes

Ilustrações

Isla Gristelli

EDITORA CRIAÇÃO

CONSELHO EDITORIAL

Ana Maria de Menezes
Christina Bielinski Ramalho
Fábio Alves dos Santos
Gilvan Rodrigues dos Santos
Jorge Carvalho do Nascimento
José Afonso do Nascimento
José Eduardo Franco
José Rodorval Ramalho
Justino Alves Lima
Luiz Eduardo Oliveira
Martin Hadsell do Nascimento
Rita de Cácia Santos Souza



IMAGENS EM DESLOCAMENTO:

PERCURSOS EM ARTE E
ANTROPOLOGIA

ORGANIZADORES

**MARINA CAVALCANTE VIEIRA | LUÍS MATHEUS BRITO
MENESES | LUCAS VIEIRA SANTOS SILVA**



Criação

Copyright 2025 by Organizadores

Grafia atualizada segundo Acordo Ortográfico da Língua Portuguesa, em vigor no Brasil desde 2009.

Projeto gráfico

Adilma Menezes

Revisores

Luís Matheus Brito Menezes

Bruno Pinheiro Ribeiro dos Anjos

Ilustrações

Isla Gristelli

Tuxped Serviços Editoriais (São Paulo, SP)

Ficha catalográfica elaborada pelo bibliotecário Pedro Anizio Gomes - CRB-8 8846

V658i Vieira, Marina Cavalcante; Menezes, Luís Matheus Brito; Silva, Lucas Vieira Santos (org.).

Imagens em deslocamento: percursos em Arte e Antropologia / Organizadores: Marina Cavalcante Vieira, Luís Matheus Brito Menezes e Lucas Vieira Santos Silva. – 1. ed. – Aracaju, SE : Criação Editora, 2025.

Ebook pdf

345 p.; il. tabs.; quadros; fotografia.

Inclui bibliografia.

ISBN 978-85-8413-644-5

doi.org/10.62665/cried-978-85-8413-644-5

1. Antropologia. 2. Montagem. 3. Restituição. 4. Relações Étnico-Raciais. I. Título. II. Assunto. III. Organizadores.

CDD 301

CDU 572

Esta obra foi desenvolvida pelo Programa de Pós-Graduação em Antropologia-UFS, com recursos Capes.

The background features a complex network of thin, light blue lines crisscrossing the page. Overlaid on these lines are several solid blue shapes: a large, thick, wavy line that resembles a stylized profile of a face or a calligraphic stroke; several smaller solid blue circles of varying sizes; and a large, solid blue circle. The overall aesthetic is modern and graphic.

Sumário

Algumas notas preliminares LUÍS MATHEUS BRITO MENESES	7
Nota sobre o uso das imagens MARINA CAVALCANTE VIEIRA	12
Apresentação RENATA DE MELLO C. P.	13

PARTE 1 - OBJETOS E EXPOSIÇÕES

1 O renascimento dos museus e a repatriação de bens culturais: apontamentos sobre um possível encontro futuro JOÃO PACHECO DE OLIVEIRA	20
2 Desmontagens do tempo museal e taxidermia humana: restituição, repatriação e <i>performance</i> MARINA CAVALCANTE VIEIRA	37
3 <i>Aschanti-Figuren</i> , 1896-1903: para uma (an)arqueologia da extração MARCELO R. S. RIBEIRO	63
4 Artes plásticas populares no Baixo São Francisco: reflexões acerca dos modos de criação artística em três comunidades ribeirinhas ULISSES NEVES RAFAEL	109

PARTE 2 - MONTAGENS E OLHARES PERIFÉRICOS

- 5** Etnografia de uma montagem: descobrindo caminhos possíveis na pós-produção de filmes etnográficos 137
LAYLA BOMFIM
- 6** “Sk8 é arte, cair faz parte”: imagem, *performance* e pesquisa na prática do skate 168
LETÍCIA OLIVEIRA FEIJÃO GALVÃO
- 7** Estética de mercearia: uma pesquisa visual em arte periférica 193
DAVID RIBEIRO CORREIA
- 8** Encontrar um corpo de reposição: a montagem e o retrato em Imagens imóveis, de Janet Malcolm 221
LUÍS MATHEUS BRITO MENESES
- 9** Remontagens do Sexo através de Imagens do BDSM 238
MARYANNA SANTOS
- 10** Recortes imagéticos: a montagem de narrativas visuais sobre a Atalaia Nova 276
ISLA MARIA VITAL GRISTELLI
- 11** Racismo, resistência e criação artística na vida e obra de Maxwell Alexandre 297
LUCAS VIEIRA SANTOS SILVA
- Sobre o coletivo PEIA 333
- Os autores 334

ALGUMAS NOTAS PRELIMINARES

Luís Matheus Brito Meneses*

A escrita deste texto implica a condensação de uma série de experiências. Em alguma medida, uma tarefa impraticável. Por mais que me esforce para pôr palavra após palavra, matizando os acontecimentos que levaram à publicação do livro *Imagens em deslocamento: percursos em Arte e Antropologia*, algo escapa das mãos. Um detalhe ou outro, sem dúvida, perde-se no horizonte da escrita. Melhor dizendo, perde-se no horizonte tanto de condensação quanto de concatenação dos encontros em prol da montagem dos textos. Mas continuo: a condição fragmentária é inerente ao resultado desta tarefa. Nem se convive pacificamente com as lacunas, nem se cala por completo. Em vez da inclinação para uma das extremidades da corda, mantém-se a inquietação como chave para elaborar e escrever a experiência. Oferecê-la uma materialidade: aqui, notas preliminares.

Na fotografia de uma formação rochosa, pode estar um modelo de leitura do livro. Devo, no ato fotográfico, distanciar-me do objeto, até que a imagem possa revelar as curvas, as fissuras e as lascas, assim como as extremidades e as medidas, que são constituintes dele. Precisamos, ao vê-lo, ganhar uma impressão de intimidade, que, melhor dizendo, é uma dimensão de conhecimento que diz respeito menos à formação rochosa em si mesma que à formação visual de um sujeito. Um modo de ver que fica mais ou menos explícito em toda a fotografia. Numa imagem do Saco do Deserto, no Ceará, encontramos a visão oblíqua, por sinal. Vemos tanto penhascos quanto homens a distância,

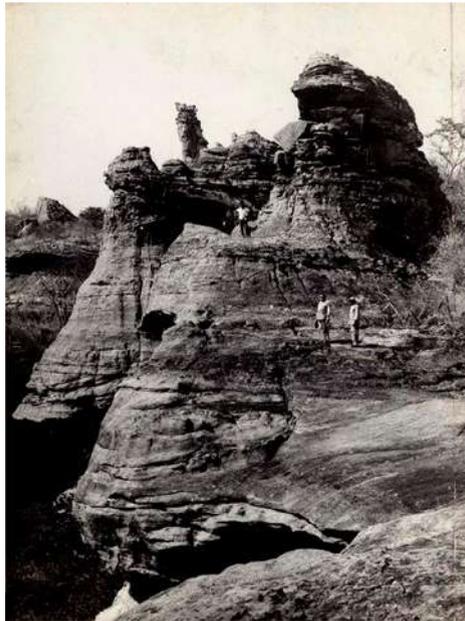
* Doutoranda em Estudos Literários pela Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), é jornalista e mestra em Estudos Literários pela Universidade Federal de Sergipe (UFS). Contato: luismatheusbrito@gmail.com.

a ponto de ser mínimo o contraste entre um elemento e outro. No entanto, podemos diferenciá-los, os homens e a paisagem.

Diante do homem, a rocha é soberana, tomando a maior parte do quadro. O que vemos, porém, é o recorte. A fração de um universo mineral que só conheceríamos numa visita ao Saco do Deserto. Do mesmo modo, o conhecimento sobre o livro depende do contato íntimo. De uma convivência ao longo do tempo. Da leitura, da releitura. A imagem, ao contrário, oferece uma brecha legítima para a imaginação, desde que possamos nos envolver com a abertura para o não saber que reside nela. Afinal, o contexto de produção de uma fotografia se eclipsa logo depois do disparo. Quem vê, vê com necessidade de preencher as lacunas que, aqui e ali, guiaram os olhos, até que seja possível suplementá-las, uma a uma, sem ignorar a profusão de episódios que desconhecemos ou ignoramos. Ou, de outro modo, vê com a lacuna. Com os intervalos e as omissões.

Uma visão com fraturas.

Figura 1 - Saco do Deserto, no Ceará



Fonte: Arquivo Nacional do Brasil, 2017.

*

O livro *Imagens em deslocamento: percursos em Arte e Antropologia* é resultado dos encontros da disciplina de Antropologia da Arte, vinculada ao Programa de Pós-graduação em Antropologia (PPGA) da Universidade Federal de Sergipe. Ao longo do segundo semestre de 2024, formamos um grupo com pesquisadores não só da Antropologia, mas também da Arquitetura, dos Estudos Literários e da Sociologia, a fim de discutir questões que, direta ou indiretamente, englobam as áreas. Questões como o arquivo, o colonialismo, a imagem, a modernidade, o museu e a *performance*, para citar alguns casos recorrentes. Uma miríade de temas, sobre os quais poderíamos nos debruçar numa dezena de publicações. Uma miríade de temas que, agora, diluem-se em cada um dos capítulos a seguir.

Ministradas por Marina Cavalcante Vieira, as aulas do curso de Antropologia da Arte eram um espaço para o refinamento de hipóteses, sobretudo para as pesquisas em desenvolvimento de nós, alunos que acompanhamos a disciplina — de agora em diante, alunos e autores de alguns dos capítulos do livro, que, por sua vez, possui uma multiplicidade de perfis, contando com sujeitos de níveis e trajetórias universitárias distintos, de recém-graduados e professores titulares, de mestres e doutores. Na obra, a multiplicidade também diz respeito aos campos de atuação desses sujeitos que — além das áreas já citadas — vêm das Artes Visuais, do Cinema e da Museologia.

Há, aqui, um rastro interdisciplinar que é menos decorativo que decisivo para a publicação, rastro sem o qual não haveria nem a disciplina, nem o livro, nem o evento que se insere na passagem de uma atividade para outra. No caso, o *Seminário Arte e Antropologia: Imagens em deslocamento*, que é o primeiro fruto da disciplina com orientação de Vieira. Realizado em janeiro de 2025, reuniu artistas e pesquisadores, também na Universidade Federal de Sergipe. Pessoas com ou sem vínculos com a academia, pessoas com as quais dialogamos durante dois dias, a fim de ter uma dimensão dos debates que circulam dentro e fora do contexto institucional. Boa parte dos capítulos do livro *Imagens em*

deslocamento tem origem em comunicações do seminário. Mas não se restringem a ele. Preferimos, no livro, abrir espaço para outras intervenções.

O texto de João Pacheco de Oliveira, “O renascimento dos museus e a repatriação de bens culturais: apontamentos sobre um possível encontro futuro”, é um exemplo de material que adiciona perspectivas para o tema no país — insere-o, por sinal, num contexto internacional. No capítulo, o autor fala da experiência de reformulação da coleção etnográfica do Museu Nacional, cuja reabertura deve ocorrer em 2028, a fim de reverter práticas autoritárias, eurocêntricas e extrativistas. Ele chama a atenção para uma “aliança estratégica” com as comunidades de origem dos artefatos. Do ponto de vista temático, Oliveira se aproxima de Vieira: os dois abordam um tema com poucos desdobramentos no país — a repatriação de objetos museais.

Um detalhe chama a atenção em “Desmontagens do tempo museal e taxidermia humana: restituição, repatriação e *performance*”, o capítulo de Vieira: a segunda epígrafe, que é um fragmento de *Passagens*, do Walter Benjamin, no qual lemos: “Método deste trabalho: montagem literária. Não tenho nada a dizer. Somente a mostrar”. Aí reside uma síntese do paradigma ao qual nos associamos nesta jornada — da disciplina ao evento, do evento ao livro — tornamo-nos montadores, a fim de colocar imagens em cena e em relação, servindo, assim, “para convocar toda a exuberância das imagens e das linguagens possíveis [...] para provocar algo como a sideração ou a efusão, ou a aceitação, ou a distância” (Didi-Huberman, 2023, p. 41-42).

Como paradigma, aliás, a montagem é íntima dos procedimentos de Marcelo R. S. Ribeiro, que, no capítulo “*Aschanti-Figuren, 1896-1903: para uma (an)arqueologia da extração*”, propõe uma radicalização dos mecanismos de escavação, ora em imagens, ora em textos, para rastrear cenas de desobediência em arquivos de zoológicos humanos — conforme as palavras do autor: no trabalho, “uma arqueologia do sensível se articula com a arqueologia do saber”. Mas, nesse caso, o arquivo não é uma forma apaziguada ou apaziguadora. Pois, nele, a

continuidade das classificações está em jogo. Passa por revisões, por remontagens.

Deslocasse os mecanismos de Ribeiro para este texto — isto é, articulasse uma arqueologia do sensível com uma arqueologia do saber —, consideraria, de agora em diante, a presença dos derivados de uma palavra tanto no início deste parágrafo quanto nos títulos dos projetos do curso de Antropologia da Arte: deslocar-se, deslocamento; escolha cuja origem está numa obra que lemos e relemos, *Atlas ou O gaio saber inquieto*, de Georges Didi-Huberman. Nela, o autor recorre a uma afirmação de Bertolt Brecht para pensar no “deslocamento do mundo” como o assunto da arte por excelência. O mundo fora dos eixos, assim como as imagens, assim como os olhos — os olhos de quem, aqui, lê as notas. Enquanto comunidade, interessa-nos os *conceitos* em contato com o *caos* para inscrevê-los noutra paisagem. Interessa-nos a desarticulação dos objetos. Inclusive, de um termo: *peia* — para que, nele, leiamos *performance*, imagem e arte em vez de estorvo ou obstáculo. Eis o nosso nome, eis o nosso grupo: Peia.

REFERÊNCIAS

ARQUIVO NACIONAL DO BRASIL. “Saco do Deserto, Serra de Ibiapaba, Ceará, fevereiro de 1972. Arquivo Nacional. Fundo: Correio da Manhã”. *Flickr*. Brasil, 13 set. 2017. Disponível em: <<https://www.flickr.com/photos/arquivonacionalbrasil/36395206723/in/album-72157720286312050>>. Acesso em: 9 jun. 2025.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Atlas ou O gaio saber inquieto* Tradução de Vera Casa Nova e Márcia Arbex. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2018.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Passados citados por Jean-Luc Godard*. Tradução de Vera Casa Nova e Márcia Arbex. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2023.

NOTA SOBRE O USO DAS IMAGENS

Marina Cavalcante Vieira

Os conteúdos imagéticos transbordam em polissemias, aberturas do pensamento e significados. Se a nota introdutória de Luís Brito e a apresentação de Renata de Mello mantêm um caráter fragmentário, ao não pretender explicar ou dar conta do todo do livro, as imagens de Isla Gristelli, ao ilustrar a capa e elementos pré-textuais que antecedem os capítulos, funcionam enquanto imagens-abertura, imagens-pensamento ou imagens-bifurcação. Antes de uma síntese, convidam o leitor ao diálogo e abertura com o pensamento de cada autor. Fluxo-figurativas, estabelecem relação com o tema, sem nunca refigurar as imagens-documento analisadas pelos autores em seus textos.

Em sua fluxo-figuração, porta-retratos vazios relacionam-se com peixes voadores, microfones, caveiras fractais emparedadas, cinzas, penas, cubos em perspectiva tríade em fluxo de linhas que deslizam sobre um skate (desmontado).

No fluxo do que somos e do que essa obra se tornou, quais as linhas que nos ligam? Por quais percursos é possível relacionar o que à primeira vista não tem relação?

Inspiradas na cianotipia botânica, as imagens de Gristelli apresentam cada capítulo com a impressão fugidia de suas materialidades.

Que o azul, portanto, conduza e conecte as palavras abertas nesta obra.

APRESENTAÇÃO

Renata de Mello C. P.*

Este livro eletrônico nasce da necessidade de partilhar e tornar acessíveis os trabalhos apresentados no *Seminário de Arte e Antropologia: Imagens em Deslocamento*, organizado pela Prof.^a Dr.^a Marina Cavalcante Vieira e pelo Prof. Dr. Frank Marcon, professores da disciplina *Antropologia da Arte: a agência da arte na virada decolonial*, no mestrado do Programa de Pós-Graduação em Antropologia da Universidade Federal de Sergipe (UFS), e seus alunos.

O seminário, realizado nos dias 16 e 17 de janeiro de 2025, no auditório do Departamento de Ciências Sociais (DCS) da UFS, ofereceu uma programação diversificada, composta por mesas de debates e grupos de trabalho. A abertura, em 16 de janeiro pela manhã, contou com a mesa “Montagens: percursos de pesquisa”, coordenada pela Prof.^a Dr.^a Marina Cavalcante Vieira, apresentando as pesquisas de Luís Matheus Brito Meneses, Isla Maria Gristelli, Marina Vieira e Maryanna Freitas dos Santos. No período da tarde, a primeira sessão do Grupo de Trabalho “Performance, imagem e arte” contou com a apresentação de sete trabalhos, sob a coordenação do doutorando Lucas Vieira Santos Silva (PPGS/UFS) e Marina Vieira, com a participação da Dr.^a Renata de Mello (PPGArtes - UERJ) como debatedora. A segunda sessão do GT, com outras sete apresentações, ocorreu em 17 de janeiro. Alguns dos 14 trabalhos apresentados durante o evento integram esta publicação.

* Multiartista, pesquisadora e professora, doutora em Artes pela UERJ, mestre em Antropologia Social pela UFS, especialista em Dança pela UFBA e em Psicomotricidade pela Pio Décimo, e graduada em Educação Física pela UFS e em Artes Visuais pela UNINTER. Participou como parecerista do edital da LPG Duque de Caxias - RJ em 2023 ; no edital PNAB 14º Ceará das Artes - Performance da Secult- CE em 2025 e 15º Ceará de Cinema e Audiovisual da Secult- CE em 2025.

Tendo como ponto central o conceito de “imagens em deslocamento”, as produções textuais exploram a capacidade inerente das imagens de transcender seus contextos originais de criação e uso. Ao serem reapresentadas em diferentes espaços, tempos e arranjos, essas imagens adquirem novos significados e ressonâncias. Esse processo dinâmico está intrinsecamente ligado aos conceitos de montagem e desmontagem, que, por sua vez, se entrelaçam com as teorias da performatividade, compondo um arcabouço teórico dinâmico e fluido, explorando novas perspectivas e a abertura de caminhos inovadores nas pesquisas. A exploração multifacetada desses conceitos nos capítulos revela suas nuances e suas amplas aplicações tanto em contextos antropológicos quanto artísticos.

O livro foi dividido em duas partes. Na parte intitulada *Objetos e Exposições*, a discussão das investigações se dá através do debate em torno de elementos instrumentalizados, ressignificados e disputados, seja através da repatriação ou da produção artística como forma de expressão de gênero e resistência a narrativas hegemônicas.

O capítulo de João Pacheco de Oliveira aborda a complexa questão da repatriação de artefatos culturais, situando-a na confluência da teoria antropológica, dos debates sobre patrimônio e das estratégias políticas de museus e associações. O autor desmistifica a visão simplista do tema na mídia brasileira, ilustrando a complexidade do processo com o exemplo do retorno do manto tupinambá da Dinamarca ao Museu Nacional no Rio de Janeiro, em 2024. O texto enfatiza que a repatriação é um fenômeno intrincado, marcado por disputas entre diversas partes interessadas, incluindo instituições governamentais, pesquisadores, o público e as comunidades de origem.

O trabalho de Marina Vieira investiga os pedidos de repatriação e enterro de restos humanos como atos performáticos e políticos. A autora analisa casos históricos de indivíduos como Sarah Baartman e Angelo Soliman, cujos corpos foram expostos em museus europeus entre os séculos XVIII e XIX. O ensaio compara as trajetórias dessas pessoas e como seus corpos foram convertidos em categorias museais pós-morte,

examinando os regimes de representação em museus coloniais e a prática da taxidermia humana. Vieira, por fim, conecta os conceitos de *performance*, agência e materialidade dos objetos para demonstrar como a restituição de bens e a repatriação de restos humanos se relacionam com a arte contemporânea, ressignificando objetos museais em catalisadores de lutas coletivas e na criação de novas memórias.

A pesquisa de Marcelo Ribeiro examina a prática do século XIX de exibir pessoas, incluindo indivíduos identificados como “Aschanti” da Costa do Ouro, em zoológicos e parques ocidentais. Ribeiro conceitua essas exposições como um “dispositivo antropozoológico de extração”, que complementava o extrativismo colonial ao transformar seres humanos em “matéria-prima” para espetáculos exóticos, associando-os a estereótipos de “selvagens” e “animais” para construir uma alteridade radical. O texto propõe uma “anarqueologia da extração” para investigar a agência e a resistência dessas pessoas, buscando reavivar suas vozes silenciadas em arquivos coloniais. Através da análise de diversas fontes, o capítulo desvenda a violência e o impacto duradouro desse regime de espetáculo na literatura e nas mídias da época.

Finalizando a primeira parte, a investigação de Ulisses Rafael oferece uma reflexão antropológica sobre a criação de arte-artesanato e as categorizações de gênero em três comunidades ribeirinhas do Baixo São Francisco: Piranhas (AL), Santana do São Francisco (SE) e Ilha do Ferro (AL). O texto explora a polissemia de “artesanato tradicional” e “arte popular”, analisando como as relações de gênero moldam a vida coletiva e a busca por prestígio nos processos criativos. Rafael também contextualiza essas práticas com base em estudos anteriores sobre o artesanato e a divisão do trabalho na região, notando a evolução de atividades utilitárias para decorativas e a crescente participação feminina na produção de madeira na Ilha do Ferro.

Já na parte II, *Montagens e olhares periféricos*, a temática da agência de imagens e *performances* revela-se como ferramenta potente na representação e desconstrução de realidades socioculturais. Essa perspectiva destaca a centralidade da visualidade na produção de sentido

e demonstra uma proveitosa convergência metodológica entre arte e antropologia através de recursos fotográficos, desenhos, produção audiovisual, em diálogo direto com o espaço urbano.

O capítulo de Layla Bomfim propõe a montagem audiovisual como uma prática etnográfica e antro-po-artística, transcendendo sua mera função técnica. A autora explora a montagem como um modo de escutar, narrar e compor o mundo. Para isso, ela desenvolve os conceitos de “etnografia da montagem” — a observação da composição audiovisual como campo de pesquisa — e “montagem etnográfica” — a criação de uma linguagem em que cortes, sobreposições e ruídos geram sentido antropológico. A reflexão se insere na antropologia visual, dialogando com autores que ampliam a compreensão do cinema etnográfico para além do registro observacional.

O trabalho de Letícia Galvão analisa o skate como um fenômeno socioestético e cultural em Aracaju e Fortaleza, para além de seu aspecto esportivo. Galvão destaca a centralidade da imagem e da *performance* na compreensão dessa prática, que gera significados próprios sobre corpo, espaço, território e pertencimento. A investigação, parte de uma tese de doutorado em andamento, aborda a luta por direito à cidade de mulheres skatistas, que constroem agência coletiva e estética no espaço público, enfrentando racismo, misoginia e LGBTQIAPN+fobia. Utilizando métodos como participação observante e análise documental, o estudo aborda as dinâmicas estético-políticas do skate, enfatizando seu caráter visual, performático e a fotografia como ferramenta de pesquisa.

David Correia (Turví) investiga a conexão entre arte e periferia, examinando o espaço periférico por meio de elementos como cidade, estética negra, representação e arte. Fundamentado em uma pesquisa visual no Grande Rosa Elze, em São Cristóvão, município de Sergipe, o autor explora conceitos como “contrauso” e “estética de mercearia”. Correia salienta a eficácia do desenho como ferramenta etnográfica para registro e comunicação, especialmente em ambientes onde outras mídias são restritas, facilitando interações seguras. As obras resultan-

tes dessa reflexão sobre a relação corpo-cidade de crianças e jovens periféricos visam desconstruir estereótipos de miséria, revelando a capacidade desses locais de fomentar pensamento crítico, beleza e afetos.

A pesquisa de Luís Matheus Brito Meneses explora as noções de pose e montagem na fotografia e na memória, a partir do livro de Janet Malcolm. A autora analisa a comparação irônica de Malcolm entre um retrato de sua infância e o de Louis-François Bertin para ilustrar como a justaposição de imagens de épocas distintas pode criar ideias de afinidade e continuidade. O ensaio aprofunda a discussão sobre a pose como a criação de um “corpo de reposição” e a fotografia como uma “microexperiência da morte”, conforme Roland Barthes.

O capítulo de Maryanna Santos investiga a construção social das noções de sexo pelas mídias e sua influência recíproca. O trabalho “remonta” uma história imagética do sexo para debater a polarização entre sexualidades populares e as menos difundidas. A autora argumenta que a heterossexualidade, o casamento e a reprodução foram universalizados por um “Círculo Mágico” (Rubin, 2017), estigmatizando e ridicularizando outras sexualidades como o BDSM e as identidades LGBTQIAPN+. Inspirada em Michel Foucault (1988), Santos também analisa a sexualidade como um dispositivo histórico e campo de disputa política, onde a psiquiatrização das práticas sexuais estabelece a dicotomia entre “desvio” e “normalidade”.

O capítulo de Isla Gristelli tem como objetivo revisitar e reanimar fotografias de um arquivo sobre a Atalaia Nova, construído desde sua graduação até o mestrado em Antropologia. A autora busca preencher as lacunas das imagens e do texto através de entrevistas realizadas em 2023 com “veranistas”, refletindo sobre a complexidade dos pontos de vista na produção e recepção de elementos visuais e textuais. O trabalho utiliza a ideia de Walter Benjamin de que a memória não é um instrumento, mas um *medium* para a exploração do passado e do vivido.

O texto de Lucas Vieira Santos Silva explora a intersecção entre arte e antropologia, destacando a agência da arte em um contexto colonial. O capítulo analisa a obra de Maxwell Alexandre sob a ótica de

discussões sobre juventude, violência e relações étnico-raciais no Brasil. As reflexões do autor são fundamentadas nas tensões e redefinições das fronteiras entre a antropologia, tradicionalmente ligada a culturas não ocidentais, e a arte, muitas vezes associada à estética hegemônica.

Em síntese, os capítulos demonstram que a união entre a antropologia e as artes não é somente um cruzamento disciplinar, mas um fértil terreno de complementaridade, onde ambas se enriquecem mutuamente. Essa colaboração se manifesta na partilha de métodos essenciais que oferecem um olhar mais abrangente e crítico sobre o mundo.

Esperamos que este *e-book* contribua para aprofundar os debates sobre a intersecção entre arte e antropologia, oferecendo novas perspectivas e caminhos proveitosos.



O RENASCIMENTO DOS MUSEUS E A REPATRIAÇÃO DE BENS CULTURAIS: APONTAMENTOS SOBRE UM POSSÍVEL ENCONTRO FUTURO*

João Pacheco de Oliveira**

Nesta conferência, eu vou tratar da repatriação de artefatos culturais, uma questão que envolve pontos centrais da teoria antropológica, assim como debates interdisciplinares cruciais sobre patrimônio e estratégias políticas contemporâneas de museus e associações diversas. É um assunto que abrange disputas, paixões e respostas diametralmente opostas, envolvendo de instituições governamentais, estudiosos, à opinião pública e representantes de comunidades de origem.

A minha intenção aqui não é falar exclusivamente para especialistas, nem buscar respaldar-me em citações de autores referenciais, mas sim contribuir, da forma mais direta possível, para esclarecer alguns pontos trazidos pelo heterogêneo conjunto de manifestações que têm surgido no Brasil em torno deste tema, sobretudo decorrentes do retorno do manto tupinambá que estava desde 1688 em Copenhague, no Museu Nacional da Dinamarca, e que veio para o Museu Nacional do Rio de Janeiro em junho de 2024.

A ideia de repatriação é frequentemente entendida nas redes sociais e na mídia brasileira de modo muito simplista e unilateral. São apresentadas posturas contrastantes, sem preocupação em contextualizar seus fundamentos, e cabe ao público decidir quem tem razão. Como num

* Conferência proferida na 6ª *Semana de Antropologia da UFS: Paisagens em transição*, entre 21 e 24 de novembro de 2023.

** Antropólogo e Professor Titular (aposentado) do Museu Nacional/UF RJ, colabora com o PPGAS/UF RJ e PPGAS/UFAM e está atualmente vinculado à Universidade Federal da Bahia/UFBA como professor visitante do Programa de Pós-Graduação em Antropologia/PPGA.

show televisivo na linha dos BBBs, somos levados a decidir: um bem cultural deve ou não regressar aos descendentes daqueles que o produziram ou permanecer na comunidade em que estes se encontram? Os parâmetros legais existentes no direito internacional raramente são trazidos à luz, nem são criticamente examinados os conhecimentos e as ideologias que embasam os procedimentos usuais. Em função dessa compreensão limitada, frequentemente ficamos avaliando os passos futuros e procedimentos a serem estabelecidos de maneira bastante equivocada.

Na realidade, a repatriação é, no plano jurídico internacional, algo totalmente distinto de uma espécie de “juízo final” (segundo a tradição cristã), uma ação que restabeleceria de uma vez por todas a justiça e viria a reparar os malfeitos da história. Longe de resultar de utopias libertárias, a repatriação é uma categoria usual nas relações internacionais e apoiada em disposições de um direito positivista enraizado na economia capitalista ocidental. É, antes de tudo, um instrumento de estratégia de controle e de reafirmação de direitos patrimoniais, seja das metrópoles coloniais sobre os seus antigos súditos ou dos Estados Nacionais sobre os povos e comunidades étnicas que os integram dentro de um processo de colonialismo interno. São os Estados e governos que ocupam o centro desses procedimentos e se constituem em seus operadores, enquanto os artífices e usuários diretos desses artefatos são omitidos ou relegados às margens dos procedimentos administrativos.

Em um complexo paradoxo, o termo “repatriação” tem sido muito usado para descrever processos repressivos e cruéis de deportação impostos por estados nacionais a pessoas ditas como migrantes ilegais. Na França, os “sans papier”; na Espanha, nos Estados Unidos e em outros países, os “indocumentados” e “ilegales”. Todos são objeto cotidiano de ações repressivas pelas autoridades daqueles países, inclusive com o encarceramento e a transferência forçada, de modo retórico chamadas de “repatriações”.

Na realidade, trata-se de uma deportação imposta contra a vontade das próprias pessoas, separando famílias e grupos já constituídos, destruindo projetos de vida e de busca de um futuro melhor. É uma

maneira de os governos retirarem pessoas consideradas indesejáveis de dentro do seu território, produzindo um expurgo no interior de sua população marcado por critérios racistas e intolerância religiosa ou de qualquer outro tipo.

Um exemplo, para que não se julgue que estamos falando de fatos muito antigos e de práticas ultrapassadas. Em 2010, o então presidente da França, Sarkozy, promoveu a repatriação em massa de ciganos para a Romênia e a Bulgária. A razão alegada para a adoção de uma medida tão radical foi a ocorrência de alguns conflitos envolvendo ciganos em algumas áreas da França. Foram extintos 51 acampamentos de ciganos e transferidas à força cerca de 1.200 pessoas para sua suposta terra de origem (Rom), que estaria situada no interior daqueles outros países. Mais recentemente (2025), o governo estadunidense, dando início a um massivo processo de deportação de imigrantes latino-americanos, anunciou a repatriação de venezuelanos e brasileiros que estivessem cumprindo penas em prisões americanas.

Se esses casos chegam aos meios de comunicação e são objeto de debate, cabe perceber que não são procedimentos raros e excepcionais, mas ações permanentes e regulares das autoridades das antigas e novas potências coloniais. Tais políticas se materializam em milhares de casos ocorridos a cada ano de maneira legal, desapercibidos da opinião pública.

Em outro domínio das relações internacionais, a palavra “repatriação” tem aparecido para indicar a legalidade do retorno de capitais privados aos seus países de origem. Empresas cujas sedes estão localizadas na Europa ou nos Estados Unidos realizaram grandes empreendimentos dentro de suas ex-colônias ou em países ditos subdesenvolvidos, com investimentos pesados em grandes projetos, minas, hidroelétricas, serviços públicos. As iniciativas de governos nacionais em taxar e fixar limites para a remessa de lucros ou promover nacionalizações dessas empresas são frontalmente questionadas e consideradas como uma violação do livre comércio e da circulação internacional de capitais. A repatriação significaria uma liberdade para que os capitais retornas-

sem livremente aos seus países de origem, sem se submeter a restrições ou sanções impostas pelos países que os acolheram.

Os dois casos e exemplos aqui citados apenas evidenciam que esta dimensão em que a categoria repatriação comparece e é extensamente utilizada é uma dimensão plenamente vigente no cenário internacional e pouco lembrada no atual debate sobre as repatriações de artefatos culturais. Dentro desse quadro mais geral de apropriações e ressemanalizações num exercício retórico, os capitais podem circular livremente e sem controle estatal, enquanto as pessoas, potenciais trabalhadores, não! Embora pareçam operações invertidas feitas erradamente com um mesmo nome, tais repatriações têm uma convergência de base e profunda, pois estão igualmente articuladas com os interesses dos governos e economias centrais, de modo algum com os de nações ou populações colonizadas.

Quando passamos ao domínio da repatriação de bens culturais, fica uma forte sensação de que os desejos mudaram, há anúncio de belas intenções e do abandono de práticas coloniais. As expectativas e sonhos parecem radicalmente diversos do que se passa com as pessoas e os bens econômicos, mas os pressupostos jurídicos e as ações administrativas, em grande parte, permanecem os mesmos. A linguagem que governa os direitos continua pautada em concepções jurídicas positivistas, inspiradas em pressupostos antropológicos e éticos bastante limitados e inadequados ao contexto político e científico contemporâneo. Em decorrência disso, os avanços são poucos, demasiado lentos e em movimentos confusos e erráticos.

Há duas situações, no entanto, que merecem ser examinadas com cuidado e separadamente. Uma primeira é a dos casos de roubos, furtos ou obtenção por meios claramente ilegítimos (como a trapaça ou as ameaças). As apropriações indevidas são, na verdade, a origem de grande parte dos mais valiosos acervos dos grandes museus europeus e americanos.

Uma das partes que mais atrai os visitantes ao Museu do Louvre são materiais do antigo Egito – múmias, sarcófagos, estátuas, estelas –,

capturados e trazidos pelo exército napoleônico que invadiu a região em 1798 e lá permaneceu até 1801, pretendendo materializar o projeto napoleônico de construir um gigantesco império que rivalizasse em sua extensão e diversidade com o Império Romano.

Do grande acervo de objetos do antigo Egito existentes em museus europeus, uma peça em especial, a Pedra da Roseta¹, é muito interessante para refletir sobre essa história de saques e disputas entre governos coloniais. Essa pedra foi intensamente disputada entre os generais franceses e ingleses; no final, Napoleão derrotado, a Pedra foi em 1802 para o Museu Britânico, onde está até hoje. Inclusive, obras de tratamento são realizadas no local, que está como dentro de um nicho intocável. Essa peça tem sido também objeto de reivindicação pelo governo egípcio, mas não há nenhum sinal de que isso venha a ocorrer.

Um outro conjunto de objetos também famosos que estão no horizonte das repatriações são os mármores do Partenon, que faziam parte da antiga Acrópole de Atenas, na Grécia. Esses mármores estão, na quase totalidade, também no Museu Britânico, e não há nenhum sinal, até agora, de disposição em devolvê-los. Recentemente, o Papa Francisco anunciou que seriam devolvidos alguns pequenos mármores que estavam no Vaticano. Em função disso, houve uma mudança de tom dentro da argumentação do Museu Britânico, no sentido de declarar que pretendiam compartilhar também alguns dos materiais que possuíam. Mas não esclareceram de que forma isso seria feito, apenas afirmaram que estavam estudando a melhor forma de fazê-lo.

O fato é que grandes museus europeus, como o Louvre e o British Museum, são responsáveis por acervo que permite compreender, ilustrar e imaginar sobre como viveram antigas civilizações que hoje são

¹ Ela contém inscrições em hieróglifos – a linguagem escrita dos antigos egípcios – e também a sua tradução linear em grego antigo e numa outra língua (copta) também estava em uso na mesma região. O grego antigo era conhecido de vários estudiosos, então, a Pedra de Roseta foi o instrumento fundamental para permitir o conhecimento das populações que viviam no Egito antigo, com suas estruturas de poder, religião, costumes etc.

países independentes. Recentemente, o governo francês levantou as possibilidades de devolução de peças de origem africana.

Cabe notar que não se trata aqui de uma reivindicação de comunidades locais, mas de nações soberanas, com assento na Organização das Nações Unidas. Até hoje, porém, nada caminhou na direção de uma devolução concreta, embora tenham havido algumas manifestações favoráveis e o assunto tenha sido examinado por diferentes esferas políticas e administrativas.

Dadas as resistências que provoca, a única forma que parece viável é a chamada repatriação digital. Graças às tecnologias modernas, é possível fazer cópias digitais que reproduzem com perfeição, inclusive tridimensionalmente, os artefatos, tornando-os, assim, acessíveis em múltiplos lugares.

A segunda situação de repatriação está associada aos chamados restos humanos e objetos funerários. A iniciativa mais importante nessa direção foi o *Native American Graves Protection and Repatriation Act* (NAGPRA), uma lei federal promulgada pelo Congresso americano no final do ano de 1990, que estipulava que tais materiais deveriam sair dos museus em que estivessem depositados para as suas comunidades de origem, onde seriam tratados conforme os costumes locais e os seus próprios ritos funerários.

A norma estabelecida, contudo, não é de aplicação geral, ela está restrita ao preenchimento de três condições, as duas primeiras referidas aos limites da atuação do governo americano, a terceira colocando uma questão mais geral e que merece ser analisada separadamente. A primeira é que tais objetos e restos humanos tenham sido retirados de terras reconhecidas oficialmente pelo governo americano como territórios indígenas. A segunda é que as instituições que mantêm tais itens sob sua guarda sejam federais ou recebam financiamentos diretos do governo americano. Ou seja, artefatos e restos humanos encontrados em terras hoje situadas fora dos territórios não estão cobertos por essa lei. Instituições privadas que não recebam financiamento governamental não estão sujeitas a essa lei.

Tais restrições são significativas por pertencerem a mais uma potência imperialista mundial. Os museus americanos detêm coleções que não são apenas procedentes dos indígenas situados em seus limites nacionais, sendo reconhecidos apenas os direitos de devolução para esses últimos. A segunda condição, inspirada numa perspectiva liberal de separação radical entre o Estado e os cidadãos, restringe o reconhecimento de direitos àquelas situações em que o poder estatal está diretamente envolvido, omitindo-se quanto aos direitos envolvidos em iniciativas privadas. São duas limitações muito graves.

A terceira condição exigida pelo NAGPRA é que seja concretamente comprovada uma linha de descendência direta entre tais ossadas e as pessoas ou comunidades que reivindicam a sua devolução. Os museus argumentam como o ônus da prova dessa linha de descendência, algo bastante complexo e difícil, recai exclusivamente sobre os indígenas, o que reduz muito o surgimento de demandas qualificadas.

Uma comissão foi criada para acompanhar a execução dessa lei, tendo respaldo legal para exigir que inventários desses materiais fossem realizados nas instituições que os mantivessem em seu acervo, e penalidades foram fixadas para o descumprimento dessa lei. Em geral, as informações e documentos referentes aos artefatos funerários e sagrados existentes nos museus são bastante lacunares, exigindo investigações complementares e de natureza multidisciplinar (história, antropologia, arqueologia, linguística e genética). Em razão disso, os museus argumentam com a limitação de pessoal, recursos técnicos e verbas para poder proceder à avaliação das demandas e aos encaminhamentos concretos de devoluções.

De todo modo, em um balanço recente (2024) foi estimado que, ao longo de três décadas, retornaram para as comunidades de origem nos Estados Unidos e Havaí as ossadas de cerca de 32 mil pessoas, 670 mil objetos funerários e 3,5 mil objetos sagrados. Isso dá ideia do vulto do trabalho desenvolvido ao longo de três décadas e da complexidade das tarefas associadas à repatriação.

Embora os números de repatriações pareçam impressionantes, é ainda grande a presença de restos humanos nos museus americanos.

Entre os mais conhecidos, o Peabody Museum, da Universidade de Harvard, possui cerca de 6 mil restos humanos não devolvidos, o Smithsonian Institution de Nova York, mais de 5 mil, o Hearst Museum, da Universidade de Berkeley (Califórnia), mais de 9 mil, o Illinois State Museum, cerca de 7,5 mil, a Ohio Historical Society, mais de 7 mil, a Universidade do Estado da Califórnia, mais de 5 mil, a Universidade de Indiana, 4 mil, e por aí vai. Ossadas ou artefatos de seres humanos das populações colonizadas seguem guardados dentro de museus metropolitanos.

O panorama acima traçado evidencia as grandes limitações da lei, pautadas em princípios nacionais e liberais vigentes no século XIX, que só reconhecem direitos quando estes estão inequivocamente cobertos pelas políticas, categorias e iniciativas governamentais, que continua a pautar-se em procedimentos colonialistas. Deixa clara também a complexidade dos processos administrativos para a restituição de artefatos indígenas existentes em museus estrangeiros.

A experiência desenvolvida pelo Museu Nacional do Rio de Janeiro na reconstrução de suas coleções etnográficas pode trazer uma contribuição importante para situar o debate sobre as repatriações em um espaço conceitual distinto das velhas concepções impregnadas de colonialismo que ainda orientam algumas das propostas dos museus, como também de alguns dos seus críticos mais radicais.

Com o seu acervo destruído por um trágico incêndio em 2018, a linha curatorial adotada para as coleções etnográficas do Museu Nacional permitiu colocar questões radicalmente novas. Considerando os debates sobre os desafios contemporâneos aos museus, logo percebemos o anacronismo de tentar repetir as experiências de grandes museus europeus e americanos, ancoradas que estiveram em condições históricas totalmente distintas. Ou seja, o fortalecimento dos Estados Nacionais, a instrumentalização dos museus (e das ciências em geral) para este fim,

a proliferação de financiamentos públicos e privados, nos quais dirigentes e mecenas buscavam imortalizar seus próprios nomes.

Os parâmetros históricos em que navegam os museus atuais são inteiramente distintos, marcados pelo neoliberalismo e pela materialização de um Estado minimalista, em que, para sobreviverem, os museus devem ajustar-se plenamente às normas do mercado e terem por gestores executivos internacionalizados. Para dar continuidade aos ideais humanitários que de algum modo os museus no passado encarnaram, é preciso dessencializá-los, democratizá-los e descolonizá-los, o que tem se refletido sistematicamente nos debates da International Committee on Museums (ICOM).

A linha curatorial implementada pelo Setor de Etnologia e Etnografia (SEE) do Museu Nacional estabeleceu como prioridade a reconstrução das coleções etnográficas pelo olhar, vontade e saberes das comunidades de origem. O renascimento das coleções etnográficas do MN deveria expressar o ponto de vista e o protagonismo dos povos ali representados, revertendo uma tradição extrativista, eurocêntrica e autoritária.

Retomo aqui um texto intitulado “Perda e superação” (Pacheco de Oliveira, 2020), que constituiu o prefácio para o primeiro livro editado pelo SEE, e que focalizava justamente a maior coleção de seu antigo acervo (a coleção formada por Edgard Roquete Pinto em sua expedição à Serra do Norte, em 1912). Ali eu apresentei uma sugestiva alegoria, incisiva e visceral.

O ato inaugural das coleções museológicas institui uma operação epistemológica similar ao corte do cordão umbilical e, para libertar-se de seus componentes repressores e castrativos, é necessário imaginar outros modos de existência.

A formação de coleções pode ser pensada sobre um outro viés, sem protocolos que justifiquem a alienação dos artefatos, o corte de um cordão umbilical – político, afetivo, moral e ontológico – entre as peças guardadas ou exibidas nos museus e a sua comunidade de origem. Coleções etnográficas não podem ser desvinculadas das coletividades que as produziram, dos sentidos e das

estratégias que conduziram a sua produção (Pacheco de Oliveira, 2020, p. 16).

O corte do cordão umbilical, indispensável ao nascimento de um novo indivíduo, não corresponde, na vida das sociedades humanas, a uma ruptura afetiva e intelectual com a figura materna e o universo simbólico que ela carrega. O acolhimento, o aleitamento, a alimentação cotidiana, os primeiros ensinamentos, a proteção constante fazem parte deste vínculo íntimo, imaterial e perene, que irá acompanhar o adulto.

Ainda que a seguir os recém-nascidos sejam imersos num mundo em que os seres são transformados em mercadoria e o poder e a razão são descritos como atributos masculinos, tais sensações e conhecimentos, recalcados, escondidos ou transferidos, continuam a povoar a imaginação e acompanhar a vigília cotidiana.

À diferença das crianças, que, apesar de carências e traumas, irão sobreviver, os objetos destinados aos museus mergulham num limbo em que são despojados de suas marcas precedentes para serem cuidados através de técnicas museológicas e reconstituídos com base nos saberes acessados na bibliografia existente. Ou seja, o objeto museológico, assim como a visão dos historiadores positivistas sobre o passado, surge a partir da ausência de algo que lhe foi retirado e descartado para que ele possa ser repovoado com significados alheios. O ambiente artificial impõe a sensação de um “retorno ao país dos mortos”, como se diz da relação dos historiadores positivistas com o passado (De Certeau, 1982, p. 21). Isso transforma frequentemente os museus etnográficos em celebrações fúnebres, em que povos e comunidades contemporâneas são remetidos inexoravelmente ao passado e só ganham vida por meio do olhar estrangeiro.

Trata-se aqui, ao contrário, de postular que os museus passem a lidar com os artefatos indígenas não como mercadorias, que são de posse e domínio exclusivo de seu detentor atual, mas como seres vivos, entidades mágicas que mantêm uma conexão profunda com as pessoas

e coletividades que as engendraram. Isso exige uma mudança radical de atitudes, comportamento e concepções de todos que integram o *staff* dos museus e tem repercussões sérias, que iremos a seguir analisar, no funcionamento e no horizonte dos museus, na fundamentação antropológica do significado e da agência dos artefatos, na dimensão política das suas intervenções culturais e, claro, no seu regime jurídico.

Em primeiro lugar, cabe destacar a origem e formação das coleções, que passa por uma verdadeira revolução. As coleções não resultam mais do olhar de um colecionador exterior à comunidade de origem e movido exclusivamente pela busca do exotismo, de uma arte primitiva, da exemplificação de teorias supostamente científicas ou da simples reprodução de estereótipos face aos “selvagens” (sempre outrificados de acordo com os interesses dos “brancos” ou ocidentais).

A seleção de artefatos é feita por membros da própria coletividade, que assim assumem plenamente a função de gerenciar a produção de memórias e de representações sobre si mesmo. Com isso, encerram-se as práticas de os museus revelarem informações ou imagens sobre os indígenas que eles não desejam compartilhar com não iniciados, estranhos ou, de forma genérica, com os visitantes que adquiriram um bilhete de ingresso em um museu.

Também as negociações para sua produção e transporte passam a ocorrer no interior da comunidade de origem, e não mais à sua revelia. A identificação das peças, antes simples anotação de registros circunstanciais do coletor ou exercício de um museólogo que não conhece o contexto concreto de vida daquele artefato e se apoia somente em dados bibliográficos, transforma-se em uma investigação efetuada por um pesquisador indígena, conhecedor dos saberes locais, e capaz de formular novas perguntas e receber respostas efetivamente mais esclarecedoras. Isso confere àquela identificação um novo *status*, alinhado com uma “etnografia densa” (no sentido indicado por Clifford Geertz).

A sua guarda e conservação não podem mais exclusivamente se submeter aos procedimentos de um saber universalista contido na museologia e transmitido por métodos e técnicas científicas de

conservação. Essa imposição de técnicas invasivas na conservação e manipulação dos objetos, assim como a identificação equivocada das funções e significados dos artefatos, correspondem àquilo que Santos (2009) denominou de epistemicídio. Passa a haver a exigência de uma interlocução criativa com os saberes das comunidades nativas, considerando a recuperação de suas tecnologias, de seus conhecimentos sobre o meio ambiente, bem como de normas e interdições do mundo religioso e espiritual.

Os procedimentos e os protocolos criados para transformar tais artefatos em objetos de admiração, o que chamamos em outro texto de ‘ilusão museal’ (Pacheco de Oliveira & Santos, 2019, pg. 23), estarão centrados agora na produção de um sentimento de vínculo profundo entre as peças do museu e uma coletividade viva, na superação de uma distância, na explicitação de um protagonismo esperado e claramente enunciado. A ‘aura’ de que podem ser portadores não decorre de uma ausência, mas do emaranhado de saberes e conexões (Oliveira, 2020, p. 17).

Em segundo lugar, os artefatos deixam de ser meros significantes passivos e tornam-se portadores de uma efetiva agência (no sentido postulado por Alfred Gell). Não mais uma agência estática e meramente hipotética, estabelecida por um pesquisador externo com base nas limitadas informações e hipóteses que consegue reunir sobre aquele povo, mas uma agência resultante da práxis social, de uma interação dinâmica, incluindo os embates e as múltiplas utilizações e significados que os membros daquela comunidade atribuem a tal artefato.

As peças que integram uma coleção não podem mais ser compreendidas como mercadorias que possam ser fragmentadas e isoladas, mas como parte de uma totalidade de sentido, maior e solidária.

Terceiro, a exibição de artefatos (seja no interior dos museus ou em exposições externas) deverá necessariamente passar pelo crivo atual das comunidades de origem. Isso não se restringe apenas ao sentido meramente cultural, exigindo que estejam em conformidade com

as tradições culturais daquela coletividade e que, portanto, se contrapõem também ao etnocentrismo.

É fundamental igualmente estarem efetivamente sintonizadas com as suas estratégias políticas do momento (o que pode envolver dimensões bem distintas, como a proteção do território, a luta por direitos e a assistência em educação, saúde e manejo ambiental). Se as coleções constituem uma parte viva de suas comunidades, elas precisam manter permanentemente laços e obrigações com o bem-estar delas.

O protagonismo indígena não diz respeito unicamente à substituição de curadores. Para sua real efetivação é preciso pensar como os museus podem se articular com a luta política, por quais mecanismos eles podem assumir uma função concreta em suas vidas. Os novos museus precisam ser uma arma, uma ferramenta em suas lutas (Pacheco de Oliveira; Santos, 2019, p. 22).

Por último, no aspecto jurídico, os artefatos indígenas não devem ser jamais pensados como bens simbólicos que possam ser transferidos livremente através de operações de compra e venda, que encerrem vínculos precedentes e estabeleçam a soberania plena de seu dono atual. No caso dos artefatos indígenas, sobretudo aqueles de valor ritual e religioso, é fundamental que as comunidades de origem e seus especialistas sejam mobilizados em todas as etapas da existência desses artefatos no interior dos museus.

Para isso, é recomendável que a sua incorporação e tombamento no patrimônio das instituições que os abriguem sejam realizadas mediante formas de comodato que assegurem os direitos indígenas — apesar das possíveis discontinuidades de curadores, equipe técnico-científica, comissões diretivas (*boards*) e gestores da instituição. Por mais que os Estados pretendam representar o interesse comum dos cidadãos e as instituições operem no cumprimento das leis, é importante e bastante saudável que, nas equipes técnicas e nos conselhos diretores, os indígenas exerçam alguma forma de participação, fiscalização e planejamento conjunto em relação às atividades desenvolvidas pelos museus.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Como apresentado anteriormente, o núcleo central do projeto é pensar a formação de coleções etnográficas através de uma aliança estratégica com as comunidades de origem. Apesar das dificuldades decorrentes das restrições orçamentárias, da paralização das atividades de campo durante os dois anos da pandemia e da lenta reestruturação da instituição (cuja reabertura está prevista somente para 2028), foi possível a formação de uma nova coleção etnográfica para o Museu Nacional.

São colaborações já consolidadas com povos de diferentes regiões do país que poderão fornecer aos futuros visitantes do Museu Nacional uma forma de pensar sobre os indígenas não apenas respeitosa, mas atualizada e compartilhada com eles². Uma aproximação não com personagens de livros, destilada pelas lentes da antropologia e da linguística, mas viva e consoante com suas próprias aspirações e projetos.

Dissemos que este é o renascimento das coleções do MN! Esperamos que possa frutificar, e que outros museus — com melhor infraestrutura, recursos e condições de trabalho — possam renascer também, repensando as suas práticas e funções de algum modo inspirados nos parâmetros que aqui formulamos.

Conhecendo a complexidade das questões que envolvem as repatriações e as resistências que suscitam nos grandes museus, não as colocamos dentro de nosso projeto. Iniciativas dessa monta ultrapassam em muito

² Em colaboração estreita com pesquisadores e lideranças indígenas, que atuam como seus curadores, já é possível contar com coleções Guaraní-Kayowá (MS), sob a responsabilidade do antropólogo Tonico Benites (PPGAS-MN); Ticuna (AM), através do doutorando em Antropologia (UFAM) e curador do Museu Maguta, Salomão Inácio Clemente; Tupinambá (BA), através da mestre em Antropologia (PPGAS-MN), artista e ativista Glicéria de Jesus da Silva (Glicéria Tupinambá); Pankararu (PE), através do doutorando em Antropologia (PPGAS-MN) Bartolomeu Cícero de Sousa; Nawa, através do também doutorando em Antropologia (PPGAS-AC)MN) José Tarisson (Ykaruni Nawa); Kadiweu (MT), através da liderança e artesã Creuza Kadiweu; Munduruku (PA), através da liderança Maria Leuza Munduruku. Experiências semelhantes também estão em curso com populações quilombolas do Rio de Janeiro e Minas Gerais.

a esfera de ação e responsabilidade do Museu Nacional, e devem ser conduzidas pelo Estado brasileiro numa articulação que inclua igualmente os representantes das comunidades de origem e os estudiosos da questão.

Quando o assunto é repatriação, nada é simples nem automático. A repatriação não é, de forma alguma, uma simples mudança de endereço de um objeto. Pensar dessa forma seria retroceder às práticas e procedimentos coloniais aqui tão detalhadamente criticados. Nas repatriações existem diferentes etapas que precisam efetivamente ser cumpridas, exigindo tempo, recursos e pessoal capacitado.

Primeiro, há necessidade de uma identificação criteriosa sobre as coleções existentes em museus no exterior, apoiando-se em pesquisas preexistentes. A diversidade das instituições, assim como do grau de conhecimento, digitalização, acesso e *status* patrimonial, certamente demandará muito estudo, tempo e diplomacia.

Segundo, há que se distinguir entre os artefatos utilitários, que ingressaram em circuitos comerciais, daqueles outros que são de caráter religioso, que constituem emblemas identitários ou que são de grande raridade atual e não mais disponíveis nas aldeias. Só caberia cogitar da repatriação daqueles artefatos que pertencem ao segundo caso.

Terceiro, a repatriação é um processo sensível — cognoscitivo, espiritual, afetivo e dialógico — que exige um trabalho de consulta aos guardiães locais da memória, às suas lideranças e intelectuais atuais, implicando uma cuidadosa reelaboração do passado e uma ressemantização do artefato³. Isso deve ser realizado cuidadosamente por pesquisadores e especialistas indígenas com a colaboração de outros especialistas a eles associados.

Nesta última etapa, a repatriação pode vir a encontrar-se com o renascimento das coleções, contribuindo, dessa maneira, para a criação de um novo horizonte para os museus.

³ Mencionaria, no caso do manto Tupinambá, aludido no início desta conferência, a exemplar pesquisa-ação desenvolvida por Glicéria Jesus da Silva e que resultou, ademais de vídeos e intervenções artísticas, em sua dissertação de mestrado, *O feitiço do fio e a busca do Manto Tupinambá* (2025).

REFERÊNCIAS

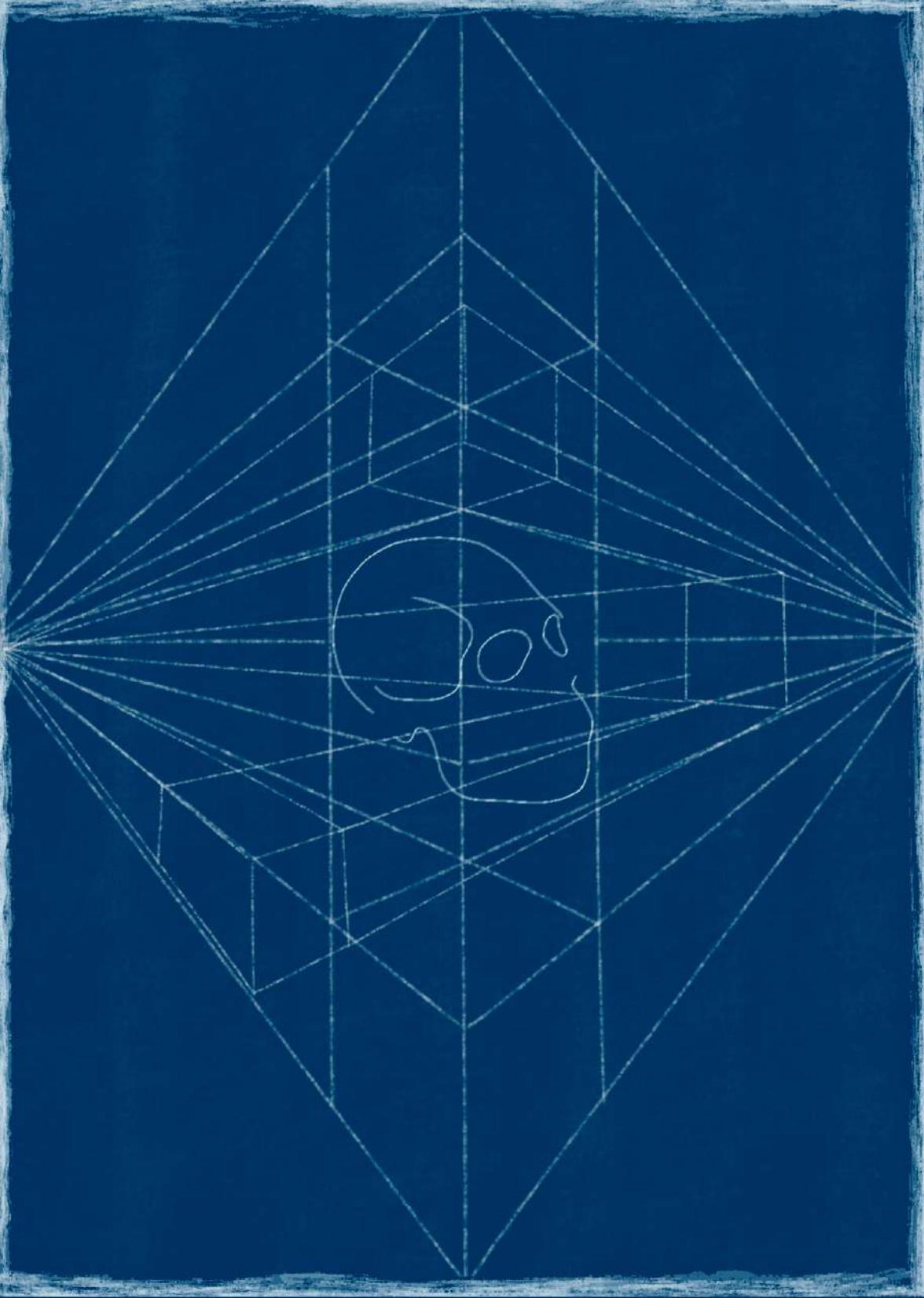
DE CERTEAU, M. **La fable mystique (XVI-XVII siècle)**. Paris: Gallimard, 1982.

PACHECO DE OLIVEIRA, J. Perda e superação. *In*: SANTOS, R. C. M. **No coração do Brasil**: a expedição de Edgard Roquette-Pinto à Serra do Norte (1912). Rio de Janeiro: SEE-Museu Nacional-UFRJ, 2020.

PACHECO DE OLIVEIRA, J.; SANTOS, R. C. M. **De acervos coloniais aos museus indígenas**: formas de protagonismo e de construção da ilusão museal. João Pessoa: Editora da UFPB, 2019.

SANTOS, Boaventura. **Para além do Pensamento Abissal**: das linhas globais a uma ecologia de saberes. *In*: SANTOS, Boaventura; MENESES, Maria (Org.). *Epistemologias do Sul*. Coimbra: Almedina, 2009. p. 23-72.

TUPINAMBÁ, Glicéria. **O feitiço do fio e a busca do Manto Tupinambá**. Dissertação (Mestrado em Antropologia) – Museu Nacional. Rio de Janeiro, p. 107. 2025.



DESMONTAGENS DO TEMPO MUSEAL E TAXIDERMIA HUMANA: RESTITUIÇÃO, REPATRIAÇÃO E *PERFORMANCE*

Marina Cavalcante Vieira*

O museu é um grande túmulo onde mortos anônimos permanecem insepultos.

(“Decolonizar o museu”, Françoise Vergès, 2023)

Método deste trabalho: montagem literária. Não tenho nada a dizer. Somente a mostrar. Não me apropriarei de formulações espirituosas, não surrupiarei coisas valiosas. Porém, os farrapos, os resíduos: estes não quero descrever e sim exibir.

(“Passagens”, Walter Benjamin, 2009)

INTRODUÇÃO

O ensaio a seguir tem como objetivo analisar os pedidos de repatriação e enterro de restos humanos enquanto *performances* públicas e políticas. Sarah Baartman, Angelo Soliman, Joachim Quäck e o anônimo da etnia Sam conhecido como “negro de Banyoles” são os personagens que entrelaçam suas vidas às complexas categorias museais em que seus corpos são expostos em museus europeus ao longo dos séculos XVIII e XIX. O capítulo aborda uma análise dos regimes de representação em museus coloniais, descrevendo e comparando os casos de quatro pessoas de culturas não ocidentais expostas em parte de seus restos mortais: o crânio de Quäck e a genitália de Baartman, e os chocantes casos de taxidermia (empalhamento) de humanos, de Angelo Soliman e do homem Sam.

* Pesquisadora de pós-doutorado do Programa de Pós-Graduação em Antropologia da UFS, doutora em Ciências Sociais (PPCIS/UERJ) com pós-doutorado em Antropologia Social pelo PPGAS, Museu Nacional-UFRJ.

Ao analisar casos de pessoas que após a sua morte tiveram seus corpos preparados e exibidos em museus, o ensaio apresenta, de forma resumida, as suas trajetórias de vida, comparando os casos e as formas complexas como seus corpos se transformaram, no *post mortem*, em categorias museais. Por fim, examina-se como os pedidos recentes de restituição de objetos e repatriação de seus corpos entrelaçam-se com dimensões artísticas contemporâneas.

Ao desenvolver a análise dos processos de restituição de objetos e repatriação de restos humanos como *performances* políticas, busco articular as noções de *performance*, agência e materialidade dos objetos. Busca-se, assim, compreender a construção de *performances* públicas que transformam significado e criam agenciamentos, modificando a vida pública dos objetos museais, taxonomicamente marcados pela colonialidade, em agentes de lutas coletivas e construção de novas memórias no seio dos processos contemporâneos de restituição de objetos.

O ensaio é construído a partir da noção de montagem (Didi-Huberman, 2018), tomada aqui tanto como método quanto como teoria, a partir da qual comparo coisas incomparáveis e crio relações entre espaços-tempos diversos. O texto tece um nó entre personagens e fatos ocorridos nos séculos XVIII e XIX e processos contemporâneos de restituição de objetos e repatriação de restos mortais. O adensamento do emaranhado se dá na justaposição de vidas-pessoas-corpos tornados objetos e na justaposição de temporalidades. A partir de um movimento pendular de saída de pessoas, musealização e repatriação, acompanharemos a circulação entre espaços, tempos e campos do saber, entrelaçando ciência, espetáculo, musealização, arte, políticas de representação e *performance*. A montagem como conhecimento visual de edição de imagem nos acompanha nessa trajetória que recorta e remonta o tempo.

As reflexões que se seguem são um exercício analítico dado a partir da minha pesquisa de pós-doutorado, intitulada “Performances de Restituição: Objetos, Poder e Memórias Sensíveis”, desenvolvida no âmbito do PPGA-UFS, e valem-se bastante das discussões desenvolvidas em sala de aula, na disciplina Antropologia da Arte, ministrada por mim, Frank

Marcon e Laura Moutinho, no referido programa de pós-graduação, no semestre de 2024.2. São também reflexões estendidas a partir da comunicação apresentada em janeiro de 2025, no seminário *Arte e Antropologia: Imagens em Deslocamento*, e agradeço imensamente a contribuição dos professores e alunas presentes, tanto em sala de aula quanto no evento.

Desmontagem dá título ao ensaio e se torna um conceito e metáfora central para pensar a experiência de restituição de objetos e repatriação de restos mortais. Ao aproximar Didi-Huberman (2018) de Derrida (2004), me interessa pensar nas lacunas temporais que se estendem entre as pessoas e objetos, os momentos de seus espólios e os processos/eventos de retorno. Anacronismo e sobreposição de temporalidades fazem desses objetos anacrônicos por excelência.

CENA 1: JOACHIM QUÄCK NA CORTE

Se a vida de Joachim Quäck fosse um filme, ele poderia ser enquadrado como um daqueles personagens que ascendeu na vida, caso fosse concebido em estilo melodrama. Boa parte da historiografia sobre Quäck parece romantizar sua trajetória, ao relatar o caso de amizade entre ele — um indígena brasileiro Botocudo — e o príncipe Maximilian Wied-Neuwied, que o levou para a Alemanha em 1817.

Joachim Quäck foi batizado, viveu na corte e era amigo do príncipe.

Joachim Quäck teve seu crânio separado de seu corpo e enviado para estudos após sua morte.

Das lacunas temporais restam imagens contrapostas: as diversas aquarelas e pinturas que retratam Quäck em pose individual e em cenas de caça junto ao príncipe; as gravuras científicas de crânios de Botocudos ao longo do XIX.

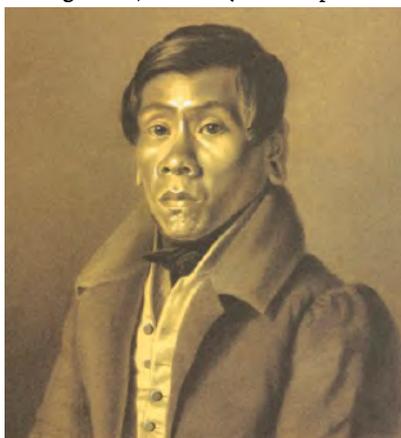
Diriam, portanto, que a verdade está no meio, no encontro intersubjetivo entre o indígena e o alemão. Eu afirmo que ambas as coisas ocorreram, a amizade e a violência. É a partir desses rastros que me debruço, sem no entanto querer dar conta de responder aquilo que os documentos não me permitem saber. Também não me escuso de acusar

as violências de arquivo, tal qual demonstra Saidiya Hartman (2020, 2022), que aponta para os limites daquilo que os documentos do passado nos permitem saber.

São ao menos cinco imagens de Joachim Quäck preservadas. Três delas em estilo *portrait*, retrato de busto em estilo burguês que se relaciona com a criação do individualismo. Retratado assim, enquanto sujeito e indivíduo, as pinturas demonstram que Quäck gozava de importância na corte e também da estima do príncipe.

Um desses retratos foi pintado em aquarela pelo irmão de Maximilian, o também príncipe Karl zu Wied-Neuwied. Nele, Quäck está em diagonal, mostrando seu perfil esquerdo (Figura 1). Retratado de frente em aquarela, por Friedrich Theodor Kloss, Quäck nos fita de frente (Figura 2). Pintado a óleo sobre tela, mais uma vez, pelo irmão de Maximilian, em 1830, Quäck aparece em perfil direito (Figura 3). Seu olhar nos olha de volta em todos os três *portraits*. Altivo e penetrante, indica que era capaz de olhar nos olhos daqueles que o fitavam. Na aquarela de Kloß e nas pinturas a óleo por Karl zu Wied-Neuwied, há uma simetria do olhar, como se Joachim Quäck e os retratistas (por conseguinte, o público) estivessem na mesma altura.

Figura 1 - Joachim Quäck em perfil



Fonte: Brasilien-Bibliothek Robert-Bosch.
Autor: Príncipe Karl zu Wied-Neuwie, 1834.

Figura 2 - Quäck de frente



Fonte: Löschner *et al.*, 1991.
Autor: Friedrich Theodor Kloß, 1834.

Figura 3 - Quäck em pintura a óleo



Fonte: Brasilien-Bibliothek Robert-Bosch.
Autor: Príncipe Karl zu Wied-Neuwie, cerca 1830.

Nesses *portraits* de busto, Quäck veste roupas europeias, à moda da corte. Despojado de seus botoques e alargadores, é possível vermos as orelhas alargadas e uma pequena cicatriz em seu queixo.

A civilização venceu. O Botocudo está vestido e sem botoque.

Para além do retrato burguês, do indivíduo assimilado, a combinação das imagens de perfil esquerdo, direito e frente serve como um lembrete de que Quäck era, antes de tudo, um objeto de ciência¹, e opera também como um prenúncio de seu destino *post mortem*.

Maximilian Wied-Neuwied havia viajado ao Brasil entre os anos de 1815 e 1817. Filho intelectual de Alexander von Humboldt, a sua viagem foi uma expedição científico-naturalista pela região de Minas Gerais e sul da Bahia, habitada pelos povos genericamente chamados de Botocudos — diversos povos indígenas que usavam alargamento

¹ A combinação frente e dois perfis já vinha sendo utilizada na gravura e ilustração de “tipos humanos e raciais” e viria a ser largamente utilizada na fotografia antropométrica, ao longo do século XIX. O meu argumento é que na junção entre esses *portraits* aparentemente românticos de Quäck havia os rastros de uma ilustração fisionômica de tipo racial, recompondo Joachim Quäck ao estilo das atas de pranchas naturalistas de viajantes.

labial e que eram avessos à colonização portuguesa. O livro do príncipe, *Viagem ao Brasil*, foi publicado no ano de 1820, em quatro línguas: alemão, francês, inglês e italiano, e foi um grande sucesso e um dos meios de popularização dos povos Botocudos na Europa ao longo das décadas seguintes, tanto em termos científicos como em termos de espetáculos de massa em zoológicos humanos (Vieira, 2019).

Ao retornar para o reino Neuwied, localizado hoje na Alemanha, Maximilian leva consigo um crânio de Botocudo, com o qual presenteia Johann Friedrich Blumenbach, um escravizado negro, e o jovem Quäck, à época com cerca de 12 anos. Convertido e batizado, serviu como criado próximo ao príncipe, atuando como camareiro e informante dos costumes de sua tribo, ajudando Wied-Neuwied, entre outras coisas, a escrever um dicionário da sua língua indígena.

Quando da sua morte, em 1834, seu corpo foi enterrado, mas o seu crânio foi doado ao Museu Antropológico da Universidade de Bonn.

Em 2011, o crânio de Joachim Quäck foi devolvido aos Krenak.

CENA 2: SARAH BAARTMAN SOBE AO PALCO

A vida de Sarah Baartman virou filme em 2010.

O percurso de saída dessa personagem histórica de sua terra natal, no começo do século XIX, até chegar ao cinema e outros experimentos artísticos contemporâneos é um dos casos que melhor exemplifica o entrelaçamento entre exposição de pessoas, museografia, demandas por restituição e *performances* contemporâneas.

Exibida em palcos de Londres e Paris entre os anos 1810 e 1815, Sarah Baartman torna-se famosa sob a alcunha de “Vênus Hottentot” e “Vênus Negra”.

A proliferação de suas imagens enquanto viva demonstram a esfera em que se enquadrava, circulando entre os *shows* populares de exibição de pessoas e os gabinetes científicos. Encontra-se uma grande quantidade de caricaturas cômicas veiculadas em jornais e pranchas naturalistas.

A caricatura apresentada na Figura 4 metalinguisticamente situa Baartman enquanto imagem. No frenesi do centro de Londres, ela aparece no canto esquerdo em um pôster vendido na banca de cartazes. A preponderância de suas nádegas é exagerada nas caricaturas. A largura de sua pélvis e quadris desenhada nas pranchas é examinada por cientistas como índice de comparação racial na escala evolutiva.

Figura 4 - Uma rua movimentada de Londres, com cartaz de Sarah Baartman à esquerda da imagem



Fonte: Wellcome Collection.
Autor: George Cruikshank, 1812.

A diferença entre as caricaturas de Baartman e as pinturas de Quäck marca a transformação das formas de circulação de pessoas não ocidentais, seu estudo e exibição na Europa. É no século XIX que pessoas de culturas consideradas exóticas passam a ser exibidas em espetáculos voltados para as massas. Até então, ter contato com represen-

tantes de povos distantes era uma espécie de “privilégio” restrito a reis e suas cortes, que costumavam levar para a Europa pessoas de locais colonizados. Esse é o movimento que funda os zoológicos humanos e museus na Europa, privilegiando uma certa democratização de objetos de naturália e curiosidades, até então restritos aos gabinetes reais.

A etnia Khoi Khoi, da qual Sarah Baartman tinha origem, na África do sul, era denominada à época como Hottentot. O epíteto Vênus Hottentot foi construído como um oxímoro para o público europeu, combinando a suposta bestialidade Hottentot e a figura de Vênus, conceito grego de beleza. Anne Fausto-Sterling (1995) aponta para as intersecções entre raça e gênero que o caso de Baartman revelam.

Em Paris, Baartman foi estudada por Georges Cuvier, professor de Anatomia Comparada do Museu de História Natural. Dois pontos da anatomia sexual chamam a atenção: nádegas e aba genital.

Após a morte de Sarah Baartman em Paris, no ano de 1815, o Museu de História Natural reproduziu um manequim a partir de moldes tirados de seu corpo. Cuvier se encarregou de tirar os moldes e dissecar o cadáver. Seu cérebro, esqueleto, genitália e molde de corpo inteiro ficaram expostos no Museu de História Natural, e mais tarde no Museu do Homem, também em Paris.

Em 1994, o governo da África do Sul inicia as negociações por repatriação, o que ocorre em 2002, quando há grandes comemorações pelo retorno de seus restos mortais e enterro de Sarah Baartman (Kerseboom, 2011).

CENA 3: SEM NOME, O NEGRO NA VITRINE

Até o ano de 1991, os restos humanos de uma pessoa transformados em peça de taxidermia humana ou antropotaxidermia foram exibidos sem críticas em um museu da Catalunha. Exposto sob a alcunha de “El Negro”, um homem não identificado, supostamente de Botswana, figurava empalhado, usando uma tanga, escudo e lança. Enclausurado em um armário de vidro e montado sobre uma base de madeira: um corpo em ação de caça, pronto para o ataque, olho fixo no horizonte. A

vitrine na qual esteve exposto foi projetada para permitir que o público pudesse observar o corpo negro em diferentes ângulos, que pudesse circundar a peça (Figura 5).

Figura 5 - Restos mortais de homem anônimo tornado peça de taxidermia



Fonte: Acervo online do Museu Darder.
Autor: F. X. Butinyà, 1977.

A origem dessa museologia exotizante remonta à década de 1830, momento em que o taxidermista francês Jules Verreux, em viagem à África, assiste a um enterro e resolve roubar o corpo poucas horas depois, com o intuito de prepará-lo e empalhá-lo.

Jules Verreux e seus irmãos eram taxidermistas e comerciantes de peças de história natural. Ao montar o corpo e empalhá-lo em 1830, tentam vendê-lo nas décadas seguintes, sem sucesso. As tentativas de ven-

da para a Espanha partem de um de seus descendentes. Em 1883 existem registros de a peça ter sido oferecida para o Museu de Ciências Naturais de Madrid, e em 1887 a taxidermia humana é adquirida para a coleção privada de Francesc Darder, sediada em Barcelona. Em 1916, Darder, taxidermista catalão, doa sua coleção para a Prefeitura de Banyoles, onde é fundado o Museu Darder, permanecendo em exibição até 1991 e na reserva técnica até 2000, quando os restos mortais são repatriados para Botswana (Gomez, 2019; Garcia, 2020).

Muitas polêmicas atravessam a trajetória biográfica da peça/pessoa de “El Negro”, posteriormente identificado como da etnia Sam. Neste ensaio eu gostaria de chamar atenção para duas delas: o fato de a taxidermia ter sido oferecida para Georges Cuvier antes de ser enviada à Catalunha e o fato de o processo de repatriação do corpo, centenas de anos depois, ter desencadeado uma série de movimentos racistas e reacionários na cidade de Banyoles.

Jules Verreux foi aluno de Georges Cuvier e chegou a oferecer a taxidermia preparada por ele para o seu professor. Stefanie Fock (2009) aponta para algumas razões que poderiam ter feito Cuvier rejeitar a compra da peça. Verreux constrói uma ficção que teria inutilizado o corpo para os propósitos de estudo do tipo racial, tal qual proposto por seu professor. Dentre as incongruências apontadas por uma autópsia feita nos anos 1990, estariam: a pele do homem teria sido escurecida com tinta de sapato; seus lábios, pintados de um vermelho pouco realista; seu pênis e suas nádegas, aumentados; e o ângulo de seu maxilar, ressaltado o prognatismo. O ângulo do maxilar e o prognatismo eram elementos fundamentais de “raças menos evoluídas”, para os frenologistas. A cor natural do homem não seria tão escura e a característica que tenta construí-lo como um bosquímano, as nádegas preponderantes, seria presente apenas em mulheres da etnia. Todas essas características teriam feito da taxidermia humana uma peça de ilustração e caricatura estereotipada do conceito de raça da época, interessante talvez para exposições em museus populares, mas inúteis para o estudo da antropometria e antropologia física de Cuvier.

Ressalto que as formas de representação do corpo humano promovidas por Georges Cuvier não eram menos ficcionais, mas funcionavam em um outro regime de representação que se pretendia realista. De Sarah Baartman, o cientista francês preferiu a métrica na formulação de um molde de gesso retirado diretamente do corpo, que aponta para a indexialidade entre a referência e a representação. Sua genitália ficou realisticamente separada e exposta em um jarro de vidro com formol, enquanto seu esqueleto foi separado e exposto.

A preparação dos restos mortais do homem anônimo, posteriormente conhecido como “El Negro”, incluíram a dissecação do corpo, abertura ao longo da coluna e remoção das entranhas e músculos. Das partes ósseas foram utilizados apenas o crânio e algumas extremidades, substituindo a estrutura por madeira e ferro, preenchidas com fibras naturais. Se no século XIX a peça parecia não ter muito valor, pois levou mais de meio século para que fosse vendida, na década de 1990, em meio à polêmica por ferir códigos de ética em museus, por seu racismo intrínseco e por sua história macabra, houve uma reação de parte da população da pequena cidade da Catalunha, que passou a requisitar a permanência da peça, inclusive por seu suposto valor histórico, argumentando-se com orgulho ser uma das poucas peças de taxidermia humana contemporâneas.

CENA 4: ANGELO SOLIMAN

Angelo Soliman foi um escravizado liberto que ascendeu na sociedade de corte vienense do século XVIII. Comprado quando criança por uma marquesa italiana, com a intenção de ser educado e catequizado, é presenteado anos mais tarde ao príncipe de Lichtenstein, que, ao mudar-se para Viena, leva-o consigo. Soliman torna-se um maçom respeitado nos círculos intelectuais de Viena. Falava mais de sete línguas e tornou-se amigo do imperador da Áustria, além de tutor do príncipe. Casou-se com uma viúva da nobreza e pode-se dizer que, durante a sua vida, foi considerado um modelo do potencial de assimilação dos africanos na Europa em pleno *Aufklärung* [Iluminismo].

Em desenho que data de aproximadamente 1760, Angelo Soliman é retratado em *portrait* de busto (Figura 6). Em trajes nobres e elegantes, Soliman toma o centro da imagem. Em sua cabeça, um turbante branco; em sua mão direita, um cajado com leão dourado. Destacam-se seus olhos vivos e penetrantes. Seu rosto ilumina-se e ganha tridimensionalidade, perfazendo uma linha entre nariz e lábios. Ao fundo da imagem foi desenhado um panorama com referências à África, ainda que discreto e pouco realista. No pano de fundo predomina um céu esvoaçado e uma representação em escala miniatural de relevos como montanhas e dunas, uma palmeira e pirâmides do Egito. Quase como se Soliman estivesse diante de uma tapeçaria do Egito quando Johann Gottfried Haid resolveu retratá-lo. Na legenda abaixo da imagem está escrito em latim: “Angelus Solimanus. Um neto da raça núpida, com um rosto bonito, uma mente forte e um rosto e ombros como os de Augusto na África, na Sicília, Galícia, Inglaterra e Francônia. Caro por toda a Áustria, fiel amigo dos Príncipes. Próstata no Escultor Godfrey Haid e Augusto Vindelic, em Academia Imperial de Artes” (tradução livre).

Figura 6 - Retrato de Angelo Soliman



Fonte: Wien Museum.
Autor: Gottfried Haid, cerca 1750.

O conceito de “nobre mouro”, como ficou conhecido na corte de Viena, apresenta-se no *portrait* de Soliman. Erudito, maçom, musicista e poliglota, sua imagem funde-se nesse *portrait* com as das tribos Númidas do norte da África e principalmente com o Egito, considerado nas teorias racistas de Georges Cuvier uma civilização tão avançada que só poderia ter sido caucasiana. O cajado de leão dourado passa uma noção de riqueza e remete à simbologia do pastor, aquele que é capaz de liderar. Heather Morrison (2001) analisou a construção da figura de Angelo Soliman na corte por meio de suas roupas, que eram vestimentas europeias orientalizadas, de inspiração turca, feitas sob medida com bordados em prata e em ouro, além do uso de sabre turco. Dreesbach (2005) aponta como a presença de africanos como serviçais e camareiros em cortes europeias era representativa do poder de reis. Em diversas outras pinturas da época, Soliman aparece acompanhando o imperador da Áustria, o príncipe de Lichtenstein, dentre outros nobres da corte. Soliman é considerado como o mais influente negro na Áustria do século XVIII, fazendo parte da mesma loja maçônica que Mozart e tendo inspirado o personagem Monostatos, do grande compositor, em *A Flauta Mágica*.

Ao morrer, em 1796, Angelo Soliman teve seu corpo transferido para a universidade de medicina e preparado para exibição no Gabinete Real de História Natural [*Hofnaturalienkabinett*], de propriedade privada do imperador da Áustria, Franz Joseph, posteriormente transformado no Museu de Viena. O responsável pela transformação *post mortem* de Soliman em peça de taxidermia foi Abbé Simon Eberlé, diretor do Gabinete Real de História Natural. Eberlé operou a retirada da pele, além de empalhar e montar o corpo para exposição. Seu corpo foi exposto em um armário de vidro, em um ambiente que compreendia animais empalhados do continente americano, com pássaros e capivaras. Soliman, que fora em toda sua vida exaltado como o “nobre mouro” da corte, usando trajes elegantes, ainda que exotizantes, foi montado em sua morte como um “selvagem”, seminu, usando apenas uma tanga, uma coroa de penas de avestruz e contas de vidro.

No processo de taxidermia e exposição, é inegável a participação do imperador, com quem Soliman tinha proximidade e com quem jogava xadrez com frequência. A autora Monika Firla (2004) chegou a levantar a hipótese de que Soliman teria consentido com seu destino *post mortem*. Para isso, Firla aponta como muitos de seus irmãos maçons eram taxidermistas, inclusive o próprio Abbé Eberlé seria integrante de uma outra casa maçônica de Viena, e o assistente de Eberlé, que também participou da taxidermia, seria integrante da mesma casa maçônica que Soliman.

Especulações à parte, fato é que sua filha, Josephine Soliman, abriu diversas queixas contra a exibição do corpo do pai, requerendo um enterro católico e mobilizando a Igreja em suas requisições. Fato também inegável é que Soliman foi empalhado e exibido sob os cuidados e guarda de seu amigo imperador e seus irmãos maçons. Talvez Josephine Soliman possa ser considerada a primeira requerente de restituição de restos mortais. Seus apelos nunca foram atendidos. Muito pelo contrário: alguns anos depois, acharam por bem empalhar outro ser humano, de origem indiana, e colocá-lo de frente a Angelo Soliman no gabinete real.

In 1801 the Kaiser ordered stuffed another man, Pietro Michaele Angiola, who in life had cared for the imperial animal collection. The Kaiser's authority extended over this employee's afterlife as well; he had the mixed-race free man with a southern European name placed in a water-logged South American scene riding a camel. These were the king's personal Africans, locked in a glass cabinet so the public could view representations of imperial power. By creating this spectacle and housing it in the palace, Franz II and the director of the collection presented a scene staged to assert that hierarchy and monarchy were objective and just means of negotiating human difference (Morrison, 2011, p. 375-376).

Os restos mortais de Angelo Soliman queimaram em 1848, quando as revoluções sociais varreram a Europa naquele ano e a população de Viena ateou fogo no museu.

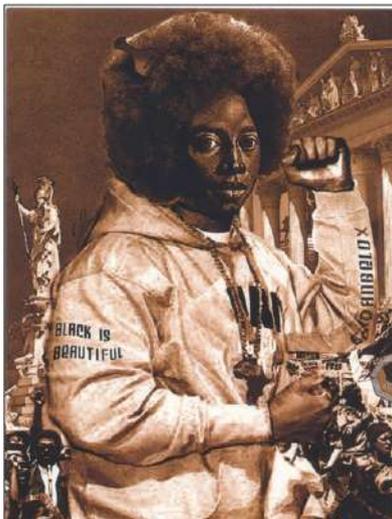
5. REINTERPRETAÇÕES ARTÍSTICAS: *PERFORMANCES DE RESTITUIÇÃO*

Apesar de não haver mais corpo a ser repatriado e enterrado, há uma memória a ser restituída, e o caso de Angelo Soliman pode ser considerado, assim, como um caso bem-sucedido de restituição de sua história. A partir dos anos 2000, o personagem torna-se central em estudos acadêmicos focados na reconstrução do passado colonial austríaco, abrindo frentes de investigação acadêmicas com repercussões amplas no mundo artístico e na sociedade civil. O grupo de pesquisa para a História e Presença Negra Austríaca [*Recherchegruppe zu Schwarzer österreichischer Geschichte und Gegenwart*], liderado por Claudia Unterweger, destaca-se nesse sentido, produzindo investigações e formas de representação que lutam contra o passado colonial e inscrevem Angelo Soliman no presente.

A colagem produzida pelo coletivo, sob coordenação de Unterweger, mostra o personagem Angelo X, engajado em lutas sociais, de *black power* e punho em riste (Figura 7). Em 2011, o Museu de Viena [*Wien Museum*], o mesmo que foi fundado a partir do Gabinete Real de Franz II, responsável por empalhar Soliman, abre uma mostra dedicada à história de Angelo Soliman, resgatando não apenas a história desse personagem, como trazendo à baila uma discussão mais ampla sobre racismo e passado colonial austríaco.

Em 2014, o artista senegalês Omar Victor Diop criou uma série fotográfica em que reencena pinturas históricas de africanos influentes na Europa durante o período colonial. Entre os retratos selecionados está o de Angelo Soliman, desenhado por Haid (Figura 8). Na releitura contemporânea, Diop assume o lugar de Soliman, substituindo o cajado com cabo de leão (símbolo de poder) por uma bola de futebol. Através dessa ressignificação, o artista estabelece um diálogo crítico sobre a representação e o lugar dos africanos, tanto no contexto colonial quanto na contemporaneidade. A bola é o elemento anacrônico que se harmoniza com as vestimentas e a ambientação colonial, ao mesmo tempo em que ambigualmente aponta para algo fora do lugar. Demarcam-se, assim, os espaços em que corpos negros são aceitos e podem circular na Europa.

Figura 7 - Colagem Angelo X



Fonte: Acervo online Remapping Mozart.

Autoria: Grupo de pesquisa em História e Presente da População Austríaca Negra, 2006.

Figura 8 - Reencenação fotográfica de título Angelo Soliman



Fonte: Acervo Artsy.

Autor: Omar Victor Diop, 2014.

Em 2018, há a marcante produção do filme *Angelo*, de Markus Schleizer, que reencena e ficcionaliza, a partir de pesquisa histórica, a vida de Soliman. Todas essas multiplicações do personagem Angelo Soliman na contemporaneidade colocam em questão o seu passado e a sua história, com apropriações artísticas e agenciamentos de produção de memória.

Outro caso bastante emblemático de restituição da memória por meio das artes foi o de Sarah Baartman. O seu corpo foi repatriado e enterrado em cerimônia fúnebre tradicional em 2002, mas muito antes disso houve um amplo debate acadêmico e artístico sobre sua história. Em 1990, Renée Green monta a exibição *Anatomies of Escape*, em diálogo com a pesquisa acadêmica de Jay Gould sobre Baartman. A artista construiu uma instalação de madeira com as descrições do século XIX sobre Baartman, intercalando os textos de jornais da época com frases do cientista Georges Cuvier. O resultado são frases que ecoam o racismo, de forma intercalada e cortante, escritas sobre ripas de madeira. Acima das frases há um quadro vazio: a ausência de imagem. Em face às frases há uma caixa de madeira com a marca de dois pés negros: a ausência de um corpo negro. De um dos lados há um projetor de luz e do outro, uma caixa que projeta uma imagem. Para vê-la, o espectador precisa se colocar atrás da caixa de imagem e de lá espiar. A imagem vista é uma gravura histórica em que Baartman está sobre uma caixa de madeira, nua, observada por três homens e uma mulher, todos brancos e vestidos. Em seu desejo de ver, o espectador torna-se cúmplice da exibição de Sarah Baartman, adotando a mesma posição espacial das pessoas brancas representadas na imagem observando Baartman. Para ver a imagem, a instalação realoca a posição da audiência do presente na mesma composição espacial do passado (Figura 9).

Figura 9 - Instalação “Sa main charmante”, na exposição Anatomies of Escape



Fonte: Allen Memorial Art Museum.
Realizadora: Renée Green, 1990.

Em 1991, Carla Williams apresenta a exposição fotográfica *How to Read Character*, uma série de fotografias de si mesma em poses antropométricas. *Como ler caráter* é também o título de um manual de frenologia do século XIX. Em uma das poses, Williams coloca uma foto em close de sua bunda vista de lado. Ao lado da imagem, a artista contrapõe gravuras antropométricas de Sarah Baartman nua (Figura 10).

Figura 10 - How to Read Character



Fonte: Acervo Higher Pictures.
Autora: Carla Williams, 1991.

Em 1994, há a criação fotográfica *Venus Hottentot 2000*, de Renee Cox e Lyle Harris, em que Sarah Baartman é reinterpretada por Cox em pose de poder, devolvendo o olhar para o espectador. A obra reinscreve Baartman em uma perspectiva futurista, com seios e bunda de metal colocados sobre o corpo da artista (Figura 11). A instalação de 2008, *The Baartman Diaries*, de Fodayemi Wilson, realoca móveis de madeira, textos e bandas sonoras para imaginar a voz de Sarah Baartman, que nesse exercício imaginativo atemporal conversa com Georges Cuvier, Charles Darwin e Josephine Baker. Cito, por fim, a *performance* de Teresa María Días Nerio, *Hommage à Sara Baartman*, de 2008, em que a artista negra interpreta uma escultura viva, colocando sobre seu corpo roupas de enchimento que simulam a nudez de Baartman, convidando o público a entrar e olhar um corpo negro imóvel (Figura 12).

Figura 11 - Venus Hottentot 2000



Fonte: Acervo SMOCA.
Autoria: Renee Cox e Lyle Harris, 1994.

Figura 12 - Hommage à Sara Baartman



Fonte: Berliner Herbstsalon.
Performer: Teresa María Días Nerio, 2008.

O que essas obras nos falam é sobre o processo político que acompanha a restituição, não apenas do corpo de Sarah Baartman, mas da sua memória. As lutas se dão em torno da sua representação e reinscrição na história. Como ícone do horror dos zoológicos humanos, Baartman continua reverberando sobre diversas produções artísticas contemporâneas, seja no cinema, na fotografia, na *performance*, no teatro ou nas artes visuais².

O ritual fúnebre de enterro dos restos mortais de Sarah Baartman, em 2002, envolveu a comunidade local Khoisan e ampla cobertura midiática, além da criação de memorial em sua homenagem no vale do Rio Gamtoos, onde foi enterrada, mais de 200 anos após seu nascimento. O processo de repatriação e restituição de sua memória vai muito além de seu enterro. Kerseboom (2011) situa Baartman na construção de uma mitologia pós-apartheid na África do Sul. A temporalidade em que esse ritual fúnebre inscreve-se é radicalmente contemporânea. Apesar de ser constituído como um ritual tradicional, a sua performatividade dialoga com o tempo presente e com a cicatriz colonial que as exposições de Baartman, em vida e no *post mortem*, representam.

Analisar as demandas por restituição sob o prisma dos estudos decoloniais e pós-coloniais é olhar para a história da antropologia, da museologia e da história da arte diante de uma nova perspectiva. Os objetos (etnográficos/artísticos) e suas agências passam a figurar enquanto personagens que evocam violências e silêncios em torno do passado colonial. Fantasmas, lacunas e silenciamentos que transbordam dos acervos e arquivos das histórias oficiais, naquilo que Saidiya Hartman (2020) definiu como violência de arquivo, que marca os apagamentos de vozes subalternas e as impossibilidades de falar sobre certos personagens, tornados anônimos no arquivo da colonialidade. A questão que urge contemporaneamente é: como lidar com patrimônios, objetos e

² O leitor interessado em apropriações artísticas do personagem histórico Sarah Baartman deve consultar *No Strangers to Beauty*, de Skelly (2006), e *Présenter les organes génitaux*, de Sabine Ritter (2009).

memórias sensíveis (Lange, 2011)? Como representar essas histórias e esses passados?

Tratar as restituições de objetos e repatriações de restos humanos enquanto *performance* aponta para o caráter público e político em que se dão as transformações dos estatutos e agências desses objetos. São *performances* que acionam o passado e o tradicional para marcar politicamente um diálogo com o presente. Há, portanto, uma aparente ambiguidade entre rituais, que ao mesmo tempo em que se pretendem tradicionais, funcionam como *performances* políticas que dialogam com instituições da branquitude, sejam estados nacionais, sejam museus. O passado existe enquanto objeto de disputa com o presente.

6. RESTITUIR: DESMONTAR O TEMPO

Todos os casos bem-sucedidos de restituição de objetos museais e repatriação de restos mortais passam, condição *sine qua non*, por ampla discussão com a sociedade, e isso envolve a arte em suas distintas formas. Dentre os exemplos ou cenas citadas nesse ensaio, existem críticas à maneira como é feita a repatriação dos restos mortais do anônimo conhecido como “El Negro”, bem como à repatriação do crânio de Joachim Quäck, em 2011.

Em entrevista de 2017 ao *Deutsch Welle*, Ailton Krenak criticou a repatriação do crânio de Quäck para uma aldeia Krenak localizada no município de Jequitinhonha: “Aquela circunstância toda foi um evento fortuito, meio sem sentido. Alguém aproveitou, de maneira superficial, a oportunidade de repatriar esse material e juntaram com a celebração do centenário do município. Não teve nenhuma repercussão no Brasil, ficou uma coisa local e foi frustrante³”. Ao criticar a maneira como foi feito esse processo de repatriação em específico, Krenak aponta ainda para as necessidades de amplo debate e contextualização dos crimes

³ Ver fala de Ailton Krenak em reportagem do Deutsche Welle. “Crânios Brasileiros, controverso legado colonial alemão”. **Deutsche Welle**, on-line, 7 mar. 2017.

cometidos contra indígenas como condições que devem acompanhar a devolução de objetos e restos mortais.

João Pacheco de Oliveira afirma que a repatriação museal implica atos de criação complexos e tensos. Frequentemente concebida de maneira ingênua apenas a partir dos modelos exitosos, negligencia-se que os objetos precisam de uma oportunidade política para serem repatriados. Pois não são peças apenas artísticas e simbólicas (Oliveira, 2025).

Passado e presente articulam-se na atividade criativa de devolver objetos e restos mortais que comumente se deslocaram em largos períodos de espaço e tempo. Mais do que da ordem cronológica de Clio, trata-se aqui de uma atividade da memória de Mnemosine⁴ (Didi-Huberman, 2018). De fabulação e reinserção na memória. Ailton Krenak enquadra as questões das lacunas temporais que acompanham os objetos e pessoas nessas trajetórias:

Mais do que ficar imaginando o que vamos fazer com um objeto que saiu do lugar de memória, peregrinou pelo mundo e agora pode voltar para casa, a pergunta que resta é: que casa? No caso dos botocudos, a casa não existe mais, o território que nossos antepassados circulavam ou faziam suas aldeias foi totalmente desmemorializado⁵.

Nas sendas de Hartman e Françoise Vergèr, que se perguntam se seria possível reparar violências do passado e descolonizar arquivos e instituições museais, quando tratamos de restituição estamos igualmente diante de objetos impossíveis.

⁴ Em sua teoria do conhecimento por imagens Georges Didi-Huberman (2018) articula as figuras de Clio e Mnemosine para pensar a oposição/entrelaçamento entre história e memória. Anacrônicas por excelência, as imagens articulam relações e interpretações que escapam à cronologia. A montagem é mobilizada pelo autor em analogia às práticas da memória, em um saber errático e polissêmico, que arbitrária e interpretativamente aproxima diferenças, possibilitando explicações e reordenamentos sempre em abertura. Escusado dizer que Mnemosyne é também o nome do atlas construído por Aby Warburg, prototipicamente um saber informe para Didi-Huberman.

⁵ Ver fala de Ailton Krenak em reportagem do Deutsche Welle. “Crânios Brasileiros, controverso legado colonial alemão”. **Deutsche Welle**, on-line, 7 mar. 2017.

Não é possível restituir o objeto ao tempo em que ele foi levado, ao povo antepassado do qual ele foi retirado. Daí porque as potências da arte de Renee Cox ao devolver a imagem de Sarah Baartman ao futuro. Se a cronologia encontra lacunas temporais, é na montagem enquanto conceito cinematográfico que penso as articulações criativas dos processos de repatriação. *Desmontagens do tempo museal* é ao mesmo tempo conceito, prática e metáfora que articula montagem e desconstrução na análise dos museus e restituição.

Diante da impossibilidade do retorno para o mesmo local (espaço-tempo) e reparação dos crimes e traumas coloniais, resta a atitude realista de olhar para a restituição como uma tarefa impossível. Devolver os objetos não resolve as questões históricas. Deve ser mais uma forma de abrir a discussão em torno dessas questões, e não encerrá-las. Quando se trata de instituições museais formadas a partir do colonialismo, os fantasmas e esqueletos estão literalmente nos armários, acervos e reservas técnicas. E diante das novas diretrizes de restituição do ICOM [*International Council of Museums*], é necessário nos mantermos céticos com certos processos de restituição que atuam muito mais no sentido de se livrar dos restos mortais e objetos, com o intuito de se livrar do passado e de todas as discussões que poderiam e deveriam ser suscitadas, em processos de “pacificação” da história travestidos de decoloniais (Vèrges, 2023).

O paradigma anarqueológico utilizado por Marcelo Ribeiro (2025) para pensar a recuperação das vozes e agência de pessoas expostas em zoológicos humanos serve de inspiração para a restituição da memória, história e vozes soterradas nos casos de taxidermia humana, como forma de pensar a arte e suas potências para acender as cinzas do que restam desses arquivos. Sem as brasas reacexas há apenas uma história morta, apagada e apaziguada. Sem o envolvimento de artistas, pesquisadores e debate amplo em torno da memória, devolve-se apenas um objeto-pessoa-resto-humano sem significado.

A noção de desmontagem aciona a olhar de forma crítica o que foi implicitamente construído nos discursos museais, partindo da posição realista de que, apesar de esse retorno ser impossível, ele é necessário.

Não há retorno, restituição e repatriação possível, pois somos sociedades marcadas pelo encontro colonial e pelo espólio. Eu ousaria dizer que a única forma de fazer voltar para casa é por meio da arte e da *performance* pública, ou seja, por meio da luta política.

REFERÊNCIAS

- BENJAMIN, Walter. **Passagens**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2009.
- CRÂNIOS BRASILEIROS, controverso legado colonial alemão. **Deutsche Welle**, on-line, 7 mar. 2017.
- DERRIDA, Jacques. **Gramatologia**. São Paulo: Perspectiva, 2004.
- DREESBACH, Anne. **Gezähmte Wilde**. Frankfurt; New York: Campus Verlag, 2005.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. **Atlas ou o Gaió Saber Inquieto**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2018.
- FAUSTO-STERLING, Anne. Gender, race, and nation: the comparative anatomy of ‘Hottentot’ women in Europe, 1815-1817. In: TERRY, Jennifer; URLA, Jacqueline (org.). **Deviant bodies**. Bloomington: Indiana University Press, 1995. p. 19-48.
- FIRLA, Monika. In search of the Viennese African, Angelo Soliman (ca. 1721-96). **Tinabantu: Journal of African National Affairs**, v. 2, n. 1, p. 75-90, 2004.
- FOCK, Stefanie. Unindividuderaça negroide: El Negro und die Wunderkammern des Rassismus. In: HUND, Wulf (org.). **Entfremdete Körper: Rassismus als Leichenschändung**. Bielefeld: Transcript Verlag, 2009. p. 165-204.
- GARCÍA, Carmen. Colecciones de restos humanos y moldes étnicos. **Aula, Museos y Colecciones de Ciencias Naturales**, v. 7, p. 105-121, 2020.
- GÓMEZ, Luis. “Con su piel natural”: la exhibición museológica de cuerpos y restos humanos preservados. **Revista de Historia de la Medicina y de la Ciencia**, v. 71, n. 2, p. 274-288, 2019.
- HARTMAN, Saidiya. Vênus em dois atos. **Revista ECO-Pós**, v. 23, n. 3, p. 12-33, 24 dez. 2020.
- HARTMAN, Saidiya. **Vidas rebeldes, belos experimentos**. São Paulo: Fósforo, 2022.
- KERSENBOOM, Simone. Grandmother-martyr-heroine: placing Sara Baartman in South African post-apartheid foundational mythology. **Historia**, v. 56, n. 1, p. 63-76, 2011.

LANGE, Britta. *Sensible Sammlungen*. In: BERNER, M.; HOFFMANN, A.; LANGE, B. **Sensible Sammlungen**: aus dem anthropologischen Depot. Hamburg: Philo Fine Arts, 2011. p. 15-40.

MORRISON, Heather. Dressing Angelo Soliman. **Eighteenth-Century Studies**, v. 44, n. 3, p. 362-382, 2001.

OLIVEIRA, João Pacheco de. A repatriação de bens culturais: novos desafios e uma experiência radical. In: VIEIRA, Marina; BRITTO, Luis; VIEIRA, Lucas (org.) **Imagens em Deslocamento**: percursos em arte e antropologia. Aracaju: Editora Criação, 2025.

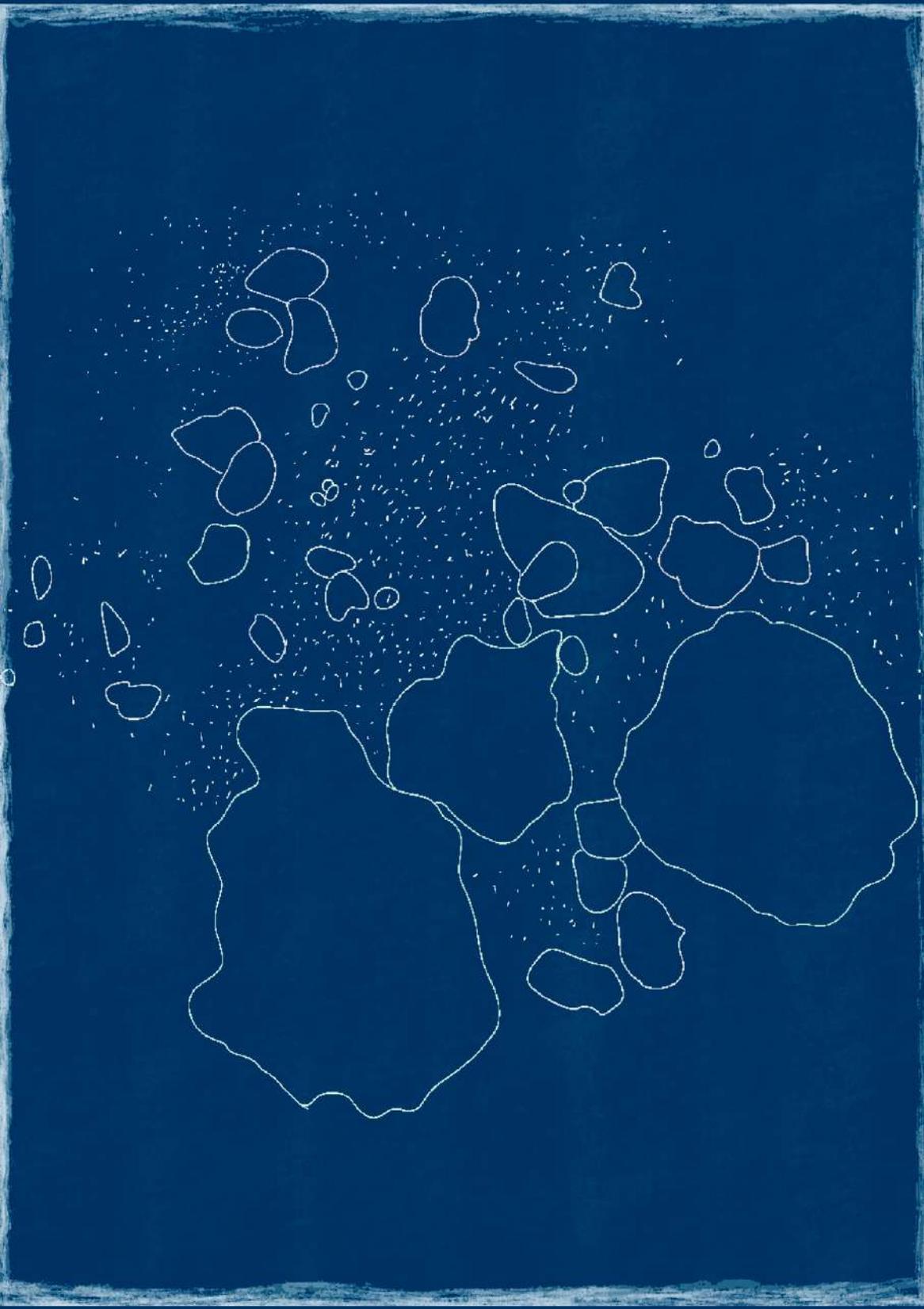
RIBEIRO, Marcelo. Aschanti-Figuren, 1896-1903: para uma (an)arqueologia da extração. In: VIEIRA, Marina; BRITTO, Luis; VIEIRA, Lucas (org.). **Imagens em deslocamento**: percursos em arte e antropologia. Aracaju: Editora Criação, 2025.

RITTER, Sabine. “Présenter les organes génitaux”: Sarah Baartman und die Konstruktion der Hottentotvenus. In: HUND, Wulf (org.). **Entfremdete Körper**: Rassismus als Leichenschändung. Bielefeld: Transcript Verlag, 2009. p. 117-164.

SKELLY, Julia. **No Strangers to Beauty**: Contemporary Black Female Artists, Saartje Baartman and the Hottentot Venus Body. Dissertação (Mestrado em Artes) — McGill University, Montreal, 2006.

VERGÈR, Françoise. **Decolonizar o museu**: programa de desordem absoluta. São Paulo: Ubu Editora, 2023.

VIEIRA, Marina. **Figurações primitivistas**: trânsitos do exótico entre museus, cinema e zoológicos humanos. Tese (Doutorado em Ciências Sociais) — Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2019.



ASCHANTI-FIGUREN, 1896-1903: PARA UMA (AN)ARQUEOLOGIA DA EXTRAÇÃO

Marcelo R. S. Ribeiro*

INTRODUÇÃO: O DISPOSITIVO ANTROPOZOOLÓGICO DE EXTRAÇÃO

Na segunda metade do século XIX, ao mesmo tempo que continuava assombrada pelo espectro do comunismo, em meio à disseminação do espírito nacionalista em suas diversas variantes e ao alastramento do antissemitismo, a Europa se deparava com as figuras múltiplas de homens, mulheres e crianças vindos de outras partes do globo e expostos em jardins e parques zoológicos de diferentes países. Acompanhando o comércio de animais destinados a zoológicos, feiras e circos, a circulação de pessoas compõe uma economia suplementar de produção de espetáculos exóticos, que se estende por toda a Europa e pelos Estados Unidos, sob o controle de homens de negócios como Carl Hagenbeck, Ferdinand Gravier, Aimé Bouvier, P. T. Barnum, entre outros¹. Nessa economia, é tanto como matéria-prima quanto como força de trabalho que aparecem homens, mulheres e crianças marcados, nos espetáculos em que atuam, com signos de *alteridade radical* que os associam às noções de *selvagens*, *primitivos*, *animais*, entre outras.

* Professor de História e Teorias do Cinema e do Audiovisual na Universidade Federal da Bahia e pesquisador de pós-doutorado da Indiana University Bloomington, com bolsa de Pós-Doutorado no Exterior (de fevereiro a julho de 2025) do Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico - CNPq (Chamada CNPq n.º 14/2023 - Apoio a Projetos Internacionais de Pesquisa Científica, Tecnológica e de Inovação), cujo financiamento viabilizou a escrita deste texto.

¹ Sobre Carl Hagenbeck, ver o livro de Eric Ames (2008). Há também uma série de menções a Ferdinand Gravier, Aimé Bouvier e outras figuras importantes, como P. T. Barnum, na literatura sobre zoológicos humanos (ver Bancel *et al.*, 2004, 2008). Ver também a tese de Marina Cavalcante Vieira, *Figurações primitivistas: trânsitos do exótico entre museus, cinema e zoológicos humanos* (2019).

Como artistas performáticos, atores e atrizes em confinamento nos locais de sua própria exposição e exibição, parte significativa dessas figuras estava confinada, igualmente, à encenação de fantasias e fantasmas inscritos no *nome de 'África'*, entendido, em uma perspectiva ocidental, como a designação de uma região geográfica e de uma esfera imaginária unificadas. Ao mesmo tempo, seu confinamento estava relacionado à constituição da tela da *raça negra*, entendida como véu de ocultação e campo de projeção da diferença. Assim como ocorria com representantes de outros continentes, essas figuras associadas ao nome de “África” e à noção de “negro” eram expostas e exibidas como espetáculos exóticos em aldeias simuladas, ao lado de animais enjaulados, para um público que podia se reconhecer, por contraste, como *branco e verdadeiramente humano*.

Enquanto se convertiam em atores e atrizes, participando ao menos em alguma medida da encenação de sua própria alteridade e dos delírios brancos sobre primitivos e selvagens, como tinham sido tratadas para fazer, as pessoas assim confinadas frequentemente revelavam, de diversas maneiras, uma complexa consciência da dimensão opressiva dos contratos a que deviam obedecer, assim como um insistente desejo de desobediência. Entretanto, os rastros dessa consciência reflexiva e desse desejo opositor são raros nos registros da época e permanecem rarefeitos nos arquivos em que esses registros se sedimentaram e foram variavelmente preservados. Além de buscá-los, é preciso *dessedimentar* os rastros, interrogando as ordens classificatórias dos arquivos.

Entre as várias figuras negras constituídas pelos delírios brancos para exposição nos zoológicos humanos, encontravam-se algumas pessoas vindas da região conhecida na época como Costa do Ouro, ou *Gold Coast*, conforme a designação dos britânicos, que travavam sua guerra de conquista colonial naquele território desde pelo menos 1821, com vistas à continuidade e à intensificação da extração de todo tipo de riquezas, a começar pelo ouro e por outros minerais. A retirada de homens, mulheres e crianças de seus mundos comuns, seu des-

locamento para a Europa, sua exposição em simulacros de mundos e a continuada extração de mais-valia espetacular por meio de sua exibição em zoológicos e outras formas de entretenimento popular podem ser entendidas, assim, como um *dispositivo antropozoológico de extração*, que opera de modo suplementar ao extrativismo colonial de riquezas minerais.

O ponto de fuga onde convergem as linhas de força da extração mineral e da extração antropozoológica é a produção do inumano, seja como *matéria*, seja como *raça*, nos termos de Kathryn Yusoff (2018, p. 5). A emergência de uma consciência moderna da *humanidade* é inseparável da inscrição de figuras de *inumanidade* em um inconsciente difuso, por meio de um multifacetado trabalho de produção de conhecimentos cosmogeológicos (associados ao entendimento do universo e da matéria terrestre) e bioantropológicos (associados ao entendimento do diverso como variabilidade racial), que se deve abordar, em parte, por meio de uma arqueologia do saber, definindo, como argumenta Michel Foucault (2008, p. 42-43), “um campo de possibilidades estratégicas” que configura uma “formação discursiva”, à qual está associado um *arquivo* que rege as possibilidades e os limites dos enunciados. Em uma perspectiva arqueológica, os *dispositivos antropozoológicos de extração* conhecidos como zoológicos humanos situam a consciência moderna da humanidade e a inscrição da *matéria* e da *raça* na esfera da *inumanidade* em um mesmo *arquivo colonial*.

Se, como argumenta Foucault (2008, p. 148), não é possível descrever o arquivo “em sua totalidade”, mas ele permanece “incontornável em sua atualidade”, qualquer ponto de partida para a interrogação do arquivo colonial será fundamentalmente contingente. Na virada entre o século XIX e o século XX, o contato mais ou menos distanciado de europeus com pessoas identificadas por meio do etnônimo “Aschanti”, ou variações como “Achanti” ou “Ashanti”, reverberou de forma significativa na literatura, na poesia, na pintura, na fotografia e no cinema, entre outras práticas artísticas e visuais, tornando-se, assim, um possível ponto de partida para reconhecer e interrogar o lugar dos zoológicos humanos no

arquivo colonial. A reverberação das “aldeias Aschanti” de diversos zoológicos humanos em diferentes mídias corresponde a uma proliferação de formas do que Frantz Fanon (2020) chama de *máscaras brancas* — isto é, produzidas pelos delírios brancos e projetadas sobre as *peles negras*. Essa proliferação interrompe ou perturba, contudo, a constituição dos sujeitos em exibição como *peessoas*, e talvez seja mais preciso descrever o tipo de encontro que tem lugar nos dispositivos antropozoológicos de extração como um contato entre pessoas brancas e *personas* negras, isto é, figuras compostas de sons e silêncios que soam apenas através das máscaras produzidas pelos delírios brancos. Será preciso reconhecer e confrontar, ao mesmo tempo, essa redução caracteristicamente moderna e ocidental de toda alteridade a máscaras esvaziadas.

Aqui, uma arqueologia do sensível se articula com a arqueologia do saber. Nessa direção, propus em um texto anterior uma leitura contracolonial do regime da extração que opera no catálogo Lumière, discutindo especialmente a série “Le village achantis à Lyon”² e o modo como, na vista *Danse du Sabre, I* (1897), insinua-se um gesto de desobediência informe (Ribeiro, 2021). Experimentando as derivas da *leitura anarquívica*, como comecei a elaborar ali, discuto neste texto algumas aparições da alteridade que se inscreveram, na virada entre os séculos XIX e XX, sob os nomes “Aschanti”, “Ashanti” e outras variações, para caracterizar o campo em que se inserem as aparições com a mesma designação do catálogo Lumière. Uma caracterização sumária do discurso colonial que informa essas aparições torna possível reconhecer as heranças do darwinismo social e do evolucionismo, sua difusão em discursos etnológico-antropológicos voltados para um público mais amplo e seus fundamentos racistas, assim como o processo de discipli-

² A série é composta por 14 vistas cinematográficas: as entradas 441 (*Danse du sabre, I*), 442 (*Danse du sabre, II*), 443 (*Danse de jeunes filles*), 444 (*Danse de femmes*), 445 (*Danse du féticheur*), 446 (*Défilé de la tribu*), 447 (*Repas de négrillons, I*), 448 (*Repas de négrillons, II*), 449 (*Toilette d'un négrillon, I*), 450 (*Toilette d'un négrillon, II*), 451 (*Récréation des négrillons*), 452 (*Écoles des négrillons*), 564 (*Nègres Achantis : danse d'hommes*) e 565 (*Nègres Achantis : leçon de danse*). Mais informações podem ser encontradas em: <https://catalogue-lumiere.com/series/info-five-51/>. Acesso em: 12 fev. 2025.

namento corporal e sensorial associado à modernidade. Desdobrando, ao mesmo tempo, uma arqueologia do sensível, pode-se reconhecer o regime da atração, o sensacionalismo dos espetáculos exóticos e suas relações com formas de erotização pornográfica da alteridade negra e as ansiedades sobre a desapareição dos povos ditos primitivos (em articulação com a desapareição da natureza).

Para elaborar essa análise, que corresponde a uma *arqueologia da extração como regime imaginativo*, é preciso situar as aparições da alteridade “Aschanti” em uma teia transtextual aberta. Essa teia é composta por um conjunto contingente de materiais de arquivo. Recorro a alguns registros de jornais de Viena em torno de duas exibições de uma “aldeia Aschanti” no Jardim Zoológico do Prater, em Viena, em 1896 e 1897. Discuto também o livro *Ashantee*, de Peter Altenberg (1897), e algumas das pinturas guache de Wilhelm Gause, que se referem, respectivamente, à primeira e à segunda das exibições da “aldeia Aschanti” em Viena. Comento ainda o poema “Die Aschanti (*Jardin d’Acclimatation*)”, que Rainer Maria Rilke escreveu em 1903, depois de uma visita à “aldeia Aschanti” exposta no conhecido parque de Paris em que o título situa seus versos.

Ao abordar as imagens literárias que aí circulam, busco me aproximar das frequências inaudíveis dos sons e silêncios por trás das máscaras brancas — e aqui se insinua, em meio à abordagem arqueológica, o que chamo de *anarqueologia da extração*. Como soam sempre através das máscaras, esses sons e silêncios são frequentemente reduzidos a um ruído negro quase indiscernível nos arquivos, mas é possível identificar alguns registros de suas vibrações — que eventualmente se convertem (ou podem vir a se converter) em abalos da ordem dos arquivos, pulsações que insinuem outras ordens, aberturas cosmopoéticas. Restituir às figuras convertidas em *personas* pelo dispositivo antropozoológico algo de sua condição de *pessoa* não é possível sem a confrontação do dispositivo, a interrupção de sua operação e a perturbação de sua dinâmica específica de funcionamento. Na sua época, parte das pessoas expostas e exibidas dessa forma questionaram sua situação, insinuando dissensos que, no entanto, o dispositivo procurava conter e reprimir

— aqui, de modo comparável à abertura do aparelho cinematográfico para a alteridade, que “torna possível que as imagens registrem indícios do que escapa ou resiste ao fechamento do dispositivo” (Ribeiro, 2021, p. 15), encontramos alguns rastros ambivalentes que Peter Altenberg recolheu em *Ashantee*, a negação do espetáculo encenada por Rilke e a carta aberta de uma mulher da etnia Ga-Adangbe chamada Yaarborley Domeï sobre sua experiência na mesma exposição que motiva o livro de Altenberg.

Nos rastros da operação do dispositivo que se depositaram em diferentes arquivos, os dissensos tendem a permanecer igualmente contidos e reprimidos por uma violência anarquívica, que exclui ou filtra a inscrição da alteridade nos arquivos e apaga ou rasura toda desobediência ao seu ordenamento colonial. Para que seja possível começar a reconhecer as frequências do que soa por trás das máscaras, em desobediência à injunção do mascaramento racial e ao dispositivo colonial de extração, é preciso experimentar, em *uma deriva anarqueológica*, a leitura anarquívica dos arquivos (uma maneira de leitura que atravessa, estrutura e inquieta todo este texto), insistindo sobre vazios que restam — e aqui, entre minhas experimentações com o conceito de *cinzas*³, encontramos parte da obra de Belinda Kazeem-Kamiński, que confronta o legado de *Ashantee* em seu livro de artista, *Ashantee, edited* (2017–2021), e recupera anarqueologicamente a voz de Yaarborley Domeï (em *The Letter*, 2019)⁴.

1. ASCHANTI-FIEBER: DELÍRIOS BRANCOS

Em 1896, uma “febre Aschanti” assolava Viena, como se lê na edição 276 do jornal diário *Neues Wiener Tagblatt* (Franceschini, 1896, p. 1). Enquanto, segundo a reportagem de 7 de outubro, a pergunta “Você

³ O conceito de *cinzas* remonta à obra de Jacques Derrida, especialmente seu *Feu la cendre* (2009), e atravessa meus argumentos sobre o *paradigma anarquívico* (Ribeiro, 2023) e sobre a história do cinema como anarqueologia do sensível (Ribeiro, 2024). Este texto deve ser entendido como parte dessa deriva mais ampla de pesquisa.

⁴ Agradeço à artista pelo acesso ao vídeo.

já esteve com os Aschantis?” (1896, p. 1)⁵ ressoava por toda a cidade, o escritor Peter Altenberg, pseudônimo de Richard Engländer, visitava com frequência os “Negros da Costa do Ouro” no Jardim Zoológico do Prater (*Tiergarten am Schüttel*, na rua atualmente conhecida como *Schüttelstraße*), como veio a registrar na ficção autobiográfica dos fragmentos que compõem seu segundo livro, publicado menos de um ano depois com o título *Ashantee* (1897)⁶. Antes de Viena, o grupo esteve em Budapeste (na época, as duas capitais faziam parte do Império Austro-Húngaro) (Schwarz, 2001, p. 147). A “aldeia Aschanti” tinha sido trazida a Viena por uma parceria da administração do *Tiergarten* na ocasião, especificamente Richard Goldmann e Viktor Bamberger, com dois empresários franceses, Aimé Bouvier e Ferdinand Gravier⁷.

“A partir de 1896, a principal atração do Tiergarten de Viena foram as ‘exposições etnológicas’” (Schwarz, 2001, p. 133), como é o caso da “aldeia Aschanti” que instigou os delírios de Peter Altenberg. Com “cerca de 70 homens, mulheres e crianças negras”, o grupo tinha desembarcado em Viena na tarde de uma sexta-feira, dia 10 de julho (Aschanti..., 1896, p. 7). Nos jornais, eram apresentados como “quase toda a população de uma aldeia Aschanti” (Aschanti..., 1896, p. 7) e se dizia que representavam um “pedaço da vida africana”, cujas “figuras fortes e robustas”, no entanto, “não parecem tão selvagens quanto em sua terra natal tropical” (Aschanti-Neger..., 1896, p. 5). Com a autenticidade falsificada de um vago simulacro dos trópicos, que recorrentemente parece não

⁵ Todas as traduções de textos e obras em outro idioma são de minha autoria.

⁶ Na página da dedicatória, abaixo do título se lê, entre parênteses: “Im Wien Thiergarten bei den Negern der Goldküste, Westküste”, que pode ser traduzido como “No Zoológico de Viena com os Negros da Costa do Ouro, Costa Oeste”.

⁷ Goldmann era o “diretor provisório” do *Tiergarten*, em função dos problemas de insolvência financeira que o Zoológico enfrentava (Schwarz, 2001, p. 167). Já Bamberger era o secretário do *Tiergarten* e chegou a viajar para a África Ocidental em seu trabalho como organizador da exposição de 1897 (Schwarz, 2001, p. 141). Identificados por seus sobrenomes em notícias de jornal (Aschanti in Wien, 1896; Aschanti-Neger..., 1896), Bouvier e Gravier são conhecidos por sua atuação no ramo entre as décadas de 1890 a 1910 (ver menções diversas a ambos em Blanchard; Boëtsch; Jacomijn Snoep, 2011; Bancel *et al.*, 2004).

corresponder às fantasias coloniais e racistas que o constituem, a exibição da “aldeia Aschanti” em Viena ocorreu no período de 12 de julho a 20 de outubro de 1896, repetindo-se, posteriormente, entre 18 de abril e 24 de outubro de 1897, como “Grande Exposição Etnográfica: A Costa do Ouro Africana” (“Große ethnographische Ausstellung: Die afrikanische Goldküste”) (Schwarz, 2001, p. 230).

Em 1897, o pintor e ilustrador Wilhelm Gause desenhou algumas cenas da “aldeia Aschanti” exposta naquele ano — reunidas em pelo menos duas das edições mais recentes de *Ashantee*, em francês e em inglês (Altenberg, 2002, 2007). Compondo uma série de ilustrações e pinturas a guache que foram reproduzidas em jornais e revistas e se difundiriam também, em parte, sob a forma de cartões postais, as imagens de Gause representam uma “aldeia Aschanti” diferente daquela que Altenberg registra em seus fragmentos. Ainda que as duas exposições tenham sido organizadas por Bamberger com um intervalo de cerca de seis meses entre elas e, por isso, seja razoável supor que compartilharam não apenas a estrutura institucional e física do *Tiergarten* ou a variedade exótica dos programas e temas, mas também parte de seu elenco, é impossível ter certeza sobre isso — e não se deve pressupor nenhuma identidade, nem desconsiderar os ruídos da mediação dos delírios brancos. Ainda assim, as aproximações entre as imagens de Gause e os fragmentos de Altenberg, assim como sua inscrição na teia transtextual móvel das aparições da alteridade “Aschanti” na virada entre os séculos XIX e XX, pode tornar possível não apenas abordar arqueologicamente os delírios brancos que constituem essas aparições, mas transbordar *anarqueologicamente* seu enquadramento, insistindo sobre os rastros opacos e as lacunas dos arquivos.

Frequentemente definidos como impressionistas, como se costuma fazer com sua literatura, os fragmentos de Altenberg são marcados pela brevidade dos vislumbres que oferecem do dispositivo do zoológico humano. Segundo Schwarz (2001, p. 190), “O texto está dividido em trinta e três pequenos esboços [...] e foi publicado em 1897 por S. Fischer [...]. A segunda edição, publicada em 1904, é expandida por cinco esbo-

ços”. Por meio da análise do texto, é possível situar os motivos que o atravessam em uma arqueologia do saber. Com efeito, o primeiro fragmento situa *Ashantee* em um campo mais amplo de conhecimentos, ao reproduzir parcialmente as informações de uma enciclopédia de ampla circulação em países de língua alemã, chamada *Meyers Conversations-Lexikon*. Na página 900 do volume 1 da quarta edição da enciclopédia (Foster, 1993, p. 47), encontrava-se um verbete sobre os “Ashantee”, cuja extensão é abreviada por Altenberg (1897, p. 3). Assim, em meio à circulação de notícias sobre o avanço britânico em sua guerra de conquista na Costa do Ouro, o livro de Altenberg apresenta alguns temas característicos do discurso colonial ao repetir lugares-comuns do olhar enciclopédico distanciado, com os quais os fragmentos seguintes estabelecem uma relação de contraste: nos termos de Schwarz (2001, p. 192), o ato de citar e adaptar o verbete da enciclopédia “pode ser lido como uma paródia na qual a abordagem usual da classe média educada — informar ou ler, ver, entender ou classificar — é exposta”, enquanto a narrativa do livro aponta para “o método do próprio Altenberg, ou seja, o do encontro e relacionamento pessoal, que substitui o conhecimento tradicional e impessoal”.

A paródia inicial se desdobra em uma série de críticas à sociedade vienense e ao seu modo de vida, contraposto a uma idealização primitivista da alteridade “Aschanti”. Como um judeu em um contexto marcado pela difusão avassaladora do antissemitismo, o escritor procura se diferenciar de seus conterrâneos, buscando uma identificação com a alteridade negra⁸. Altenberg contrapõe a suposta primitividade natural dos Aschanti à modernidade urbana dos vienenses, enquanto narra relatos e fantasias de amizade e afeto, em especial com as mulheres a quem dedica a obra: “Minhas amigas negras, as inesquecíveis ‘pessoas do

⁸ A relação entre a identidade de Altenberg como judeu, suas críticas à sociedade vienense e a postura diante da alteridade negra que elabora literariamente em *Ashantee* é um tema recorrente na literatura sobre o autor (Barker, 1991, 1996; Foster, 1993; Scott, 1997; Von Hammerstein, 2007, 2010).

paraíso” (Altenberg, 1897, p. 1)⁹. Na ilustração da capa da primeira edição do livro, encontra-se um possível retrato de duas das “amigas negras” de Altenberg, que ele nomeia em sua dedicatória e que aparecem como personagens de seus fragmentos: “Akolé, Akóshia, Tíoko, Djôjô, Nah-Badûh”¹⁰.

A exotização e a erotização que se insinuam desde a imagem de capa também aparecem na narrativa que o livro desdobra, em meio às elipses entre os fragmentos, sobretudo em relação às jovens com quem “Peter A.” se envolve, especialmente Tíoko, Akolé e Nah-Badûh, que aparecem como *personas* de seu delírio branco: sobre “suas peles negras, Altenberg projeta as máscaras brancas produzidas por seu *desejo primitivista*, atravessado, além disso, pela *sensibilidade pedófila* que ele compartilhava com alguns de seus pares na literatura vienense da virada do século, como Arthur Schnitzler e Karl Krauss¹¹. Assim, se há um

⁹ No original: “Meinen schwarzen Freundinnen, den unvergesslichen ‘Paradies-Menschen’”. A palavra *Freundinnen* preserva um duplo sentido similar ao da palavra *girlfriend* em inglês, que pode significar tanto “amiga” quanto “namorada”. Na tradução de Katharina von Hammerstein publicada pela Ariadne Press (Altenberg, 2007), o trecho da dedicatória se refere a “*my Black women friends*”, que seria possível mais literalmente como “minhas amigas mulheres negras”.

¹⁰ A capa da primeira edição pode ser visualizada na versão do livro que pode ser encontrada no *site* Google Books (Disponível em: <https://books.google.de/books?id=5bY-AAAAIAAJ&hl=en&pg=PP5>. Acesso em: 28 fev. 2025). Segundo Andrew Barker (1991, p. 58) e Katharina von Hammerstein (2010, p. 304), a ilustração de capa da primeira edição de *Ashantee* é a reprodução de uma fotografia escolhida por Altenberg. Considerando o conteúdo do livro, é possível que se trate de “Akolé, *the big* Akolé (17 anos) e Akolé, *the bibi* Akolé (7 anos)” (Altenberg, 1897, p. 28).

¹¹ Em uma coletânea reunindo traduções de textos de diversos autores do período para o inglês, uma nota menciona o tema da “menina doce (*das süsse Mädel*, em alemão)” como “uma figura comum na literatura austríaca da virada do século” (Segel, 1993, p. 83). Embora o termo *pedofilia* tenha sentidos psiquiátricos e jurídicos relevantes (cuja aplicação efetiva aos casos de Altenberg ou de seus pares é uma questão que ultrapassa o escopo deste texto), ao falar em *sensibilidade pedófila* parto do sentido etimológico da palavra *pedofilia*: em grego, παιδός — isto é, *paidós* — se refere principalmente a crianças e jovens pré-adolescentes, enquanto φίλος — isto é, *phílos* — reúne os sentidos de amor, amizade, afeição e atração. Evidentemente, uma variabilidade irreduzível deve ser reconhecida em qualquer abordagem antropológica que envolva noções e classificações sobre idade, amadurecimento individual, passagem à vida adulta, constituição como pessoa, capacidade moral e capacidade jurídica, moralidade sexual etc. No entanto, o relativismo cultural que decorre do reconhecimento da variabilidade não deve conduzir à desconsideração das dimensões éticas e políticas do fenômeno nos contextos específicos em que se manifesta ou à não nomeação — e consequente

“método” de Altenberg, que confronta o olhar enciclopédico distanciado com um movimento de aproximação, como argumentou Schwarz (2001, p. 192), é impossível separar essa aproximação dos delírios brancos que a constituem, entrelaçando desejo primitivista e sensibilidade pedófila.

Além disso, a aproximação entre “povos distantes” em exposição e visitantes é um dos elementos do dispositivo antropológico de extração que opera nos zoológicos humanos de modo geral e constitui um dos elementos privilegiados pelo *Tiergarten* de Viena. Essa aproximação não equivale a qualquer tipo de abolição ou abalo das fronteiras e a formas abertas de convívio, mas à reconfiguração das fronteiras por meio do estabelecimento de modalidades disciplinadas de contato. O contato entre sujeitos em exposição e visitantes aparece em algumas das gravuras de Wilhelm Gause publicadas na edição de 5 de agosto de 1897 da revista ilustrada alemã *Illustrirte Zeitung*, em uma reportagem com o título “Os Aschanti no Jardim Zoológico de Viena” (1897). Ao lado de algumas gravuras que representam o contato, porém, encontram-se outras em que se trata de encenar a alteridade “Aschanti” como um

não discussão — de suas reverberações entre contextos, em especial quando estamos diante de obras literárias ou artísticas que, por definição, constituem o que se poderia denominar *rastros trans(con)textuais*. Na bibliografia sobre Altenberg que consultei, parece haver uma dificuldade difusa em nomear e discutir diretamente o desejo por garotas pré-adolescentes recorrentemente manifestado em seus textos como parte de uma *sensibilidade pedófila*. Mesmo quando se aborda explicitamente a questão da relação de Altenberg com mulheres e corpos femininos (Schoenberg, 1987) ou quando se interroga diretamente sua ambivalência racial e colonial (Foster, 1993; Kim, 2005; Von Hammerstein, 2007), a discussão permanece em larga medida implícita, se não ausente. Em um dos poucos trechos mais diretos, Schwarz (2001, p. 191) articula uma negação, no sentido psicanalítico: “A obsessão por ‘garotinhas’ que caracteriza seus textos, relacionamentos e paixão por colecionar [...] e é interpretada como uma expressão de ‘pedofilia’ não realizada [...] e uma sexualidade estilizada como submissão são uma forma específica de erotização dos ‘Aschanti’ na obra de Altenberg.” Assim como Schwarz, Peter Wortsman (2005) se refere à coleção de imagens de garotas pré-adolescentes mantida por Altenberg em meio a uma negação: “Como seu contemporâneo inglês, Lewis Carroll (1832-98), Altenberg idealizava a infância como a província nata da poesia e adulava crianças como suas sacerdotisas e provedoras. Como Carroll, ele também flertava com uma pedofilia fotográfica (embora, em meu conhecimento, nunca praticada), prezando sobre todas as suas posses uma coleção de cartões postais sugestivos, muitos de garotas pré-adolescentes. Como Carroll, ele também conseguiu metamorfosear (ou sublimar) sua adoração por garotas jovens em material de literatura”.

conjunto de elementos distantes, extraindo das formas representadas a mais-valia de um espetáculo exótico e erótico. As páginas 190 (Figura 1) e 192 (Figura 2), por exemplo, justapõem duas imagens cada uma, alternando entre a representação do contato e a encenação do exótico.

Figura 1 - Ilustrações de Wilhelm Gause na revista ilustrada *Illustrirte Zeitung*



Fonte: Die Aschanti..., 1897, p. 190.

Na parte superior da página 190, encontra-se uma representação do contato disciplinado: o que a legenda define como “A escola”, sob a forma de um grupo de crianças sentadas em fileiras diante de seu professor, está circundada por visitantes brancos, que as observam. A aproximação que o zoológico humano torna possível se mostra subordinada a uma distribuição de papéis baseada na separação racial. Na parte inferior da mesma página, por sua vez, há uma encenação do exótico em que se destaca um dos elementos da recorrente erotização dos corpos femininos, seja nos jornais, seja no livro de Altenberg. Ao oferecer uma visão do que a legenda descreve como “Dança com lenços”, com dezenas de pessoas sentadas sob árvores de contornos vagos ao fundo, alguns homens que tocam tambores à esquerda e duas crianças em primeiro plano, o centro da imagem mostra três mulheres com os seios expostos. Não há nenhum indício do contato. Como a ilustração de um livro de viagem, a gravura se concentra apenas sobre a alteridade, destacando sua visualidade exótica e erótica.

Figura 2 - Ilustrações de Wilhelm Gause na revista ilustrada *Illustrierte Zeitung*



Fonte: Die Aschanti..., 1897, p. 192.

Na página 192, a parte superior mostra uma encenação do exótico: o que a legenda descreve como “Desfile do chefe” aparece como uma procissão de homens e mulheres (e uma criança) vestidos com tecidos estampados, que se destacam sobre um fundo sombreado, sem que seja possível situá-las em um espaço específico. Na parte inferior, encontra-se uma das representações mais detalhadas do contato disciplinado: entre os “Aschanti”, árvores e construções de madeira com tetos de palha, caminham homens brancos de ternos pretos, que usam chapéus de aba ou cartolas, e mulheres brancas de vestidos ou saias longas, com chapéus decorados e véus sobre seus rostos. À esquerda e à direita, alguns desses sujeitos brancos observam objetos à venda, segundo a legenda: “Vista da aldeia com bancas de venda”.

Considerando as semelhanças que guarda com o “conceito de apresentação” de Carl Hagenbeck, com um programa fixo composto por danças, canções etc., Schwarz (2001, p. 142) nota que, na exibição dos “Aschanti” em Viena, “a verdadeira atração era uma ‘aldeia’ que podia ser acessada livremente durante o horário de funcionamento” do *Tiergarten*. Como mostram as representações do contato disciplinado elaboradas por Gause, os encontros de Altenberg com a alteridade “Aschanti” pertencem à operação do dispositivo e participam de sua economia comercial e simbólica: por meio da compra de ingressos, qualquer visitante podia interagir de alguma maneira com os “habitantes” daquele “pedaço da vida africana” (Aschanti-Neger..., 1896, p. 5). Enquanto a extração mineral se consolida sob o domínio britânico na Costa do Ouro, o *Tiergarten*, Altenberg e o público massivo que frequentou a exibição, que se aproximava de 30 mil pessoas aos domingos, extraíam dos “Aschanti” o ouro de seus corpos: para o zoológico, os ingressos vendidos; para alguns dos visitantes, um espetáculo exótico a ser consumido e descartado, sob a forma efêmera da diversão; para o autor de *Ashantee*, um espetáculo exótico a ser consumido e consagrado, sob a forma de suas paixões por suas “amigas negras”. Para consagrar o espetáculo exótico do zoológico humano como paixão erótica e aproximação afetiva, aproximando-

se nesses termos da alteridade negra, com o objetivo de criticar a sociedade vienense, o livro de Altenberg apresenta essas críticas tanto por meio de cenas representadas, sobretudo em falas do *alter ego* de Altenberg, quanto por meio de cenas de representação, isto é, cenas em que se representa a própria representação.

Partindo de algumas das cenas da representação que aparecem no livro, podem-se acrescentar, à caracterização de suas críticas à sociedade vienense e de sua idealização delirante da alteridade negra, algumas das cinzas ou rastros da experiência Aschanti, de sua consciência reflexiva sobre sua situação e de seu desejo de desobediência às injunções do dispositivo antropológico de extração. Depois da citação do olhar enciclopédico, a sucessão dos fragmentos compõe a tênue narrativa do livro, em um movimento de aproximação que começa com a visita de duas crianças ao zoológico, Fortunatina e Oscar, acompanhadas de seu tutor não nomeado. Após a visão de alguns animais, a alteridade negra se anuncia por meio de descrições e representações do som, que podem ser lidas, em perspectiva arqueológica, como inscrições sensíveis do discurso colonial no texto. Na chegada do trio ao “local de dança dos Aschanti”, lemos: “Ritmos sincopados’, disse o tutor, ‘consegue ouvir? Tãdã tãdãdã dãdã tãdãdã – – –” (Altenberg, 1897, p. 8). A antecipação sonora da entrada dos “Aschanti” na cena textual de *Ashantee* é descrita por meio da noção de síncope e de uma perturbação sincopada da escrita. Os sinais gráficos se acumulam em meio à sucessão das sílabas, que buscam representar “o som de castanholas de ferro, tambores de pau oco, anéis de latão” (Altenberg, 1897, p. 8). Ao tentar arquivar os sons dos “ritmos sincopados”, contudo, a síncope da linguagem irrompe como uma inscrição anarquívica da alteridade: de difícil legibilidade, sua opacidade insiste, apesar de proliferarem ao seu redor os fantasmas e fantasias dos delírios brancos.

Em outros momentos do livro, a perturbação da linguagem e da escrita de Altenberg aparece sob a forma da passagem entre línguas. Quando tenta registrar a língua dos “Aschanti”, o texto procura registrar sua sonoridade, sem conhecer efetivamente a língua Ga que procu-

ra reproduzir, erroneamente identificada como “Odschi”, e sem aderir a qualquer convenção de transcrição fonética, insinuando uma intraduzibilidade por meio da imitação gráfica dos sons que ouviu. Destacando o que chama de “poética da tradução” no livro de Altenberg, David D. Kim (2005, p. 11) argumenta que, em seu desejo de “imitar os sons estrangeiros de Odschi”, o texto “pratica a tradução linguística e cultural em nome da autotransformação poética”. Se há alguma prática tradutória insinuada em *Ashantee*, contudo, a “autotransformação poética” é um dos seus limites: a alteridade linguística e cultural serve apenas a um sujeito que delira transformar a si mesmo. Em vez disso, interessa-me ler anarquicamente a intrusão da síncope e da intraduzibilidade como inscrições, no texto de *Ashantee*, de alguns rastros deslocados das frequências inaudíveis da paisagem sonora do dispositivo antropológico de extração instalado em Viena.

Depois da enciclopédia, no primeiro fragmento, a alteridade negra entra em cena no segundo e, logo após seu primeiro contato com os “Aschanti”, o tutor pergunta o nome de uma das “meninas”. “*How is your name?!*”, escreve Altenberg, em uma tradução equivocada do alemão para o inglês; “Tiooko”, responde ela. A perspectiva do tutor opera como instância de focalização da narrativa, informando as descrições que se intercalam com os diálogos. Nesses diálogos, o tutor enuncia uma crítica explícita ao racismo epidérmico, que se mostra inseparável, contudo, de um investimento no corpo negro, do qual se extrai a mais-valia de um espetáculo exótico e erótico, destinado ao que o narrador do fragmento chama de “nobre olho dos homens” [*edlen Männer-Auge*], uma versão pretensamente distinta do olhar masculino do público em geral e de sua suposta vulgaridade pornográfica. Assim, o narrador diz que “Tiooko, no jardim, treme” diante do frio em Viena, cobrindo-se com um xale, e se dedica a uma descrição eroticamente carregada do corpo assim coberto. A produção da *raça negra* oculta a diferença sob um véu de projeções delirantes que se condensam nos corpos negros de modo geral, cuja disponibilidade para o olhar masculino aparece como uma dádiva da natureza e de Deus. Apaga-se, assim, a violência constitutiva

do dispositivo antropozoológico de extração, que depende de um comércio dos corpos e de sua sujeição dentro da economia simbólica que produz o “negro” como natureza idealizada.

Se, como registra o texto de Altenberg, “Tíoko, no jardim, treme”, o que está em jogo em seu tremor? Sob o título “Conversa”, o terceiro fragmento apresenta um diálogo entre Tíoko e um homem não identificado, talvez o tutor ou o *alter ego* de Altenberg (que podem também ser interpretados como a mesma pessoa, embora nada disso esteja garantido), no qual seu tremor diante do frio vienense se desdobra na explicitação de uma cena da representação. A passagem entre línguas aparece aí sob a forma de expressões em inglês em meio ao texto em alemão que registra a fala de Tíoko, oferecendo um vislumbre significativo da consciência dos “Aschanti” sobre a situação em que se encontravam, a artificialidade da aldeia simulada e a cena que se viam obrigados a construir: *Quite foolish*, muito idiota, que bobagem, diz Tíoko sobre a encenação de que participa. No diálogo, o *alter ego* de Altenberg observa que Tíoko usa poucas roupas, mesmo com o frio de Viena. O diálogo continua e a apresentação da fala de Tíoko em alemão repete significativamente o verbo “vorstellen”, que pode ser traduzido, variavelmente, como “representar”, “se apresentar”, “imaginar”:

Devemos nos apresentar [*vorstellen*] como selvagens, senhor, africanos. É uma grande bobagem. Não poderíamos ficar assim na África. Todos iriam rir. Como “*men of the bush*”, sim, esses. Ninguém mora em cabanas assim. Entre nós, são para cães, *gbé*. *Quite foolish*. Eles querem que a gente se apresente [*vorstellen*] como animais. O que quer dizer, senhor?! O funcionário do zoológico diz: “Ei, tem muitos assim na Europa. Para que precisamos de você?! Você tem que estar nua, naturalmente” (Altenberg, 1897, p. 14)

Altenberg precisa supor que seu texto não é apenas mais uma forma de produção da alteridade negra como representação, como se a cena textual de sua aproximação não pertencesse à cena do dispositi-

vo antropológico, como se seu texto fosse capaz de alcançar, atrás das representações, a apresentação da alteridade negra. Seguindo a suposição de Altenberg e ignorando o trabalho de representação que a fundamenta, Ian Foster (1993, p. 51) afirma que “a insistência em encontrar os Ashanti como pessoas, como indivíduos [...], condensa todo o movimento do texto de Altenberg”. Contra essa suposição, é preciso reconhecer que Altenberg faz da alteridade negra uma “superfície de projeção” (Schwarz, 2001, p. 200). Qualquer que tenha sido seu interesse pelos “Aschanti”, a quem se refere em seu texto como *pessoas*, Altenberg os transforma em *personas*, projetando sobre eles os delírios brancos de seu desejo primitivista.

Se, no segundo fragmento, o olhar distanciado tinha conduzido à erotização do exótico como natureza liberta das convenções artificiais da sociedade moderna e, no terceiro, a conversa suscitada pelo frio torna possível o registro de uma interrogação explícita da representação [*Vorstellung*], esses momentos não correspondem, contudo, a movimentos contraditórios no texto de Altenberg. Na narrativa composta pelos fragmentos, a aproximação entre “Peter A.” e Tíoko aparece como o primeiro de uma série de envoltivos afetivos — mais adiante, Tíoko será deixada de lado por Akolé; depois, haverá Nah-Badûh — em que o problema da representação (como produção do falso) é superado recorrentemente pela associação entre corpo negro e natureza (como verdade desnuda). Em uma inflexão do racismo característica do romantismo, que Altenberg prolonga em seus fragmentos impressionistas, a idealização da alteridade negra pretende resolver o problema da representação: à falsidade inautêntica da nudez imposta para a produção do espetáculo no zoológico humano, Altenberg contrapõe a verdade autêntica de uma nudez supostamente natural.

O que resta do encontro de Altenberg com os “Aschantis” permanece atravessado por uma cegueira irreduzível. No texto de *Ashantee*, o tremor de Tíoko é convertido em uma fonte de legitimação para o discurso de Altenberg, que tenta apagar, assim, as evidências de seu próprio trabalho de representação. Contra esse apagamento e a cegueira irredu-

tível de Altenberg diante da alteridade, é preciso escutar as vibrações, irradiadas pelo tremor de Tiooko, que seu texto não consegue elaborar, ainda que se inscrevam em seu interior como ruídos (a perturbação da linguagem na síncope, entre tradução e intraduzibilidade) ou lacunas (as elipses). Assim como as instâncias de perturbação da linguagem devem ser lidas como evidências sensíveis das frequências inaudíveis que *Ashantee* apaga, as elipses entre os fragmentos devem ser entendidas tanto em seu sentido usual, como instâncias de uma operação de narração que convida o leitor a completar algumas lacunas, quanto em um sentido suplementar, como índices de uma operação de apagamento, que procura impedir o leitor de reconhecer outras lacunas. Para preencher as lacunas que o texto nos convida a completar, é preciso desconsiderar as lacunas que secreta incessantemente. Secretadas como cinzas, é nessas lacunas que resta, talvez, algo das pessoas que o fogo do desejo primitivista e da sensibilidade pedófila de *Ashantee* transforma em *personas* negras dos delírios brancos de Altenberg.

2. ASCHANTI-DINGGEDICHTE: CINZAS SILENCIADAS

Assim como um jornal da época não reconhecia, entre as pessoas expostas na “aldeia Aschanti” instalada em Viena entre julho e outubro de 1896, figuras “tão selvagens quanto em sua terra natal tropical” (Aschanti-Neger..., 1896, p. 5), quando Rainer Maria Rilke visitou uma “aldeia Aschanti” exposta no *Jardin d’Acclimatation*, em Paris, em algum momento entre maio e junho de 1903, as pessoas que viu ali não ofereceram ao poeta nenhum dos delírios brancos que, no entanto, assombravam seu olhar. O poema “Die Aschanti [Os Aschanti] (*Jardin d’Acclimatation*)”, que viria a ser publicado na segunda edição de *Das Buch der Bilder* (*O Livro das Imagens*), em 1906, se inicia com uma sucessão de negações, como se o olhar de Rilke só conseguisse ver o vazio por trás das máscaras brancas. Na primeira estrofe, a negação do exotismo das terras e dos corpos femininos interrompe duas das principais promessas da aldeia simulada para o público ocidental:

Nenhuma visão de terras distantes,
nem sentimento de mulher morena,
a dançar para fora de seus mantos.¹²

Não era a primeira exibição etnográfica com pessoas vindas da África do Oeste no *Jardin d'Acclimatation*, que já tinha recebido uma “aldeia Achanti” em 1887. Fundado em 1854, era um empreendimento privado marcado por “um interesse propagandístico e econômico, e não primordialmente científico” (Unglaub, 2005, p. 97). Em um anúncio publicado no jornal *Figaro*, na terça-feira, dia 5 de maio (Delilia, 1903, p. 5), cujo texto pode ser entendido como um *release*, reaparecendo em mais de um jornal da época (por exemplo: *Le Pays*, 1903), informa-se que a “numerosa trupe africana” que chegará ao *Jardin d'Acclimatation* na terça-feira da semana seguinte, dia 12 de maio de 1903, é composta por “oitenta pessoas: homens, mulheres, crianças, artesãos e artistas diversos, sacerdotes e feiticeiros, etc.” (Delilia, 1903, p. 5).

Referindo-se à “aldeia formada por cabanas com o impacto mais pitoresco”, o que se anuncia aos leitores “é um canto do continente negro que Paris inteira vai querer ir ver, estudar e admirar” (Delilia, 1903, p. 5). Para Rilke, contudo, não foram os fantasmas e as fantasias associados à noção de “continente negro” que se abriram diante de seus olhos, mas a ausência dos signos que, no entanto, constituem a África como uma região geográfica e uma esfera imaginária unificadas a partir de uma perspectiva ocidental. As negações persistem, assim, incorporando as melodias e canções, às quais falta a profundidade do sangue e do grito, e voltando ao fantasma do corpo feminino (agora de uma garota, *Mädchen*) na terceira estrofe:

¹² Traduzo o poema com base na consulta ao original em alemão e à tradução em língua inglesa de Edward A. Snow (Rilke, 1994, p. 68-69). Considerando a complexidade envolvida na tradução de uma poesia, apresento as duas versões consultadas em nota à medida em que cito o poema. No original: “Keine Vision von fremden Ländern, / kein Gefühl von braunen Frauen, die / tanzen aus den fallenden Gewändern”. Em inglês: “No vision of far-off countries, / no feeling of brown women who / dance out of their falling garments”.

Nenhuma selvagem e estrangeira melodia.
Nenhuma canção, que venha do sangue,
e nem sangue, que do fundo grita.

Nenhuma garota morena, aveludante
em fadiga tropical dilatada;
nem olhos, como arma incinerante,¹³

Em toda essa primeira parte do poema, cuja economia tem como fundamento a moeda falsa das imagens dos delírios brancos, as sucessivas negações podem ser entendidas no sentido psicanalítico do conceito, que, para Sigmund Freud (2014), designa “um modo de tomar conhecimento do reprimido”, com base na dissociação entre a “função intelectual” e o “processo afetivo”. Nesse sentido, as imagens que se sucedem no poema de Rilke condensam a produtividade afetiva dos fantasmas e fantasias coloniais, enquanto as sucessivas negações que enquadram essas imagens tornam possível que o sujeito (aqui, tanto o poeta quanto seu leitor) tome consciência desses fantasmas e fantasias como delírios, como moeda falsa, como encenação: “o conteúdo da representação ou do pensamento reprimido pode abrir caminho para a consciência, com a condição de ser *negado*”. Assim, na quarta estrofe, depois do fracasso das promessas tropicais, o poema denuncia o pacto de uma encenação que se constrói em acordo com a vaidade branca. Diante dessa encenação, o poeta sustenta um olhar atemorizado:

¹³ No original: “Keine wilde fremde Melodie. / Keine Lieder, die vom Blute stammten, / und kein Blut, das aus den Tiefen schrie. // Keine braunen Mädchen, die sich samten / breiteten in Tropenmüdigkeit; / keine Augen, die wie Waffen flammten,”. Em inglês: “No wild unheard-of melodies. / No songs which issued from the blood, / and no blood which screamed out from the depths. // No brown girls who stretched out / velvety in tropical exhaustion; / no eyes which blazed like weapons,”.

e em riso cada boca se escancara.
E uma mútua compreensão estranha
com a vaidade das pessoas de pele clara.

E com tanto medo eu mais olhando.¹⁴

Alguns meses antes, em uma visita ao zoológico do *Jardin des Plantes*, também em Paris, a visão de uma pantera por trás das grades de uma jaula tinha conduzido Rilke a escrever o poema “A Pantera”, em que uma “dança de força” se insinua em meio ao olhar esmorecido do animal, como se lê na tradução de Augusto de Campos: “Como se houvesse só grades na terra: / grades, apenas grades para olhar” (Rilke, 2001, p. 57). Em “Os Aschantis”, depois da sucessão de negações, cujo conjunto corresponde, como sugere Unglaub (2005, p. 106), à programação recorrente da “aldeia Achanti” do *Jardin d’Acclimatation*, e da revelação da encenação, Rilke busca consolo ou compensação em um retorno aos animais:

Ah, os animais mais fiéis são,
que lá e cá entre grades andam,
em desarmonia com o novo e sua agitação
de coisa estrangeira que não compreendem;
e eles queimam com um fogo sem som
na quietude de si em que se afundam,
dando às novas aventuras só desatenção
e com seu sangue grandioso estão sozinhos.¹⁵

¹⁴ No original: “und die Munde zum Gelächter breit. / Und ein wunderliches Sich-verstehen / mit der hellen Menschen Eitelkeit. // Und mir war so bange hinzusehen.” Em inglês: “and the mouth broad with laughter. / And a bizarre agreement / with the light-skinned humans’ vanity. // And it made me shudder seeing that”.

¹⁵ No original: “O wie sind die Tiere so viel treuer, / die in Gittern auf und niedergehn, / ohne Eintracht mit dem Treiben neuer / fremder Dinge, die sie nicht verstehn; / und sie brennen wie ein stilles Feuer / leise aus und sinken in sich ein, / teilnahmslos dem neuen Abenteuer / und mit ihrem großen Blut allein.” Em inglês: “O how much truer are the animals / that pace up and down in steel grids, / unrelated to the antics of the new / alien things which they don’t understand; / and they burn like a silent fire / softly out and subside into themselves, / indifferent to the new adventure / and with their fierce instincts all alone.”

Para denunciar a encenação do zoológico humano como um acordo espúrio entre alteridade negra e vaidade branca, Rilke precisa construir a cena do poema como um contraponto entre a infidelidade dos “Aschanti” à sua alteridade radical, o que conduz a sua adesão à encenação dos delírios brancos programada pelo dispositivo antropozoológico de extração, e a fidelidade dos animais à sua própria alteridade radical, mesmo que persista na sua inquietude “entre as grades” apenas “um fogo sem som”. Essa cena depende, contudo, de um duplo apagamento, que pode ser interrogado por meio de uma leitura anarquívica dos tropos do poema de Rilke, isto é, de uma leitura que desordene as figuras de sua linguagem, em meio ao contato e à fricção com outros rastros dos arquivos. Enquanto os animais “lá e cá entre grades andam, / em desarmonia com o novo e sua agitação” e “queimam com um fogo sem som / na quietude de si em que se afundam,” os “Aschantis” gargalham em conluio com a vaidade branca da encenação, no fogo ruidoso do espetáculo, que os transforma em cinzas.

Em outras palavras, a cena do poema depende, em primeiro lugar, do apagamento das singularidades reunidas sob os signos da alteridade “Aschanti” e consumidas no fogo ruidoso do espetáculo, que as converte em cinzas, em um processo que o poema reconhece e confronta, com suas sucessivas negações, sua denúncia da encenação do zoológico humano, em suma, seu modo de reunir as cinzas das singularidades heterogêneas reunidas. Mas a cena do poema também depende do apagamento desse apagamento, em um processo de que o poema participa, por ignorar qualquer resistência ou recusa, por entrever na boca apenas o riso escancarado (e não a fala ou o grito), por reduzir a alteridade “Aschanti” à suposta “mútua compreensão estranha / com a vaidade das pessoas de pele clara”, em suma, por buscar varrer e descartar as cinzas, que são, assim, silenciadas. Tudo se passa como se a alteridade “Aschanti” fosse redutível aos delírios brancos programados pelo dispositivo antropozoológico de extração, que o poema assim prolonga em sua cena figural.

Considerando as experiências poéticas de Rilke com os tropos, as figuras de linguagem, Paul De Man (1996, p. 56) argumenta: “A figura

determinante da poesia de Rilke é a do quiasma, o cruzamento que inverte os atributos de palavras e coisas”. Nos quiasmas de Rilke, segundo De Man (1996, p. 56), “Os poemas são compostos de entidades, objetos e sujeitos, que se comportam como palavras, que ‘brincam’ de linguagem de acordo com as regras da retórica, assim como uma pessoa brinca de bola de acordo com as regras do jogo”. No poema “Os Aschanti”, que não é diretamente comentado por De Man, talvez seja possível reconhecer uma outra figura, em que o programa poético de Rilke encontra seu limite, e sua linguagem não consegue continuar seu jogo, mas irremediavelmente falha. Se a figura do quiasma, “ao cruzar os atributos de interior e exterior, leva à aniquilação do sujeito consciente” (De Man, 1996, p. 54), a figura que se pode reconhecer na aparição da alteridade “Aschanti” no poema de Rilke corresponde a um *quiasma interrompido ou suspenso*: o cruzamento de interior e exterior não se completa; o sujeito consciente não se abre para o que contempla, recusando o espetáculo da encenação (que é tudo o que ele consegue ver) e refugiando-se na memória de uma identificação imaginária com os animais.

Além de suas coordenadas biográficas e dos sentidos das relações entre “A Pantera” e “Os Aschanti” no interior da obra de Rilke (Unglaub, 2005), é preciso interrogar a relação entre os dois poemas por meio de sua inscrição na teia transtextual aberta que se dissemina em torno da alteridade “Aschanti” na virada entre os séculos XIX e XX. Quanto às coordenadas biográficas, os dois poemas emergem do período em que Rilke esteve em Paris para escrever sobre o escultor Auguste Rodin e estão separados por aproximadamente seis meses: enquanto “A Pantera” é de novembro de 1902, “Os Aschanti” é de maio ou junho de 1903, tendo sido escrito em “período de fraqueza física e depressão” (Unglaub, 2005, p. 103). Na obra de Rilke, os dois poemas podem ser situados no que Augusto de Campos (2001b, p. 28) denomina “vertente objetual, substantiva”, antecipada em algumas composições de *O Livro de Imagens*.

Influenciados pelo convívio com o escultor Rodin — de quem Rilke chegou a ser secretário particular (1905-1906) — e pela

descoberta da pintura de Cézanne, estes poemas constituem um marco divisório na sua obra e não deixam de interferir na poesia existencial dos últimos anos e até mesmo em vários dos *Sonetos a Orfeu*. Neles ocorre “a conversão de Rilke ao objetivo e ao concreto, sua passagem do mundo dos estados de alma, sentimentos e impressões ao mundo das coisas”, conforme a observação de Ursula Emde (*Rilke und Rodin*, 1949), citada por J.-F. Angelloz. A propósito dos *Novos Poemas*, Angelloz fala de uma “concepção poética na qual o sujeito se deixa absorver pelo objeto” e lembra, ainda, a expressão cunhada por Oscar Walzel, *Entlichung der Lyrik* (desegoização da lírica), para designar “esse lirismo novo, de onde o Eu é ausente, onde o ‘ich’ (eu) é substituído pelo ‘er’ (ele)” (Campos, 2001b, p. 28)

A descoberta do “mundo das coisas” e a “desegoização da lírica” de Rilke conduzem à emergência dos chamados *Dinggedichte*, os “poemas-coisa”. Se “A Pantera” é um poema que “encarna prototipicamente essa poesia-coisa” (Campos, 2001b, p. 29), “Os Aschanti”, que parece ter sido desconsiderado em parte significativa dos comentários sobre o tema (Angelloz, 1952; Campos, 2001b; De Man, 1996), é um poema-coisa em um sentido suplementar, e não prototípico: nas “palavras-coisas, rimas compactas e cortes precisos” (Campos, 2001a, p. 22) de “Os Aschanti”, é a alteridade “Aschanti” que, depois de se tornar matéria-prima do espetáculo exótico, na operação do dispositivo antropológico de extração, transforma-se em cinzas, na operação poético-figural da extração que constitui o poema e as silencia. As sucessivas negações não permitem que apareça a alteridade “Aschanti”, restando apenas evidências variáveis de “sua inacessibilidade”, como argumenta Ulrich Baer (2014, p. 6), que continua: “Os Ashanti são figuras na linguagem de Rilke, e não referentes efetivos e corporificados”.

[E]sse poema pode simultaneamente mostrar (e assim fazer um espetáculo com) e não mostrar (e assim atribuir significado para) os Ashanti. [...] Os Ashanti bloqueiam ou interrompem o projeto artístico da “contemplação abençoada” de Rilke. Eles marcam o

limite da imaginação europeia, que se retrai diante da tarefa de reconhecer outros seres humanos como tais. [...] Os Ashanti tiram o poema de Rilke de seu caminho. Eles interrompem vergonhosamente as estrofes e fazem o ritmo vacilar: conforme o significado grego original da palavra, os Ashanti são o obstáculo em que Rilke tropeça, seu *skandalon*, seu escândalo (Baer, 2014, p. 8).

Diante da pantera, é possível dizer que “o poeta se pantera” (Campos, 2001b, p. 29). E diante da alteridade “Aschanti”? “Sob o olho sensível e a pena justa de Rilke”, argumenta ainda Augusto de Campos (2001b, p. 29), “o inanimado se anima e o animado se humaniza, por uma sutil translação de categorias”. Em vez disso, o que está em jogo em “Os Aschanti” é a interrupção do movimento translativo e o bloqueio de qualquer possibilidade de tradução: *o poeta não se aschantiza*. Mas isso é tudo? Se as figuras “Aschanti” “tiram o poema de Rilke de seu caminho”, isto é, se o contato com a alteridade “Aschanti” convertida em uma sucessão de figuras de negação conduz a poesia de Rilke a perder o caminho de seu programa, é preciso interrogar o que se abre a partir dessa perda de caminho. Talvez, para o programa estético do poeta, a alteridade “Aschanti” se apresente apenas como uma sucessão de figuras do vazio, mas quando “interrompem [...] as estrofes e fazem o ritmo vacilar” (Baer, 2014, p. 8), essas figuras deixam rastros opacos à elaboração de Rilke, que é preciso reconhecer. O poema é incapaz, finalmente, de varrer e descartar as cinzas produzidas pelo fogo do espetáculo do zoológico humano, que desperta o temor indignado de Rilke.

3. ASCHANTI-SCHREIBERIN: ARRANHÕES COSMOPOÉTICOS

“Esses brancos são muito estúpidos”, lia-se numa das páginas da edição de 18 de outubro de 1896 do jornal *Wiener Caricaturen*, que publicou naquele que era seu número 42 uma “carta aberta da esposa do chefe Aschanti Jaboley Domei”. Após meses em Viena, exibida em passeios pela cidade e exposta para os visitantes do *Tiergarten* na “aldeia Aschanti”, como uma atração exótica que muitos insistiam em tocar

como se fossem objetos disponíveis para isso, depois de ter sido “acusada de arranhar o rosto de uma mulher branca”, Domeï decidiu escrever, endereçando-se a um destinatário sem nome que personifica o jornal: “Estou lhe escrevendo tudo isso”, lê-se no último parágrafo, “para que possa dizer aos brancos o que penso deles” (Domeï, 1896, p. 3). Mais de um século depois, a carta de Domeï foi recebida em seu extravio pela artista Belinda Kazeem-Kamiński, que a republicou 125 anos após a primeira publicação, em 18 de outubro de 2021, como uma inserção artística no número 9.926 do jornal *Der Standard* (Domeï, 2021, p. 14)¹⁶. Inserida na seção cultural do jornal, com o título modificado para “Carta aberta de Yaarborley Domeï ao ‘Wiener Caricaturen’”, a carta republicada reproduz o texto do *Wiener Caricaturen*, com algumas atualizações ortográficas, a alteração do nome para Yaarborley Domeï e a exclusão da identificação de seu marido, Kwaku Domeï, como “chefe”. Além disso, após a assinatura, aparece o título da obra de Kazeem-Kamiński que corresponde a esse enxerto nas páginas do noticiário contemporâneo, seguido do ano corrente: “Carta de Yaarborley Domeï (2021)”.

A carta de Domeï não corresponde a uma apresentação integral ou direta de suas palavras: trata-se de uma seleção de trechos e de uma tradução da tradução. Antes das palavras que compõem a carta, um texto não assinado que se pode atribuir aos editores do jornal informa:

(Recentemente recebemos uma longa carta da senhora acima sobre a situação em Viena e sobre as impressões que teve recentemente no Carltheater e no tribunal. O marido da escritora, Kwaku Domeï, foi gentil o suficiente para traduzir a carta para o inglês para nós, e reproduzimos abaixo os trechos mais interessantes dela em tradução para o alemão.)

Como a participação do público no espetáculo era parte do dispositivo do zoológico humano, sua operação envolvia o estabelecimento

¹⁶ Como a carta está publicada em apenas uma página, não mencionarei mais a referência nos trechos seguintes.

de modalidades disciplinadas de contato entre visitantes e pessoas expostas, subordinando qualquer aproximação a uma distribuição de papéis baseada na separação racial. O que está em jogo no caso de Yaarborley Domei torna possível aprofundar a compreensão desse processo. A separação racial não opera por meio de uma distância fixa: ainda que existam alguns marcadores de separação física, eles são flexíveis e permitem variações nas formas e graus de interação. O que define a separação racial é a determinação de diferentes escopos de ação possível para brancos e negros em suas interações no interior do dispositivo antropológico de extração constituído pelo zoológico humano.

A exploração das possibilidades que lhes eram asseguradas pelo dispositivo é uma das fontes do interesse intenso dos visitantes. Como escreve Schwarz:

O entusiasmo do público também se manifesta em uma intromissão e apropriação até então desconhecidas. Em geral, essas são alusões elusivas e clichês na imprensa, que dizem respeito principalmente a avanços eróticos por parte do público: por exemplo, a proposta de casamento de uma “atriz excêntrica” dirigida a um “Aschanti” particularmente “musculoso”. Somente em casos individuais, especialmente em conflitos, a desconsideração de qualquer distância por parte do público pode ser percebida, ou então só foi registrada conscientemente nessas circunstâncias (Schwarz, 2001, p. 153-154).

Como um dos conflitos a que se refere, Schwarz (2001, p. 154) menciona o caso de Yaarborley Domei, sem identificá-la, com base em notícias de jornais; é também com base nesse tipo de fonte que Katharina von Hammerstein (2013, p. 26-27) reconstitui e analisa o caso com mais detalhes, escrevendo o nome como “Jabolëy Domëi”; nenhum dos dois cita a carta publicada pelo *Wiener Caricaturen*. Em resumo, segundo as reportagens sobre o processo, a vienense Helmine Schandl foi a responsável pela acusação, requerendo uma indenização por ter ficado por

três dias sem poder trabalhar depois do arranhão; a defesa de Domei foi feita por um advogado vinculado ao *Tiergarten*, que conseguiu sua absolvição, depois de ouvidas testemunhas vienenses e o marido de Domei. Schandl alegava ter se aproximado de Yaarborley com a curiosidade característica dos visitantes do *Tiergarten* (decorrente de um fascínio racista em relação aos corpos negros que permanece implícito nos relatos da época sobre o caso): ela abordou Yaarborley por trás e levantou seu xale para mostrar sua pele negra a outros visitantes. A absolvição de Yaarborley parece ter resultado do argumento de que, caso alguém fizesse o mesmo com Schandl, ela também se recusaria a aceitar e recorrer à legítima defesa.

A recusa de Yaarborley, que conduziu ao arranhão e foi enquadrada como legítima defesa pelo advogado do *Tiergarten*, não pode ser reduzida, contudo, ao registro jornalístico das declarações judiciais. Nesse contexto, a construção de uma narrativa coerente, que foi considerada juridicamente válida, conduzindo à absolvição de Yaarborley, decorre em parte do interesse do próprio Tiergarten de resolver a questão, recuperando uma das peças do espetáculo e retomando, assim, a operação do dispositivo. Contrariamente a isso, a carta que decidiu publicar no final da exibição de 1896 é uma evidência significativa de que Yaarborley continuou a questionar o dispositivo de que participava, elaborando uma consciência reflexiva e enunciando sua desobediência de maneira definitiva como um desejo de retorno a Acra. Retomemos seu texto desde a primeira frase da carta, que acusa a estupidez dos brancos:

Esses brancos são muito estúpidos. Se eles viessem até nós, nenhum Aschanti pagaria um centavo para vê-los. Mas conosco eles ficam todas as noites para nos ver descascando batatas e acendendo fogueiras, abrindo a boca e rindo o tempo todo. Suas roupas são ainda mais estúpidas. Eles suam muito com elas, especialmente no verão; não sei por que não as tiram quando suam tanto. Talvez tenham medo de que sua pele fique marrom, mas aí não gostariam tanto da nossa pele. Porque você pode ver que eles realmente gostam dela porque nos tocam [*angreifen*] demais.

Em sua descrição do dispositivo, Yaarborley começa pelos brancos e por seu comportamento racista. Ao denunciar a estupidez do interesse dos brancos pela visita ao zoológico humano, ela aponta para a impossibilidade da situação inversa (que corresponde à impossibilidade estrutural do racismo reverso): “nenhum Aschanti pagaria” para ver brancos que se apresentassem em sua terra natal do mesmo modo que ela e seus conterrâneos faziam em Viena. Ao descrever seu desinteresse pelos brancos, Yaarborley explicita um dos nexos fundamentais da operação do zoológico humano como dispositivo antropozoológico de extração: o pagamento de ingressos é uma das condições para usufruir do espetáculo, que tem em seu cerne a ambivalência do medo e da atração dos brancos pelas peles negras. Essa ambivalência racista corresponde a uma ambiguidade semântica do verbo em alemão em que os editores do *Wiener Caricaturen* inscreveram os rastros da consciência de Yaarborley Domei: segundo von Hammerstein (2013, p. 26), em seus usos austríacos, o verbo “angreifen”, encontrado por ela nas notícias sobre o caso na imprensa vienense (e mobilizado na carta de Yaarborley que von Hammerstein não chega a considerar), significa “atacar” (“attackieren”) e “tocar” (“berühren”). Entre o ataque e o toque, entre o medo e a atração, entre a abjeção e o desejo, a carta de Yaarborley explicita que, no cerne do dispositivo do zoológico humano, encontra-se uma ansiedade em relação ao contato, especialmente em seu sentido tátil.

Na operação do zoológico humano, de modo geral, o contato facultado pelo dispositivo é disciplinado pela separação racial, seja por meio do estabelecimento de demarcações nítidas, seja por meio da exploração mais ou menos regrada da permeabilidade das fronteiras (que parece ser a tendência que predominou em Viena, ao menos em 1896 e 1897). Por isso, a disciplina sobre as formas de contato não opera da mesma forma sobre brancos e negros. É o que mostra o início da carta de Yaarborley Domei. Por meio do disciplinamento do contato, o dispositivo articula de formas variáveis as duas posições de sujeito que sua operação produz: as pessoas brancas e as *personas* negras. Às primeiras, que frequentemente parecem ter estado particularmente entusias-

madras, deslumbradas e obcecadas com a oportunidade do contato, o dispositivo impõe a necessidade de compra de ingressos para acessar o espaço da “aldeia Aschanti” e permite o contato dentro de modalidades programadas, desde a mera contemplação até a possibilidade de interação, inclusive pelo toque, passando ainda pela compra de objetos diversos colocados à venda, por exemplo.

Às pessoas de quem a operação antropológica busca extrair o espetáculo das *personas* negras, por sua vez, o dispositivo impõe a tarefa de encenar sua alteridade, sob a forma de um espetáculo exótico construído pelos delírios brancos, e de receber e acolher os visitantes e seus desejos de interação e contato. Segundo contratos específicos de que restam poucos indícios, os “Aschanti” recebiam valores específicos, conforme sua categoria social, seu gênero e sua idade, em troca do uso de seus corpos como matéria-prima do dispositivo e da exploração de seu trabalho como artistas performáticos para a produção dos delírios brancos¹⁷. O que está em jogo no início da carta de Yaarborley Domei é o reconhecimento da relação entre a economia financeira, associada ao fluxo dos ingressos requeridos aos brancos e dos salários pagos aos “Aschanti” ao extrair a mais-valia de seus corpos e de seu trabalho, por um lado, e a economia libidinal do contato e seu fundamento racista, por outro. Na sequência, Yaarborley introduz o problema do gênero nessa economia libidinal racista, referindo-se à obsessão branca por tocar em corpos negros: “Percebi imediatamente que os homens gostam muito de fazer isso, principalmente os mais velhos. Eu sei, porque é a única semelhança com nossos homens”.

Depois de explicitar sua consciência reflexiva sobre o que podemos compreender como a intersecção complexa entre gênero e raça, a carta

¹⁷ Em uma reportagem de 22 de outubro de 1897, no final da segunda exibição, o jornal *Neue Freie Presse* informa “O que um Aschanti ganha”, detalhando a hierarquia dos salários fixos, na qual os dois chefes recebem a maior quantia, seguidos das mulheres, que eram em alguns casos mais bem pagas do que os homens, enquanto as crianças recebiam a menor quantia. Além disso, o jornal menciona o recebimento de presentes em dinheiro dados pelos visitantes (Was ein Aschanti..., 1897).

de Yaarborley se refere, novamente por meio do verbo “angreifen”, aos toques excessivos que podem frequentemente configurar ataques ou assédios no contato entre brancos e negros de qualquer gênero: “Não gosto de ser tocada [*angreifen*] por mulheres brancas, porque o que elas podem querer?”. Seus comentários seguintes apontam, por sua vez, para a recorrência de relações entre homens brancos e mulheres negras, assim como entre mulheres brancas e homens negros, que emergem do contato que o dispositivo do zoológico humano torna possível. Atribuindo o interesse branco à beleza dos corpos negros (e à artificialidade ou fraqueza dos corpos brancos do outro gênero), a carta reproduz uma visão bastante difundida na imprensa ou em relatos como os de Peter Altenberg, o que aponta uma das possíveis motivações para a publicação: apresentar uma perspectiva Aschanti sobre um tema que reportagens e rumores já difundiam amplamente na imprensa e na sociedade vienense — as relações interraciais. Schwarz (2001, p. 169) observa que “as histórias e rumores sobre os ‘relacionamentos amorosos’ dominaram os discursos populares sobre os ‘Aschanti’”, tanto em reportagens quanto em caricaturas, destacando ainda a recorrência das “histórias sobre as ‘crianças-Aschanti’”, isto é, filhos e filhas de relações interraciais que supostamente apareceram em Viena depois da “febre Aschanti”. A carta de Yaarborley se refere à recorrência dessas relações inter-raciais e conclui: “Muitas vezes rimos muito disso”.

Os dois parágrafos seguintes relatam, respectivamente, a visita ao Carltheater e ao tribunal que os editores do *Wiener Caricaturen* tinham destacado em seu texto introdutório. Condensados e fragmentados, os relatos reunidos nos trechos traduzidos da carta incluem a reiterada observação da estupidez dos brancos, o desgosto diante da música e o estranhamento diante do tribunal. A carta menciona a acusação e descreve as circunstâncias: “fui acusada de arranhar o rosto de uma mulher branca. [...] [E]la me atacou quando eu estava cozinhando, pensei que estava tentando roubar algumas das minhas batatas, mas depois vi que olhava muito para Kwaku, então a arranhei”. Sem mencionar ou explicitar sua absolvição e deixando implícito o fato de que nem ela

nem o *Tiergarten* foram condenados a pagar qualquer indenização à acusadora, a carta de Yaarborley menciona novamente o riso:

Também fui embora com Kwaku e os outros; Kwaku me disse que se os brancos fizerem algo ruim, terão de pagar em dinheiro. Portanto, qualquer pessoa que tenha muito dinheiro pode fazer o mal. Tive de rir muito no tribunal, especialmente da mulher branca arranhada; eu adoraria arranhá-la novamente se pudesse.

Depois de reiterar sua postura desobediente, que se condensa na figura do arranhão, a carta de Yaarborley, em seu último parágrafo, refere-se ao seu desejo de retorno a Acra:

Eu gostaria muito de estar em Acra; não gosto mais daqui. Se não formos embora logo, vou arranhar mais algumas mulheres brancas; então eles certamente me mandarão embora. Estou lhe escrevendo tudo isso para que possa dizer aos brancos o que penso deles. Certa vez, vi um jornal seu com muitas imagens de mulheres de que gostei porque elas não usavam tantas roupas quanto as mulheres brancas costumam usar; é por isso que escrevo apenas para você.

Endereçada ao jornal em que Yaarborley encontrou imagens de que gostou, a carta publicada em 1896 encontrou a artista Belinda Kazeem-Kamiński, que a republicará em 2021, quando pesquisava sobre as pessoas que tinham sido expostas na “aldeia Aschanti” que foi visitada por Peter Altenberg. “Eu tinha lido o livro *Ashantee* de Peter Altenberg pela primeira vez em 2006, quando participava do Grupo de Pesquisa para a História e Presença Negra Austríaca, e soube pela primeira vez que zoológicos humanos tinham existido na Áustria”, diz ela em entrevista a Katrin Sieg (2023). Partindo dos incômodos desencadeados pela leitura do livro de Altenberg, Kazeem-Kamiński decide confrontar o texto: “comecei apagando e rasurando partes da escrita de Altenberg”, diz ela em uma entrevista a Michael Laundry, em 2022. Nesse processo de confrontação, os atos de apagar e rasurar correspondem ao gesto

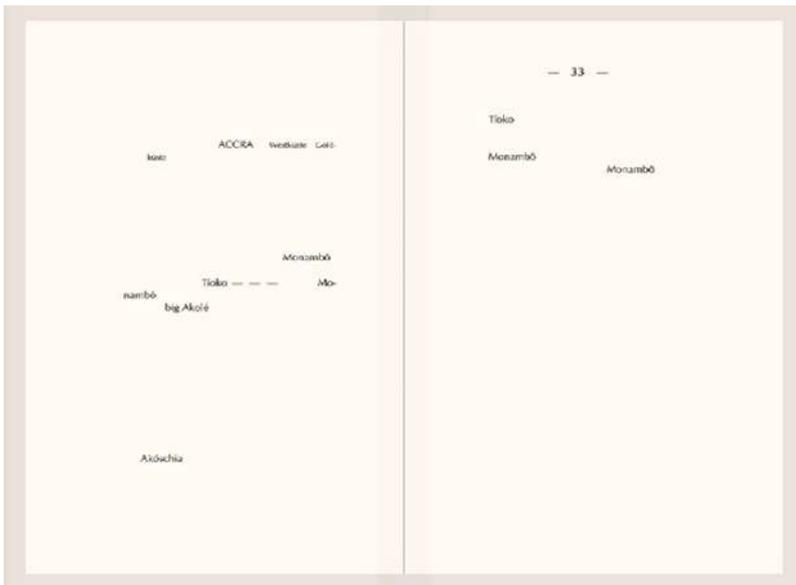
que a artista descreve, na entrevista com Laundry, por meio do verbo “scratch”, articulando os sentidos de raspar, riscar e arranhar:

Primeiro com um marcador preto, mas depois eu raspava [*scratch*] as letras. No fim, decidi fazer um livro de artista intitulado *Ashantee, edited* (2021). Visto de fora, ele se parece com o livro original, mas quando você o abre, restam apenas algumas palavras do texto original. Deixei apenas as palavras e nomes de pessoas que me guiavam na minha pesquisa, todo o resto tinha que ser eliminado. [...] Pouco depois de completar a primeira prova do livro de artista, encontrei a carta que Yaarborley Domeï escreveu. Muitas coisas que são ditas sobre essas exposições são informadas por fontes de homens brancos: jornalistas, etnógrafos e autores como Peter Altenberg. Em vez disso, decidi seguir a carta de Yaarborley Domeï (Laundry; Kazeem-Kamiński, 2022).

Para tentar encontrar outros caminhos entre os rastros dos zoológicos humanos, Kazeem-Kamiński suplementa o apagamento da escrita de Altenberg com uma investigação sobre a carta de Yaarborley. As relações entre os arranhões de Yaarborley Domeï (uma nebulosa gestual condensada em torno do verbo “kratzen”) e de Kazeem-Kamiński (em torno do verbo “scratch”) se multiplicam à medida que a artista contemporânea amplia os arquivos que confronta e interroga em suas pesquisas e experiências. Em *Ashantee, edited*, arranhar o texto de Altenberg é uma forma de confrontar sua violência, marcada pelo desejo primitivista e pela sensibilidade pedófila que orientaram seu interesse pelos “Aschanti”, assim como os relatos e fantasias de contato que reuniu em *Ashantee* em 1897. Os delírios brancos que Altenberg reitera e reconfigura em seu livro são reduzidos a espaços em branco nas páginas do livro de Kazeem-Kamiński e a alguns vestígios textuais. Além de algumas poucas palavras disseminadas como cacoc (“Dir und”, “Allen”, “gewidmet”...), há um fluxo um pouco mais numeroso e intenso composto por nomes próprios de lugares (“Afrika”, “Goldküste”, “Akkra”, “Wien”, “Budapesth”...) e pessoas (“Tiooko”, “Akóschia”, “Nah-Badûh”...).

A violência assim redistribuída perturba a ordem do texto literário como arquivo da história, retomando os arranhões de Yaarborley e destinando parte de suas vibrações ao texto de Altenberg. Ao fazer isso, torna-se possível para Kazeem-Kamiński entrever outros caminhos, em um movimento cosmopoético de (re)invenção de mundos: “parece que só fui capaz de tomar consciência de alguns detalhes [...] quando a ‘tagarelice’ de Altenberg foi retirada do texto”, diz ela na entrevista a Laundry (2022). Assim, os mundos comuns habitados pelos artistas expostos no zoológico humano se abrem novamente para as buscas de Kazeem-Kamiński, que tensiona *anarquivicamente* seu apagamento em meio aos delírios brancos (Figura 3).

Figura 3 - Violência anarquívica redistribuída e arranhões cosmopoéticos



Fonte: Faucheret, 2021, p. 31.¹⁸

¹⁸ A imagem é a reprodução de páginas do livro de artista *Ashantee*, *edited* (em que Belinda Kazeem-Kamiński apaga partes do livro *Ashantee*, de Peter Altenberg), disponível no catálogo da exposição da artista no museu *Kunsthalle Wien*, com curadoria e apresentação de Anne Faucheret.

Os gestos de Yaarborley Domeï e Belinda Kazeem-Kamiński podem ser entendidos como maneiras de arranhar a história. No corpo a corpo do contato, Yaarborley impede que restem apenas rastros do fogo do espetáculo exótico produzido pelo zoológico humano, inscrevendo nos arquivos um registro (contundente, ainda que indireto) de sua desobediência e explicitando a operação do zoológico humano como dispositivo antropológico de extração. Na retomada anarquívica de *Ashantee*, Kazeem-Kamiński reacende as cinzas da alteridade “Aschanti” produzidas pela obra de Altenberg, redistribuindo a violência constitutiva de seus delírios brancos e abrindo caminhos para os mundos que a operação do dispositivo destruía, ao mesmo tempo em que buscava apagar os rastros dessa destruição com seus mundos simulados. É isso que está em jogo quando, seguindo a carta de Yaarborley Domeï, Kazeem-Kamiński a reinventa em *The Letter* (2019), por meio de sua tradução em Ga e da apresentação dessa tradução, sem o acompanhamento de legendas, na voz do artista ganense Amoako Boafo. Em sua entrevista para Katrin Sieg, Kazeem-Kamiński conta:

A voz *over* foi feita por Amoako Boafo, um artista e pintor de Gana que também atuou no filme. Tinha procurado Amoako desde que encontrei palavras em uma língua que não conhecia em *Ashantee*, de Peter Altenberg. Ali, o autor transcreveu sons que pareciam imitar uma língua da África Ocidental, mas tão recentemente quanto em 2012 um catálogo publicado pelo Museu da Cidade de Viena afirmava que essa língua podia ter sido inventada. Sempre me perguntei por que ele inventaria uma língua. Meu palpite era que se tratava de uma língua que Altenberg obviamente não falava e, assim, ele foi capaz apenas de transcrever o modo como soava para ele, como crianças que imitam palavras de uma outra língua foneticamente, sem entender seu significado. Meu palpite era que, se pudesse encontrar alguém que falasse aquela língua e conseguisse talvez repetir essas palavras várias vezes muito devagar, então poderia ser capaz de descobrir o que as pessoas disseram. Procurei Amoako, e ele rapidamente me disse que a linguagem falada era o Ga (Sieg, Kazeem-Kamiński, 2023).

Seja nas páginas do *Wiener Caricaturen* em 1896 ou do *Der Standard* em 2021, seja na voz de Amoako Boafo, em *The Letter*, a figura de Yaarborley Domei emerge de uma série de mediações, que se interpõem entre como ela elaborou a experiência do dispositivo antropológico de extração em que atuou e a carta em que resta algo dessa elaboração, dando alguma dimensão de sua consciência reflexiva e de seu desejo de desobediência. Além da mediação institucional implícita do *Tiergarten*, cujo representante defendeu Yaarborley no tribunal, uma das mediações mais importantes é aquela de seu marido, Kwaku Domei, que é mencionado recorrentemente por Yaarborley em função do que diz a ela em diferentes ocasiões e que, segundo os editores, foi quem traduziu a carta para o inglês. Articulando-se, assim, à mediação de gênero, há uma mediação linguística que se duplica com a tradução dessa tradução de Kwaku para o alemão. Finalmente, além de contribuir para o segundo nível da mediação linguística, os editores do *Wiener Caricaturen* realizaram uma mediação editorial, pois selecionaram “os trechos mais interessantes” da carta para publicação.

Quando, depois de confirmar que era Ga o idioma registrado por Altenberg em sua mímica incerta dos sons que ouviu no zoológico humano, Kazeem-Kamiński incorporou a leitura da carta em Ga por Boafo em *The Letter* (2019), acrescentam-se mais algumas voltas nessa espiral de mediações — o que se evidencia, no vídeo, pelo fato de que as palavras, agora traduzidas para o Ga, vêm de uma voz masculina. Nesse sentido, em vez de ser entendido como um simples retorno a uma suposta origem anterior às mediações, o gesto de Kazeem-Kamiński pode ser definido como um movimento *anarqueológico* de reativação do arquivo. Em uma espiral vertiginosa, seguindo as frequências inaudíveis que continuam a vibrar silenciosamente nos arquivos, a leitura da carta em Ga pela voz de Boafo reacende as cinzas da voz de Yaarborley, devolvendo-as a uma estranha casa, diferente daquela para onde ela desejava retornar: ainda que resguarde, por meio do Ga, uma relação com a terra nomeada por Yaarborley, Acra, a voz se torna uma assombração que vem habitar o arquivo, encontrando naquele espaço, ao mesmo tempo, seu domicílio e seu desterro.

O vídeo se inicia com a seguinte saudação em inglês, enunciada por uma voz feminina sobre uma tela preta sem imagens, durante pouco menos de dois minutos:

Ojekoo [Bom dia, em Ga], nós lemos sua carta. Muitos anos se passaram e finalmente ela chegou até nós. Em alguns momentos, nós desistimos, duvidando que sua carta, cartas assim, sequer existissem. Ainda assim, continuamos esperando, aguardando, antecipando, imaginando – e se? Partilhando palavras que não foram feitas para nossa leitura, o som acaricia o ar. Ele reverbera em nossos peitos. A proximidade das nossas experiências, a intimidade do que reconhecemos como nossa existência. Ainda não consideradas como agentes no arquivamento da memória, o saque, a documentação, a categorização, nós abraçamos suas assombrações, os vazios, as fricções, o desconhecido (The Letter, 2019).

Três personagens (interpretados por Amoako Boafo, Belinda Kazeem-Kamiński e Verena Melgarejo Weinandt) adentram as instalações de um arquivo. Usam roupas pretas, que Sabrina Rahman (2021) interpreta como uma referência aos Panteras Negras; calçam tênis coloridos; carregando luvas e lentes de aumento a tiracolo, prontas para uso no manuseio de documentos, caminham por um corredor de paredes brancas iluminado por lâmpadas fluorescentes ainda mais brancas. Em silêncio, param, colocam suas luvas e entram por uma das portas (coberta por avisos que provavelmente informam sobre limites e condições de acesso àqueles espaços e ao que se guarda ali). Separam-se, seguindo caminhos diversos e, quando já não os vemos mais, um dos armários de metal começa a se mexer.

Cada personagem começa a navegar pelo arquivo, movendo armários, vasculhando prateleiras e gavetas, enquanto a carta de Yaarborley começa a ser falada em Ga pela voz de Boafo. Com movimentos lentos e distanciados, sempre em silêncio como pesquisadores ao mesmo tempo ansiosos e indiferentes, os personagens parecem não encontrar nada do que, no entanto, continuam a procurar. Deixando as gavetas abertas, os três se encontram novamente na sala onde se separaram, retiram suas luvas e reúnem diversos objetos mais ou menos estranhos ao ar-

quivo sobre um pano estendido em cima de um dos móveis de transporte de materiais. Realizam então um ritual, ainda em silêncio, antes de partirem. Ao final, vemos uma projeção espectral de recortes ampliados de fotografias da “aldeia Aschanti” de 1896.

Como Kazeem-Kamiński informa na entrevista a Katrin Sieg (2023), o vídeo foi filmado no *Weltmuseum*. Essa instituição abriga atualmente uma série de objetos ligados às pessoas expostas junto com Yarborley em 1896, que foram doados no início de 1897 pelo *Tiergarten* ao Museu de História Natural de Viena, evidenciando uma relação direta entre o zoológico humano e o roubo sistemático de objetos dos mundos colonizados por instituições europeias¹⁹. Portanto, pode-se dizer que o dispositivo antropológico de extração participa do que Ariella Aïsha Azoulay (2024) denomina “pilhagem imperial”, e um dos horizontes da obra de Kazeem-Kamiński é a interrogação dos arquivos como instituições associadas a esse processo. Na entrevista a Laundry, Kazeem-Kamiński elabora essa interrogação:

Há tantas histórias trancadas nos arquivos, ao mesmo tempo que eles são espaços tão silenciosos. Como isso é possível, não deveria haver uma cacofonia de sons? Percebi isso sempre que estava em um arquivo, eu também tentava ficar em silêncio, e me senti imediatamente convocada a performar esse modo de pesquisador, luva, lente de aumento, a expectativa... Foi quando pensei: se houvesse um grupo de pessoas que pudesse invadir o arquivo, abrir as coisas, e assim perturbar a ordem do arquivo, essas histórias poderiam deixar esse lugar e finalmente aparecer de modo aberto. Então nós teríamos que negociá-las no nosso cotidiano. Essa negociação é o que você vê em meus filmes e minhas intervenções textuais (Laundry; Kazeem-Kamiński, 2022)

¹⁹ Clemens Radauer (2017), que discute com mais detalhes essa coleção em perspectiva histórica, menciona uma carta de 19 de janeiro de 1897, assinada por Richard Goldmann, administrador do *Tiergarten*, que se refere ao conjunto de “objetos feitos pelos membros da tribo Pa [sic] que vivem em Acra, na Costa do Ouro africana, e que estiveram no Jardim Zoológico de Viena, no verão de 1896, como um presente para o Museu Imperial e Real de História Natural” (Radauer, 2017, p. 137).

A reativação do arquivo colonial, que torna possível reacender as cinzas do que foi consumido na história violenta de sua constituição, decorre de uma escuta das frequências inaudíveis que vibram nesses “espaços tão silenciosos” em que se encontram “tantas histórias trancadas”. Para Kazeem-Kamiński, é preciso abrir o arquivo e perturbar a sua ordem, para que as histórias que restam ali possam emergir no mundo comum. Seus filmes e intervenções textuais têm, assim, uma dimensão anarquívica, que deve ser entendida em toda a sua complexidade. As histórias que restam só podem emergir se forem (re)abertas, isto é, se sua cacofonia puder ressoar novamente, e isso implica (re)colocar em risco o que o arquivo pretende não apenas preservar, mas controlar por meio de seus protocolos estritos de classificação e acesso: os documentos e a sua integridade informacional, as palavras e as suas hierarquias de sentido, as memórias do mundo e os seus rastros sedimentados. Ao mesmo tempo, parte do que resta são histórias perdidas, destruídas, esvaziadas, e é preciso também confrontar as cacofonias do vazio e suas vibrações cotidianas.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A produção de uma mais-valia de espetáculo exótico pelo dispositivo antropológico de extração que opera nos zoológicos humanos (e em suas reverberações variáveis na literatura, no cinema e em outros meios) configura a exibição da alteridade como atração. É preciso caracterizar, como tentei fazer, a violência constitutiva do processo de extração que produz o regime da atração espetacular. No entanto, assim como o conceito de *atração* se revela insuficiente, porque impede a caracterização dessa violência, o conceito de *extração* permanece problemático se a violência que ele caracteriza não for confrontada por uma análise suplementar. À análise do regime da extração, de sua violência que captura encontros entre mundos e os reduz à cena recorrente de espetáculos exóticos baseados em delírios brancos, busquei acrescentar a escuta das imagens e de suas frequências inaudíveis, em busca das

vibrações que, apesar dessa operação colonial-extrativista do dispositivo e de seu fogo contínuo, foram registradas de alguma maneira, em alguma fresta, em alguma cinza que é preciso reacender, insistindo nas aberturas cosmopóéticas que se pode entrever em seu brilho em brasa.

REFERÊNCIAS

ALTENBERG, Peter. **Achanti**. Tradução: Miguel Couffon. Paris: Éditions Caractères, 2002.

ALTENBERG, Peter. **Ashantee**. Berlin: S. Fischer, 1897. Disponível em: <https://books.google.de/books?id=5bY-AAAAIAAJ&hl=en&pg=PP5>. Acesso em: 21 fev. 2025.

ALTENBERG, Peter. **Ashantee**. Tradução: Katharina von Hammerstein. Riverside: Ariadne Press, 2007.

AMES, Eric. **Carl Hagenbeck's empire of entertainments**. Seattle: University of Washington Press, 2008.

ANGELLOZ, J.-F. **Rilke**. Paris: Mercvire de France, 1952.

ASCHANTI in Wien. **Ostdeutsche Rundschau**, Viena, 10 p. 7, jul. 1896. Disponível em: <https://anno.onb.ac.at/cgi-content/anno?aid=odr&datum=18960710>. Acesso em: 12 fev. 2025.

ASCHANTI-NEGER im Wien. **Neues Wiener Tagblatt**, Viena, p. 5, 11 jul. 1896. Disponível em: <https://anno.onb.ac.at/cgi-content/anno?aid=nwg&datum=18960711>. Acesso em: 12 fev. 2025.

AZOULAY, Ariella Aïsha. **História potencial: desaparecer o imperialismo**. Tradução: Célia Euvaldo. São Paulo: Ubu Editora, 2024.

BAER, Ulrich. **The Rilke Alphabet**. Tradução: Andrew B. B. Hamilton. New York: Fordham University Press, 2014.

BANCEL, Nicolas; BLANCHARD, Pascal; BOËTSCH, Gilles; DEROO, Éric; LEMAIRE, Sandrine; FORSDICK, Charles (org.). **Human zoos: science and spectacle in the age of colonial empires**. Tradução: Teresa Bridgeman. Liverpool: Liverpool University Press, 2008.

BANCEL, Nicolas; BLANCHARD, Pascal; BOËTSCH, Gilles; DEROO, Éric; LEMAIRE, Sandrine (org.). **Zoos humains: au temps des exhibitions humaines**. Paris: La Découverte, 2004.

BARKER, Andrew. **Telegrams from the soul: Peter Altenberg and the culture of fin-de-siècle Vienna**. Columbia: Camden House, 1996.

BARKER, Andrew. "Unforgettable People from Paradise!": Peter Altenberg and the Ashanti Visit to Vienna of 1896-97. **Research in African Literatures**, v. 22, n. 2, p. 57-70, 1991.

BLANCHARD, Pascal; BOËTSCH, Gilles; JACOMIYN SNOEP, Nanette. **Human zoos**: the invention of the savage [exhibition, Paris, Musée du quai Branly, 29 november 2011-3 june 2012]. Arles Paris: Actes Sud Musée du quai Branly, 2011.

CAMPOS, Augusto de. Coisas e anjos de Rilke. In: RILKE, Rainer Maria. **Coisas e anjos de Rilke**. São Paulo: Editora Perspectiva, 2001a. p. 15-23.

CAMPOS, Augusto de. Rilke: poesia-coisa. In: RILKE, Rainer Maria. **Coisas e anjos de Rilke**. São Paulo: Editora Perspectiva, 2001b. p. 25-32.

DE MAN, Paul. **Alegorias da leitura**: linguagem figurativa em Rousseau, Nietzsche, Rilke e Proust. Tradução: Lenita R. Esteves. Rio de Janeiro: Imago, 1996.

DELILIA, Alfred. Une nombreuse troupe africaine... **Figaro**: journal non politique, Paris, 5 maio 1903. Spectacles & Concerts, p. 5. Disponível em: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k286229p>. Acesso em: 3 mar. 2025.

DERRIDA, Jacques. **La difunta ceniza = Feu la cendre**. Tradução: Daniel Alvaro; Cristina de Peretti. Buenos Aires: Ediciones La Cebra, 2009.

DIE ASCHANTI im wiener Thiergarten. **Illustrierte Zeitung**, Leipzig / Berlin, p. 190-194, 5 ago. 1897. Disponível em: <https://babel.hathitrust.org/cgi/pt?id=chi.50058978&seq=206>. Acesso em: 4 mar. 2025.

DOMEÏ, Yaarborley. Offener Brief der Aschanti-Hauptlingsgattin Jarborley Domeï an die „Wiener Caricaturen“. **Wiener Caricaturen**, Viena, p. 3, 18 out. 1896. Disponível em: <https://alex.onb.ac.at/cgi-content/anno?aid=wcc&datum=18961018>. Acesso em: 12 fev. 2025.

DOMEÏ, Yaarborley. Offener Brief von Yaarborley Domeï an die „Wiener Caricaturen“. **Der Standard**, Viena, 18 out. 2021. Kultur, p. 14. Disponível em: <https://www.pressreader.com/austria/der-standard/20211018/page/14/textview>. Acesso em: 21 fev. 2025.

FANON, Frantz. **Pele negra, máscaras brancas**. Tradução: Sebastião Nascimento. São Paulo: Ubu Editora, 2020.

FAUCHERET, Anne (org.). **Kunsthalle Wien - Belinda Kazeem-Kamiński**. Viena: Kunsthalle Wien, 2021.

FOSTER, Ian. Adventures in the human zoo: Peter Altenberg's Ashantee in context. In: ROBERTSON, Ritchie; TIMMS, Edward (org.). **Theatre and Performance in Austria**: from Mozart to Jelinek. Edinburgo: Edinburgh University Press, 1993. p. 39-60.

FOUCAULT, Michel. **A arqueologia do saber**. Tradução: Luiz Felipe Baeta Neves. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2008.

FRANCESCHINI, Robert. Das Aschanti-Fieber. **Neues Wiener Tagblatt**, Viena, p. 1-3, 7 out. 1896. Disponível em: <https://alex.onb.ac.at/cgi-content/anno?aid=nwg&datum=18961007>. Acesso em: 12 fev. 2025.

FREUD, Sigmund. **A negação**. Tradução: Marilene Carone. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

KAZEEM-KAMIŃSKI, Belinda *et al.* **H(a)untings / Heim-suchungen**. Londres; Vienna: Sternberg Press; Kunsthalle Wien; Stadt Wien Kunst GmbH, 2023.

KIM, David D. The Task of the Loving Translator: Translation, Völkerschauen, and Colonial Ambivalence in Peter Altenberg's Ashantee (1897). **TRANSIT**, v. 2, n. 1, 2005. Disponível em: <https://escholarship.org/uc/item/32w9t2j9>. Acesso em: 30 jan. 2025.

LAUNDRY, Michael; KAZEEM-KAMIŃSKI, Belinda. **"To Me, Everything is a Space for Encounter"**: Michael Laundry in Conversation with Belinda Kazeem-Kamiński. 2022. Disponível em: <https://artmargins.com/to-me-everything-is-a-space-for-encounter-michael-laundry-in-conversation-with-belinda-kazeem-kaminski/>. Acesso em: 18 fev. 2025.

RADAUER, Clemens. Aschanti-Fieber im Weltmuseum? Überreste einer „Aschanti“-Völkerschau im Bestand des Weltmuseum Wien. **Archiv Weltmuseum Wien**, v. 66, p. 128-145, 2017.

RAHMAN, Sabrina. Invoking Voids in the Archive. **Camera Austria International**, v. 153, p. 7-18, 2021. Disponível em: <https://ore.exeter.ac.uk/repository/handle/10871/127390>. Acesso em: 30 jan. 2025.

RIBEIRO, Marcelo R. S. Casulo, secreção, segredo. *In*: GUERRA, Nayla; MAAN, Gustavo (org.). **No Rastro dos Encontros Perdidos**: a Mostra Novíssimo Cinema Brasileiro. São Paulo: Pró-Reitoria de Cultura e Extensão Universitária - USP, 2024. p. 43-51.

RIBEIRO, Marcelo R. S. Cosmopoéticas da desobediência informe: leitura contra-colonial do regime da extração no catálogo Lumière. **E-Compós**, v. 24, p. 1-19, 2021. Disponível em: <https://www.e-compos.org.br/e-compos/article/view/2230>. Acesso em: 18 out. 2021.

RIBEIRO, Marcelo R. S. Em busca do mundo: literatura e cinema como dispositivos cosmotécnicos e aparelhos cosmopoéticos. **Revista Brasileira de Literatura Comparada**, v. 25, n. 49, p. 22-50, 2023. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/rblc/a/k8yvznnbnqPZK4BvDYKYJLK/?lang=pt>. Acesso em: 16 jan. 2024.

RILKE, Rainer Maria. **Coisas e anjos de Rilke**. Tradução: Augusto de Campos. São Paulo: Editora Perspectiva, 2001.

RILKE, Rainer Maria. **The book of images**. Tradução: Edward A. Snow. Nova York: North Point Press, 1994.

SCHOENBERG, Barbara Z. "Woman-Defender" and "Woman-Offender," Peter Altenberg and Otto Weininger: Two Literary Stances vis-à-vis Bourgeois Culture in the Viennese "Belle Époque". **Modern Austrian Literature**, v. 20, n. 2, p. 51-69, 1987.

SCHWARZ, Werner Michael. **Anthropologische Spektakel**: zur Schaustellung "exotischer" Menschen, Wien 1870 - 1910. Viena: Turia und Kant, 2001.

SCOTT, Marilyn. A Zoo Story: Peter Altenberg's "Ashantee" (1897). **Modern Austrian Literature**, v. 30, n. 2, p. 48-64, 1997.

SEGEL, Harold B. (org.). **The Vienna Coffeehouse Wits**: 1890-1938. West Lafayette: Purdue University Press, 1993.

SIEG, Katrin; KAZEEM-KAMIŃSKI, Belinda. Haunting Austrian Archives of Race through Black Feminist Art and Performance: An Interview with Belinda Kazeem-Kamiński. **EuropeNow**, 21 fev. 2023. Disponível em: <https://www.europenowjournal.org/2023/02/21/haunting-austrian-archives-of-race-through-black-feminist-art-and-performance-an-interview-with-belinda-kazeem-kaminski/>. Acesso em: 18 fev. 2025.

THE LETTER. Direção: Belinda Kazeem-Kamiński. Viena, 2019. Digital (17 min.).

UN VILLAGE Achanti au Jardin d'Acclimatation. **Le Pays**: journal des volontés de la France, Paris, p. 37, maio 1903. Disponível em: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k46805628>. Acesso em: 3 mar. 2025.

UNGLAUB, Erich. **Panther und Aschanti**: Rilke-Gedichte in kulturwissenschaftlicher Sicht. Frankfurt am Main; Berlin; Bern; Bruxelas; Nova York; Oxford; Viena: Peter Lang, 2005.

VIEIRA, Marina Cavalcante. **Figurações primitivistas**: trânsitos do exótico entre museus, cinema e zoológicos humanos. 2019. 263 f. Tese (Doutorado em Ciências Sociais) — Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Rio de Janeiro, 2019. Disponível em: <https://www.bdtd.uerj.br:8443/handle/1/17708>. Acesso em: 4 mar. 2025.

VON HAMMERSTEIN, Katharina. Afterword - "Black is beautiful," Viennese Style: Peter Altenberg's *Ashantee* (1897). In: ALTENBERG, Peter. **Ashantee**. Riverside: Ariadne Press, 2007. p. 101-113.

VON HAMMERSTEIN, Katharina. «Imperial Eyes»: Visuality, Gaze and Racial Differentiation in Texts and Images around 1900. **Colloquia Germanica**, v. 43, n. 4, p. 295-317, 2010. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/23981895>. Acesso em: 30 jan. 2025.

VON HAMMERSTEIN, Katharina. Subalterne konnten sprechen (Dis-) Positionen von AfrikanerInnen und Afro-Amerikanern in und zu Deutschland und Österreich des 19. Jahrhunderts. **Acta Germanica**: German Studies in Africa, v. 41, n. 1, p. 23-41, 2013. Disponível em: <https://journals.co.za/doi/abs/10.10520/EJC143232>. Acesso em: 27 fev. 2025.

WAS EIN ASCHANTI verdient. **Neue Freie Presse**, Viena, 22 out. 1897. Localbericht, p. 7. Disponível em: <https://alex.onb.ac.at/cgi-content/anno?aid=nfp&datum=18971022>. Acesso em: 4 mar. 2025.

WORTSMAN, Peter. Introducing Peter Altenberg. **New England Review (1990-)**, v. 26, n. 2, p. 161-166, 2005.

YUSOFF, Kathryn. **A billion black Anthropocenes or none**. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2018.



ARTES PLÁSTICAS POPULARES NO BAIXO SÃO FRANCISCO: REFLEXÕES ACERCA DOS MODOS DE CRIAÇÃO ARTÍSTICA EM TRÊS COMUNIDADES RIBEIRINHAS

Ulisses Neves Rafael*

INTRODUÇÃO

Este trabalho é resultado da experiência antropológica vivenciada por ocasião das duas Expedições Científicas do Baixo São Francisco, realizadas nos anos de 2022 e 2023, e do retorno voluntário, em 2024, às comunidades ribeirinhas produtoras de arte-artisanato. Tratam-se de três localidades situadas ao longo da faixa de rio que se estende desde o município de Piranhas, em Alagoas, onde visitamos as artesãs da Associação Estação Cangaço, até o antigo povoado Carrapicho, hoje município de Santana do São Francisco, situado na margem sergipana, passando também pela comunidade Ilha do Ferro, polo artístico-artisanal que integra o município de Pão de Açúcar, em Alagoas. A partir das incursões realizadas nas três ocasiões, foi possível obter impressões estimulantes acerca dos modos como homens e mulheres se alternam na produção de objetos artístico-artisanais específicos. Trata-se, portanto, de uma reflexão de natureza antropológica a respeito de processos de criação artística atrelados a categorizações de “gênero” entendido como a maneira pela qual características masculinas e femininas tornam concretas as ideias das pessoas sobre a natureza daquilo que realizam. Busca-se, pois, refletir sobre as possibilidades inventivas

* Professor titular do Departamento de Ciências Sociais (DCS) e professor permanente do Programa de Pós-Graduação em Antropologia da Universidade Federal de Sergipe (PPGA/UFS). Coordenador do Grupo de Pesquisa Cultura, Cotidiano e Sociabilidade na Contemporaneidade, onde desenvolve investigações sobre festa populares, comunidades ribeirinhas e artesanato tradicional, entre outros temas.

envolvidas em tais processos, as quais devem ser apreciadas sob a perspectiva de que elas se constroem por meio do simbolismo de gênero.

As três comunidades visitadas nas ocasiões mencionadas foram escolhidas pelo fato de estarem situadas no circuito da Expedição Científica do Baixo São Francisco, a qual, desde sua primeira edição, em 2018, costuma percorrer parte dos 214 km que compreendem o trecho navegável do Baixo São Francisco ao longo de dez dias, cobrindo nove municípios situados nas duas margens do rio — do lado alagoano, Piranhas, Pão de Açúcar, Traipu, São Braz, Penedo e Piaçabuçu; e do lado sergipano, os municípios de Gararu, Propriá e Brejo Grande. O município de Santana do São Francisco, embora não contemplado nos roteiros das sete expedições realizadas, foi visitado na última delas por ocasião da parada em Penedo/AL, por conta da proximidade e por também se tratar de importante polo produtivo de artesanato em Sergipe como um todo.

Desse modo, este capítulo propõe uma reflexão sobre a maneira pela qual se dão os processos criativos das pessoas situadas nesse extenso perímetro fluvial, vistos, sob certos aspectos, como uma realidade regular, contínua e essencializada. Esse tipo de concepção costuma considerar essas modalidades de espaço como “uma espécie de ficção conveniente ou controlada”, expressão aqui utilizada numa clara menção às assertivas de Marilyn Strathern (2006) para se referir “à maneira pela qual abordamos as criações dos povos”, tomadas como uma “espécie de ficção conveniente ou controlada”. Amparados em tais assertivas, nosso recorte se trata de um “objetivo ficcional” oportuno e estratégico para o tipo de análise que aqui pretendemos empreender (Strathern, 2006, p. 31).

Portanto, o ponto de partida utilizado toma essas três comunidades como exemplos de socialidades ou de como as relações masculino-feminino funcionam nesse circuito hídrico, refletindo sobre os modos diferenciados como homens e mulheres se posicionam na vida coletiva e se mobilizam em busca de prestígio e reconhecimento por meio dos seus respectivos processos criativos. Como se tratam de atividades paralelas que se desenvolvem fora da esfera doméstica, na qual é proeminente a

participação das mulheres, a exaltação ou depreciação das tarefas recíprocas, de homens e mulheres, embaralham totalmente a compreensão das noções de gênero que ordenam as unidades componentes.

O curto espaço de tempo disponível para permanência em cada município e a extensa área coberta pela expedição tiveram efeito decisivo sobre a abordagem adotada, a qual consistiu basicamente em rápidas incursões pelas comunidades envolvidas e na realização de entrevistas dirigidas com um número reduzido de interlocutores-chave, cuja presença na localidade destacava-se pelo grau de participação na vida social e pela influência sobre os demais integrantes do grupo selecionado.

Buscamos comparar essas três comunidades ribeirinhas situadas nessa faixa extensa de águas, a fim de identificar possíveis contrastes e regularidades em seus processos criativos. Apresento, pois, um conjunto limitado de material sobre elas, a partir das percepções obtidas através do interesse concentrado em capturar o significado da participação dos indivíduos em processos coletivos de produção artística, “as representações das pessoas sobre si próprias e os valores significados que emprestam aos artefatos que produzem” (Cf. Strathern, 2006, p. 46).

1. O ARTESANATO NO BAIXO SÃO FRANCISCO E AS DIVISÕES DE TRABALHO ENVOLVIDAS: ESBOÇO TEÓRICO

A primeira tarefa que se impõe trata-se da definição das chamadas artes populares e do saber-fazer artesanal, que aqui faremos a partir do auxílio de Artur André Lins (2023), o qual, já na introdução do seu magistral livro *O circuito das artes populares no Brasil: o caso da Ilha do Ferro/Al*, recupera um importante debate acerca do mercado de objetos plásticos comumente qualificados como “artesanato tradicional” ou “Arte Popular”, embora a classificação definitiva desses materiais não caiba em definições fechadas, uma vez que atravessam “diversas zonas intermediárias entre circuitos alternativos e paralelos, de status e estratos variados, mais ou menos elevados, a depender da posição dos

agentes implicados nas lutas simbólicas de “classificação” (Lins, 2023, p. 11). As clivagens simbólicas envolvidas nesses processos classificatórios envolvem, segundo ele, “negociações do valor que estabelecem as diferenças entre agentes e objetos, qualificados como ‘artesãos’ ou ‘artistas’, ‘artesanato’ ou ‘arte’” (Lins, 2023, p. 11). Parte das dificuldades identificadas pelo autor acerca do tema consiste na polissemia de termos e predicados associados ao objeto de estudo, repleto de expressões que normalmente o situam no interior de uma “cultura” à parte:

Quando lemos “arte popular” logo pensamos se tratar de um termo em oposição à “arte erudita” ou “belas-artes”. Por outro lado, salta aos olhos um conjunto de categorias congêneres: “artesanato tradicional”, “arte do povo”, “art brut”, “outsider art”, “arte naif”, “arte virgem”, “arte autodidata”, “arte marginal”, “arte liminar”, “arte ínsita”, “arte rústica”, “arte genuína”, “arte não-acadêmica” ou “não-erudita”, “arte primitiva” ou “primitivista”, “design espontâneo”, “arte utilitária” ou “decorativa” e “artes menores”. [...] O elemento definidor dessas expressões, além da própria marginalidade sistêmica, é o recurso à diferença e à identidade cultural como um ativo simbólico: “tradicional”, “étnico”, “regional”, “rústico”, “pitoresco”, “bruto”, “arcaico”, “bucólico” (Lins, 2023, p. 17-18).

Diante dessa dificuldade, e ainda seguindo a senda aberta por Lins (2023), aqui também adotaremos a expressão que melhor se adequa às realidades visitadas, a qual, por convenção, é denominada “circuito das artes plásticas populares”, no interior do qual se sobressai tanto o artesanato de matriz coletivista e que reivindica o valor da tradição comunitária, quanto a Arte Popular de matriz individualista, a qual reivindica o valor da singularidade autoral e da unicidade das obras (Lins, 2023, p. 11).

Pretendo tratar, de maneira genérica, ambas as manifestações (arte popular e artesanato tradicional) como pertencentes ao gênero de apreciação das artes plásticas populares, gênero este que foi constituído em função de um processo de especialização cultural, fruto de uma intelectualização, seguida muitas vezes de uma individualização, musealização, institucionalização, comer-

cialização e colecionismo. Constitui-se, por isso, também um gosto específico, um gênero de apreciação (Lins, 2023, p. 51).

A presença dos elementos constitutivos do que agora estamos chamando de “artes plásticas populares”, originalmente associada ao desenvolvimento das indústrias doméstico-rurais presentes no Brasil desde o período da colonização, foi notada por estudiosos que circularam pelo Baixo São Francisco, a exemplo da contribuição do antropólogo americano Donald Pierson, reunida no volumoso material publicado em 1972, em três tomos, intitulado *O Homem no Vale do São Francisco*, resultado da extensa pesquisa que realizou entre fins de abril e começo de junho de 1950, envolvendo dez cidades situadas ao longo de todo o Vale do São Francisco, desde a área das cabeceiras, em Minas Gerais (Alto do Vale), até a área de cultivo de arroz no trecho perto da foz. Para dar conta dessa extensa área, Pierson selecionou, em cada um dos principais trechos do Vale, cinco pares de localidades diferentes situadas em cada uma das duas margens do rio. Coube ao “Baixo”, porção navegável de Piranhas até o mar, a escolha do município de Passagem Grande, na margem esquerda; e do vilarejo de Cuscuzeiro, na margem oposta. Trata-se, evidentemente, de nomes fictícios utilizados com a finalidade de proteger o anonimato dos moradores, embora sobre Passagem Grande costume-se dizer que corresponde hoje à cidade de Piaçabuçu, no estado de Alagoas (Cf. Maio *et al.*, 2013, p. 275).

Durante os dois meses em que Pierson e a equipe de cientistas sociais da Escola Livre de Sociologia e Política percorreram as cidades selecionadas do Vale do São Francisco, foram realizados breves inquéritos ecológico e sociológico com a finalidade de compreender o modo de vida daquelas populações ribeirinhas. Nesse levantamento, foram destacados aspectos relacionados a processos educacionais, amostras da vida ecológica, costumes e hábitos que refletiam aspectos da vida coletiva característica, o registro do calendário das principais celebrações religiosas (rituais e festas populares) e sobre o artesanato, que aqui receberá atenção redobrada. Segundo Pierson:

[Existe] um considerável número de artefatos que artesãos hábeis da zona [de Paratinga¹] haviam trazido para vender. Entre eles incluem-se cerâmica, rendas de bilro e objetos feitos de couro, cipó ou fibra. Entre os de cipó ou fibra figuravam cestinhas e redes de buriti e caroá e tucum, e chapéus de seda de ouriricuí. Entre os artigos de couro destacam-se chapéus, alpercatas, piraís e arreios. À lista poderiam ser acrescentados ainda outros artigos, abrangendo tecidos caseiros, redes, vassouras, esteiras, selas, cabrestos, cangalhas, cordas, paquetes portas, janelas, mobiliário, pilões e outros utensílios para a casa, bordados, objetos feitos de chifre de boi, joias simples, sapatos, brinquedos e instrumentos musicais. Gradualmente, à medida em que aumentaram as facilidades de transporte e os contatos, estes produtos foram cedendo lugar aos de produção mais fácil nas fábricas das cidades (Carvalho *apud* Pierson, 1972, p. 495).

O tema do artesanato aparece muito tangencialmente no segundo tomo de *O homem do Vale do São Francisco*, sobretudo se considerarmos o tamanho da obra publicada em três volumes. Alceu Maynard Araújo, membro da equipe de investigação no âmbito do projeto Populações Ribeirinhas do Baixo São Francisco, complementa as informações publicando, em 1962, o trabalho intitulado *Escorço do folclore de uma comunidade*, a partir da pesquisa dos fatos folclóricos coletados especificamente na comunidade de Piaçabuçu, a mesma que no livro de Pierson iria aparecer com o nome fictício de Passagem Grande. Ao se debruçar sobre as técnicas de subsistência na comunidade, a publicação de Araújo antecipa e aprofunda as informações sobre processos de fabricação que só mais tarde, nos anos 1970, apareceriam nas publicações de Pierson. Trata-se, porém, da confecção manual das ferramentas de trabalho como canoas, jangadas e as redes de arrasto, por exemplo, instrumentos fundamentais no desenvolvimento da pesca realizada no rio ou no mar, além de outros

¹ Uma das cidades mais antigas da Bahia, cuja fundação remonta ao início do século XVII. O local tornou-se importante polo comercial da região, por conta da presença do porto, que permitia à população a travessia pelo Rio São Francisco.

apetrechos necessários na atividade agrícola, tais como o pilão para bater o arroz, a casa de farinha para moer a mandioca, considerados mais em função da sua utilidade comum e rotineira do que necessariamente por qualidades artísticas, colecionáveis ou decorativas.

Tanto Pierson (1972) quanto Araújo (1962) levam em conta os trabalhos manuais considerados propriamente artesanato, aqueles que, por sua natureza doméstica, preservam suas qualidades utilitárias, como as esteiras de junco, também conhecidas na região como piripiri, que as famílias usam como mesa nas refeições e em torno das quais seus membros sentam e fazem uso dos alguidares, pequenos pratos de barro distribuídos ao longo da “mesa” e que podem ser passados de mão em mão. As esteiras são “usadas também para dormir sobre o chão de areia, embora, às vezes, estiradas juntamente com pedaços de cobertor de algodão, sobre um jirau” (Pierson, 1972, p. 118).

Fabricava-se também em Piaçabuçu cerâmica, cestaria, redes de dormir, chapéus de palha, fogos de artifício e, principalmente, a renda de bilro, tipo de artesanato muito comum na região, na época da pesquisa realizada por Pierson e sua equipe:

Em Passagem Grande o observador ouviu comumente o bater de bilros de mulheres e meninas fazendo esteira de piripiri. Na maioria dos casos tiram o sustento desse trabalho de artesanato, cuja produção encontra sempre bom mercado. Outras traçadoras fazem abanadeiras, bolsas “boca-piu” e chapéus de palha, usando invariavelmente palha de Ouricuri. Com muita frequência, mulheres idosas que não trabalham nas lagoas de arroz passam a maior parte do tempo na confecção de “renda de bico”, como é mais comumente conhecido (Pierson, 1972, p. 320).

Todas essas técnicas de subsistência ou de fabricação domésticas obedeciam a um tipo de divisão muito bem demarcada, sobretudo o que diz respeito ao gênero, estando reservados aos homens os processos de maior relevo para o sustento da família, tais como a criação de gado, a agricultura e a pesca. Não significa dizer que as mulheres não

participem dessas “atividades econômicas predominantes” (Pierson, 1972, p. 293), sendo até possível falar, sob certos aspectos, de uma participação equitativa nessas práticas produtivas, embora às mulheres comumente estejam reservadas as ocupações subsidiárias: transporte de lenha e de água, coleta de materiais diversos como as fibras vegetais, cera, borracha, lenha, frutas silvestres, e os trabalhos manuais já vistos e que têm sido comumente denominados “artesanato doméstico” (Araújo, 1962, p. 80).

Essas divisões devem ser tratadas como meras convenções, nem sempre cumpridas à risca, podendo ser compartilhadas através de processos de ajuda mútua, a exemplo do que foi constatado por Strathern em seu estudo sobre as ilhas da Melanésia, onde o simbolismo de gênero exerce um papel fundamental na conceituação das pessoas:

“Cuidar” tipifica as relações entre aliados políticos e a ajuda mútua entre os membros do clã, assim como entre pais e filhos. Tipifica também as relações entre marido e mulher, na medida em que eles contribuem para os empreendimentos um do outro. Assim, diz-se que as mulheres cuidam de seus maridos e filhos. Ambos os cônjuges podem plantar suas próprias parcelas com café para comercialização, podem declarar que cada um colhe o café dos cafeeiros que plantou e dizer que agem sem se preocupar com o outro. [...] Tais afirmações são feitas especialmente pelas mulheres que protegem ciosamente suas colheitas contra quem quer que chegue (incluindo seus maridos e filhos). E, em seguida, no mesmo discurso, dizem também que o marido ‘cuidou’ de sua mulher e lhe deu alguns dos cafeeiros por ele plantados, ou que a mulher ‘cuidou do marido e colheu café para ele’. O trabalho de homens e mulheres não é contrastado aqui, o que é contrastado são os fins para os quais o trabalho é realizado (Strathern, 2006, p. 229).

Estamos interessados aqui em uma região de menor porte, o Baixo São Francisco, onde também o simbolismo de gênero exerce um papel importante nas relações de produção, sobretudo do artesanato. A categoria aqui adotada inspira-se na seguinte definição feita por Strathern (2006):

Entendo por “gênero” aquelas categorizações de pessoas, artefatos, eventos, sequências etc. que se fundamentam em imagens sexuais — nas maneiras pelas quais a nitidez das características masculinas e femininas torna concretas as ideias das pessoas sobre a natureza das relações sociais. [...]. Na verdade, suas possibilidades inventivas não podem ser apreciadas enquanto não se atente para a maneira pela qual relações são construídas por meio delas. Entender como são vistas pelos melanésios as relações de gênero não é algo que deva ser separado da compreensão de como se apresenta para eles a sociabilidade. Tomar o gênero como um objeto teoricamente distinto requer, portanto, abordar os princípios sobre os quais essas categorizações se baseiam e perguntar sobre sua generalidade através das sociedades dessa região (Strathern, 2006, p. 20).

Trata-se, portanto, de entender como as relações de gênero estão presentes e determinam os modos de vida da(o)s artesã(o)s das populações ribeirinhas do Baixo São Francisco, suas visões de mundo e o modo como interpretam e conceituam a realidade à sua volta, o que faremos a seguir a partir da descrição das visitas a três comunidades de artesãos situadas no perímetro do Baixo São Francisco, as quais serão apresentadas aqui em termos de um triângulo artesanal de inspiração estrutural, a fim de identificar e destacar as dinâmicas de transformações nas práticas e representações vinculadas aos processos próprios de produção artístico-artesanal locais. Assim, cada vértice do triângulo corresponderia a cada uma das três situações de trabalho artístico-artesanal encontradas no campo: a produção eminentemente feminina no município de Piranhas, a produção eminentemente masculina em Santana do São Francisco e a produção artesanal mista da Ilha do Ferro, município de Pão de Açúcar, onde homens e mulheres se alternam nos processos criativos.

2. ETNOGRAFANDO TRÊS COMUNIDADES DE ARTESÃS E ARTESÃOS

2.1 “Estação Cangaço” de Piranhas: a casa das sete mulheres

O primeiro grupo visitado, em novembro de 2023, por ocasião da VI Expedição Científica do Baixo São Francisco, é denominado Estação Cangaço, organizado pela Associação dos Artesãos em Couro de Tilápia (AACT), situada no município de Piranhas, sertão do estado de Alagoas, e integrada exclusivamente por mulheres dedicadas ao fabrico de uma grande variedade de peças artesanais feitas com couro de tilápia², material normalmente descartado e de pouquíssima utilidade na região, até ser reaproveitado pelas artesãs como matéria-prima para fabricação de acessórios como brincos, anéis, broches, tiaras, bolsas femininas, porta-moedas, carteiras, além de calçados e sandálias. As associadas também utilizam o couro de bode, outro tipo de matéria de baixíssimo valor e utilidade, o qual é importado do município de Cabaceiras, na Paraíba.

A sede funciona em um galpão, cujo aluguel é pago pela prefeitura de Piranhas, situação que deixa as artesãs em posição de grande vulnerabilidade profissional, uma vez que dependem da boa vontade dos novos gestores públicos, quando há substituição de mandato. As condições desconfortáveis de trabalho são objeto constante de queixas por parte das artesãs, que não dispõem de um ambiente adequado e propício para exercerem suas atividades laborais.

Na parte anterior do galpão, situa-se o salão principal da oficina, onde se encontram quatro máquinas de costura, além de uma quinta, que é utilizada para esticar as peles, e uma grande mesa posta no centro, onde as peças são cortadas. Ali também se encontra exposta parte das peças fabricadas, que são comercializadas por elas mesmas. Nos

² Embora não seja uma espécie nativa, a tilápia do Nilo (*Oreochromis niloticus*), principal espécie produzida no Brasil, foi introduzida, juntamente com a tilápia de Zanzibar (*Oreochromis hornorum*), pelo Departamento Nacional de Obras Contra as Secas (DNOCS), em 1971, com o intuito de proporcionar a produção de alevinos para o peixamento (espécie de repovoamento) dos reservatórios públicos da região Nordeste para o fomento do cultivo (Cf. Schuler; Vieira Filho, 2017, p. 13).

fundos do prédio, há dois ambientes voltados para o tratamento da pele, o último deles, o próprio banheiro da associação, onde as peles são conservadas dentro de tinas com água e amônia.

Na ocasião da visita, encontramos todas as artesãs da associação, inclusive a presidente Jussara, a qual assume a entidade em regime de rodízio com as outras companheiras de trabalho. Contudo, quem prestou as maiores informações sobre a associação foi Josinete, que também já a presidiu. Ela nos contou que a associação foi fundada em 2007 e que atualmente é formada por sete mulheres. Apenas um homem, o marido da própria Josinete, presta assistência à associação, fazendo serviços de reparo e conserto do maquinário, mas não é associado.

Sobre o regime de trabalho das artesãs, Luzinete informou que elas dedicam boa parte do seu tempo livre ao trabalho de produção artesanal (segunda à sexta, das 8h às 12h e das 14h às 18h). O resultado do produto é dividido entre todas de forma equitativa. Ela conta que no passado as associadas tiveram muitos problemas com o sistema de divisão dos lucros, em função da produção individual de cada uma. As artesãs que não tinham seus produtos comercializados nas feiras de que participavam sentiam-se prejudicadas. O novo modelo de divisão total e equitativo parece ter contribuído para diminuir os conflitos entre as trabalhadoras. Além da própria sede, as peças também são comercializadas no Centro de Artesanato de Piranhas, local onde tive oportunidade de conversar com a artesã Margarida, por ocasião da última visita que fiz ao local, em novembro de 2024. Ela conta que começou a se interessar pelo artesanato depois da divulgação do curso com couro de peixe incentivado pela Prefeitura Municipal e oferecido pelo Serviço Brasileiro de Apoio às Micro e Pequenas Empresas (Sebrae). Informou, ainda, que integrava inicialmente a Associação Arte Tilápia, tendo aderido, posteriormente, à Estação Cangaço, antes da extinção da anterior. Margarida reforça a informação sobre a divisão anterior dos lucros, segundo a qual “você só ganhava o que você vendia”. Hoje em dia se ganha pelo horário trabalhado, cujo resultado é a soma mensal das horas despendidas à atividade. Ela informa que na atualidade

sua colaboração para com a associação reduz-se à comercialização no Centro de Artesanato, embora ela tenha demonstrado mais interesse no trabalho na sede do que no contato com os turistas. Contudo, sua participação nos lucros é semelhante à das demais associadas que se dedicam exclusivamente à criação artística, além dos 15% de cada peça comercializada, o que, no período da alta temporada, de dezembro a janeiro, corresponde a quase dois salários mínimos.

Josinete relata que hoje os desentendimentos na Associação são comuns, mas não ao ponto de comprometer o espírito de coletividade do grupo, e ressalta que são as relações de solidariedade e apoio mútuo que caracterizam o trabalho coletivo. Todas as artesãs presentes na ocasião foram unânimes em reforçar o aspecto familiar e terapêutico da Associação. Elas se consideram como parte de uma grande família, cujas integrantes estão sempre de prontidão para prestar assistência às companheiras em situação de maior vulnerabilidade.

Adriana nos levou para conhecer as instalações da oficina e as etapas de produção. Enquanto fazia isso, explicou-nos que o principal material utilizado na produção das peças é obtido através de comerciantes locais do filé de tilápia, o principal produto da tilapicultura, cujas peles eram descartadas sem qualquer preocupação com os danos causados ao meio ambiente. A parceria, além de assegurar um destino ecológico para os resíduos, garante uma fonte de renda criativa para as mulheres artesãs de Piranhas. A orientação para utilização desse tipo de matéria foi dada pelo Sebrae, que tomou a iniciativa de reunir as artesãs interessadas para receber a formação necessária à produção. Boa parte das atuais integrantes da associação já tinha alguma atuação no ramo artesanal, embora com a produção de peças de menor valor econômico.

O processo criativo se inicia com a conservação do material *in natura* no congelador por pelo menos três dias. Na sequência, o material é descongelado, envolto em cal e depois imerso em uma tina com água, casca de angico-vermelho, árvore nativa do sertão alagoano, e amônia, onde permanece por volta de 30 a 40 dias. O ambiente fica impregnado por essa infusão e o cheiro incomoda os desavisados. Depois desse

período, as peles assumem uma coloração avermelhada. Elas são lavadas com água abundante, numa bancada de granito contendo quatro torneiras, cujos dejetos são lançados no quintal da sede que não possui rede de esgoto e encanamento.

A atividade complementar dessa etapa de limpeza das peles consiste na retirada com facas peixeiras dos vestígios que restaram na parte posterior da pele. Só depois de todo esse processo, as peças são postas para secar, no interior da própria sede, em área coberta, para evitar a luz do sol, que pode pigmentar o material e inutilizá-lo.

Quando cumpridas todas essas etapas, as peles curtidas são transformadas em arte. Com o uso de moldes, são feitos os desenhos, principalmente as flores de mandacaru, símbolo máximo da associação. Mais recentemente, as artesãs vêm ampliando o leque de desenhos para incorporar também imagens das casas características do centro histórico de Piranhas e cartão postal da cidade, além das tranças feitas com o couro de bode, usadas como adereços complementares nas peças fabricadas por elas.

Os instrumentos de trabalho utilizados pelas artesãs variam entre martelo, canivete, faca, cola, tecido, tesoura e as próprias máquinas de costura.

Depois de realizada a entrevista, fica-se com a sensação de que as artesãs exercem um trabalho muito árduo, pouco reconhecido e cuja remuneração não corresponde ao esforço empreendido, embora seja perceptível a satisfação que elas demonstram no desenvolvimento da atividade. O discurso corrente é o de que, embora o lucro seja baixo, elas nunca passam dificuldade financeira.

2.2. A cerâmica de Santana do São Francisco: a arte ciumenta

Para tratar do tema inscrito neste tópico, não poderíamos deixar de recorrer à célebre obra *A oleira ciumenta*, do consagrado antropólogo francês Lévi-Strauss, em quem também o subtítulo deste tópico se inspira e que é utilizado pelo autor para se referir às várias precau-

ções que a cerâmica exige em sua execução: “Em todas as informações relativas à arte da cerâmica na América do Sul, fica evidente que ela é objeto de cuidados, preceitos e proibições múltiplas” (Lévi-Strauss, 1986, p. 34).

Na obra, Lévi-Strauss realiza uma análise estrutural tomando como base mitos ameríndios, principalmente uma versão jivaro, em que o autor se ampara para traçar sua genealogia acerca das origens mitológicas da argila na terra e a sua clara associação com as mulheres. Lévi-Strauss afirma com propriedade, pelo menos duas características da prática, uma das quais remonta à época das sociedades europeias tradicionais, quando “o ofício de ceramista costumava ser exercido por grupos, e não por indivíduos isolados. Havia famílias de ceramistas em que todos — literalmente — punham a mão na massa” (Lévi-Strauss, 2010, p. 17-18). A outra característica consiste em que:

A argila para cerâmica se apresenta inicialmente em estado amorfo, e que o trabalho do oleiro ou da oleira consiste, justamente, em impor uma forma a uma matéria que anteriormente não tinha nenhuma. A especificidade da cerâmica — que a coloca em correlação e oposição com a metalurgia — está no fato de que o artesão, através do fogo, transforma o mole em duro, ao passo que o ferreiro, também graças ao fogo, torna maleável o metal duro (Lévi-Strauss, 2010, p. 29).

Fazendo jus à tal característica, temos na margem direita do Rio São Francisco um grupo de artesãos formado eminentemente por homens, os quais se dedicam diuturnamente à confecção do artesanato em barro. Um dos lugares visitados é ocupado somente por irmãos que trabalham ininterruptamente em oficina própria, fazendo um trabalho que no passado, quando a produção local girava em torno de utensílios domésticos como potes, panelas e moringas de cerâmica, era exercido predominantemente por mulheres, mas que hoje em dia, por conta das demandas por objetos artesanais de natureza decorativa produzidos em série, normalmente comercializados fora do município, em merca-

dos turísticos das grandes cidades do Nordeste, passou a ser exercida exclusivamente por homens.

Essa família de ceramistas situa-se numa posição diametralmente oposta ao grupo formado pelas mulheres de Piranhas, tanto pela predominância do gênero como pela localização oposta e a jusante do rio, no antigo povoado de Carrapicho, até 1993 pertencente ao vizinho município de Neópolis, hoje município sergipano de Santana de São Francisco. Quanto a essa presença predominantemente masculina na produção de cerâmica, trata-se, como o próprio Lévi-Strauss (2010) constatou, de situação rara na América do Sul e, por isso mesmo, cercada de tabus e prescrições, por conta do temor de não se alcançar bom termo no processo, pelo menos em outras regiões do continente. Em Santana, não foi possível observar quaisquer tipos de preceito associados à atividade, para evitar trincamento das peças quando levadas ao forno, embora, no acompanhamento dessa etapa do processo, não deixem de transparecer as precauções de praxe no manejo das peças, pela necessidade de conhecimento especializado por conta da delicadeza do material, independente do trabalho ser executado apenas por homens³.

A opção pela argila como fonte de sobrevivência talvez se deva à presença abundante dessa matéria nas lagoas formadas pelo rio, embora muitas delas tenham desaparecido ao longo do tempo, em razão do regime de vazões controlado pelas hidroelétricas do São Francisco e da diminuição gradual dos fluxos mínimos do rio que reduzem a produção de água na bacia e aumentam a erosão do solo (Companhia, 2017).

Segundo Ana Valéria Machado Mendonça (2002), a produção do artesanato se inicia com a separação dos variados tipos de argila, atividade antigamente praticada por familiares, também incluída aí a participação das crianças. Hoje, contudo, o trabalho parece se reduzir à participação masculina. Nas incursões que fizemos à comunidade, não

³ A presença masculina na produção de cerâmica no estado de Sergipe não é praxe, conforme nos deixa antever Beatriz Gois Dantas, no artigo “A mão e o torno: a divisão sexual do trabalho entre produtores de cerâmica” (1987) sobre a produção da louça de barro no município de Itabaianinha/SE.

observamos a exploração do trabalho infantil por parte dos adultos, embora nossas visitas tenham se restringido às oficinas de produção artesanal. Contudo, vários dos nossos entrevistados admitiram ter iniciado a atividade quando ainda eram crianças e adquirido a habilidade artesanal com os pais ou outros parentes mais velhos, a exemplo de Daniel Soares, um dos nossos entrevistados. Ele conta que aprendeu o ofício observando os mais velhos. Quanto à participação das mulheres, ele informa que hoje em dia elas se dedicam mais às etapas de finalização, como a pintura e o envelhecimento das peças, embora homens também façam esse tipo de acabamento, como Lourenço, um dos irmãos da família Soares e com quem também conversamos em nossa visita à oficina coletiva. Outra função assumida pelas mulheres diz respeito à comercialização das peças, que é feita, principalmente, no Centro Comercial de Artesanato da cidade, um dos pontos turísticos do município. Boa parte da comercialização das peças fabricadas acontece fora do município, inclusive do Estado. A produção é mandada para os estados vizinhos: Alagoas, Bahia, Pernambuco, Rio Grande do Norte e até Ceará.

Na pesquisa que fez na comunidade, Mendonça (2022) também observou que, além do desaparecimento das lagoas, os artesãos também se queixavam sobre a ameaça de desaparecimento da madeira, material necessário para a queima da cerâmica:

A madeira que “alimenta” os grandes e pequenos fornos de queima das peças está cada vez mais difícil e cara. A compra é sempre informal e vez por outra eles podem perder uma carga por conta de uma fiscalização de última hora. Uma carroça de lenha custa R\$ 20,00 numa quantidade que corresponde a dois metros quadrados de madeira.

Para os pequenos, a compra da madeira é sempre mais complicada, enquanto para os grandes empresários, as encomendas de madeira passam sem vistoria. Não há uma estatística de quanto o município consome em madeira e argila, mas todos os que as utilizam, têm consciência da necessidade urgente de reflorestamento em toda a região, abençoada pela qualidade do barro e pela consistência da lenha (Mendonça, 2002, p. 3-4).

Em nossa primeira visita em 2023, conhecemos a oficina coletiva dos irmãos Soares, nove ao todo, Lourenço, Joaquim, Tiago, Daniel, Antonio, Jacó, Davi, Ivan e Juca, filhos do mestre Soarino, famoso construtor de canoas e de barcos de corrida da região. Seus filhos hoje se dedicam à produção de peças em argila, quase como “uma pequena sociedade distinta” do restante da comunidade, a exemplo das famílias de ceramistas das sociedades europeias tradicionais, sobre as quais nos informa Lévi-Strauss em *A oleira ciumenta* (1986).

Cada um deles se responsabiliza por uma etapa da produção ou por um modelo específico de objeto, a exemplo de figuras regionais como Lampião e pescadores do São Francisco. São as histórias desses personagens retratados que servem de inspiração. Quando um personagem se torna muito popular, eles fabricam uma peça matriz num molde de gesso, que vai possibilitar a reprodução em série.

Daniel Soares conta que o pioneiro nesse tipo de arte no município foi um português de nome João Henrique da Costa, mais conhecido como Zé Igreja, que montou a primeira fábrica no povoado, embora ele tenha se instalado inicialmente no Barro Vermelho, bairro da cidade de Penedo famoso pela qualidade da argila lá encontrada e da grande quantidade de olarias existentes no passado⁴.

Na ocasião da visita ao município, conversamos também com Wilson de Carvalho, mais conhecido localmente por Capilé, cujo pai era barqueiro e fazia transporte de mercadorias pelo São Francisco, comercializando peças utilitárias como cabaça, moringa, potes e vasos de plantas, principalmente no município vizinho de Propriá. Com o declínio econômico daquela cidade, o foco volta-se para Penedo, entreposto comercial entre o rio e os municípios do sertão. As embarcações levavam açúcar e traziam cal e paralelepípedo desses pontos mais afastados, tudo feito através de chatas, irmãs menores das canoas de tolda. A partir da década de 1990, começa a se verificar uma alteração no tipo de

⁴ Hoje, nenhum dos artesãos entrevistados trabalha mais com a retirada do barro nas olarias. Todo o material é encomendado e entregue nas oficinas artesanais.

artesanato fabricado em Carrapicho, com a introdução de miniaturas de cerâmica por intermédio dos irmãos Freitas, Antonio, Gama e João, este último pai do artista Beto Freitas, mais conhecido como Beto Pezão, cujas peças concorreram para tornar o artesanato do povoado Carrapicho conhecido nacionalmente.

A inserção de Capilé nesse mercado artístico começa com o mestre Sorino, esposo de sua tia e pai dos irmãos Soares, e com quem aprendeu a fazer réplicas de chaleiras, bules e compoteiras, que eram os objetos com os quais seu tio pagava o serviço que ele prestava de amassar o barro. Hoje Capilé considera que superou o mestre, uma vez que seu artesanato é superior não apenas em qualidade, mas também em tamanho dos objetos. Sua produção se caracteriza pelo fabrico de esculturas de tamanho natural, a exemplo das figuras do presépio, sua marca principal, e as imagens sagradas, como a Senhora Santana, padroeira do município, cujo exemplar se encontra no nicho da entrada da cidade, e a imagem de Nossa Senhora da Saúde, do povoado vizinho de mesmo nome. Ele também fabrica, quando encomendado, imagens de orixás, a exemplo do Exu africano que localizamos na sua oficina.

Ele conta que todo o processo criativo é de sua inteira responsabilidade e que executa sozinho todas as etapas da fabricação. Seus filhos, a maior parte deles residindo fora, não deram continuidade à profissão, embora tenham adquirido a habilidade artística durante a infância e sejam capazes de demonstrá-lo quando solicitados.

Antes de deixarmos o município para voltar para Penedo, passamos pelo Centro Comercial de Artesanato, onde se realiza a comercialização da produção artística local. Nessa etapa do “fluxo circulatório”, como diria Tim Ingold (2015), as coisas estão mais vivas e ativas do que nunca,

não porque estão possuídas de espírito [...] mas porque as substâncias de que são compostas continuam a ser varridas em circulações dos meios circundantes que alternadamente anunciam a sua dissolução ou [...] garantem a sua regeneração. O

espírito é o poder de regeneração desses fluxos circulatórios que, em organismos vivos, estão ligados em feixes ou tramas firmemente tecidos de extraordinária complexidade (Ingold, 2015, p. 63).

2.3 Ilha do Ferro: uma vila do sossego

A Ilha do Ferro se situa a meio caminho entre as duas outras comunidades até aqui analisadas, tanto do ponto de vista da localização física propriamente dita, uma vez que Pão de Açúcar, município ao qual a vila pertence, está na passagem entre as cidades de Piranhas e Santana do São Francisco, quanto do ponto de vista da produção artesanal na Ilha, onde o artesanato se divide entre a produção masculina e feminina. As mulheres produzem o bordado, conhecido como *Boa-Noite*, modalidade que primeiramente concorreu para tornar a comunidade mais conhecida fora das fronteiras do município, cuja denominação advém de uma flor nativa da Ilha do Ferro. Por outro lado, o artesanato em madeira, que durante muito tempo foi praticado principalmente por homens, embora muito recentemente a atividade tenha também atraído a adesão das mulheres, sob a alegação de que o bordado toma muito mais tempo para seu acabamento e é bem menos valorizado monetariamente do que as esculturas em madeira naquele mercado artístico. Na atualidade, as esculturas tornaram-se o principal atrativo dos consumidores e colecionadores, contudo, no conjunto, trata-se, ainda, de uma produção equilibrada entre os gêneros.

Com pouco mais de 400 habitantes, além de principal polo artesanal no Estado, o povoado também tem se tornado importante polo de atração de artistas plásticos e colecionadores, que acorrem ao local não apenas para passagens rápidas em casas de temporada, mas também para fixar residência permanente, como a museóloga Carmem Lucia Dantas, que também já foi secretária de Cultura do Estado de Alagoas e publicou diversas obras sobre aspectos da cultura e do folclore alagoano. Na conversa obtida, ela revelou ter sido a primeira organizadora,

junto com o fotógrafo Celso Brandão, da primeira de exposição fora do Brasil para promoção do artesanato da Ilha do Ferro.

A origem do Boa-Noite se perde no tempo, mas, para alguns estudiosos, sua introdução na comunidade foi feita por intermédio da artesã Dona Ernestina, nos idos dos anos 1940, que o teria aprendido em Sergipe (Barros, 2017, p. 399). Com essa modalidade, o povoado ganhou maior notoriedade desde que a produção artesanal local passou a ser noticiada na mídia alagoana e nacional, e a ser exibida em feiras e exposições fora do estado.

A outra modalidade artesanal de grande reputação na localidade e fora dali são as esculturas. Produzidas com vestígios de madeira encontrados na região e inspiradas nos temas da fauna e da flora locais, tornaram-se o foco principal da atenção dos compradores e visitantes da comunidade.

Na primeira visita à Ilha, em 2022, conhecemos o ateliê de André Fontes Torres, mais conhecido no local como Dedé, que, inicialmente, não foi encontrado, tendo deixado seu filho Ítalo para cuidar do estabelecimento, o qual, apesar da pouca idade, já produz seus próprios trabalhos. Só pudemos conversar com ele por ocasião da segunda visita, realizada em 2023, quando esboçou a história tantas vezes repetida sobre a origem do nome da comunidade, atribuído, entre outras coisas, ao nome de uma importante família local, à presença maciça do minério no solo da comunidade e, por fim, à presença do sítio arqueológico da lancha Moxotó, que naufragou naquelas redondezas (Cf. Camargo *et al.*, 2024).

Dedé reproduz um discurso comum entre os artesãos locais, sobretudo aqueles que trabalham com madeira, cujas narrativas giram sempre em torno da mesma trajetória formacional. Todos parecem ter se dedicado inicialmente a alguma atividade associada à pesca, inclusive à construção de canoas, prática que remonta às gerações mais antigas e que sempre exigiu mais habilidade manual. Quanto à origem do artesanato com madeira, propriamente dito, o nome de Fernando Rodrigues concilia as versões colhidas. Trata-se do pioneiro nesse tipo

de trabalho, o qual começou sua arte fabricando bancos rústicos de madeira. Segundo as narrativas quase míticas acerca dessa origem, conta-se que, à época da abertura da estrada de chão que liga a Ilha à sede do município, foi arrancado um pé de mulungu, a partir do qual Fernando montou suas primeiras esculturas, dando origem a uma tradição que se espalhou pelas gerações seguintes, influenciando o próprio Dedé, que foi barbeiro de Fernando e depois aprendiz daquele ofício.

Por ocasião da primeira visita, também entrevistamos José Alvaci, mais conhecido como Zé Crente, o qual informou que começou a trabalhar com esculturas por influência do pai que construía barcos. Essa associação da atividade artística com a construção naval remete inevitavelmente à proximidade do Rio São Francisco, com suas histórias de naufrágios, de fluxo de passageiros e de corridas de barcos à vela, categoria de transporte característica do Baixo São Francisco antes do advento das embarcações a motor:

Esse passado naval explica o grande número de artesãos que começaram a vida nos muitos estaleiros ao longo dos povoados ribeirinhos. Muitos também eram os construtores das armações de madeira, estruturas depois “tapadas” com barro, originando as casas de taipa, cobertas originalmente com palha (Alagoas, 2022, p. 129).

Embora disponha de imóvel próprio, com uma grande área construída, José Alvaci prefere trabalhar sob a sombra de uma árvore no pátio lateral de sua casa, aproveitando vários tipos de madeira, especialmente o mandacaru, mais facilmente encontrado na região, além de outras espécies comuns, como a catingueira e a algaroba. Às vezes, ele precisa pagar pelas espécies mais raras, que já não são mais encontradas ali, como a seriguela, o pereiro e o coveiro. Com essa matéria-prima e municiado das ferramentas apropriadas (o machado, a grossa, o serrote e os enxós), Zé Crente, nome pelo qual é conhecido no local, produz suas figuras antropomórficas inspiradas na fauna e flora locais, santaria e outras figuras mais bem adaptadas ao desenho dos galhos, raízes e troncos, além de peças do mobiliário doméstico que ele se gaba de já

ter exibido no programa *Encontro com Fátima Bernardes*, da TV Globo. A atividade artística, quase sempre, termina contaminando os membros das famílias, independentemente do sexo e da idade, como acontece na casa de Zé Crente, cujos filhos, além de ajudá-lo na produção, fabricam e comercializam suas próprias peças, cada qual com seu próprio estilo, e as quais comercializam nos seus próprios ateliês. De um modo geral, conforme a crônica especializada, o material criado pelos artesãos da Ilha do Ferro são

peças orgânicas que, além do apelo realista, trafegam pelo fantástico, pelo bestiário criado na cultura popular, pelas manifestações de um folclore vivo, que se materializa e se reinventa em cada pedaço de madeira encontrado na natureza. É essa diversidade em formas, cores e texturas que faz da Ilha do Ferro um enclave único nos domínios da arte popular de Alagoas (Alagoas, 2022, p. 131).

Na sequência, visitamos o ateliê de Mestre Aberaldo, talvez o artista mais conhecido da Ilha. Como em vários outros casos na comunidade, sua habilidade com a madeira tem início por influência da própria família, cujos antepassados eram exímios carpinteiros, como seu avô e seu pai, mestres na construção de casas, currais, carros de boi, mas, principalmente, de canoas de tolda. Ele informa que começou construindo canoas de brinquedo, estendendo a variedade de objetos para os bonecos e ex-votos. Como em outros relatos obtidos, os tipos de madeira mais comumente trabalhadas são o mulungu e a imburana, espécie mais rara, mas ainda encontrada na região.

A atividade artesã surge como alternativa ao trabalho na roça e à própria construção de barcos, à qual a maioria desses artesãos foi forçada em razão do baixo nível de instrução e do fato de terem sido inicialmente obrigados a abandonar mais cedo os bancos da escola para ajudar os pais no trabalho na roça e na pesca.

No amplo terreno onde se localiza sua oficina, que o Mestre Aberaldo divide com sua esposa, Dona Vana e dois dos seus quatro filhos, eles construíram uma pousada para receber “amigos de Maceió”, como

eles chamam os artistas e colecionadores que costumam frequentar a comunidade e que antes se hospedavam nas casas das famílias locais. Muito recentemente, o casal recebeu a visita do apresentador Luciano Huck, que se hospedou nas instalações da pousada, quando realizava reportagem para o seu programa de TV. Dona Vana, que também é artesã, conta que sua função consiste na confecção de panos de prato, descansos de copo e jogos americanos com o Bordado Meia-Noite, uma tradição que pratica desde os 10 anos de idade e que herdou de sua mãe, que, por sua vez, recebeu de sua avó.

A visita foi concluída com a ida ao ateliê de Yang da Paz, jovem artesão dono de estilo próprio expresso nas figuras dos bailarinos longilíneos feitas de galhos de pereiro, craibeira, mulungu e umburana aproveitados da natureza. Na atualidade, Yang tem assumido a função de presidente da Associação de Artesãos da Ilha do Ferro, mostrando-se um participante bastante ativo no processo de conscientização dos demais integrantes acerca da necessidade de preservação da mata e plantio de novas florestas na região, para utilização futura da madeira em novas criações. Chama a atenção, na conversa com Yang, o aumento do número das mulheres, atribuído ao abandono paulatino do bordado, tido por elas como uma atividade mais demorada e não tão bem remunerada como as esculturas em madeira. Na conversa com Rejane Souza Rodrigues, filha de Fernando, ela informa que a Associação Art Ilha, que reúne as bordadeiras, atualmente conta com apenas 13 mulheres, uma vez que um número significativo delas começou a se dedicar à confecção de miniaturas e peças maiores de madeira, em detrimento do Boa-Noite, como consequência do compromisso que a cooperativa de bordadeira exige.

CONCLUSÃO

Este capítulo se encerra retomando a inspiração inicial de Marilyn Strathern, que nos convida a pensar os contextos a partir da socialidade, enquanto uma questão de coletividade, generalizante e intrinsecamente

plural, sem predomínio ou protagonismos isolados. A “sociedade” ou, se preferirmos, as coletividades devem ser vistas como “aquilo que conecta os indivíduos entre si; as relações entre eles” (Strathern, 2006, p. 40).

Tivemos a oportunidade de passar ligeiramente por três comunidades ribeirinhas produtoras de artesanato, onde a participação masculina e feminina nas atividades manuais e artísticas se dá de forma equilibrada, se considerarmos o conjunto dessa extensa área do Baixo São Francisco.

Evidentemente, essas não são as únicas comunidades artesãs na região. O mapeamento da produção artesanal alagoana realizado pelo Governo de Alagoas para todo o estado (Alagoas, 2016; Cavalcante; Vasconcelos, 2022) dá conta de uma grande variedade de modalidades criativas. A justificativa para o recorte aqui realizado leva em conta o equilíbrio comparativo que essas três comunidades escolhidas permitem estabelecer em termos da divisão entre as participações masculinas e femininas nos processos criativos.

Na Estação Cangaço de Piranhas, encontramos mulheres autônomas, constituindo sua própria renda, à revelia da presença dos homens das famílias a que pertencem. Trata-se de atividade recente dentro do repertório de produção artesanal da região. A experiência dessas mulheres, reunidas em torno do seu ofício e em busca do reconhecimento público, principalmente em termos econômicos, é vivenciada à custa de muito esforço. Elas executam um trabalho árduo, em condições precárias e, quase sempre, mal remunerado, embora a satisfação advinda das relações de solidariedade estabelecidas no processo criativo sobreponha-se às adversidades da atividade produtiva. Ou seja, o aspecto afetivo típico das situações de domesticidade justifica o esforço despendido na função: o trabalho é visto como uma terapia, como elas mesmas afirmam.

No antigo Carrapicho, homens enfurnados em oficinas insalubres, trabalhando também em condições adversas, apartados de qualquer convívio familiar, em qualquer dia da semana, executam seus ofícios resignadamente, sem reclamar qualquer tipo de falta. A atividade

produtiva naquele contexto é relativamente recente. Muitos apontam a década de 1980 como origem do artesanato local (Mendonça, 2002).

Na atualidade eles aceitam as encomendas que chegam aos borbotões de vários estados da região, e apenas as executam copiosamente, quase automaticamente. O compromisso ético fraternal sustenta o esforço redobrado para o cumprimento das exigências da produção industrial. A presença feminina nesse tipo de função não se faz sentir e nunca é mencionada, embora, provavelmente, pelo fato de quase todos eles serem casados, elas apareçam como *background* doméstico do trabalho executado publicamente por eles.

Situado entre os dois extremos, temos os artesãos da Ilha do Ferro, que, comparados às duas outras comunidades, demonstram independência artística entre os gêneros e, ao mesmo tempo, colaboração regular nas relações cotidianas, o que talvez explique a convivência pacífica cotidiana que transparece nas manifestações públicas de afeto e acolhimento de seus moradores para com os visitantes.

Um detalhe relevante com relação, ainda, à Ilha do Ferro diz respeito ao fato de a renda estar perdendo seu protagonismo na comunidade, razão pela qual as mulheres, sobretudo as mais jovens, estão percebendo as desvantagens de continuarem atreladas ao bordado, o qual exige mais tempo e esforço para ser realizado e pelo qual não recebem uma compensação pecuniária semelhante àquela obtida pelas esculturas em madeira, até então atributo exclusivo dos homens. Essa migração patente das mulheres rumo ao trabalho com madeira, além de redimensionar a divisão do trabalho artesão, apresenta-se também com uma ameaça de desaparecimento do bordado, devido ao pouco interesse das gerações mais novas pela atividade.

O desfecho desse cenário exige acompanhar a passagem do tempo para observar como termina essa trama. Por enquanto, convém apenas lembrar que, tal qual nas Terras Altas de Papua-Nova Guiné, o chamado paraíso experimental da antropologia, as mulheres e os homens participam equilibradamente da vida social pública e da obtenção do prestígio subjacente. O público é aqui entendido como qualquer espaço fora do domínio

doméstico. Portanto, não existe qualquer depreciação dos esforços das mulheres, como reflexo de um valor privado, em decorrência das vantagens obtidas através do trabalho público masculino. Nem vice-versa. Homens e mulheres participam de forma equitativa no que se refere à produtividade e ao trabalho duro nessa área do mundo que é o Baixo São Francisco.

REFERÊNCIAS

ALAGOAS. **Catálogo Alagoas Feita à Mão**. Maceió: Secretaria do Desenvolvimento Econômico e Turismo, 2026.

ARAÚJO, Alceu Maynard. **Escorço do folclore de uma comunidade**. São Paulo: Prefeitura do Município de São Paulo; Secretaria de Educação e Cultura; Divisão do Arquivo Histórico, 1962.

BARROS, Rachel Rocha de Almeida. Bordado Boa-Noite da Ilha do Ferro: patrimônio cultural, geração de renda e desenvolvimento regional. **Latitude**, v. 11, n. 2, 2017.

CAMARGO, Paulo Fernando Bava de Camargo; SANTOS, Luis Felipe Freire Dantas; RAMBELLI, Gilson. Arqueologia subaquática nas expedições científicas do Baixo Rio São Francisco: paisagens e longa duração. SOARES, Emerson Carlos; SILVA, José Vieira; SILVA, Themis Jesus (org.). **O baixo São Francisco: características sociais e ambientais**. Maceió: Edufal, 2024.

CANCLINE, Nestor. **As culturas populares no capitalismo**. São Paulo: Brasiliense, 1983.

CARVALHO, Luciana. Cuias de Santarém: tradição, mercado e mudança em comunidades artesanais da Amazônia. **Textos escolhidos de cultura e arte populares**, Rio de Janeiro, v. 4, n. 1, p. 69-78, 2007.

CAVALCANTE, Mariana Magalhães; VASCONCELOS, Daniel Arthur Lisboa de. Saberes e fazeres populares: o artesanato nas regiões turísticas de Alagoas. **Caderno Virtual de Turismo**, v. 22, n. 1, 2022.

COMPANHIA HIDRELÉTRICA DO SÃO FRANCISCO. Redução temporária da vazão mínima do Rio São Francisco para 550 m³/s, a partir da UHE Sobradinho. **Relatório Mensal de Acompanhamento**, n. 45, dez. 2017.

DANTAS, Beatriz Góis. A mão e o torno: a divisão sexual do trabalho entre produtores de cerâmica. **Revista de Ciências Sociais**, Fortaleza, v. 18/19, n. 1/2, p. 157-177, 1987/1988.

DANTAS, Carmem Lúcia T. Almeida. **Carrapicho: cerâmica e arte**. Maceió, 1980.

INGOLD, Tim. Materiais contra materialidade. **Estar vivo**: ensaios sobre movimento, conhecimento e descrição. Petrópolis: Vozes, 2015.

LINS, Artur André. **O circuito das artes populares no Brasil**: o caso da Ilha do Ferro (AL). Belo Horizonte: Fino Traço, 2023.

MENDONÇA, Ana Valéria Machado. Visões do passado e do presente na cerâmica morfose de Carrapicho. *In*: CONGRESSO BRASILEIRO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO, 25., 2002. **Anais** [...]. Salvador: Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação, 2002.

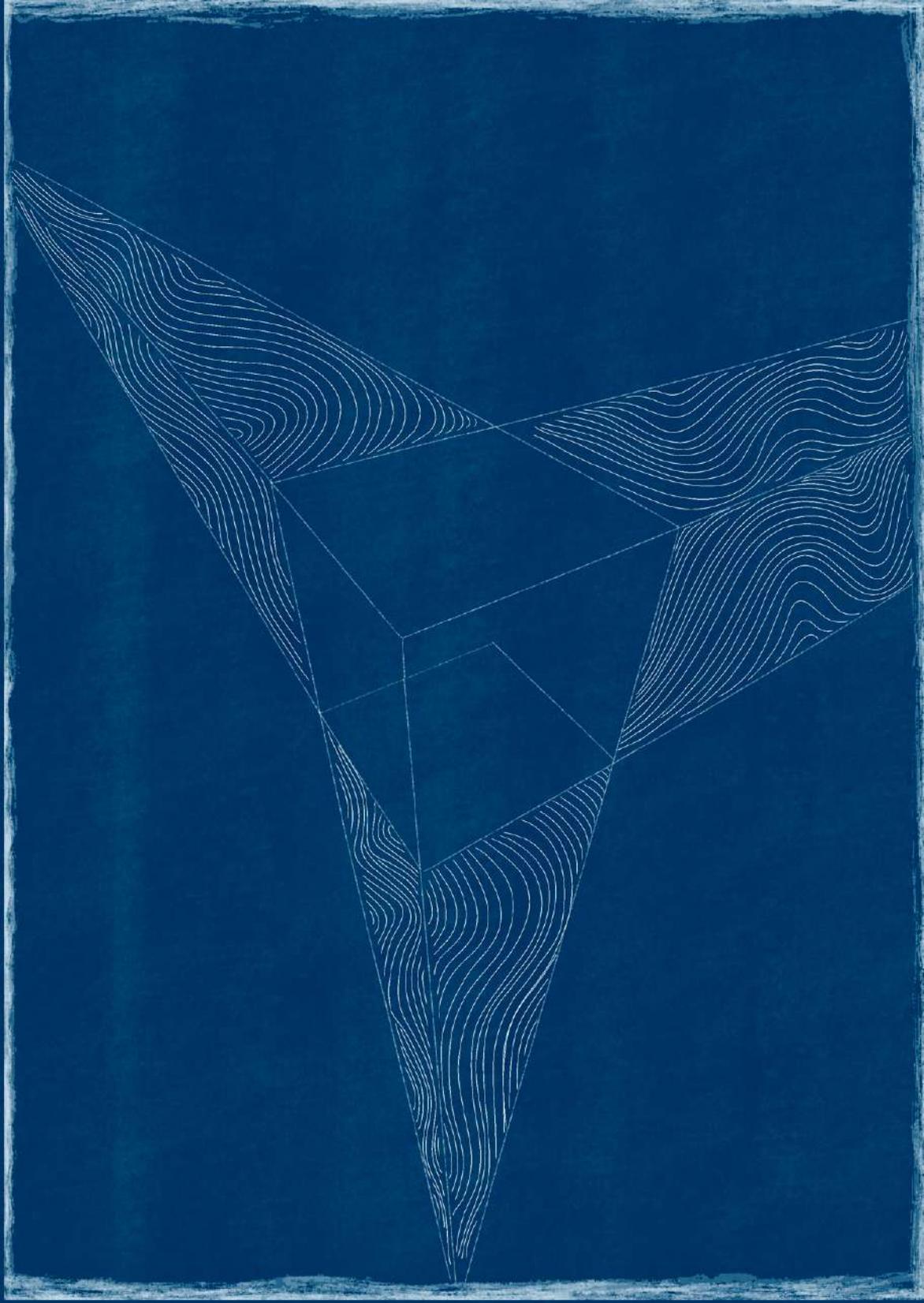
PIERSON, Donald. **O Homem no Vale do São Francisco**. Tomo II. Rio de Janeiro: SUVALE, 1972.

SCHULTER, Eduardo Pickler; VIEIRA FILHO, José Eustáquio Ribeiro. **Evolução da piscicultura no Brasil**: diagnóstico e desenvolvimento da cadeia produtiva de tilápia. Texto para discussão. Rio de Janeiro; Brasília: IPEA, 2017.

SILVA, Silvania Monteiro da. **Comércio criativo e desenvolvimento local**: o artesanato do Grupo Estação Cangaço de Piranhas/Alagoas. Monografia (Graduação em Ciências Econômicas) — Universidade Federal de Alagoas, Maceió, 2020.

STRATHERN, Marilyn. **O gênero da dádiva**. Campinas: Editora da UNICAMP, 2006.

STRAUSS, Claude Lévi. **A oleira ciumenta**. Ed. Brasiliense, 1986.



ETNOGRAFIA DE UMA MONTAGEM: DESCOBRINDO CAMINHOS POSSÍVEIS NA PÓS-PRODUÇÃO DE FILMES ETNOGRÁFICOS

Layla Bomfim*

INTRODUÇÃO

Como pensar a montagem enquanto gesto etnográfico e criação antropológico-artística que se funda, sobretudo, em uma *intenção* (Pusseti, 2015)? Essa pergunta atravessa o presente texto, que revisita uma obra audiovisual desenvolvida originalmente como Trabalho de Conclusão de Curso (TCC) em Ciências Sociais, defendido por mim na Universidade Federal de Sergipe.

Figura 1 – Colisões de imagens em quadro do filme



Fonte: Bomfim, 2025.

* É mestranda em Antropologia pelo PPGA/UFS e artista com atuação voltada às imagens. Suas produções articulam etnografia, cinema, audiovisual expandido e experimentações híbridas.

Intitulada *Eu toco o FASC e sou tocada por ele*, a obra audiovisual nasceu de uma etnografia realizada no Festival de Artes de São Cristóvão (FASC), um evento cultural de grande relevância simbólica e afetiva no estado de Sergipe. Realizado na cidade histórica de São Cristóvão, antiga capital do estado e patrimônio cultural da humanidade, o FASC movimentava anualmente o cenário artístico local, reunindo múltiplas linguagens em *uma experiência* (Silva, 2013) sensorial compartilhada.

Este texto emerge, portanto, do gesto de retornar a um material etnográfico anterior, à luz de novas inquietações teóricas e metodológicas, impulsionadas por investigações no campo dos processos artísticos e dos formatos híbridos de expressão. Se durante o TCC a proposta era entender uma experiência performática a partir de registros audiovisuais, neste novo momento me interessa refletir sobre a montagem não apenas como etapa técnica da pós-produção, mas como uma prática etnográfica em si — um modo de escutar, narrar e compor o mundo. Para isso, mobilizo dois conceitos que sustentam esta análise: *etnografia da montagem* e *montagem etnográfica*.

A primeira expressão, *etnografia da montagem*, refere-se à observação atenta dos processos de composição audiovisual como campo empírico legítimo, ou seja, como espaço de criação, decisão e afetação entre pesquisador, imagens e sons. Já a segunda, *montagem etnográfica*, diz respeito à formulação de uma linguagem em que o corte, a sobreposição, a adição de ruídos e a manipulação temporal não são apenas recursos técnicos e estéticos, mas estratégias de produção de sentido que mobilizam o repertório conceitual da antropologia. Ao aproximar esses dois campos, o da pós-produção audiovisual e o da escrita etnográfica, proponho compreender a montagem como um modo possível de construção do conhecimento antropológico.

A reflexão aqui proposta está ancorada nos debates contemporâneos da antropologia visual, em especial nos aportes de autores como Catherine Russell (1999), Arnd Schneider (2021) e David MacDougall (1997), que ampliam a compreensão do cinema etnográfico para além do registro observacional, valorizando a experimentação artística e o hibridismo técnico como possibilidades legítimas de inscrição antropológica. Além disso, no

final do capítulo, dialogo brevemente com as investigações que venho desenvolvendo sobre audiovisual expandido e formatos híbridos, campo que exploro em minha pesquisa de mestrado, cujos desdobramentos teóricos e metodológicos estão profundamente articulados a este capítulo.

Estruturado em cinco seções, o texto inicia-se com uma análise da *decupagem* como procedimento técnico-criativo orientado por categorias antropológicas, e na segunda seção, faz o mesmo exercício em relação à *montagem*. Em seguida, no terceiro ponto, descreve e analisa o resultado da montagem, ou a estrutura narrativa do filme. A quarta e última seção adiciona ruídos e retoma o percurso teórico-metodológico do trabalho, tensionando a discussão sobre o gênero do filme, destacando a montagem como forma de escrita etnográfica e deixando em aberto os múltiplos cortes possíveis.

Este capítulo, portanto, não busca apenas relatar um processo etnográfico localizado no passado, mas reinscrevê-lo a partir de um novo paradigma — o da montagem enquanto gesto etnográfico. Ao revisitar a obra *Eu toco o FASC e sou tocada por ele*, busco contribuir com as produções que evidenciam as barreiras opacas entre arte e ciência.

1. ACHANDO CLAREIRAS EM UMA FLORESTA DE MEMÓRIAS

Figura 2 - Primeira cena



Fonte: Bomfim, 2025.

O processo de decupagem discutido nesta seção não se refere à decupagem de roteiro, de planos, ou à procura da eliminação de descontinuidades, conforme abordado por Ismail Xavier (2005). Para todos os fins, me refiro à *decupagem para edição*, processo da pós-produção cinematográfica na qual é feita a listagem e categorização do material captado. Entre as atividades comumente associadas a essa fase, destacam-se assistir às filmagens, escutar os registros sonoros, elaborar categorias e ensaiar conexões, as quais se configuram como os passos iniciais de uma *prática da montagem*.

Em janeiro de 2020, ao mergulhar de vez na pós-produção do filme sobre o FASC, optei por seguir um método de decupagem norteado por teorias antropológicas. Isso significa dizer que, para além da prática convencional de articular informações como minutagem, características sonoras, nome dos arquivos, entre outros, foi realizada a revisão de todo o material catalogado, buscando, ativamente, correspondências com os conceitos que nortearam a pré-produção e a pesquisa do filme.

Por isso, na tabela digital elaborada para abrigar os dados gerados a partir dos arquivos decupados havia um espaço reservado para indicação dos sentidos que a cena operou — como audição, visão e tato, por exemplo. Havia, ainda, uma coluna destinada a identificar o momento performático no qual o vídeo ou áudio em questão aparentava se inserir.

Desse modo, é necessário explicitar que a escolha desses campos não constituiu um mero recurso narrativo ou estético. Partindo da hipótese central do meu Trabalho de Conclusão de Curso, eu compreendia o FASC enquanto evento performático e buscava, nos arquivos, formas de expressão dessa performatividade.

Consequentemente, adotar uma lente teórica *em performance* (Rezende, 2015) me impulsionou a procurar tais rastros nas margens do material captado — nos ruídos e nas zonas liminares (Turner, 2015; Schechner, 2011). Além disso, esse ponto de partida epistemológico me treinou para identificar os momentos em que “uma performance constrói, acumula, ou usa a monotonia; como ela atrai participantes ou

intencionalmente os barra; como o espaço é projetado ou manipulado; como o cenário ou roteiro é usado” (Schechner, 2011, p. 19).

Assim, reformular uma atividade corriqueira da prática audiovisual à luz das teorias antropológicas configura-se como uma das possibilidades metodológicas do subcampo da antropologia visual: a *montagem* etnográfica.

De forma ainda mais específica, olhar com atenção para o processo de decupagem pode revelar tanto as primeiras articulações de sentido que uma obra audiovisual intenciona — ou *tensiona* (Dawsey, 2013) —, como também nos ajudar a pensar criativamente outras escritas, além do texto, para nossas *experiências* (Bondía, 2014) etnográficas.

Ao ir além, estabelecendo um diálogo entre etnografia e montagem audiovisual que se aproxima do hibridismo técnico, realizar o processo de decupagem desse filme foi, como na analogia de Walter Murch, transitar por uma floresta densa em busca de clareiras de significados (Murch, 2004); ou, ainda, como iniciar uma expressão, construir um significado, completar *uma experiência* (Dawsey, 2005), enunciar o vivido a partir de seu potencial subjuntivo, tornando a própria montagem do arquivo uma *performance*, nos termos propostos por Cardoso (2009):

Com o crescimento do campo de estudos de performance, observa-se que o diálogo em torno da performance tem, mais recentemente, se estendido para além dos clássicos campos do teatro, da dramaturgia e da etnografia da fala para incorporar também discussões sobre a antropologia visual. Focando não somente no registro visual de eventos de performance, mas pensando a própria produção imagética como performance, essa nova área de reflexão tem contribuído teoricamente para a problematização das concepções de performance (Cardoso, 2009, p. 12).

Se a *decupagem* operou como uma escavação minuciosa das camadas de uma experiência, foi na *montagem* que essas descobertas começaram a adquirir sentido narrativo e poético. A partir daqui, é preciso olhar com mais atenção para os critérios que guiaram os cortes

finais. Afinal, como nos lembra Murch (2004), a edição bem-sucedida não se mede apenas por sua precisão técnica, mas pela memória emocional que deixa em quem assiste, ou, ainda, pelos *resíduos psíquicos* (Gómez-Peña, 2013) que gera. É sobre esse território sensível e, muitas vezes, saudosos da ilha de edição que trataremos na próxima seção.

2. NA ILHA DE EDIÇÃO É TUDO SAUDADE

No livro *Num piscar de olhos: a edição de filmes sob a ótica de um mestre*, o autor enumera seis critérios para a pessoa editora realizar um bom corte entre uma cena e outra, apoiados na seguinte premissa: “O que você quer que o público sinta? [...] O que será lembrado não será a edição, a câmera, as atuações ou mesmo o enredo, mas como o público sentiu tudo isso” (Murch, 2004, p. 29).

Dessa forma, os parâmetros a serem considerados na hora do corte são ordenados pelo autor da seguinte forma: 1) emoção, 2) enredo, 3) ritmo, 4) alvo de imagem, 5) plano bidimensional da tela, e 6) espaço tridimensional da ação. Ou seja, “A emoção, no alto da lista, é o que se deve tentar preservar a todo custo. Se achar que deve sacrificar uma dessas seis coisas para fazer um corte, faça-o de baixo para cima, item por item” (Murch, 2004, p. 29).

Nesse contexto, faz-se muito pertinente quando o autor diz que o processo de montagem não se assemelha a uma colagem de pedaços soltos e, sim, ao de achar um caminho entre fragmentos. Priorizar a emoção frequentemente nos confronta com narrativas não lineares, mais complexas do que uma sequência cronológica convencional. Colocando em outras palavras, priorizar a emoção implica lidar com dados abstratos e, muitas vezes, efêmeros, que escapam à mera representação da realidade. Nesse sentido, para quem realiza a montagem, priorizar a emoção significa também produzi-la.

Ora, essa tensão entre registro e produção, observação e participação, sujeito e objeto — ou ainda, parte e todo — é, há muito tempo, familiar a nós, antropólogas e antropólogos. De forma análoga,

a montagem parece alimentar-se de tensões semelhantes, como bem nos lembra Grunvald e Abreu (2016, p. 270):

Ao procedimento da coleção de fatos numa cronologia linear embotada de causalidade histórica, como se os acontecimentos pudessem encadear-se num fluxo sem obstáculos da história universal, próprio da historiografia progressista, Benjamin contrapõe um conceito de história que inclui, ao mesmo tempo, movimento e pausa, continuidade e descontinuidade. Este modo de operar o pensamento, ele próprio característico da montagem, não postula, contudo, a coerência de uma unidade: a mônada é, necessariamente, uma configuração saturada de tensões, uma “imagem dialética”.

A partir dessa aproximação, podemos compreender que a montagem é uma lógica possível para a etnografia, uma vez que:

a produção etnográfica em Antropologia é o resultado da competência do(a) antropólogo(a) em reunir, através do concurso da imaginação, classes de acontecimentos e incidentes dispersos registrados em suas idas a campo, integrando-as numa totalidade una e completa, nada há de surpreendente em associar a abstração reflexiva necessária à formalização de sua obra à sua capacidade de narração (Rocha; Eckert, 2015, p. 141).

Isso posto, impõe-se o questionamento: a emoção deve, de fato, ser a categoria central a orientar nossas decisões de corte? Na ocasião do meu TCC, cuja investigação se centrava na *performance*, fez sentido priorizá-la, uma vez que a emoção configura-se como um campo e uma linguagem privilegiados para a observação dos impactos sinestésicos de uma *performance*.

Outrossim, precisamos considerar como a escolha dessa categoria norteadora afeta a experiência de campo. Na investigação sobre o Festival de Artes de São Cristóvão, as teorias que me prepararam para o trabalho etnográfico conduziram à construção e à apropriação do conceito de experiência, nos termos propostos por Jorge Larrosa Bon-

día (2014), como algo que nos atravessa. Por isso, ainda de acordo com o referido autor, deixar-se *atravessar* por um acontecimento que poderia apenas simplesmente nos *passar*, requer seguir uma *lógica dos afetos* (Bondía, 2014). Nesse sentido, escolher a emoção como força motriz de um processo aparentemente técnico — como o da montagem — causa rebuliços intensos na pessoa montadora.

Particularmente no meu caso, esse processo é elevado a sua enésima potência quando, durante a fase de montagem, irrompe a pandemia de covid-19. Reviver as emoções do FASC, ou, mais precisamente, produzi-las, em meio a um contexto de isolamento social foi uma experiência visceral, porque eu estava lidando com um material que, além de afetivo, em muitos momentos, parecia a última prova concreta de que um dia eu tinha vivido e tido experiências, o último registro de um mundo em que eu tocava coisas e era tocada por elas.

Ainda mais visceral foi o sentimento que se instalou em mim após dois anos de quarentena, período em que comecei a questionar a própria veracidade do sensível. À medida que o tempo me afastava de 2019, o Festival de Artes de São Cristóvão tornava-se cada vez mais memória. E a memória, por sua vez, quanto mais se tenta fixá-la em um momento específico, mais ela se apresenta opaca, desfocada. Diante disso, optei por fazer com que a montagem do filme refletisse essa condição. Em vez de resistir à efemeridade, decidi abraçá-la.

Esse fato transformou não apenas o corte final do filme, mas toda a relação com a pesquisa, pois, para além das implicações conceituais, uma mente treinada para o pensamento visual percebe o fluxo de formulações confundir-se, de tal modo que recursos técnicos e estéticos passam a traduzir conceitos teóricos.

A opacidade da emoção, a profusão de sentidos, a forma como esses fatos me atravessaram, imprimiram na imagem do corte final desfoques radiais, efeitos oníricos, falas e trechos no modo reverso, narrações que entrelaçam anotações do caderno de campo com reflexões pós-pandemia. Se, para realizar a *montagem* etnográfica aqui relatada, foi necessário antes de tudo fazer uma *desmontagem* dos arquivos, por

que não fragmentar a imagem? Sobrepor efeitos e criar outras temperaturas, outros contornos — abrindo brechas no olhar e, por isso, construir o *presente* capturado pelo registro audiovisual, como algo aberto, poroso e lacunar (Cardoso, 1989).

Essas reflexões nos apontam categorias e reflexões iniciais para pensarmos o debate de uma *montagem etnográfica* inserida no campo da antropologia visual. Termos como “opacidade”, “sobreposição”, “manipulação do tempo”, dentre outros, descrevem e operam transformações no arquivo e alimentam a discussão necessariamente interminável do campo. De que forma tratar as imagens? Até que ponto é justificável modificar o arquivo? E como isso se insere nas nossas intenções de pesquisa?

Sem dúvida, ainda temos um longo caminho pela frente! Permanecendo-me na proposta de desenhar um esboço de questões pertinentes à prática da *montagem etnográfica*, as respostas que essas perguntas suscitam configuram-se aqui como um movimento ensaístico.

Antes de avançarmos, há ainda dois aspectos da etapa de montagem que se revelam particularmente relevantes para nós, antropólogas e antropólogos: a montagem sonora e as exposições-testes.

Murch (2004) defende a ideia de que o editor não deve estar no *set* durante as filmagens, pois, dessa forma, ele teria um apego maior em deletar cenas durante a edição. Indo além, o autor advoga para que se evite absorver de maneira desnecessária as influências das condições de filmagem e conclui:

Depois de encerradas as filmagens e antes de o primeiro corte estar pronto, a melhor coisa que o diretor pode fazer pelo filme é dizer tchau para todos e desaparecer por duas semanas — ir para as montanhas, para a praia, para Marte, para qualquer lugar — e tentar descarregar esse excesso [...]. É difícil, mas necessário, criar uma barreira, construir um muro intransponível entre a filmagem e a edição (Murch, 2004, p. 35).

É justamente a partir dessa recomendação que o autor destaca a importância da parceria entre diretor e montador: enquanto o primeiro

sonha o filme, o segundo escuta esse sonho e, de diversas formas, atua resgatando a memória e a imaginação do diretor. Em certos momentos, os papéis se invertem, e essa ação mútua e recíproca vai lapidando o corte até alcançar sua versão final.

Essa dinâmica foi vivenciada por mim em uma configuração um tanto distinta. Ao contrário das equipes de grandes produções, marcadas por uma divisão do trabalho bastante definida e segmentada, as produções de baixo orçamento contam com poucos profissionais diretamente envolvidos. No caso da experiência aqui relatada, a pós-produção do filme contou com a participação de apenas duas pessoas: eu, na função de montadora, e uma artista responsável pela produção e mixagem do som.

O processo de montagem sonora consolidou-se por meio de um fluxo contínuo de trocas de arquivos. À medida que a produtora enviava as primeiras trilhas originais, eu as encaixava no filme e refazia alguns cortes, de modo a sincronizá-las com o ritmo das composições. Paralelamente, iniciei as gravações das narrações em *off*, e o conteúdo delas foi diretamente afetado pelos comentários que a produtora elaborava.

Por isso, nossa dinâmica constituiu-se como a colaboração descrita por Murch (2024), e de diversas formas, eu sentia que estávamos sonhando o filme juntas. A cada novo arquivo com prévias da montagem sonora, a ideia do filme ganhava contornos mais definidos, e eu conseguia elaborar com maior nitidez a proposta narrativa que estávamos construindo.

Se para as imagens já tem sido tortuoso conquistar um lugar consolidado na antropologia, o som exige ainda mais atenção. É necessário compreender os movimentos e as proposições das etnografias sonoras, incorporando-as de forma mais concreta às produções e análises audiovisuais. Afinal, é na prática que as teorias canônicas são tensionadas, e novos paradigmas são construídos a partir de um fazer reflexivo — uma forma de conhecimento que se elabora na própria ação.

Ainda no escopo das recomendações de Walter Murch, incorporei ao processo de montagem a realização de projeções-testes. O autor

discute essa prática, destacando alguns cuidados importantes a serem considerados em sua aplicação. Para mim, a simples ideia de apresentar cortes inacabados a outras pessoas já se revelou, por si só, suficientemente revolucionária para a pesquisa.

Dessa forma, convidei para essas exposições pessoas que integravam meu círculo restrito de amizades na Universidade, indivíduos que, além de terem participado do Festival de Artes de São Cristóvão, também estiveram envolvidos de diferentes formas no filme, seja aparecendo nas imagens, seja me acompanhando em momentos pontuais durante as captações.

Embora, à época, o contexto de abertura após isolamento social já começasse a oferecer sinais de maior segurança, reunir grupos maiores ainda era uma questão sensível. Por essa razão, o público-teste do filme etnográfico em questão acabou sendo composto por pessoas diretamente atravessadas pela pesquisa. Em decorrência disso, os resultados obtidos a partir dessas exposições apresentaram-se de forma esboçada e um tanto limitada.

Dessas exposições, o que permanece de forma mais marcante é a emoção compartilhada ao rever imagens do que, na época, era a última edição do festival — as lágrimas que surgiram, os comentários afetivos e toda a recepção positiva e acolhedora esboçada por meus pares. Por um lado, foi extremamente significativo receber o retorno de pessoas diretamente envolvidas no processo do filme e que também vivenciaram o FASC, pois havia um forte elemento de identificação entre esse público e as imagens projetadas.

Por outro lado, justamente por essa composição do público-teste, foi necessário conduzir as sessões com um conjunto estruturado de perguntas, incentivando as pessoas presentes a adotarem uma postura mais crítica em relação ao material assistido.

De modo geral, as observações espontâneas concentravam-se predominantemente na dimensão do sentir, sendo raras as análises de natureza mais técnica ou formal. Quando estas emergiram, eram majoritariamente elaboradas por Mariana Isla, produtora executiva do

filme e, além disso, pessoa que esteve no campo comigo, coordenando a captação sonora, realizando filmagens, dialogando também com nossos interlocutores e, portanto, compartilhando a autoria do documentário produzido.

Com um olhar mais criterioso em relação à montagem, ela frequentemente levantava questionamentos durante as exibições-testes, como no caso da observação recorrente: “Você tem material para fazer um filme com duração de uma hora, mas sua montagem parece não se aprofundar nos momentos... quase como se você estivesse correndo para contar essa história”.

A partir disso, grande parte do tempo que destinei a ajustes na montagem foi direcionado à tentativa de contornar essa impressão. Experimentei diferentes recursos narrativos, efeitos visuais e variações no ritmo. A crítica formulada por minha parceira de *set* foi fundamental para que eu revisse o material sob outra perspectiva, permitindo que algumas cenas ganhassem uma cadência mais pausada no corte final.

Ainda assim, a sensação de superficialidade na exploração de determinados momentos persistia nos comentários da minha parceira. Após inúmeras e exaustivas tentativas de resolução, fui capaz de compreender que essa característica não era apenas um equívoco técnico ou uma limitação narrativa, mas sim uma expressão intrínseca do próprio objeto do filme. A aceleração, os cortes abruptos e a dificuldade de se deter longamente em determinadas cenas refletiam, em última instância, a experiência vivida no Festival de Artes de São Cristóvão, uma vivência marcada pela efemeridade, pela *experiência multissensorial* (Langdon, 2006) e pela constante reconfiguração do tecido social.

Esse entendimento foi fundamental para aceitar que a montagem, longe de buscar uma completude inalcançável, precisava ser capaz de dialogar, em sua própria forma, com os sentidos por trás do que se estuda. Assim, as críticas, que inicialmente mobilizaram tentativas técnicas de correção, transformaram-se em pistas para uma leitura mais aprofundada do material. Nesse sentido, a *montagem etnográfica* aqui discutida não se limita a uma etapa formal do processo audiovisual, mas se

revela como um espaço de elaboração sensível, onde o gesto de *cortar* é também o de interpretar, experienciar e, por fim, devolver ao mundo uma versão possível do vivido.

Dessa forma, a montagem ultrapassa os limites tradicionais da etapa à qual está geralmente circunscrita — a pós-produção — e passa a operar também como um processo de roteirização da obra audiovisual. Foi durante a montagem que a sequência dos acontecimentos revelou sua lógica própria, muitas vezes rompendo com a estrutura inicialmente concebida no desenho de roteiro.

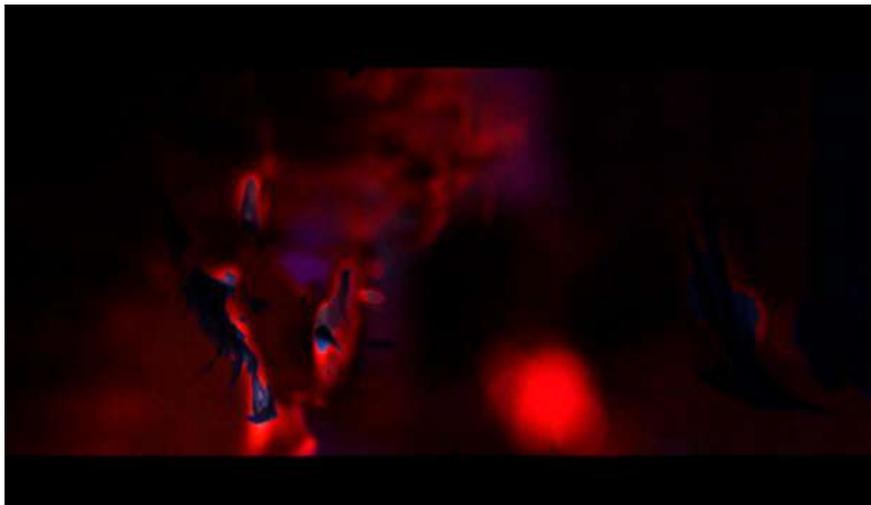
Nesse sentido, o filme não apenas ganhou forma, mas se reconfigurou por completo, seja a partir das escolhas conceituais operadas ou, ainda, pelas saudades evocadas na ilha. Por essa razão, analisarei, a seguir, algumas cenas do documentário, orientadas pelos atos narrativos que emergiram da montagem.

Em busca de evidenciar que estamos diante de um filme artístico e etnográfico, cuja concepção e execução — em todas as suas etapas — foram atravessadas por uma perspectiva antropológica, proponho, na próxima seção, uma breve análise fílmica para compreender de que maneira esses princípios se concretizam na linguagem audiovisual da obra.

3. UMA ETNOGRAFIA EM CINCO ATOS

A partir das categorias mobilizadas durante a decupagem e das intervenções realizadas no processo de montagem, a narrativa final do filme se organizou em torno de cinco atos principais: a) *aquecimento*; b) *êxtase performático*; c) *contradições ou conflitos*; d) *no límen*; e) *arrefecimento*.

Figura 3 - Desconfiguração da imagem



Fonte: Bomfim, 2025.

O primeiro desses momentos, denominado *aquecimento*, estabelece um pano de fundo de ordinariedade. A sequência de eventos se desenrola com um ritmo mais cadenciado, ao mesmo tempo em que evoca a sensação de um estágio transitório, uma espécie de preparação silenciosa para o que está por vir.

Para abrir esse ato, optei por construir uma cena relativamente longa, centrada nos passos em câmera lenta da produtora, capturados enquanto ela subia a ladeira que leva à Praça São Francisco, espaço onde, nos dias seguintes, seria montada a principal estrutura do festival. A escolha de desacelerar o tempo imprime à cena uma atmosfera suspensa, quase onírica, que carrega múltiplos significados.

Filmada durante uma das primeiras visitas pré-campo, quando ainda não havia vestígios do evento performático no espaço urbano, a caminhada revela o contraste entre o cotidiano da cidade e a expectativa do que estava por acontecer.

Essa sequência, em sua simplicidade, conecta-se diretamente com uma das construções imagéticas mais clássicas da antropologia: a chegada da pesquisadora, ou pesquisador, ao campo. Tal como nas nar-

rativas etnográficas tradicionais, nas quais a travessia inicial carrega uma tensão entre estranhamento e descoberta, essa cena se torna um marcador simbólico da imersão. A lenta subida não apenas introduz uma das personagens no cenário, como também anuncia o início da experiência etnográfica e nos situa entre o reconhecimento do espaço e sua reconfiguração imaginativa. Nesse sentido, a montagem aqui se apresenta como gesto, evocando não só a estética da aproximação, mas também o deslocamento que inaugura a experiência antropológica.

Assim, logo após a cena de chegada, apresento ao espectador um elemento que funciona como marcador narrativo e disparador de emoções.

Em uma das nossas *passagens* (Magnani, 2002) pela Praça São Francisco, na véspera do início do festival, encontrei uma árvore ornamentada com placas de madeira, cada uma trazendo palavras escritas à mão. Ao filmá-las, buscava apenas registrar um detalhe curioso da paisagem urbana. Entretanto, exercitando a montagem eu redescobri seus significados e os mobilizei enquanto tensionadores da cronologia narrativa.

É nesse ponto que uma emoção é produzida, é este o momento no qual a experiência da pessoa montadora é imprimida na forma da obra. Embora o filme ainda esteja no primeiro ato, o chamado *aquecimento*, há uma emoção que antecipa a intensidade do que está por vir. Para quem já viveu o FASC, as cenas evocam memórias pessoais. Para quem assiste pela primeira vez, criam uma atmosfera que prepara emocionalmente o terreno para a imersão. Nesse trecho, o que é mostrado não busca provocar a nostalgia de uma experiência encerrada, mas sim provocar uma abertura sensível de significação.

Essa evocação se sustenta também por meio de escolhas formais na montagem: efeitos sutis de desfoque e aumento de brilho desenham um território imagético que se aproxima de uma linguagem de sonho, como se tudo fosse projetado pela minha memória.

Figura 4 - Saudade



Fonte: Bomfim, 2025.

Outro recurso utilizado foi a sobreposição de imagens para evocar o caráter simultâneo das atividades. Obviamente, para a pesquisadora ou o pesquisador, não há condições de estar em dois lugares ao mesmo tempo, mas, a partir da montagem, busquei mostrar a forma como o FASC opera diversas *performances* simultâneas, em linguagens variadas.

A sobreposição de imagens, por sua vez, ajuda a construir o ritmo caótico e simultâneo das múltiplas experiências do festival, um jogo de presenças impossíveis que só a montagem pode realizar. A trilha sonora, invertida, composta por trechos manipulados da Orquestra Sinfônica de Sergipe, atua como lembrete de que se trata de um olhar em retrospecto, atravessado pela distorção do tempo e da lembrança. Quando a imagem escurece e o som é abruptamente interrompido, convido o público a respirar antes de mudar parcialmente o assunto.

Logo em seguida, voltamos à superfície do tempo cronológico, acompanhando os bastidores da montagem física do festival. Cordas, estruturas metálicas e ruídos industriais se entrelaçam para construir não só o palco do FASC, mas o próprio pano de fundo do que será vivido nos atos seguintes. E é a partir dessa ambiguidade entre o vivi-

do e o imaginado que nos lançamos ao segundo ato do filme, o êxtase performático, onde a sinestesia e a liminaridade começam, finalmente, a protagonizar o quadro.

No segundo ato, adentramos, mais uma vez, nas múltiplas expressões da *performance* durante o FASC. Para marcar essa transição, observamos a passagem de som de um grupo musical para a primeira trilha original do filme. O ritmo dos cortes aumenta: a *performance* está acontecendo plenamente. Isso significa que, às margens dela, os movimentos borbulham.

Para além da programação oficial, o estado subjuntivo durante o festival é tão intenso que bolhas de sociabilidade surgem de forma espontânea. Ocupando a margem das atividades, vivenciamos alguns ruídos possibilitados por lacunas nas *performances* oficiais.

É nesse momento do filme que se apresentam os registros dos chamados *afters*, os quais, nesta edição, ocorreram em frente à residência onde eu estava hospedada, reunindo um número considerável de pessoas. Além dessas particularidades, nota-se uma profusão ampliada de estímulos sensoriais, seja pela fumaça que se forma durante a fritura do acarajé, evocando o paladar, seja pela sensação tátil expressa nos pelos do braço, iluminados pelas luzes do palco.

Durante esses *takes*, ocorre a primeira intervenção por meio da narração. Inicialmente, ouve-se minha voz. Em seguida, sobrepõem-se algumas imagens minhas, captadas em diferentes momentos ao longo do FASC. Tal escolha visa marcar minha inserção na *performance*, não apenas como pesquisadora das ações, mas também enquanto corpo sensível, sujeito experienciador e atravessado pelas vivências ali compartilhadas.

Uma sequência de cortes secos, que destaca os pés em movimento de diversas pessoas, encerra esse segmento, dedicado exclusivamente à representação da *performance* em seu frenesi de acontecimentos. A ênfase nos pés justifica-se pelo fato de que, com frequência, são eles que primeiro respondem, de modo quase impulsivo, aos estímulos sonoros. Representam, ainda, a multiplicidade de formas com que se pode sentir

o som e o ritmo — pés solitários, acompanhados, ordenados, em choque. De todo modo, as pessoas dançam.

A partir de uma transição fluida e pouco demarcada, adentra-se o terceiro ato: as *contradições ou conflitos*. Sobreposições de imagens revelam o público eufórico e luzes de viaturas policiais. É assim que os conflitos se manifestam no festival, entre camadas de tempo e espaço, nos intervalos entre uma atração e outra, ou, por vezes, durante as próprias apresentações. Era possível observar tais contradições o tempo todo na visão periférica dos eventos.

Dessa forma, ao manipular planos distintos até que se confundissem visualmente, a montagem do filme concretiza um princípio estético formulado por Sergei Eisenstein (1990, p. 42): “O que então caracteriza a montagem, e conseqüentemente, sua célula — o plano? A colisão. O conflito de duas peças em si. O conflito. A colisão”.

Ainda nesse contexto, a repressão policial mostrou-se particularmente intensa durante a edição do FASC etnografada nesta pesquisa. Ao longo dos quatro dias de festival — e mesmo após seu encerramento —, presenciei e escutei diversos relatos de episódios de violência nos *shows*. A presença ostensiva e intimidatória dos agentes de segurança, bem como as abordagens e revistas aleatórias, recaíam quase sempre sobre a juventude negra e residente da cidade de São Cristóvão.

Ao escolher incorporar, justapor e evidenciar tais tensões visuais e sonoras, a narrativa audiovisual não apenas reflete a experiência vivida no campo, mas também atua como intervenção crítica. Nesse sentido, a montagem etnográfica não é apenas técnica ou estética: ela é política, pois revela camadas que escapam à observação direta e opera como dispositivo que convoca o espectador a sentir e refletir sobre as ambigüidades que atravessam a experiência coletiva do objeto em análise.

Figura 5 - Luzes de viatura policial



Fonte: Bomfim, 2025.

No desenrolar dos acontecimentos marcados por fissuras e contradições, emergem também manifestações políticas por parte do público.

Estávamos no primeiro ano do governo de Jair Bolsonaro e, em resposta a esse contexto, tornou-se recorrente a cena de mãos erguidas formando a letra “L” — gesto amplamente reconhecido como apoio ao ex-presidente Luiz Inácio Lula da Silva. Essa manifestação corporal, repetida quase sistematicamente nos intervalos dos *shows*, configura-se como uma expressão política.

Em outro momento, a voz da mestra de cerimônia é interrompida por gritos de protesto que denunciam a precariedade da infraestrutura da cidade de São Cristóvão, evidenciando a tensão entre a realização de um festival que mobiliza significativos recursos financeiros e a negligência com serviços públicos básicos no município. Assim, durante o FASC, observam-se *performances* que, para além da dimensão estética, possuem a potência de investigar as fragilidades de um cenário social mais amplo (Turner, 2015).

Assim como as contradições, a liminaridade também emergiu com destaque nos registros. Nesses momentos de lapso temporal da *performance*, em meio ao turbilhão de estímulos, a suspensão se tornava vívida, e o mundo passava a operar em um ritmo distinto. Ao invés de viven-

ciarmos uma *parte* do FASC, nossos sentidos abraçavam o todo, e uma profunda sensação de unicidade se manifestava. Estávamos imersos no domínio do *límen*, o que o torna, por definição, o domínio de nada.

Consequentemente, para dialogar com esses momentos, o ritmo frenético da montagem é interrompido por cortes mais lentos, nos quais procuro desacelerar o espectador, revelando outra dimensão do filme, a da reflexividade.

É nesse momento que me insiro de maneira mais evidente na pesquisa. A cena em que apareço com o gravador em mãos, registrando os ruídos produzidos por folhas secas, sugere a ideia de imagens e sons não apenas captados, mas também produzidos por alguém — uma presença que atua, interpreta e transforma.

A trilha sonora e os efeitos visuais também operam nesse mesmo sentido. A música apresenta uma progressão lenta e, sobretudo, carregada de sentimentalidade. É ainda nesse ato que menciono a pandemia, momento em que as dificuldades de campo transbordam para dentro do filme. Em paralelo, uma câmera subjetiva atravessa a multidão, e a imagem captada é distorcida por meio da sobreposição dela mesma, utilizando efeitos que combinam suas camadas visuais a partir da manipulação cromática.

Figura 6 - Embaralhamento do espaço-tempo



Fonte: Bomfim, 2025.

No límen é a fase mais longa e também a mais introspectiva do roteiro. Ainda que as reflexões evocadas nesse momento sejam eminentemente pessoais, a imagem apresenta, por meio das placas penduradas na árvore da praça, um importante par de oposição: o coletivo. Tal justaposição funciona como um lembrete de que, por mais subjetiva que tenha sido a experiência, ela foi produzida a partir de um tecido social compartilhado.

Na sequência, a presença da multidão é representada em outras escalas, tornando mais evidente a noção de coletividade, especialmente através dos registros do *show* da cantora Liniker, realizado no último dia do FASC. As canções, centradas em temas de intimidade e afeto, provocam uma resposta emocional intensa em mim e nas outras pessoas ali presentes, instaurando um momento onde emoções são sentidas de forma coletiva.

Posteriormente, ouvimos a voz em *off* de Mariana, minha parceira de campo, em diálogo com um dos nossos interlocutores na pesquisa. Durante a conversa, ela apresenta a hipótese do nosso trabalho a ele, jovem morador de São Cristóvão, e os dois debatem.

Esse rapaz se aproximou de nós durante uma visita de campo realizada no dia anterior ao início do festival. Na ocasião, demonstrou curiosidade acerca de nossos equipamentos e questionou o que estávamos fazendo ali. A partir desse contato inicial, estabeleceu-se uma roda de conversa espontânea com ele, outros jovens da região e alguns artesãos que haviam chegado para participar do FASC. Conversamos sobre a cidade de São Cristóvão, sobre memórias do festival e sobre diversos aspectos ligados à experiência que eu investigava — incluindo, por exemplo, a dimensão econômica do evento para os artesãos presentes, o fluxo de comércio local durante os dias do festival e o impacto disso na rotina de seus habitantes.

Figura 7 - Coletivo



Fonte: Bomfim, 2025.

Desde então, o jovem em questão, cuja voz é ouvida na cena referida, manteve-se próximo e em constante diálogo conosco ao longo de todos os dias de gravação. Trata-se, portanto, de uma relação de pesquisa mediada por equipamentos audiovisuais, que contribuiu de forma extremamente rica para o desenvolvimento desta investigação etnográfica.

Diante desse encontro dialógico facilitado pelo audiovisual, evidencia-se como o conhecimento etnográfico se constrói principalmente a partir das trocas situadas. Esses momentos marcam uma inflexão importante na narrativa, pois desloca o olhar da *performance* enquanto espetáculo para sua dimensão relacional, coletiva e cotidiana.

Por isso, a arte é evocada para encerrar este momento dedicado à liminaridade da *performance* na narrativa, pois é ela que se configura como a principal linguagem mobilizada.

Figura 8 - Arte



Fonte: Bomfim, 2025.

Após isso, a narrativa se desloca do ápice performático para um momento de *arrefecimento*, esfriando o espectador e sugerindo a passagem do estado liminar para a reintegração. A desmontagem das estruturas do festival torna-se metáfora da despedida: assistimos ao desmonte literal dos palcos e ao esvaziamento das ruas, enquanto os primeiros lampejos de memória começam a surgir, sinalizando que o mundo, agora *potencialmente* transformado, retorna ao seu ritmo ordinário.

A última placa surge isolada, descolada espacialmente do conjunto anteriormente apresentado, agora utilizada como decoração na barraca de um artesão. Sua presença deslocada, fora do contexto original, não enfraquece seu efeito — ao contrário, sintetiza simbolicamente o atravessamento causado pela experiência performática. Ao fim da jornada audiovisual, compreendemos que algo foi realizado: não apenas um festival, mas um deslocamento sensível que nos transformou como espectadores e como sujeitos. Algo nos atravessou, algo nos aconteceu.

Assim, ao indagar quais experiências são produzidas no contexto do Festival de Artes de São Cristóvão e de que maneira elas são vivenciadas, a montagem deste filme revelou que o festival não opera segundo uma expe-

riência única, homogênea ou previsível. O FASC é, antes, um campo em ebulição, um dispositivo gerador de múltiplas realidades, cada qual modulada pela posição social, afetiva e sensorial dos sujeitos implicados. A narrativa construída neste trabalho — em grande medida performada na montagem — é uma dessas realidades possíveis. Ela emerge como o resultado de uma relação singular entre a experiência vivida e a memória ativada.

Figura 9 - Realizar

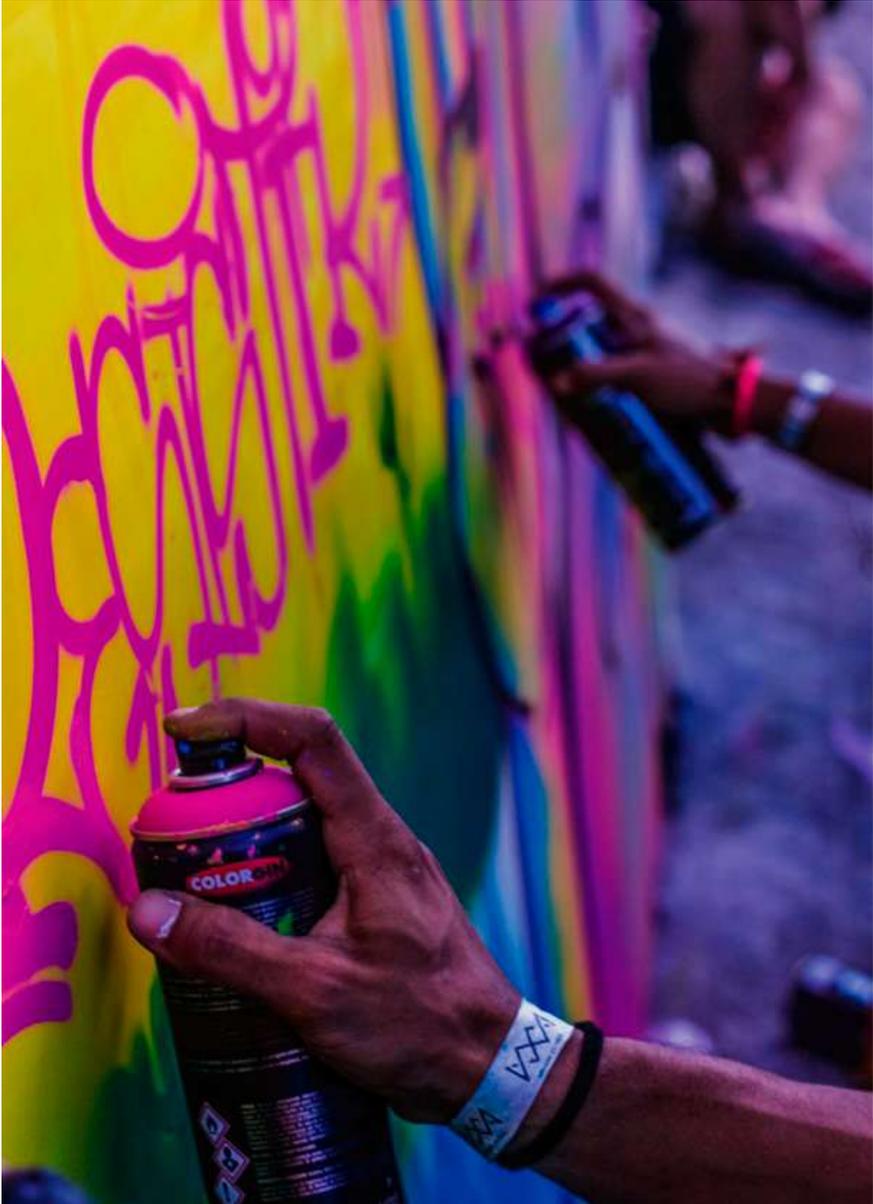


Fonte: Bomfim, 2025.

Esse filme não pretende esgotar seu objeto, mas delinear um fragmento intensamente situado: o que se constrói quando a experiência encontra a linguagem audiovisual e se deixa atravessar por um gesto etnográfico. Nesse gesto, como nos lembra Barbosa (2016), a experiência cotidiana alimenta uma memória coletiva e projeta, por meio do desejo, futuros imagináveis. É nesse entrelaçamento entre vivência, memória e imaginação que a montagem ganha sua potência.

Portanto, proponho o entendimento de que o filme aqui analisado é fruto de uma montagem que se fez roteiro, de uma metodologia sensível lapidada por conceitos antropológicos. A montagem, nesse sentido, não é apenas um procedimento técnico, mas uma postura epistemológica que atravessa e constitui a pesquisa.

Figura 10 - “Resistir para existir”, tema do FASC 2019



Fonte: A autora.

4. CONCLUINDO A MONTAGEM E RENDERIZANDO O TEXTO

Ao longo da pesquisa durante meu Trabalho de Conclusão de Curso, a montagem se revelou não apenas como uma etapa da produção audiovisual, mas como uma forma de pensamento. Nesse gesto, *montar* se tornou também escrever.

Foi na sala de edição que a etnografia assumiu forma, som e textura. Entretanto, somente ao revisitar a obra para compor o presente texto, compreendi que a natureza etnográfica do filme não estava determinada pela discussão do seu gênero — documental, performático, ficcional —, mas pela forma como ele foi construído: a partir da escuta, da presença e da abertura ao outro.

O filme foi parte de uma experiência compartilhada no Festival de Artes de São Cristóvão, e traz como protagonistas não apenas pessoas, mas também lugares e atmosferas. A etnografia aqui realizada se funda mais na intenção de se deixar afetar do que na tentativa de representar. É nesse ponto que o diário de campo de Mariana se torna revelador. Ao relatar uma de suas chegadas ao festival, ela escreve:

Cheguei em São Cristóvão era mais de onze da manhã. Sol a pino. De novo, fecho os olhos para sentir melhor o som. Notei que não estava sozinha nessa, um rapaz de semblante leve estava sentado e de olhos cerrados. Acho que era cansaço, mas me identifiquei. Lembrei do ano passado, das amigas e dos amigos chegando. Outros ritmos. A classe média.

Ideia: registrar chegadas e seus percursos: a galera que aluga casa, os artesãos, os que vêm de ônibus e voltam...

Os artesãos estão empolgados com as barraquinhas que chegaram hoje para serem montadas. Eu tô na vida certa, presumo.

Acho que o massa da etnografia é não pilhar com o tempo.

Esse registro contém, em poucas linhas, uma série de elementos que atravessam toda a discussão sobre o que pode ser uma obra etnográfica. Há um olhar que escuta, uma observação que se afeta, uma preocupação com categorias socioeconômicas, uma percepção do ritmo social e um

prazer em estar no tempo da experiência. Mariana não descreve apenas um lugar ou uma cena: ela descreve uma imersão sensível.

Se Mariana tivesse montado o curta-metragem, com certeza ele teria sido outro — e ainda assim seria uma etnografia. Porque o *filme etnográfico* não se reduz a uma receita de pesquisa, mas se enraíza na relação, na escuta, na deriva. O que define a etnografia não é a forma final da obra — se é texto, se é desenho, se é som —, mas o processo que a sustenta.

A discussão sobre o gênero do filme, empreendida por mim no último tópico do meu trabalho de conclusão, torna-se, assim, secundária diante da centralidade do gesto etnográfico que o produz. A tentativa de classificá-lo como documentário, etnoficção, filme experimental ou ensaio audiovisual revela mais sobre as *fronteiras disciplinares* (Pussetti, 2015) do que sobre a própria obra. O que o filme realiza é um fluxo de significações de *uma experiência*, onde os registros do vivido, do imaginado e do lembrado se entrelaçam. Ele produz uma linguagem, ou ainda, um gênero, próprio daquele encontro, em que a experiência compartilhada no campo se converte em expressão audiovisual.

Essa concepção de fluxo não é apenas estética: ela é também epistemológica. É na *montagem etnográfica*, e não em um gênero específico, que a etnografia se afirma enquanto processo, como prática que também pode ser artística, admitindo o inacabado, o ambíguo, o não dito.

O deslocamento aqui não é apenas o movimento das imagens entre contextos, nem o trânsito entre formas de escrita enquanto exercício técnico. Ele nasce de uma experiência vivida no campo e na relação com quem assiste: não há um roteiro a ser seguido, mas pistas, intenções e significados a serem construídos.

Ao contrário da *eliminação de ruídos*, termo técnico da montagem sonora caracterizado pelo ato de equalizar e destacar um som principal, este texto se propõe a adicioná-los, a destacar interferências e chieidos. Os ruídos aqui não são erros a serem removidos, mas camadas de sentido, rastros de presença. Nesse sentido, a montagem passa a ser compreendida como um operador de escuta e invenção. E seu uso não se limita aos filmes.

Desenhos, músicas, animações, instalações sonoras, *performances* de rua e experiências de audiovisual expandido também podem constituir etnografias visuais e sensoriais, desde que estejam comprometidas com um modo relacional de observar e contar.

Nesse sentido, apontar outras formas de escrita é também um fluxo recorrente em nossa disciplina quando nos voltamos para um campo de estudo emergente. Foi no encontro entre a antropologia e o teatro que se originou a antropologia da *performance*, e por isso, temos evidências suficientes de que o contato da antropologia com as técnicas da imagem, do som e da montagem nos permite ir além — ampliando não só o modo como escrevemos e apresentamos nossas pesquisas, mas o próprio modo como pensamos.

Chegamos, assim, aos nossos momentos finais. O título que nomeia o encerramento deste capítulo opera como resumo da prática etnográfica aqui proposta. Montar, como vimos, não é apenas organizar material bruto: é uma forma de pensar com os materiais. E renderizar, no jargão audiovisual, é o momento em que o *software* de edição processa todas as camadas — vídeo, som, efeitos, cortes, trilhas — para transformá-las em um arquivo contínuo. Renderizar, portanto, implica significação, acabamento, paciência, espera, e uma entrega ao tempo.

Renderizar uma etnografia, então, é aceitar o tempo na qual ela é formulada, revisitada, reescrita. É permitir que o pensamento assuma camadas e lacunas. Porque concluir a montagem não é chegar a um corte definitivo, mas assumir uma posição momentânea, entre tantas possíveis, diante do que foi vivido, filmado e escutado. Renderizar, aqui, é construir significados que não fecham, mas abrem — para a continuidade do pensamento, da escuta e da criação.

Portanto, a pesquisa aqui retomada — que se inicia com uma pergunta sobre o Festival de Artes de São Cristóvão — nos conduz, ao fim, a uma reflexão mais ampla sobre o que pode uma etnografia realizada por meio de imagens. A materialização do filme enquanto escrita etnográfica só foi possível porque acolhi os desvios, os ruídos e as lacunas como partes constitutivas da própria experiência. Não busquei encer-

rar os sentidos, mas habitá-los. Por isso, essas últimas palavras não são um fim, mas uma dobra. Uma fresta por onde ainda passam perguntas, inquietações e versões alternativas de corte.

Afinal, como já sugeria Mariana em seu diário: o massa da etnografia é não pilhar com o tempo.

REFERÊNCIAS

BARBOSA, Andrea. Fotografia, narrativa e experiência. *In*: BARBOSA, Andrea. **A experiência da imagem na etnografia**. 2016. p. 191-204

BONDÍA, Jorge Larrosa. **Tremores**: escritos sobre experiência. São Paulo: Autêntica, 2014.

CARDOSO, Sérgio. **Olhar viajante (do etnólogo)**. Olhar, 1989.

CARDOSO, Vânia Zikán. Antropologias em performance. **Ilha Revista de Antropologia**, v. 11, n. 1, 2, p. 9-16, 2009.

DAWSEY, John Cowart. Victor Turner e antropologia da experiência. **Cadernos de Campo**, São Paulo, v. 13, n. 13, p. 163-176, 2005.

DAWSEY, John Cowart. Descrição tensa (Tension-Thick Description): Geertz, Benjamin e Performance. **Revista de Antropologia**, v. 56, n. 2, p. 291-320, 2013.

EISENSTEIN, Sergei. **A forma do filme**. Rio de Janeiro: Zahar, 1990.

Eu toco o FASC e sou tocada por ele. Direção: Layla Bomfim. São Cristóvão; Aracaju: Produção independente, 2025. 1 curta-metragem. Finalizado com recursos da Lei Paulo Gustavo/FUNCAJU.

PENÃ-GOMEZ, Guillermo. Em defesa da arte da performance. *In*: DAWSEY, John; MÜLLER, Regina; MONTEIRO, Marianna; HIKIJI, Rose (org.). **Antropologia e performance**: ensaios na pedra. São Paulo: Terceiro nome, 2013. p. 441-465.

GRUNVALD, Vitor; ABREU, Carolina. Montagem, teatro antropológico e imagem dialética. *In*: BARBOSA, Andrea; CUNHA, Edgar Teodoro da; HIKIJI, Rose Satiko Gitirana; NOVAES, Sylvia Caiuby (org.). **A experiência da imagem na etnografia**. São Paulo: Terceiro Nome, 2016. p. 261-283.

LANGDON, Esther Jean. Performance e sua diversidade como paradigma analítico: a contribuição da abordagem de Bauman e Briggs. **Ilha Revista de Antropologia**, v. 8, n. 1/2, p. 162-183, 2006.

MacDOUGALL, David. The visual in anthropology. *In*: BANKS, Marcus; MORPHY, Howard (ed.). **Rethinking visual anthropology**. London: Yale University Press, 1997. p. 276-295.

MAGNANI, José Guilherme Cantor. De perto e de dentro: notas para uma etnografia urbana. **Revista Brasileira de Ciências Sociais**, v. 17, p. 11-29, 2002.

MURCH, Walter. **Num piscar de olhos**: a edição de filmes sob a ótica de um mestre. J. Zahar, 2004.

PUSSETTI, Chiara. Os frutos puros enlouquecem. Percursos de arte e antropologia. **Antropolítica**: Revista Contemporânea de Antropologia, v. 38, p. 221-243, 2015.

REZENDE, Marcos Vinícius Buiati. Corpo, experiência e performance: perspectivas teórico-metodológicas anti-conceituais. **ARTEFACTUM**: Revista de estudos em Linguagens e Tecnologia, v. 11, n. 2, 2015.

ROCHA, Ana Luiza Carvalho da; ECKERT, Cornelia. **A preeminência da imagem e do imaginário nos jogos da memória coletiva em coleções etnográficas**. Brasília: ABA, 2015.

RUSSELL, Catherine. **Experimental ethnography**: the work of film in the age of video. Carolina do Norte: Duke University Press, 1999.

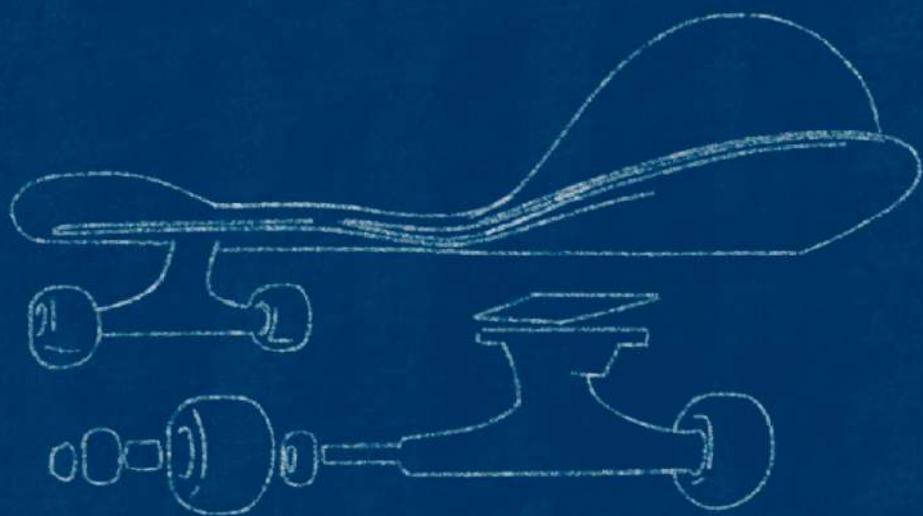
SILVA, Adriana de Oliveira. A seriedade humana (e divina) do giro da Folia do Divino em São Luiz do Paraitinga e Lagoinha. In: DAWSEY, John; MÜLLER, Regina; MONTEIRO, Marianna; HIKIJI, Rose (org). **Antropologia e performance**: ensaios napedra. São Paulo: Terceiro nome, 2013. p. 187-202.

SCHECHNER, Richard. Pontos de contato entre o pensamento antropológico e teatral. **Cadernos de Campo**, São Paulo, v. 20, n. 20, p. 213-236, 2011.

SCHNEIDER, Arnd. **Expanded visions**: a new anthropology of the moving image. Londres: Routledge, 2021.

TURNER, Victor. **Do ritual ao teatro**: a seriedade humana de brincar. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2015.

XAVIER, Ismail. A decupagem clássica. In: XAVIER, Ismail. **O discurso cinematográfico**: a opacidade e a transparência. São Paulo: Paz e Terra, 2005. p. 27-39.



“SK8 É ARTE, CAIR FAZ PARTE”: IMAGEM, PERFORMANCE E PESQUISA NA PRÁTICA DO SKATE

Letícia Oliveira Feijão Galvão*

INTRODUÇÃO

Experimentar a cidade é construir um repertório de imagens, sons, movimentos e usos do espaço que têm o corpo como vetor do conhecimento da realidade empírica. Este trabalho busca discutir como a imagem e a *performance* são elementos fundamentais para compreender o skate como um fenômeno socioestético nas cidades de Aracaju e Fortaleza, capitais litorâneas situadas no Nordeste brasileiro. Mais do que uma prática esportiva voltada para a técnica, o *skateboarding* se consolidou no Brasil e no mundo como uma prática cultural que produz os seus próprios sentidos sobre corpo, espaço, território e pertencimento. Por meio de usos e “contra-usos” (Leite, 2002, 2007) do espaço público, as e os skatistas exploram formas ora normativas, ora transgressoras de transitar pelas cidades que habitam, assim como estabelecem as suas próprias sociabilidades e redes de trocas materiais e simbólicas.

As reflexões trazidas para o presente trabalho são oriundas do meu texto de tese de doutorado, ainda em andamento. Nela, debato a questão do direito à cidade para jovens mulheres skatistas e como essas skatistas constroem as suas próprias formas de agência coletiva

* Mestre e doutoranda em Sociologia pelo Programa de Pós-Graduação em Sociologia da Universidade Federal de Sergipe (PPGS/UFS). Membro do Grupo de Estudos Culturais, Identidades e Relações Interétnicas (GERTs), da Global Transformative Education Network (GTEN) e do Observatório de Culturas e Artes Visuais de Sergipe (OCAS).

e estética (Marcon, 2019) no espaço público, diante de realidades que reproduzem mecanismos de opressão como o racismo, a misoginia e a LGBTQIAPN+fobia. Este capítulo em específico terá como foco o aspecto performático, artístico e imagético do skate nas duas cidades citadas acima.

Ambas as capitais foram escolhidas em virtude de um contato já preestabelecido com circuitos de skate locais. Ao transitar por Aracaju e Fortaleza durante os anos de 2022 a 2025, percebi que, ainda que estivesse em momentos de “lazer”, o olhar etnográfico me acompanhava enquanto simultaneamente pesquisadora e skatista nesses espaços. Adotar uma perspectiva antropológica diante do skate me possibilitou perceber que, em ambas as cidades, andar de skate não significa apenas mover o corpo diante de uma prancha sobre rodas no concreto; significa, também, construir redes de sociabilidade baseadas no apoio mútuo e na busca por reconhecimento da sociedade civil e do poder público. Diante dessas disputas pelo espaço público, a cultura *skateboarder* constrói um repertório imagético translocal (Cirino, 2019) em torno do que significa andar de skate, conforme a produção audiovisual, a moda ou os usos do corpo ali estabelecidos.

Para investigar mais profundamente essas dinâmicas estético-políticas, utilizei a participação observante (Wacquant, 2006), a fotoetnografia (Achutti, 1997), a análise de conteúdo (Minayo, 2000) e a pesquisa documental como ferramentas teórico-metodológicas. Pude estabelecer algumas considerações em torno do caráter visual e performático do skate em Aracaju e Fortaleza, da interação dos skatistas com outras práticas estéticas contra-hegemônicas (como a pichação e o grafite) e da fotografia como ferramenta de pesquisa e recurso narrativo das experiências em campo.

1. O SKATE COMO PRÁTICA CULTURAL E ESPORTIVA

O *skateboarding* surgiu na Califórnia, na década de 1960¹ e adquiriu grande popularidade no Brasil, sobretudo a partir dos anos 1970. A prática do skate, em um sentido técnico, consiste em transitar em uma prancha de madeira sobre rodas conectadas por um *truck* e executar manobras que sincronizam força, velocidade e tempo. Essas manobras trazem consigo uma visualidade que chama a atenção, inclusive, de não skatistas — o que traz um caráter espetacular para o skate, como em várias outras culturas juvenis (Abramo, 1998). Diversos skatistas, aliás, afirmam que o skate não deve ser interpretado como um esporte, mas como uma prática cultural, como pude ouvir em campo nas duas cidades estudadas.

Podemos pensar no skate, portanto, como uma cultura urbana que implica, em muitos momentos, a adesão a um estilo de vida que envolve usos do corpo e sentidos construídos sobre essa prática corporal. Esse estilo de vida envolve certas formas de expressão estética e comportamental, mas sobretudo a ocupação de espaços públicos por meio do skate. Há um entendimento, para os skatistas, de que o skate é um meio de transporte e também uma forma de experimentação do espaço: a cidade se torna um “playground” em potencial.

Entretanto, o skate não foi inicialmente bem recebido no Brasil. Em 1988, o então prefeito de São Paulo, Jânio Quadros, proibiu a prática no município após a sua popularização pela cidade. A proibição foi recebida pelos skatistas com protestos no Parque do Ibirapuera. Além de episódios como esse, cabe mencionar que o processo de esportivização do skate é um fenômeno recente. Um exemplo disso é o seu reconhecimento tardio enquanto esporte olímpico nos Jogos de Tóquio em 2021 — o skate foi “da proibição às medalhas olímpicas” (BBC, 2024).

¹ O skate surgiu na década de 1960, na Califórnia, como uma adaptação do surfe para o concreto. De acordo com a Confederação Brasileira de Skate (CBSK), “o Surfinho (como era chamado na época) era feito de eixos de patins com rodas de borracha ou ferro pregados numa madeira qualquer” (CBSK, 2025). A prática chegou ao Brasil a partir de jovens que viajavam para o exterior durante o período.

Entretanto, ainda existem relatos de repressão a skatistas nas cidades, como pude ouvir de alguns interlocutores em campo; e é em contraposição à repressão policial e por meio da reivindicação pela inclusão do skate em políticas públicas, que muitas e muitos skatistas constroem formas de ação estética (Marcon, 2019) por meio da arte, da *performance* e da ocupação do espaço público².

2. UMA ANTROPOLOGIA DO CORPO E DA CIDADE A PARTIR DE UM CORPO NAS CIDADES

Como visto até aqui, o skate é uma prática cultural na qual o corpo e a cidade se encontram, e o espaço urbano se torna um *locus* de ação estética e política, como em outras culturas juvenis (Marcon; Galvão, 2023). Há um forte sentido de coletividade para aqueles que transitam de “carrinho” pelos espaços da cidade, na medida em que o skate proporciona práticas específicas de sociabilidade. Mas há, também, uma dinâmica puramente individual do skate: a relação corpórea, fenomênica, com a velocidade, o tempo, a adrenalina e os processos de significação do medo e da liberdade. Afinal, apenas um corpo pode ocupar o *shape*³ e executar as manobras conforme as modalidades *street*, *park*, *freestyle*, dentre inúmeras outras que compõem o universo do skate. No âmbito competitivo, o skate, não à toa, é classificado como esporte individual.

Dessa forma, considere relevante pensar em métodos e técnicas de pesquisa que possibilitassem a construção de um entendimento antropológico do skate como cultura urbana e juvenil, ao mesmo tempo que da corporeidade da sua prática. Como pensar, então, em métodos

² Essa dinâmica pode ser vista tanto em âmbito local quanto global. Como posto acima, a proibição do skate no Parque do Ibirapuera e, posteriormente, por toda a cidade de São Paulo sinaliza que o espaço público havia sido ocupado por skatistas. Outro exemplo é o caso do Museu de Arte Contemporânea de Barcelona, que não foi um espaço projetado arquitetonicamente para a prática do skate, entretanto, skatistas locais passaram a ocupá-lo, e hoje é espaço de competições internacionais de skate *street*.

³ Prancha de madeira sob a qual se posicionam o *truck* e as rodas.

que possibilitem a construção de uma antropologia do corpo e das cidades a partir de um corpo nas cidades?

Recorri, portanto, a alguns métodos como recursos investigativos: o primeiro deles é a observação direta de espaços voltados ao skate, assim como o contato com interlocutores locais e a aplicação de entrevistas semiestruturadas. Aliado a esses recursos de coleta de dados está o método da participação observante — uma subversão etimológica (mas também uma revisão metodológica) da “observação participante”, recurso tradicionalmente utilizado na pesquisa antropológica (Malinowski, 1976), que implica a presença do antropólogo em ritos e práticas comuns ao grupo/cultura estudados. Wacquant (2006), na obra *Corpo e Alma: notas de um aprendiz de boxeador*, propõe outro sentido para o método: na participação observante, o corpo do(a) pesquisador(a) se torna, também, um vetor do conhecimento (Wacquant, 2006, p. 8)

Pensar o corpo como um vetor do conhecimento antropológico pode ser associado, também, à antropologia do corpo de David Le Breton (2006, 2011). Em diversas obras, o autor se debruça sobre o que significa interpretar experiências corporais a partir de sentidos socioantropológicos e como essas experiências possuem um caráter fortemente subjetivo e simbólico para diversos grupos sociais.

A participação observante, nesse sentido, me permitiu ter contato com uma perspectiva em primeira pessoa sobre a prática do skate. Isso implica viver as mesmas sensações que predominam nas vivências de muitos skatistas: não só a dor, o medo, mas também os sentimentos de vitória e superação ao acertar manobras, participar de competições, conhecer *picos*⁴ novos, dentre outros. Experimentei uma relação direta com a altura, a gravidade, o movimento e como esses fenômenos são percebidos (Merleau-Ponty, 2018) pelo corpo que transita no skate. A partir disso, produzi diários de campo que me auxiliaram no processo de escrita e reflexão antropológicos, em diálogo com a fenomenologia e com os estudos sobre gênero, juventudes e cidades.

⁴ Categoria utilizada pelos skatistas que diz respeito a locais propícios para a prática do skate.

O contato com interlocutoras e interlocutores também foi crucial para a análise dos dados empíricos; as vozes dos sujeitos da pesquisa possibilitaram um contato mais profundo com os modos de fazer e pensar o skate na cidade. A partir disso, realizei entrevistas semiestruturadas com skatistas locais que estão presentes no meu texto de tese. Tanto nas entrevistas quanto nas conversas informais, busquei investigar quais são as sensações que predominam nas vivências dos skatistas e como é a sua relação com a cidade e a reivindicação do espaço público.

Outro recurso pensado para a construção deste capítulo foi o que Britto e Jacques (2008, p. 79) chamam de “corpografia urbana” — o que, nas palavras das autoras, seria “um tipo de cartografia realizada pelo e no corpo, ou seja, a memória urbana inscrita no corpo, o registro de sua experiência na cidade, uma espécie de grafia urbana, da própria cidade vivida, que configura o corpo de quem a experimenta”. Elaborar uma corpografia urbana do skate aracajuano e fortalezense seria pesquisar (e viver) os circuitos de skate locais, entender como se configuram tais relações entre corpo e cidade e como podemos investigá-las por um prisma científico. Como também colocam as autoras,

As corpografias urbanas, que seriam estas cartografias da vida urbana inscritas no corpo do próprio habitante, revelam ou denunciam o que o projeto urbano exclui, pois mostram tudo o que escapa ao projeto tradicional, explicitando as micopráticas cotidianas do espaço vivido, as apropriações diversas do espaço urbano. As corpografias urbanas, ao contrário, são frutos do hoje hegemônico processo de espetacularização urbana, e estão diretamente relacionadas a uma diminuição da experiência corporal das cidades enquanto prática cotidiana, estética ou artística no mundo contemporâneo (Britto; Jacques, 2008, p. 81).

Busquei produzir essa corpografia a partir de um estudo dos circuitos de skate de cada cidade, ao frequentar pistas e espaços “esqueitáveis” em grupo, experimentar corporalmente a prática do skate (Figura 1) e buscar refletir como o corpo em movimento e a cidade se encontram.

Figura 1 - Pesquisadora em campo



Fonte: Foto da autora, 2024.

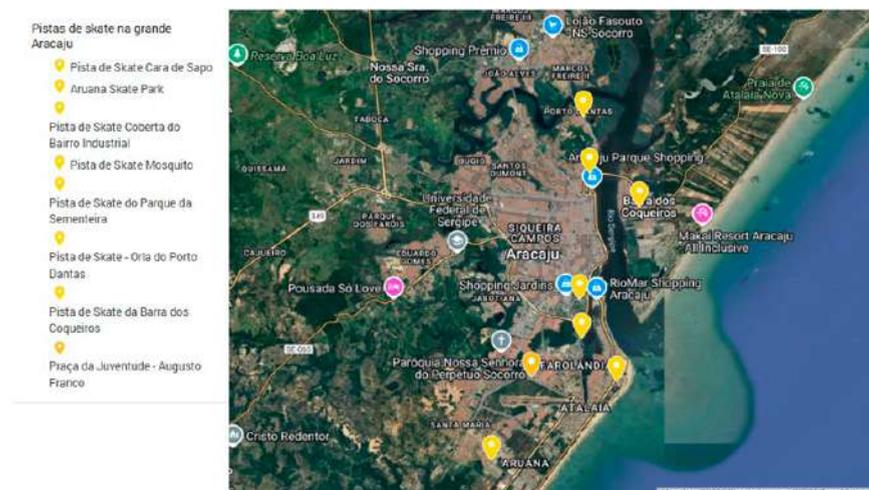
É preciso lembrar que a corporeidade da prática do skate possui, também, um forte caráter estético: há um sentido espetacular na *performance* que articula o corpo, o tempo, a velocidade e a gravidade e, por fim, a visualidade das manobras executadas em ruas, *bowls*, rampas e corrimões. Para compreender essa espetacularidade do skate, apresentarei, a seguir, dois circuitos⁵ distintos de duas capitais do Nordeste, para, posteriormente, discutir como a estética e a *performance* fazem parte dessa cultura urbana e juvenil.

⁵ Utilizo o conceito de circuito proposto pelo antropólogo José Guilherme Magnani (2005). Para o autor, um circuito é “o exercício de uma prática ou a oferta de determinado serviço por meio de estabelecimentos, equipamentos e espaços que não mantêm entre si uma relação de contigüidade espacial; ele é reconhecido em seu conjunto pelos usuários habituais.” (Magnani, 2005, p. 179).

3. O CIRCUITO ARACAJUANO DE SKATE

A cultura *skateboarder* de Aracaju concentra uma parte considerável das juventudes locais. É um modo de ser e estar na cidade, aliado a uma prática corporal específica, que atravessa categorias como gênero, raça, classe e geração. Há, portanto, um elemento coesivo que reúne grupos sociais tão distintos em um único espaço: o interesse por transitar “de carrinho” pelo concreto. A seguir, trago um mapa das principais pistas e *skateparks* da Região Metropolitana de Aracaju:

Figura 2 - Pistas de skate da Região Metropolitana de Aracaju



Fonte: Google Maps, 2025.

De acordo com o Memorial do Skate Sergipano⁶, há registros de skatistas no estado de Sergipe desde a década de 1980. No memorial estão reunidas imagens de campeonatos, sessões de skate, pistas inauguradas e demolidas na cidade, dentre outras informações importantes para o registro da memória do skate local. Em Aracaju, assim como em outras partes do país, muitos skatistas rejeitam a ideia de que andar de

⁶ Disponível em: memorialdoskatesergipano.org. Acesso em: 22 maio 2025.

skate seja apenas um esporte: o skate se configura, para essas pessoas, como um estilo de vida e uma prática cultural. Dick Hebdige (1979), teórico dos Estudos Culturais de Birmingham durante os anos 70, definiu estilo como um conjunto de práticas significantes, isto é, formas de ser e estar no espaço público que possuem um sentido simbólico para determinados grupos. O estilo de vida skatista atribui significados próprios para essa prática corporal, que traz consigo um repertório semiótico de usos do espaço.

Figura 3 - Primeiro ato da AESPS na pista do Bairro Industrial



Fonte: Foto da autora, 2024.

Os espaços de skate mais frequentados na capital sergipana são as pistas B.I. *Skatepark*, localizada na Zona Norte da cidade — mais especificamente, no Bairro Industrial, que concentra diversas manifestações da cultura hip hop⁷ e *skateboarder* da cidade (Figura 4). Nesse espaço,

⁷ Existe uma série de diálogos da cultura *skateboarder* com as culturas punk e hip hop. Durante o período de pesquisa da minha dissertação de mestrado sobre a cena punk de Aracaju, alguns interlocutores frisaram como a prática do skate lhes propiciou um primeiro contato com as visões de mundo punks. Além disso, diversos skatistas, como pude ver em campo, identificam-se com a cultura hip hop e suas formas de ação estética e política.

são realizados eventos como o primeiro ato da Associação Esportiva de Skate e Patins de Sergipe (AESPS). A AESPS foi criada no ano de 2024 como forma de organizar, politizar e disseminar as culturas urbanas do skate e dos patins no estado e reúne skatistas e patinadoras(es) em torno de uma diversidade de demandas políticas, como o direito à cidade e o investimento público no esporte.

Figura 4 - Grafite na B.I. Skatepark



Fonte: Foto da autora, 2025.

Outro espaço de grande importância para o skate aracajuano é a pista Cara de Sapo (Figura 5), considerada um dos espaços mais amplos para a prática do skate no país. Nela, são realizados diversos campeonatos e eventos de divulgação de materiais audiovisuais do skate sergipano, assim como são vendidos materiais como *shapes*, *trucks* e outras peças fundamentais para a prática do skate. A pista Cara de Sapo é a mais movimentada de Aracaju; é possível identificar skatistas de diversas faixas etárias, em distintos graus de aprendizagem. Esse espaço também é um ambiente de sociabilidades que vão além do skate. Lá, muitos jovens se reúnem durante o horário da noite para conversar, observar os skatistas e circular pelo espaço da Orla de Atalaia, cartão-postal de Aracaju.

Figura 5 - Skatista na pista Cara de Sapo



Fonte: Foto da autora, 2025.

Durante o processo etnográfico, pude refletir sobre a experiência urbana e corporal do skate — e, ao pensar nessa experiência em primeira pessoa, percebi a necessidade de uma discussão sobre o aspecto fenomenológico⁸ do ato de andar de skate. Há um processo de assimilação corporal que envolve um entendimento sobre como se mover, como entender o espaço, como construir um circuito, como desviar de outros skatistas e como lidar com imprevistos físicos como quedas e lesões. Assim como Wacquant (2006) posiciona o diário de campo como um recurso fundamental para o entendimento da assimilação corporal no boxe, a escrita dos diários também foi essencial para entender os processos e modificações corporais que atravessam o skate, como trago no texto a seguir:

⁸ A fenomenologia é um campo de estudos que busca analisar como os fenômenos são atribuídos e interpretados pelos sujeitos através dos sentidos. Merleau-Ponty (2018, p. 84), em *Fenomenologia da Percepção*, afirma: “o sentir é esta comunicação vital com o mundo que o torna presente para nós como lugar familiar na nossa vida”.

Andar de skate é aprender a conviver com lesões e desconfortos corporais que persistem, e muitas vezes não temos tempo ou recursos para tratá-los da melhor maneira. Nas pistas, escuto histórias de tendões rompidos, joelhos “soltos”, lembro dos meus próprios joelhos ralados, em processo de cicatrização. Criamos uma relação íntima com a dor física que nos acompanha, mas que se torna secundária quando nos deparamos com a adrenalina, a velocidade e o senso de superação e liberdade que atravessa globalmente os sentidos sobre o skate (Diário de campo da autora, 2025).

Entender a *performance* skatista é, também, entender como são atribuídos sentidos a relações outrora conflituosas entre corpo, espaço e tempo. A dor não é, necessariamente, um sinal negativo na prática do skate — ao contrário, em muitos momentos pode ser vista como um sinal de autossuperação. É a partir de negociações com a dor que se torna possível explorar as possibilidades de expressão corporal no skate; e, como coloca Merleau-Ponty (2018, p. 180), “todo saber se instala nos horizontes abertos pela percepção”.

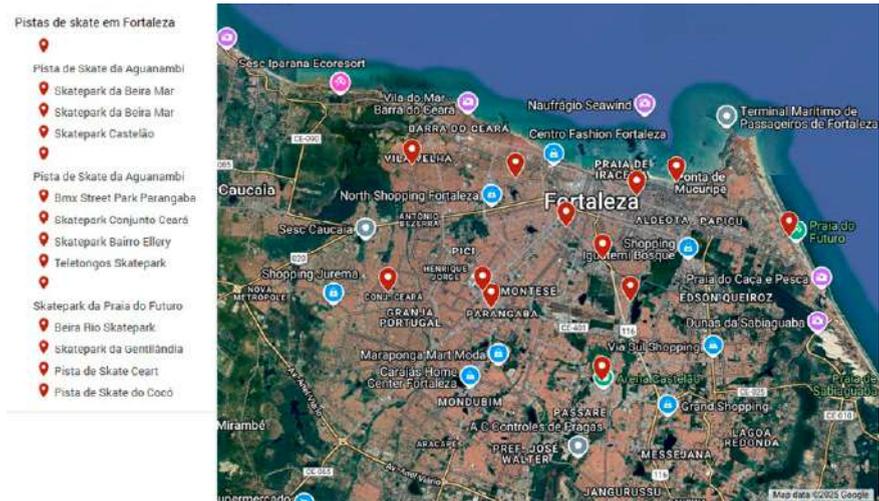
4. O CIRCUITO FORTALEZENSE DE SKATE

A cidade de Fortaleza concentra um amplo número de pistas, praças e *skateparks* distribuídos em regiões estratégicas da cidade (Figura 6). Alguns dos espaços mais conhecidos pelos skatistas locais são o *Skatepark* da Beira Mar (também conhecido como Charles Reginaldo *Skatepark*), Castelão *Skatepark*, *Skatepark* da Gentilândia, Pista de Skate do CeArt, Pista de Skate da Aguanambi, dentre outros. Assim como em Aracaju, é comum para muitos skatistas de Fortaleza circularem por diversas pistas pela cidade a fim de encontrar o “pico” mais adequado para uma determinada manobra ou circuito de skate. Podemos entender esse fluxo como a categoria *trajeto* pensada pelo antropólogo José Guilherme Magnani (2005, p. 178). Mais precisamente, “trajeto aplica-se a fluxos recorrentes no espaço mais abrangente da cidade e no interior

“Sk8 é arte, cair faz parte”

das manchas urbanas. É a extensão e, principalmente, a diversidade do espaço urbano para além do bairro que impõem a necessidade de deslocamentos por regiões distantes e não contíguas”.

Figura 6 - Mapa dos Skateparks de Fortaleza



Fonte: Google Maps, 2025.

Durante o processo etnográfico, as pistas que frequentei de forma recorrente, a fim de observar a diversidade de sociabilidades que nelas se estabelecem, foram a Pista de Skate da Beira Mar e a Pista de Skate do CeArt, relativamente próximas uma da outra em relação às outras pistas (cerca de 2,5 km de distância).

Figura 7 - Charles Reginaldo *Skatepark* (ou Pista de Skate da Beira Mar)



Fonte: Henry Teixeira Arquitetura e Urbanismo, 2022.

Comecei a frequentar a Pista da Beira Mar (Figuras 7 e 8) logo após a sua inauguração, em 2022. Esse espaço rapidamente se tornou um “pico” movimentado, por estar localizado na zona mais turística da cidade (a Avenida Beira Mar, que concentra feiras de artesanato, hotéis, restaurantes, mercados e atividades de lazer na praia). A paisagem também torna a pista atrativa — distintas formas e cores tomam conta da estrutura de concreto erguida logo acima da areia, a poucos metros do mar. Nela, percebi que crianças, jovens e adultos de diferentes contextos socioeconômicos e categorias identitárias a frequentavam com assiduidade.

Com o passar das semanas, certos rostos foram se tornando familiares, e também me vi construindo relações de amistosidade com frequentadoras e frequentadores da pista. Nos momentos de descontração, após nos cansarmos ou nos machucarmos, era comum conversarmos sobre truques, manobras e formas de circular pelas rampas e *bowls*. Alguns jovens encontravam no ambiente da pista um espaço dis-

tinto dos círculos familiar e escolar — lá poderiam exercer suas identidades e preferências de lazer com mais liberdade, entre outros jovens que também compartilhassem de tais estilos de vida. Também havia um direcionamento mais profissionalizado de outros skatistas diante daquele espaço; não era raro ver equipes de *filmmakers* produzindo materiais audiovisuais individuais ou coletivos em torno do skate.

Figura 8 - Skatistas na Pista de Skate da Beira-Mar



Fonte: Foto da autora, 2022.

Alguns desses materiais também foram produzidos na Pista de Skate da Praça Luiza Távora, ou CeArt, frequentada durante o processo de pesquisa. Ir diversas vezes a um mesmo lugar e exercer o olhar etnográfico permite ao pesquisador visualizar dinâmicas de comunicação particulares, como a construção de redes de cooperação em torno do skate; com o passar do tempo, skatistas mais experientes se aproximam e orientam skatistas iniciantes acerca de manobras, truques ou certas condutas de etiqueta nas pistas (como o respeito à fila das rampas). A Praça Luiza Távora, segundo espaço de skate estudado em Fortaleza, reúne diversos tipos de atividades em um só espaço; há uma feira de

artesanato, um amplo espaço para transeuntes circularem ou para a produção de eventos e, próximo à rua, há a pista de skate (Figura 9).

Figura 9 - Skatistas na Pista do CeArt



Praça Luiza Távora, 2021.

Nela, os skatistas contrastam com outros frequentadores da praça a partir das formas de se vestir, de transitar e utilizar os equipamentos públicos e de atribuir sentidos a esses usos ou mesmo “contra-usos”, como define Leite (2007). Ainda que a Pista do CeArt seja menos frequentada do que lugares como a Pista da Beira Mar (em certos horários, era possível encontrá-la vazia), é possível ver ali expressões visuais marcantes da cultura do skate, como o grafite “Sk8 é arte, cair faz parte” (Figura 10). A pista também foi cenário de vídeos de skatistas com repercussão nacional na plataforma Instagram.

“Sk8 é arte, cair faz parte”

Figura 10 - Grafite “Sk8 é arte, cair faz parte”



Fonte: Foto da autora, 2023.

A frase grafitada acima sintetiza a íntima relação entre dor e *performance* vivenciada no skate: não há como fugir de quedas e imprevistos, pois eles fazem parte do processo de aprendizado e do que significa ser skatista. Raciocínios como esse são muito comuns entre aqueles que tornam o skate uma forma de viver, como pude ouvir nas conversas em campo, tanto em Fortaleza quanto em Aracaju. Durante o processo de aprendizagem do skate, uma das primeiras coisas a aprender é “como cair”, como preparar o corpo e evitar lesões. Alguns skatistas enxergam essa relação entre a manobra e a queda, entre o êxito e a falha, como uma metáfora para as suas experiências de vida.

5. ESTÉTICAS E TÁTICAS DO SKATE

Em ambas as capitais estudadas, a cultura *skateboarder* possui uma rede própria de trocas, comunicação, comércio e afetividades; podemos classificar essa cultura, então, como translocal. Estar na pista é, também, socializar; encontrar outros skatistas, treinar e aprender ma-

nobras, ouvir histórias de vida, participar de competições e produzir materiais artísticos e audiovisuais. O trânsito “de carrinho” pelas ruas, praças e outros equipamentos públicos modula formas de ser e estar no espaço urbano para jovens skatistas, que, a partir do skate, estabelecem suas próprias estratégias e táticas (Certeau, 1998) de reconfiguração da experiência urbana ou de “contra-usos” da cidade (Leite, 2003, 2007).

Um exemplo de “contra-uso” da cidade são as ocupações feitas por skatistas de uma estrutura de concreto localizada no Palácio da Abolição, em Fortaleza (que é o palácio do governo). Alguns skatistas utilizam o espaço, que não foi pensado para esse fim mas que é visto como “esqueitável”⁹, e executam manobras nas inclinações e curvas dessa estrutura. Muitos deles são prontamente expulsos por policiais (alguns desses momentos são registrados pela câmera), mas valorizam experiência do risco que atribui um sentido de irreverência a esses “jogos do viver” (Le Breton, 2009). A *performance*¹⁰ skatista concentra, portanto, artes de fazer (Certeau, 1998) que articulam corpo, movimento, imprevisibilidade e autossuperação nos espaços da cidade. O skatista aracajuano Cydrak Santana define as particularidades do skate de rua:

O skate meio que tem duas vertentes: tem uma galera que anda muito em pista, que treina pra campeonato, mais esse lance que hoje é algo olímpico. E tem outra galera, que é quem eu mais me identifico, com a Hope¹¹, com os meus amigos e amigas, que é a parte de skate cultural. Que são elementos de rua, ou seja: a gente

⁹ “Esqueitável”, na cultura do skate se refere a um espaço propício para a sua prática.

¹⁰ É importante situar que o sentido que atribuo ao termo *performance*, nesta pesquisa, é simultaneamente esportivo e artístico. Ainda que haja uma série de técnicas a serem desenvolvidas a partir de recursos como força, agilidade e disciplina, também há uma dimensão estética e subjetiva que atravessa o ato de andar de skate. Pensar uma *performance* skatista implica, portanto, em pensar distintas performatividades que se encontram no núcleo de um estilo de vida.

¹¹ Hope Skateboard é uma marca associada ao skate aracajuano. Sob o selo da Hope são produzidos *shapes*, roupas de *streetwear* e diversos outros equipamentos voltados à prática do skate. A marca, entretanto, não se restringe a uma visão mercadológica do skate; ela é responsável pela divulgação e apoio a eventos e competições de skate, assim como pela produção audiovisual do skate local.

anda em estruturas que não foram feitas pra skate, por exemplo: uma escada de uma praça não foi feita pra andar de skate diretamente, mas a gente usufrui desse espaço e meio que isso é um skate cultural. Um skate de rua (Cydrak Santana, 2023).

A partir dessa fala, podemos pensar como o skate de rua implica táticas de experimentação do espaço público. Certeau (1998, p. 94) pontua que a tática “não tem por lugar senão o do outro”; ela ocorre nas margens do poder, é “a arte do fraco”. É uma resposta elaborada a partir da astúcia daquela(e) então em desvantagem; no skate, as táticas são literalmente manobras pensadas em um ambiente que não foi projetado para recebê-las.

Também podemos pensar em táticas discursivas de afirmação identitária no skate que se manifestam a partir da visualidade. É importante salientar que a moda pode atuar como um forte recurso comunicativo; não à toa, há um estilo conhecido como *skatewear*. Como posto por Cydrak,

Mesmo que você não ande de skate, tem diversas milhares de pessoas que não andam de skate mas que se vestem como skatista, você vê alguém na rua, às vezes você nem conhece essa pessoa, mas você diz: ‘essa pessoa anda de skate’. Pelo modo de se vestir, pelo modo de se comportar... (Entrevista com Cydrak Santana, 2024).

Alguns dos principais recursos visuais utilizados pelos skatistas, além da produção de vídeos de manobras e circuitos, são *flyers* de eventos como competições, encontros e ações coletivas pensadas a partir do skate. Esses materiais visuais são responsáveis por divulgar midiaticamente a cultura do skate e os eventos a ela associados, como competições, rodas de conversa, e até mesmo ocupações de determinados espaços.

Figura 11 - Flyer do evento Castelão Jam Series



Fonte: Facebook, 2023.

A Figura 11 é um exemplo de comunicação visual da cultura *skateboarder* que evoca, também, símbolos da cidade de Fortaleza — como o Theatro José de Alencar, a Estátua de Iracema, o Estádio Castelão, o Marina Park Hotel e a Catedral de Fortaleza. Nesse sentido, o local e o global se encontram imagetivamente em torno de significações regionais da experiência translocal do skate. Esse encontro pode ser identificado, também, nas produções audiovisuais da marca aracajuana Hope Skateboard, que produz uma série de vídeos de skatistas locais a experimentar e trazer novos sentidos para os equipamentos urbanos de diferentes cidades, como os vídeos “Energia” e “Cabeças de Coco”, lançados em 2023 e 2024, respectivamente.

Figura 12 - *Flyer* da première do vídeo “Cabeças de Coco”



Fonte: Instagram, 2024.

Além disso, o design da Figura 12 evidencia a coletividade da prática do skate. A composição da imagem foi pensada a partir de miniaturas dos rostos de skatistas, patinadoras e patinadores que compõem a cena de skate e patins *street* de Aracaju e que fizeram parte da coletânea lançada publicamente na Pista Cara de Sapo, em um evento que reuniu tanto praticantes quanto entusiastas. A ação coletiva (Tilly, 1985) é um elemento-chave para pensar os processos reivindicativos do espaço público pelos skatistas, como já discuti em outros trabalhos (Galvão, 2023, 2024). Esses espaços públicos são tanto materiais quanto virtuais; a disseminação *online* da cultura *skateboarder* também é um fenômeno crescente nas redes sociais (Cirino, 2019). Andar de skate em Aracaju e Fortaleza, portanto, não consiste apenas em executar manobras em uma prancha de madeira sobre rodas; significa também posicionar-se diante de disputas espaciais, estéticas e identitárias.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Neste capítulo, busquei discutir como o skate constitui não apenas uma atividade esportiva, mas também um estilo de vida permeado por *performances*, visualidades e sonoridades que estabelecem teias de significado (Geertz, 1978) para aqueles que veem no skate possibilidades de expressão estética e política e o transformam em um recurso fundamental para dar continuidade aos seus próprios rituais de resistência (Jefferson; Hall, 2003) no espaço público.

Foi a partir de uma etnografia composta por entrevistas, pela participação observante e pela corpografia urbana que pude perceber, também, a dimensão performática do skate. Ao frequentar tanto competições quanto sessões não profissionais de skate, percebi que há simultaneamente uma objetividade e uma arbitrariedade na escolha das manobras a serem executadas. Em uma sessão de *skateboarding*, há uma relação dialética entre aqueles que andam de skate e aqueles que observam as manobras; a *performance* depende de quem a executa, mas também de quem a vê. É pelo ver e ser visto, por olhar e ser olhado, que o skate se legitima enquanto prática performática no espaço público.

Percebi que, ainda que haja espaços construídos pelo poder público para a prática do skate, skatistas enfrentam represálias por parte de policiais, por exemplo, ao transitar por espaços como ruas, praças, corrimões e outros equipamentos. Há um corpo pensado para ocupar as ruas e praças de forma normativa, e os corpos das e dos skatistas, quando fora dos espaços de skate, contrastam com esse ideal e tensionam o que se entende por direito à cidade.

REFERÊNCIAS

ACHUTTI, Luiz Eduardo Robinson. **Fotoetnografia**: um estudo de Antropologia Visual sobre cotidiano, lixo e trabalho. 1. ed. Porto Alegre: Tomo Editorial LTDA, 1998.

BRITTO, F.; JACQUES, P. Cenografias e corpografias urbanas: um diálogo sobre as relações entre corpo e cidade. **Cadernos PPG-AU**, n. 2, v. 7, p. 79-86, 2008.

CARRANÇA, Thais. Como skate no Brasil foi da proibição às medalhas olímpicas. **BBC**, 26 jul. 2024. Disponível em: <https://www.bbc.com/portuguese/articles/cpd9pgynzjjo>. Acesso em: 7 mar. 2025.

CERTEAU, Michel de. **A invenção do cotidiano: artes de fazer**. 3. ed. Petrópolis: Editora Vozes, 1998.

CIRINO, Giovanni. Skate transnacional: difusão de performance e técnicas corporais em vídeo-partes. **Revista Entreterios**, v. 2, n. 2, p. 110-121, 2019.

GALVÃO, Letícia. Corpo, gênero e agência: uma análise a partir do skate e do feminino em Aracaju. **Diversidade e Educação**, v. 11, p. 352-379, 2024.

GALVÃO, Letícia. “Esse espaço também é nosso”: jovens mulheres e o direito à cidade a partir da prática do skate e do surfe. *In*: NORONHA, Danielle Parfentieff de; MARCON, Frank Nilton (orgs.). **Juventudes e Gênero nas Ciências Sociais**. Rio de Janeiro: Telha, 2024. p. 58-76.

GALVÃO, Letícia; MARCON, Frank Nilton. Práticas culturais juvenis e a cidade como locus de ação política e disputa de sentidos sobre o espaço público. **Ponto Urbe**, n. 31, 2023.

GEERTZ, Clifford. **A Interpretação das Culturas**. 1. ed. Rio de Janeiro: LTC, 2011.

HALL, Stuart. **Resistance through rituals: youth subcultures in post-war Britain**. London: Routledge, 2003.

HEBDIGE, Dick. **Subculture: the meaning of style**. London & New York: Routledge, 1979.

LE BRETON, David. **A sociologia do corpo**. 6. ed. Petrópolis: Editora Vozes, 2017.

LE BRETON, David. **Condutas de risco: dos jogos de morte ao jogo de viver**. Editores Associados, 2009.

LEFEBVRE, Henri. **O direito à cidade**. 5. ed. Trad. Rubens Eduardo Frias. São Paulo: Centauro Editora, 2011.

LEITE, Rogério Proença. Contra-usos e espaço público: notas sobre a construção social dos lugares na Manguetown. **Revista Brasileira de Ciências Sociais**. v. 17, n. 49, jun. 2002.

LEITE, Rogério Proença. **Contra-usos da cidade: lugares e espaço público na experiência urbana contemporânea**. 2. ed. Campinas, SP: Editora da Unicamp; Aracaju, SE: Editora UFS, 2007.

MACHADO, Giancarlo. **De “carrinho” pela cidade: a prática do street skate em São Paulo**. Dissertação (Mestrado em Antropologia) — Universidade de São Paulo, São Paulo, 2011.

MACHADO, Giancarlo. **A cidade dos picos: a prática do skate e os desafios da cidadindade**. Tese (Doutorado em Antropologia) — Universidade de São Paulo, São Paulo, 2017.

MAGNANI, José Guilherme. Os circuitos dos jovens urbanos. **Tempo Social**, n. 17, v. 2, nov. 2005.

MARCON, Frank Nilton. Agências estetizadas: juventudes, mobilizações e ativismos em Angola. **Crítica e Sociedade: Revista de Cultura Política**, Uberlândia, v. 9, n. 2, 2019.

MARCON, Frank Nilton; GALVÃO, Letícia. Juventudes, coletivos e políticas públicas em Sergipe. **Revista Mundaú**, v. 10, p. 92-116, 2021.

MERLEAU-PONTY, Maurice. **Fenomenologia da percepção**. 5. ed. São Paulo: Editora Martins Fontes, 2018.

MINAYO, Maria Cecília de Souza. **O desafio do conhecimento: pesquisa qualitativa em saúde**. 14. ed. São Paulo: Hucitec Editora, 2014.

TILLY, Charles. Models and Realities of Popular Collective Action. **Social Research**, v. 52, n. 4, p. 717-747, 1985.

VALORIZANDO o artesanato cearense, Governo do Estado reinaugura a Loja CeArt na Praça Luiza Távora. **Portal In**, 24 set. 2021. Disponível em: <https://www.portalin.com.br/coberturas/valorizando-o-artesanato-cearense-governo-do-estado-reinaugura-a-loja-ceart-na-praca-luiza-tavora/>. Acesso em: 28 fev. 2025.

WACQUANT, Loic. **Body & soul: notebooks of an apprentice boxer**. 1. ed. New York: Oxford University Press, 2006.



ESTÉTICA DE MERCEARIA: UMA PESQUISA VISUAL EM ARTE PERIFÉRICA

David Ribeiro Correia*

INTRODUÇÃO

Partindo de reflexões acerca de arte e periferia, o percurso adiante aglutina as discussões do Seminário *Arte e Antropologia: Imagens em Deslocamento*, ao analisar o espaço periférico a partir da intersecção de diferentes elementos, como cidade, estética negra, representação e arte. Salientam-se, assim, as questões do pensamento urbano, antropológico e sociológico, e suas contribuições para o trabalho monográfico “Cenas do Grande Rosa Elze: uma pesquisa visual em arte periférica”, apresentado no evento. Ao longo do capítulo, mergulharemos em processos de criação em arte realizados como prática de abordagem visual, acerca da emancipação do entendimento de vidas periféricas e não-brancas. Assim, encontram-se aqui dados e imagens que corroboram para a captação de recursos visuais em campo, a construção de arte em pesquisa e o uso do desenho para a antropologia. O *locus* de pesquisa foi a região do Grande Rosa Elze, periferia na fronteira entre as cidades de São Cristóvão e Aracaju, em estreita proximidade com a Universidade Federal de Sergipe (UFS). A partir da minha vivência no bairro, percebi relações entre o espaço urbano e a estética periférica, desenvolvendo o conceito de “estética de mercearia”, que exploro tanto em discussões teóricas quanto por meio de obras artísticas.

* Natural da Bahia e residindo em Sergipe. Possui 10 obras tombadas como patrimônio do Estado Sergipano, através da Lei Federal Aldir Blanc 2020; professor de artes visuais graduado pela Universidade Federal de Sergipe; ilustrador digital e pesquisador visual; desenhista, quadrinhista e poeta.

Na ocasião do Seminário *Arte e Antropologia*, durante a discussão do grupo de trabalho, ficou evidente o potencial do desenho não só para representar algo graficamente, mas para revelar modos de ver, de se comunicar e de registrar utilizados em campo (Kuschnir, 2014). Seja no diário de artista ou no caderno do antropólogo, o desenho faz com que, ao abordar as pessoas em campo, o contato não seja visto como invasivo, mas, sim, seguro e tranquilo. Pois, apesar de ser unânime a recusa das pessoas a fotografias e gravações, desenhar fazia o momento de interação fluir melhor, tornando o ambiente mais confortável para todos ali presentes. Como se o lápis em minha mão não estivesse apenas tocando o papel do caderno, mas também os sentidos contidos no espaço. Dessa forma, veremos as obras produzidas por mim, a partir de uma reflexão sobre a relação corpo-cidade, que permeia a vivência de crianças e jovens periféricos, revelando-nos seus deslocamentos visuais em pinturas, pois o visual se expressa onde as palavras falham (Sousanis, 2017).

1. CENAS DO GRANDE ROSA ELZE

Durante a minha pesquisa de conclusão de curso em Artes Visuais, criei ao todo sete obras. Ao longo deste capítulo, destaco duas delas (Figuras 1 e 2), porque seus processos representam o encontro entre a produção de arte e as questões vistas no Seminário *Arte e Antropologia*. Apresento, nessas pinturas, uma narrativa visual baseada em recortes de um cotidiano presente na estética periférica, compreendendo que, apesar de a arte ser independente — ou seja, apesar de a arte poder atribuir sentidos independentes daqueles que o artista depositou na obra —, ainda busco propor imagens que subvertem estereótipos da total miséria e nos revelam o potencial deste espaço para gerar pensamento crítico, beleza e afetos.

Figura 1 - Obra *Guerra de mamona*



Fonte: David Ribeiro, 2024.

Figura 2 - Obra *Calçados na calçada*



Fonte: David Ribeiro, 2024.

Ao tratar esses bairros como objeto de estudo, pude notar, durante os anos em que residi em campo, como o Grande Rosa Elze é um espaço que venho compreendendo como uma “dupla-zona periférica” tanto de São Cristóvão quanto de Aracaju. Pois é interessante perceber que, apesar de esses bairros pertencerem a São Cristóvão, encontram-se muito mais próximos de Aracaju do que o centro de seu próprio município, tornando-os uma periferia de duas estâncias. “Cenas do Grande Rosa Elze” destaca, por meio de imagens, os contextos do espaço periférico compreendido pelos bairros Rosa Elze, Rosa Maria, Eduardo Gomes e Tijuquinha. Pois foi caminhando por esses bairros que encontrei não somente as histórias, como também os suportes utilizados para a confecção de cada obra. Tanto o papelão quanto o papel paraná foram materiais reciclados desse espaço, que utilizei na confecção das obras desta pesquisa visual.

Ambos, *Guerra de mamona* e *Calçados na calçada*, possuem o mesmo suporte. Uma pasta de duas abas, feita de papel paraná, onde as pinturas se encontram em cada aba. Conectados tal qual “gêmeos siameses”, ambos os suportes estão unidos e fazem dessas duas obras um único conjunto, que pode ser pendurado ou apoiado no chão. Ambas as obras recorrem visualmente aos percursos que se fazem nas ruas dos bairros Rosa Elze e entrada do Rosa Maria. A obra *Calçados na calçada* discorre que, entre uma calçada e outra, podem-se notar inúmeros bueiros abertos, onde a ocorrência de ratos, baratas e ratazanas é constante (Figura 3). Seja de dia, seja de noite, esses bichos dividem as calçadas com a gente, caminhando ou cambaleando sua dança entre bueiros. Nas regiões mais próximas à universidade, onde há incidência de casas mais antigas — com redes elétricas velhas e sistemas sanitários desajustados —, pode-se encontrar com mais facilidade a cena que a obra *Calçados na calçada* retrata. Pelo chão, vemos também, para além do indesejado, o estilo periférico presente no pé dos jovens que caminham no espaço, seja usando chinelos, seja usando correntes decoradas com pingentes no tornozelo. Essa cena retrata não apenas uma realidade sanitária, mas principalmente a dualidade do desejo e do indesejável, e como ambas percorrem lado a lado as ruas e a vida de quem reside no lugar.

Figura 3 - Ratos no bueiro aberto, detalhe da obra *Calçados na calçada*



Fonte: David Ribeiro, 2024.

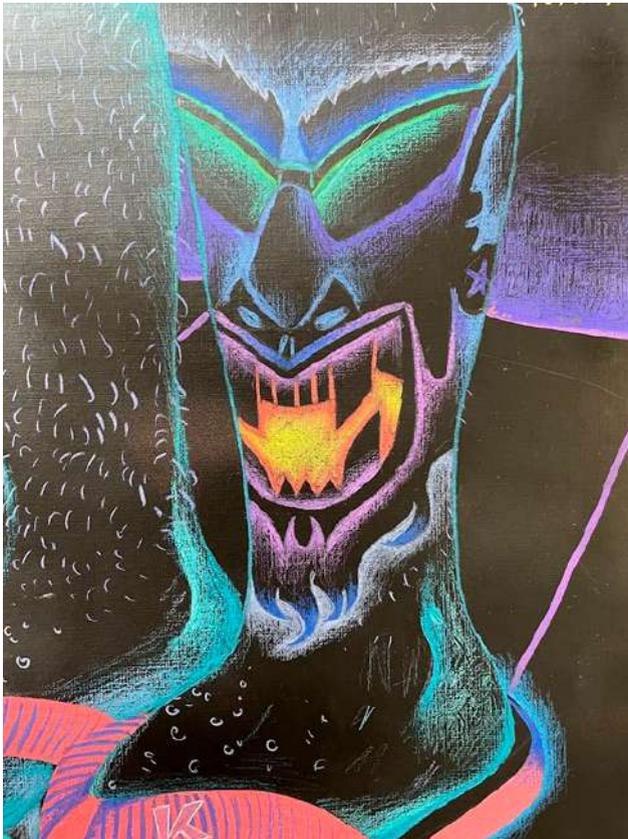
Ainda nesta obra, encontramos elementos visuais que remetem ao estilo de vida periférico, ao incluir as tatuagens como um símbolo de afirmação de autoestima e personalidade. As cores vibrantes que realçam os detalhes das obras foram aplicadas após uma camada de tinta *spray* preta, seguida do uso de pilotos ou “canetões” hidrográficos que possuem cores consistentes e chapadas. O *dégradé* só entra no momento de finalização da obra, devido ao uso das técnicas de lápis de cor. Essa técnica mista é uma característica forte das minhas produções artísticas, e a transição de cores de ambas as obras é realizada com o intuito de catalisar a atenção e dispor o tema aos observadores pelo máximo de tempo possível, buscando cativar o olhar, convidando-o a ficar para descobrir novos detalhes presentes na obra.

Em *Calçados da calçada* há intervenções visuais que faço nessas cenas com os meus símbolos (Olhos Turví²), em objetos como a corrente do tornozelo, símbolos que criei para narrar visualmente a presença da minha perspectiva, um item fundamental dentro da construção poé-

² Apesar do RG constar David Ribeiro Correia, é Turví o nome da identidade artística que assumo; Derivada da palavra “turvissimo”, pois “Turvo ao primeiro contato”, foi o *feedback* que recebi ao começar a produzir em Sergipe, comunicando ser necessário permanecer para perceber novas visualidades; Os “Olhos Turví” são símbolos desenhados nas obras.

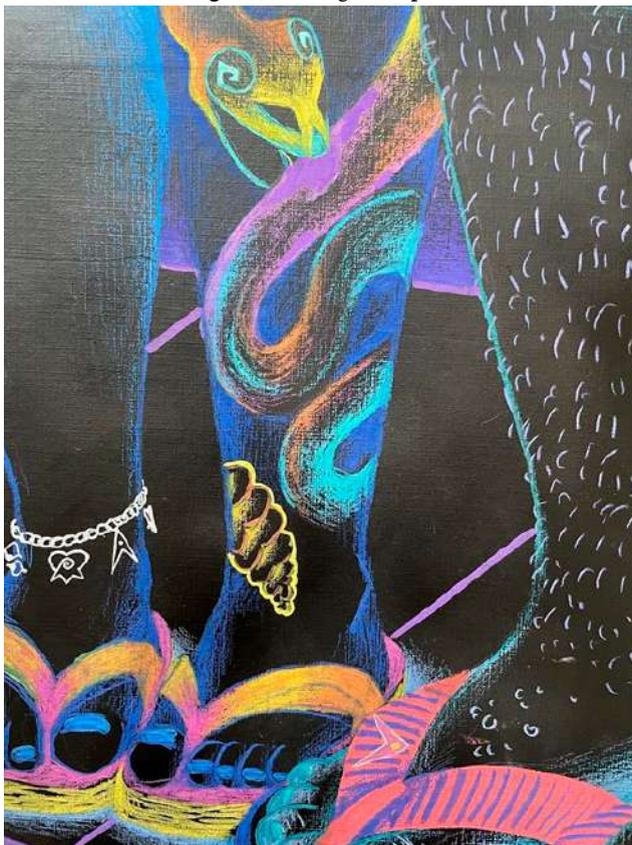
tica que faço aqui, como assinatura do meu trabalho e pesquisa. Vale ressaltar que a obra foi concebida em material resgatado do descarte e o rascunho foi desenvolvido junto à pintura, tornando essas duas obras as mais rápidas no período processual. Foram as mais ágeis e rápidas, sem pausas, o que, por fim, contribuiu para o tempo hábil de entrega, previsto no cronograma do trabalho.

Figura 4 - Tatuagem carranca



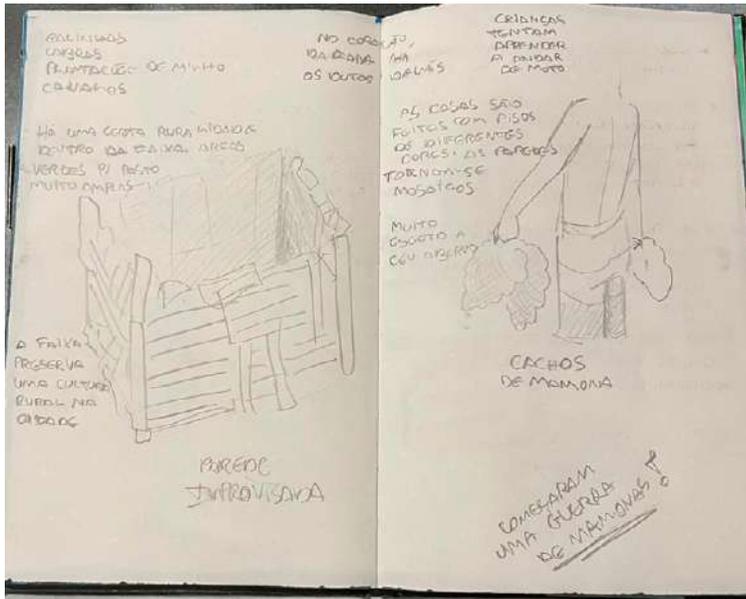
Fonte: David Ribeiro, 2024.

Figura 5 - Tatuagem serpente



Fonte: David Ribeiro, 2024.

Já do outro lado do suporte em papel paraná, na cena siamesa, retrato um momento da Av. Chesf (Figura 6), quando observei alguns garotos colhendo cachos enormes do fruto da mamona. Assim que percebi a movimentação, entendi algo que resgatou memórias de minha própria infância: um dia, eu e meus amigos, ainda “pivetes”, íamos aos terrenos baldios, no matagal do bairro ou no próprio quintal de casa, catar mamonas para brincar na rua. Assim, me sentei na calçada e observei só para saber se o que acontecia ali era o mesmo que acontecia em meus dias: meninos carregando sua munição para uma guerra de mamonas.

Figura 6 - Caderno de processos, Av. Chesf

Fonte: David Ribeiro, 2024.

Cortando o Grande Rosa Elze, de maneira mais artificial que as linhas do Rio Poxim, uma enorme faixa de terra se encontra na Av. Chesf, dividindo ao meio esse grande bairro periférico. Assim, separando casas, cortando a Av. João bebe Água e passando por cima das águas, encontramos o espaço chamado, popularmente, de “faixa de gaza” ou “pista de barro”. Trata-se de uma extensão de terra por onde percorrem, no subterrâneo, gasodutos, e em consequência disso, qualquer tipo de construção, casas ou edificação de condomínios, está impedido de ocorrer nessas áreas, para que as escavações não atinjam os dutos de gás do local. Assim, surge uma larga e longa faixa verde de barro e terra, livre das construções que permeiam o bairro e a vida das pessoas que vivem nele. Contudo, é apenas em tese que se acredita não haver construções nesse espaço que corta ao meio um bairro inteiro, pois acontece um contra-uso do espaço, protagonizado pelos próprios moradores, que arquitetam seus jardins, garagens, currais e quartos improvisados no local.

Figura 7 - Contra-uso da faixa de terra



Fonte: David Ribeiro, 2024.

Ao tratar de estética periférica, é inevitável pensar nas relações sociais que produzem o espaço urbano. Assim, estabeleço um diálogo com a sociologia e a antropologia urbana por meio dos conceitos de lugar e contra-uso diante da construção socioespacial do Grande Rosa Elze, em específico na Avenida Chesf.

Nas áreas que passam por processos de *gentrification*, esses usos podem alterar a paisagem e imprimir outros sentidos às realocações da tradição e aos lugares nos espaços da cidade. Essas significações, ou contra-sentidos, que diferem daqueles esperados pelas políticas urbanas, contribuem para uma diversificação dos atuais sentidos dos lugares (Leite, 2007, p. 214).

Apesar de o autor utilizar o termo numa pesquisa voltada para espaços enobrecidos que passaram pela *gentrification*, é possível compreender o significado desse conceito ao falar da faixa de terra que corta o Grande Rosa Elze. Leite relata que no uso idealizado de um es-

paço há também um contra-uso do mesmo. Esse conceito define espaços idealizados que são ocupados por ações cotidianas divergentes das quais foram pensadas para determinado ambiente. Assim, observamos mais à frente no desenvolvimento da obra *Guerra de mamonas* como uma cena que se passa sob um espaço do contra-uso na Av. Chesf. Mas, para começar a entender o termo, é necessário situar o que são as “estratégias” e “táticas” para a sociologia urbana. O autor fundamenta essas palavras a partir de Certeau (1994). Assim, as estratégias são como um conjunto de práticas que articulam espaço e poder, são ações que tornam a Avenida Chesf um espaço interdito para construções.

Chamo de estratégia o cálculo (ou a manipulação) das relações de força que se torna possível a partir do momento em que um sujeito de querer e poder (uma empresa, um exército, uma instituição científica) pode ser isolado. A estrutura postula um lugar suscetível de ser circunscrito como algo próprio e ser a base de onde se podem gerir as relações com uma exterioridade de alvos e ameaças [...] (Certeau, 1994, p. 98).

Por outro lado, as táticas são movimentos heterogêneos e imprevisíveis em espaços que não lhes são próprios. Por exemplo, as garagens feitas de madeira, os jardins improvisados e currais de animais na Avenida Chesf. Ou seja, enquanto a tática é determinada pela ausência de poder, a estratégia é organizada pelo postulado de um poder.

As trajetórias táticas são, portanto, percursos temporais destituídos de poder e de um lugar que lhe seja “próprio”. Elas ocorrem justamente no interior dos espaços estratégicos, subvertendo os sentidos por não serem coerentes com esses espaços. Para manter a comparação com os termos de Zukin, as “táticas” podem ser entendidas como o que é “vernacular” (dos sem-poder) no interior das “paisagens de poder” (Leite, 2007, p. 215).

Assim, o autor constata que a desapropriação de sujeitos (pelas estratégias de *gentrification*) não implica necessariamente um esva-

ziamento (ou morte) do espaço público, mas evoca uma reordenação da sua lógica interativa, a partir das apropriações “táticas” dos espaços, mediante a construção dos lugares. É importante salientar que a dinâmica dos bairros periféricos é completamente diferente da dos bairros enobrecidos utilizados para a pesquisa do contra-uso por Leite. Contudo, ainda é possível aplicar o conceito para exemplificar as ações urbanas que acontecem no local. O Grande Rosa Elze não possui um replanejamento urbano focado em enobrecê-lo, mas possui indivíduos que utilizam esse espaço a favor de seus interesses. Se esse é um ato em dissensão com a função esperada daquele espaço, há um contra-uso caracterizado pelas necessidades e/ou circunstâncias dos indivíduos que vivem nesse ambiente. No chão de barro, os pés de mamona encontram uma certa ruralidade (Figura 8) para crescer e fazer cachos de seu fruto. Localizado entre os limites dos bairros Rosa Elze e Rosa Maria, a faixa de terra serpenteia esses bairros onde encontramos, em meio a um espaço urbanizado, animais de pequeno e médio porte: gatos, cachorros, galinhas e cabras. E animais de grande porte: cavalos, jegues e gado.

Figura 8 - Animais da faixa de terra, o gado e um galo



Fonte: David Ribeiro, 2024.

Assim, a partir deste embasamento e das memórias que a ruralidade deste espaço me desencadeou, decidi retratar os meninos no momento da brincadeira. Mas, antes de começar a criar os esboços, houve a análise dos rascunhos e anotações concebidos pelo diário gráfico (Kuschnir, 2018). Dentre as vezes em que estive com o diário em campo, notei as pessoas mais dispostas a cooperar com a pesquisa, diferentemente dos momentos em que tentei sugerir resoluções digitais. A resposta era sempre com pouca relevância para as credenciais, o motivo da pesquisa ou a minha boa intenção. A fotografia ou gravação sempre geravam estranheza, desconfiança ou insegurança. Coisas que afetam diretamente o desempenho das entrevistas, que devem não somente poder acatar as questões levantadas *a priori*, como também pavimentar a perspectiva sobre a qual a pesquisa caminha. No preparo do suporte oficial (Figura 9), a tinta *spray* preta fosca e o branco brilhante selaram a superfície do material, realizando uma composição monocromática como fundo.

Figura 9 - Suporte oficial com rascunho



Fonte: David Ribeiro, 2024.

Áreas nobres possuem um processo de planejamento urbano que interfere diretamente na ambientação do espaço. Assim, a paisagem é composta por uma vegetação estabelecida ao gosto da classe social que ali repousa. Entretanto, é interessante notar que, dentro das áreas de vegetação das periferias brasileiras, o panorama segue mais independente em relação às organizações que atuam em áreas públicas. A mamona é uma planta que cresce sem que haja o planejamento prévio de sua plantação no espaço, sem consentimento. Uma flora marginal que habita na falta de manutenção do espaço e torna-se parte da vegetação periférica por ser extremamente comum nessas zonas, fazendo parte, também, da sua estética e cultura, compondo o imaginário das crianças que usam de seus frutos — pequenas bolinhas verdes recobertas de espinhos flácidos — para brincar nas ruas e criar laços completamente específicos deste espaço. Acontece aqui a criação de afetos que, como a mamona, só acham espaço para florescer na periferia. Em áreas nobres, não encontram as mesmas oportunidades de esticar as hastes até a luz do sol. Como no mito de Ícaro, são podadas antes de realizarem-se.

Figura 10 - Referência do caderno de processos



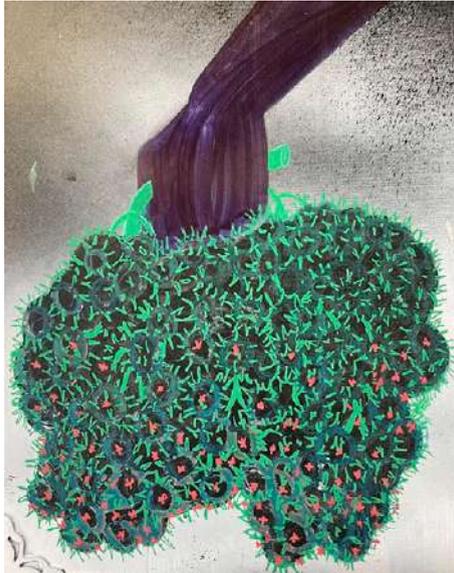
Fonte: David Ribeiro, 2024.

Figura 11 - Mamonas



Fonte: David Ribeiro, 2024.

Figura 12 - Pintura do cacho de mamonas



Fonte: David Ribeiro, 2024.

Após aplicar as linhas desenvolvidas no caderno de processos, em suporte oficial, o rascunho foi concluído e executado com a aplicação do piloto Bic nas áreas que correspondem aos meninos que estão brincando. Em seguida, houve a utilização das cores com o uso do lápis de cor *super-soft* na pele e nos cachos da mamona, aplicação de tinta PVA nas roupas. A caneta Posca foi utilizada também para dar destaque nos detalhes dos espinhos flácidos da planta (Figura 13). Por fim, assinei e passei uma camada do verniz fosco para preservação.

Figura 13 - Detalhes da obra *Guerra de mamona*



Fonte: David Ribeiro, 2024.

Ao tratar da imagem de pessoas e espaços periféricos, adentramos, de maneira necessária, numa questão de raça e representação. Assim, agrego nesta pesquisa tanto Hooks (2019a, 2019b) quanto Inácio (2016), que são intelectuais que abordam essas questões e nos ajudam a pensar o tema da “marginalidade”. Hooks discute a construção de uma repre-

sentatividade que não venha a nutrir estereótipos e resumir minorias, como as pessoas negras, às mazelas sociais. Já Inácio propõe ser pertinente determinar que, ao criar imagens, devo estar — enquanto pesquisador e artista — em um lugar enunciativo e marcado pelo mesmo âmbito do objeto de estudo, para que os resultados se aproximem de uma correta realização da representação. Ademais, este autor discorre ainda como o problema de representação agrava o senso de nacionalidade da marginalidade. Deve-se entender que, ao conceber essa pesquisa visual, procuro destacar como podemos ver nesses espaços um local de produção intelectual e, ao mesmo tempo, um espaço onde os afetos podem mudar a realidade como a conhecemos. Assim como Hooks, acredito no potencial de nosso simples cotidiano para mudar o paradigma da total miséria que os estereótipos aplicam ao retratar questões periféricas.

Continuo apaixonadamente comprometida com uma estética que enfoque o propósito e a função da beleza, do talento artístico na vida cotidiana, especialmente na vida das pessoas pobres, que procure explorar e celebrar a conexão entre nossa capacidade de engajamento na resistência crítica e nossa capacidade de experimentar prazer e beleza (Hooks, 2019b, p. 245).

Este trabalho foi um percurso que, apesar de estar falando dos bairros de São Cristóvão (SE), fez-me recordar diversas vezes o meu interior da Bahia e a vida que aprendi lá, fazendo-me perceber como as periferias do Brasil possuem recortes em comum, apesar de suas singularidades. Acredito que esta seja uma brasilidade periférica que nos conecta e nos compõe. Um deslocamento espacial que compartilhamos e que sempre revisito ao rever o caderno de processos. Foi a partir dessas observações junto à orientadora, que pude ainda notar um novo fenômeno que venho compreendendo como uma “estética de mercearia”.

2. POR UMA ESTÉTICA DE MERCEARIA

Pode-se falar da mercearia a partir de seus variados sinônimos, como mercadinho, venda ou minimercado, ou de expressões e nomes como “A venda do Seu Manuel”, “Mercadinho Dois Irmãos” ou “A vendinha da esquina” em bairros de periferia das cidades. Até na literatura, Jorge Amado escreveu em seu romance *Gabriela, cravo e canela* (1958), sobre “A venda do Seu Nassib”, na cidade de Ilhéus, na Bahia. Mas no caso do meu avô, o senhor Nairton, o pessoal do bairro batizou sua mercearia como o “mercadinho de seu Zé”. Como exhibe Salles (2007, p. 36), “no contato com diferentes percursos criativos, percebe-se que a produção de uma obra é uma trama complexa de propósitos e buscas”. E na busca de algo que completasse a renda de casa, meu avô começou a traçar parte desta trama, que se relaciona hoje também como parte do meu processo criativo. Apesar das pessoas do bairro, ele insistiu em nomear sua mercearia de “O Alternativo”, pois alegava ser um lugar para se achar o que falta nos concorrentes. Apesar da competitividade nisso, admiro por se dispor a abrir uma mercearia à porta de casa, que não somente completou a renda como também contribuiu para os que viviam adjacentes. Iniciou-se ali uma trama de narrativas que ajudaram a tecer o espaço em que cresci, um lugar com potencial de gerar tanto a beleza quanto a crítica.

O que há no mercadinho — como o de meu avô — vai para além do conteúdo em prateleiras ou alimentar a dinâmica vendedor-consumidor. Pois, durante anos, minha família observou outras mercearias surgirem no bairro e — num curto período de tempo — fecharem as portas, ao contrário do meu avô, que se manteve firme em seu negócio, já que possuía algo diferente de seus concorrentes, uma certa “credibilidade social”. Algo construído através das relações sociais que a minha família — e em especial, os meus avós — criou com as pessoas do bairro através das décadas vividas, em um tempo em que o bairro não tinha nem calçamento. Há muito foram se trançando os laços que mantiveram firme a mercearia até hoje. Todos no bairro se conheciam, e sempre

tive na memória recordações dessa rede de afetos na qual, na lembrança, vejo essas pessoas me identificarem através do rótulo “neto/menino de seu zé da mercearia”, pois a mercearia era um fato comum entre os ali viventes. De maneira que o significado de mercearia seja: uma pequena loja tradicional que vende produtos de grande consumo, sobretudo alimentos, complementando a oferta com produtos de higiene, bebidas e objetos de uso doméstico. Este simples estabelecimento tem um significado diferente, ramificado nos dias da minha infância até o presente. E, por isso, faz-se parte da construção do memorial ao agregar sentidos do espaço periférico.

Figura 14 - Diário de bordo, entrevista com Vô Nairton



Fonte: David Ribeiro, 2024.

Usa-se a denominação de “venda” para esses estabelecimentos de pequeno porte, por ser vendido de tudo um pouco, diferenciando-se dos supermercados e atacados — localizados fora das periferias — pela quantidade de estoque. Ainda, nessas vendas, acontece algo que considero interessante de se destacar, a compra no “fiado”. Grande parte do controle e manutenção dessas mercearias acontece dentro de ciclos familiares que cedem uma parte do espaço de suas próprias moradias para a criação do mercadinho. Assim, um ambiente que antes era particular e pessoal passa por um fenômeno que o transforma, através das necessidades dos indivíduos que ali residem, em um ambiente público mediado pelas relações familiares que vivem no lugar. Ou seja, quanto mais afetivo é o fenômeno estético de mercearia, maior é a sua conexão com o meio, ou a dita “freguesia”. Assim, se esse mesmo público possui um vínculo afetivo recíproco, é de costume ter o privilégio de poder pagar a conta do mercadinho por semana ou mensalmente, numa caderneta que documenta as compras no “fiado”, para o dia de pagamento. Penso, a partir da minha vivência, que isso estreita as relações sociais envolvidas entre o mercadinho e o bairro. Principalmente pelo fato de que essas negociações acontecem para além de uma relação vendedor-consumidor, pois não são só vizinhos, mas também conhecidos e amigos agindo em simbiose.

Fazem o uso da compra no “fiado” as mesmas pessoas que no fim da tarde saem de suas casas, não apenas para garantir a sacola de pão fresco, como também assistir parte da novela em boa companhia. São os colegas de trabalho que chegam aos sábados, no fim do expediente, e bebem na calçada para encerrar a semana entre conversas. Ou seja, participam da compra no “fiado” os indivíduos externos à família que operam no lugar, mas que ainda ajudam a estética de mercearia a realizar-se e manter-se (monetariamente e afetivamente). São pessoas que partilham de um mesmo convívio e vivem juntas as mudanças da comunidade. A compra no “fiado” é tão comum em recintos periféricos, que saliento aqui a percepção das mercearias enquanto meio recorrente desse tipo de transação. Realizo uma produção de arte que reflete as

nuances, como uma simples caderneta de contas, presente na periferia, pois este objeto é também um item central nas relações sociais dessa estética. Ainda recorro dos minutos em que precisei ficar sozinho no caixa da mercearia, para que meu pai fosse ao banheiro em casa. E era em momentos como este que ele sempre me alertava para apenas vender fiado aos conhecidos e me orientava a dizer “não” a qualquer estranho que me sugerisse esse tipo de negociação, pois havia um entendimento de que, por eu não ser um adulto, as pessoas poderiam se aproveitar da situação.

A estética de mercearia é um conceito que crio para perceber todas as circunstâncias que constroem as mercearias e expõem as qualidades sensíveis dos seus contextos únicos, pois torna-se evidente que o mercadinho é um espaço/ambiente importante da sociabilidade periférica, ao mesmo tempo que, por ele se constituir de um espaço pessoal/familiar, torna-se um ambiente muito singular. Logo, nenhuma mercearia consegue ser igual às demais, assim como mercados em centros urbanos jamais terão os laços informais que a mercearia possui. As “vendas”, apesar de não serem um espaço público, são um local de acesso livre para todos os que residem, acessam ou passam pela comunidade. Toda a pluralidade contida nas periferias transita nesses espaços erguidos de maneira “caseira”, gerando características da cultura que apresento neste capítulo. É lá que a moça pode encontrar algumas toucas de cetim, assim como as crianças das escolas podem acessar o material de papelaria e bolas de gude. Idosos encontram as ervas do chá de que tanto gostam e os jovens opinam sobre quais doces deveriam ser adotados pelo estabelecimento. Essas características narram, através deste relato, sentidos simples de uma trama complexa e cotidiana. “Uma estética que enfoque o propósito e a função da beleza [...] na vida cotidiana” (Hooks, 2019a, p. 245).

Buscando retratar aspectos — através da pintura — do cotidiano presente no Grande Rosa Elze, evidencio os detalhes que denotam a genuinidade do espaço brasileiro, sem deixar de lado as características próprias que ajudam a compor esse lugar. Logo, a mercearia entra no

âmbito deste objeto de estudo, de maneira que acredito ser pertinente. E no decorrer da pesquisa, percebi que não poderia deixar de falar sobre o fenômeno estético que percebo. A princípio, nunca tive a pretensão de expor alguns detalhes da minha vida, mas eles tornam-se peças necessárias a serem encaixadas na construção do trabalho. Assim, a partir das conversas que tive com a minha orientadora, Dra. Yasmin Nogueira, pude notar que a mercearia esteve muito presente na minha vida. De tal forma que posso conceituar esta estética no que diz respeito ao lado simples e cotidiano das zonas periféricas, considerando a parte comum da vivência dessas pessoas naquele espaço, nos lembrando que existe na margem um horizonte além das poéticas da miséria.

Adentrando na mercearia, vemos como todo um contexto de linguagens verbais e não verbais são lidas constantemente, feitas para catalisar a vontade ou necessidade de consumo. Como dito anteriormente, encontramos nesse espaço singularidades que diferenciam as mercearias umas das outras. Contudo, há também como encontrar semelhanças visuais, como a presença do papelão enquanto material de uso versátil no espaço. Pode-se notar também o *Lettering* comunicativo do discurso direto, as cores vibrantes e chapadas usadas para causar destaque na multidão de estampas — formadas pelo mosaico de produtos ofertados na prateleira. As diversas cores e texturas que habitam esse lugar estão tanto nas obras produzidas neste trabalho quanto na vida de seu autor.

3. ENTRE A MERCEARIA E O BAR

Adentramos agora no bar de esquina, por ele ser um ambiente no qual a estética de mercearia comumente adquire certas características, e apesar de não ser algo geral, ainda é comum que ocorra essa adaptação. Entre caixas e prateleiras, apesar de sempre vender bebidas alcoólicas — vinho, cerveja ou cachaça —, meu avô não permitia que os clientes se amontoassem nos arredores da mercearia com suas bebidas recém-compradas, pois ele não gostava da ideia de que sua mercearia

fosse confundida com um “barzinho”. Contudo, meu pai pensava diferente. Todo fim de tarde, às 18h, um grupo de homens comprava alguns fardos de cerveja e se sentava na calçada, enquanto meu pai cuidava do mercadinho. Meu avô detestava a ideia de ter pessoas estranhas todos os dias bebendo em frente a sua mercearia. Mas diferentemente do que ele imaginava, apenas aqueles conhecidos do meu pai, que moravam no bairro, se encontravam ali ao fim da tarde, quando retornavam do trabalho. Chegou ao ponto em que meu pai, todo fim de tarde, se prontificava a catar as cadeiras de plástico branco de casa só para poder acomodá-los na calçada da mercearia.

É muito difícil descrever aquela mercearia. Digamos que era um ambiente surrealista, com algumas pitadas de fantástico e muito humano. Lá se misturavam o comércio e o sonho; o inesperado e o rotineiro; as lágrimas e o humor. Naquela venda tanto se poderiam encontrar estudantes discutindo futebol e política, como bêbados [...]. Hoje não se fazem mais mercearias como antigamente. Agora quem reina são os impessoais supermercados (Porto, 1986 *apud* Amorim, 2011, p. 43-44).

Mapeando as condições em que as mercearias surgem e as características que as assemelham no município de Arcoverde (PE), Amorim (2011) destaca as incompatibilidades entre o mercadinho e o supermercado, um apontamento relevante ao tema, realizado através de entrevistas com donos de mercearias, os quais ele chama de “bodegueiros”. Desse texto, recordo do ritmo em que os outros estabelecimentos do bairro funcionavam em função da movimentação de pessoas nas ruas, notando no lugar de onde eu vim, bairro da Rodagem, em Serrinha (BA), que todos os estabelecimentos fechavam de acordo com a escuridão noturna que tomava posse do recinto, nos tangendo para a segurança de casa. Assim, entre as mudanças que ocorriam na mercearia com a “troca de gestão” de meu avô para os meus pais, percebi algo. Observando a distância entre corpo e espaço, podemos notar, neste trabalho, como os afetos estabelecem sentidos do ambiente dentro da estética de mer-

cearia. Assim, quando meu pai passou a deixar a mercearia aberta por mais tempo, nos momentos em que seus amigos estavam acomodados em companhia, pude perceber como isso influenciava diretamente a situação da rua na noite.

Como uma ação direta da estética de mercearia, com a sua subderivação do bar de esquina, houve uma mudança na movimentação das ruas daquele espaço. Pois, como de costume, a mercearia encerrava o horário de atendimento às 19h30. Contudo, após a mercearia aderir às características do bar, estendia-se o atendimento até às 21h/22h da noite. E entre bebidas e resenhas incrementadas pelo meu pai, uma vivacidade tomava posse da rua em momentos do dia em que não é comum acontecer. A barbearia da rua passou a acompanhar o horário em que meu pai e seus amigos estavam na mercearia, pois, como a rua era escura, pela falta de assistência da prefeitura, os refletores da mercearia iluminavam ao mesmo tempo que mantinham um fluxo de gente na rua.

Para além do desenho, utilizar a fotografia entre os métodos de pesquisa auxiliou não somente na comprovação dos fatos discorridos durante o texto, como também ajudou enquanto referência objetiva a me debruçar sobre um momento que foi congelado no tempo, um instante que vivi de maneira rápida, mas que me despertou muito interesse. Na Figura 15, passando de uma calçada para a outra, encontrei uma situação divertida. Ao destrinchar a imagem, vamos mais uma vez às questões tocadas, anteriormente, sobre corpo-espaço. Percebe-se que, no primeiro plano, há uma interação entre três jovens e um animal, caracterizados de acordo com o cotidiano do seu espaço urbano. Assim, na primeira criança da esquerda, notamos o fardamento das escolas municipais, enquanto a moça ao lado — que auxilia o menino —, faz um resgate das características da estética negra brasileira ligada à moda periférica — popularmente difundida como “brasil *core*” — ao usar na cabeça a touca de cetim e, nos pés, um par das sandálias Kenner. As duas garotas estão juntas a um jovem que, de bermuda e chinelo, diverte-se tentando montar no jegue, animal que, naquele espaço, representa a forte cultura do carroceiro em São Cristóvão.

Figura 15 - R. Teresio Morel, Bairro Rosa Maria, 2024



Fonte: David Ribeiro, 2024.

A imagem pode nos revelar como as pessoas possuem elementos visuais herdados do espaço em que se encontram. Ainda, pode-se perceber outro tema que está mergulhado dentro deste cenário (Figura 15). Em plano de fundo, entre as casas, podemos prestar atenção em um item que pertence à estética periférica, a mercearia (Figura 16). Esses detalhes constroem no cotidiano um ambiente de inspiração que possibilita ver beleza na simplicidade, tornando-se um disparador artístico. Nesse sentido, a “rua que interessa”, para usar uma expressão de Magnani (1993), não é o espaço urbano em si, mas o espaço social da rua, cujos significados construídos pelas ações cotidianas o diferenciam e o tornam uma categoria sociológica inteligível (Leite, 2007, p. 19).

Figura 16 - Placa da Mercearia



Fonte: David Ribeiro, 2024.

Entende-se, na comunidade, que ambientes escuros e desertos podem não oferecer a segurança de que precisamos. Mas a rua, seguindo iluminada pela mercearia até às 21h, acabava por ganhar mais tempo de vida. O bar, diferente do mercadinho, engaja naturalmente as interações sociais da noite, fomentando temas boêmios e o drama adulto cotidiano. Mas de maneira geral, é unânime que as qualidades sensíveis da mercearia, do boteco ou até mesmo da barbearia podem ser um método de fomentar visualmente, uma emancipação dos entendimentos a respeito da cultura periférica. Pois a vivacidade, que após às 22h chegou naquela rua, não foi causada diretamente só pela luz do refletor, mas principalmente pelas interações sociais e afetivas do espaço. Atualmente, firme e forte aos 87 anos, meu avô Nairton segue observando “O Alternativo”, mesmo que distante do caixa. Já meus pais, com 60 e 68 anos cada, se aproximam das condições que também fizeram meu avô se afastar. E todos ainda desempenham algum papel na complexa trama que Salles exhibe sobre os percursos do processo artístico.

Neste escrevivência, de maneira geral, a arte pode ser apontada tanto como uma ferramenta etnográfica, quanto uma potência educacional, capaz de emancipar nossa concepção a respeito das favelas. A escola, por exemplo, é um complexo social fundamental no processo de transformação da realidade social. “[...] ela é influenciada pelo sistema, ao passo que, em contrapartida, também o influencia, uma vez que forma as pessoas que vão ocupar e ajudar a construir as demais instâncias sociais” (Pinheiro, 2023). Das palavras de Pinheiro, nós podemos entender como a intersecção arte, educação e pesquisa podem tornar-se um percurso emancipatório. Contudo, somente se os devidos assuntos abordados estiverem corretamente contextualizados com a sua realidade.

Desde o período pré-histórico, a arte sempre esteve atada à vida, coadjuvante de seus deslocamentos pelo mundo, deixando para trás visualidades que nos movem para o futuro. Enquanto pesquisador visual e arte-educador, acredito que a simbiose corpo-espaço representa as maneiras de se poder entender as conexões que temos entre nós e o

que criamos. Enquanto artista, ou Turví, penso que desenhar é uma maneira de se colocar diante do mundo, materializando o pensamento em imagem. E aqui pudemos ver essa imagem como cerne de uma comunicação mais humana, por introduzir na pesquisa novas perspectivas no uso do diário de bordo (Salles, 2007), que, entre tantos sinônimos, como “diário de artista”, “caderno de processos”, “diário de bordo” ou “diário gráfico”, ainda há mais um termo, o “caderno de campo” do antropólogo.

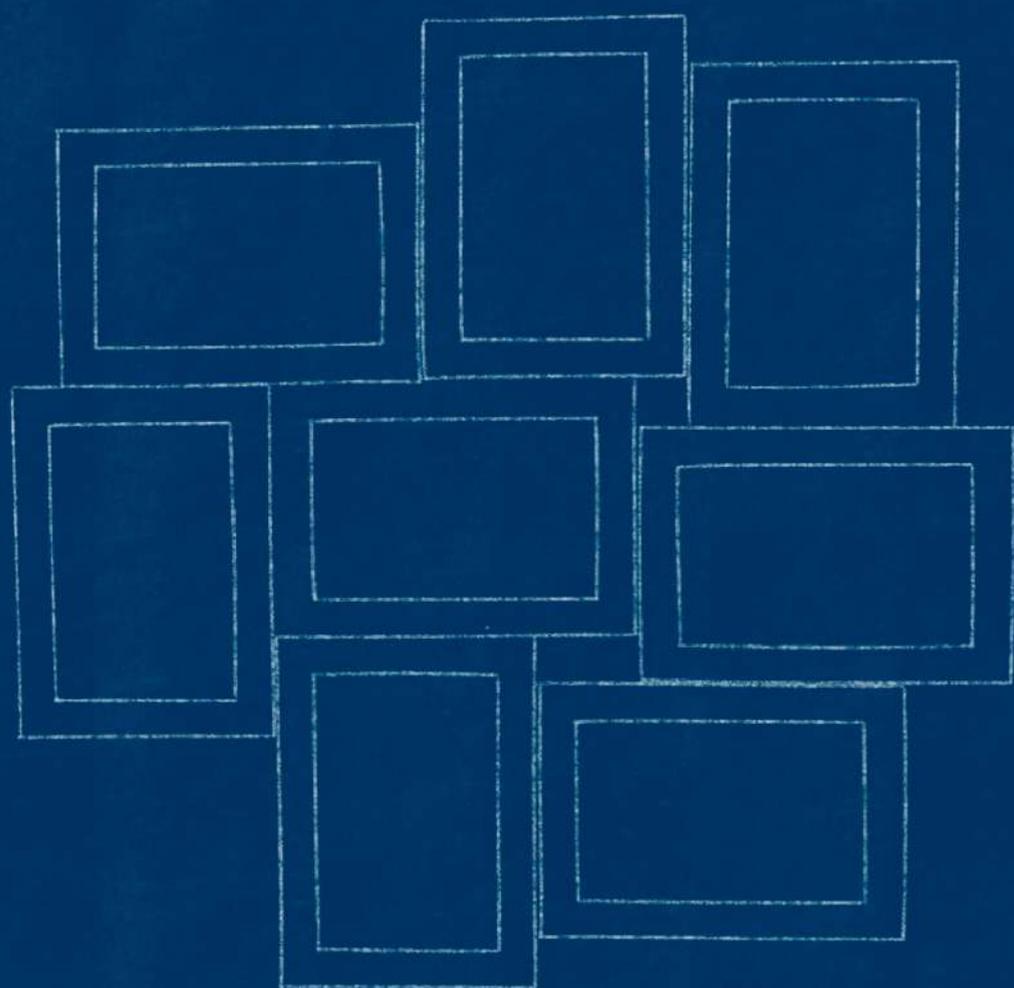
CONSIDERAÇÕES FINAIS

Desenhar, para mim, sempre foi uma maneira de dizer. Desde quando, na infância, pintava as paredes de casa com giz, chegava à escola riscando as bordas dos cadernos e livros didáticos, ou saindo dela desenhando na própria pele com canetinhas. As minhas linhas, que me acompanham até hoje, tornaram-se uma extensão de quem eu sou. Assim, utilizei a “escrivência” — termo cunhado por Conceição Evaristo (2006) — na monografia por esse método de escrita conseguir abarcar a experiência de vida, do cotidiano e da memória. É uma escrita que busca registrar e ressignificar a história e a vivência do povo negro, e que aqui apresenta a estética periférica e negra que vivo, através dos bairros do Grande Rosa Elze, em São Cristóvão.

Ao aproximar a antropologia da pesquisa em artes, pude perceber notáveis semelhanças na utilização de cadernos para a documentação de recursos ou processos, observando como o uso da imagem, enquanto linguagem subjetiva e rica de informações, pode contribuir para perceber diferentes perspectivas. Assim, no trajeto realizado até aqui, concluo que desenhar é a *práxis* que nos possibilita formas de ver. E enquanto pesquisador, professor e artista, destaco que o desenho pode ser feito de diversas maneiras e por qualquer pessoa que se dedique a fazê-lo.

REFERÊNCIAS

- AMORIM, Helder. **Entre a mercearia e o supermercado**: memórias e práticas comerciais no portal do sertão. Dissertação (Mestrado em História Social da Cultura Regional) – Universidade Federal Rural de Pernambuco, Recife, 2011.
- EVARISTO, Conceição. **Becos da memória**. Belo Horizonte: Mazza, 2006.
- HOOKS, Bell. **Anseios**: raça, gênero e políticas culturais. Tradução de Jamille Pinheiro Dias. São Paulo: Editora Elefante, 2019a. 448 p.
- HOOKS, Bell. **Olhares negros**: raça e representação. Tradução de Stephanie Borges. São Paulo: Editora Elefante, 2019b. 356 p.
- INÁCIO, Emerson. Uma epistemologia periférica ou para uma estética (bem) marginal. **Verbum**, n. 12, p. 73-91, out. 2016.
- KUSCHNIR, Karina. Ensinando antropólogos a desenhar: uma experiência didática e de pesquisa. **Cadernos de Arte e Antropologia**, v. 3, n. 2, p. 23-46, 2014.
- KUSCHNIR, Karina. Desenho etnográfico: onze benefícios de usar um diário gráfico no trabalho de campo. **Pensata**, v. 7, n. 1, p. 328-365, 2018.
- LEITE, Rogério. **Os contra-uso da cidade**. Aracaju: Editora UFS, 2007.
- PINHEIRO, Bárbara Carine Soares. **Como ser um educador antirracista: Para familiares e professores**. São Paulo, Editora Planeta. 2023. p.35- 64/p.145-150.
- PORTO, William. **O Baú de Arcoverde**. Arcoverde: [s.n], 1986
- SALLES, Cecília Almeida. **Gesto inacabado: processo de criação artística**. São Paulo: FAPESP: Annablume, 2007. 168p.
- SEDUC. **Site oficial da Secretaria de Educação do estado de Sergipe**. 2024. Disponível em: <https://siae.seduc.se.gov.br/siae.servicefile/api/File/Downloads/667d6b9d-c954-4ca2-803f-33cd699205a4>. Acesso em: 8 maio 2025.
- SOUSANIS, Nick. **Desaplanar**. Tese de doutorado em Educação - Universidade Columbia. 2017.
- ZOMIGNANI, Andrea. Memória muscular envolve repetição e tem o sistema nervoso como principal ferramenta. **Jornal da USP**. 2023. Disponível em: <https://jornal.usp.br/radio-usp/memoria-muscular-envolve-repeticao-e-tem-o-sistema-nervoso-como-principal-ferramenta/>. Acesso em: 8 maio 2025.



ENCONTRAR UM CORPO DE REPOSIÇÃO: A MONTAGEM E O RETRATO EM *IMAGENS IMÓVEIS*, DE JANET MALCOLM

Luís Matheus Brito Meneses*

1. A POSE COMO CAMINHO PARA AS SEMELHANÇAS

*de minha parte matei uma criança:
uma menina morreu em mim
por onde vou carrego
seu cadáver
e a forma exata do seu corpo
repousa no meu corpo*

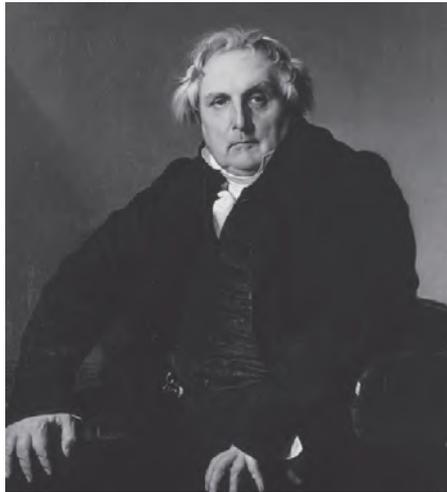
(Ana Martins Marques, “É como se a infância não fosse um tempo”)

O exercício comparativo com o qual Janet Malcolm inicia o livro *Imagens imóveis: sobre fotografia e memória* revela, de imediato, a ironia pela qual ela foi reconhecida. A autora coloca um retrato do jornalista francês Louis-François Bertin — o que foi assinado pelo pintor Jean-Auguste-Dominique Ingres, também francês — ao lado de um retrato de si mesma, mas na infância. Vemos Janet Malcolm com dois ou três anos numa posição similar à posição de Bertin: sentada, ela está com as mãos sobre as coxas. Criança e adulto, apesar da distância, fazem o mesmo gesto (a ironia reside, talvez, no fato de a sisudez adulta produzir um contraste com a descontração infantil, melhor dizendo, enquanto o homem não esboça um sorriso, a criança — fechando a

* Doutoranda em Estudos Literários pela Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), é jornalista e mestra em Estudos Literários pela Universidade Federal de Sergipe (UFS). Contato: luismatheusbrito@gmail.com.

boca — esforça-se para escondê-lo). Há mais ou menos um século de diferença entre as imagens. Uma é da década de 1830 e a outra, da década de 1930. Vê-las lado a lado, sem dúvida, fortalece um vínculo. Vínculo arbitrário, por certo. Da justaposição, porém, surge uma ideia de afinidade, de continuidade, na qual a autora se apoia para iniciar o procedimento de montagem que, no livro, exhibe imagem e texto, abrindo, em alguns casos, rupturas, a fim de posicionar o passado, reelaborá-lo, em diálogo com o presente. O presente da escrita.

Figura 1 - Retrato de Monsieur Bertin (1832), de Jean-Auguste Dominique Ingres



Fonte: Malcolm, 2024, p. 17.

No primeiro capítulo de *Imagens imóveis*, Malcolm escreve sobre a angústia que envolveu a pintura do retrato de Bertin por Ingres, o artista que, insatisfeito com as sessões, chega à versão definitiva do quadro depois de ver o retratado fora do estúdio — “num jantar, segundo um relato, ou num café ao ar livre” (Malcolm, 2024, p. 18). Antes disso, o pintor chorava — num retrato, pois, a pose é imprescindível: “equivale a inventar para si, e mesmo a contragosto, um corpo de reposição, o lugar propício para um resto futuro da semelhança”, segundo Georges Didi-Huberman (2015, p. 131). Trata-se de reservar uma semelhança não

só para si mesmo, mas também para os outros, como vemos a partir do caso de Janet Malcolm, que fala da coincidência com o retrato do jornalista francês nestes termos: “a menina, tal como Bertin, está recorrendo inconscientemente ao repertório de poses estereotipadas de que a natureza dotou todas as criaturas” (Malcolm, 2024, p. 17).

Ao continuar a reflexão sobre a pose, Didi-Huberman se apoia na obra de Roland Barthes, que, em *A Câmara Clara: nota sobre a fotografia*, pensa no lugar de transição que o ato fotográfico impõe para um sujeito que está na frente da câmera: “esse momento muito sutil em que, para dizer a verdade, não sou nem um sujeito nem um objeto, mas antes um sujeito que se sente tornar-se objeto: vivo então uma *microexperiência da morte*” (Barthes, 1984, p. 27). O sujeito se torna espectro, uma vez que — nos próprios termos de Barthes — a imagem fotográfica implica “o retorno do morto”, o que, sem dúvidas, é o modo como Janet Malcolm vê a si mesma num retrato da infância: “Não tenho a menor sensação de identificação olhando para aquele rosto redondo, os braços magros, a pose absurdamente assertiva” (Malcolm, 2024, p. 18). Mas enfrenta a desidentificação para inventar um começo para o livro. Consegue lê-la e compará-la com outras imagens, por sinal.

Figura 2 - Retrato de Janet Malcolm na infância (sem data)



Fonte: Malcolm, 2024, p. 17.

Para se desenrolar do discurso autobiográfico, a autora de *Imagens imóveis* aplica um procedimento que se assemelha ao procedimento do *Atlas Mnémosyne*, de Aby Warburg, na medida em que ela também está à procura de “configurações de afinidades ou de conflitos” (Didi-Huberman, 2018, p. 281) que se instalam nas imagens, apesar e em meio aos anacronismos — o exemplo já está dado: entre a fotografia de si mesma na infância e o retrato de Jean-Auguste-Dominique Ingres. Se se dedicasse tão-somente à recuperação progressiva de memórias, o livro de Malcolm teria outro início, é verdade: “Minha primeira lembrança é de alguns anos mais tarde” (Malcolm, 2024, p. 18). Mas, nesse caso, a estratégia de montagem não linear parece, às vezes, circunstancial e mais ou menos restrita ao primeiro capítulo, “Rosas e peônias”, que, por sinal, remete à memória inaugural — quer dizer, à primeira lembrança da autora, quando distinguiu pétalas de peônias das pétalas de rosas. Aí se encerram as semelhanças entre Malcolm e Warburg.

Os tentáculos do discurso autobiográfico, no entanto, são múltiplos. E o fato de *Imagens imóveis* corresponder, na maior parte do tempo, a uma estrutura progressiva — dentro da qual o arquivo da família é, parcialmente, explorado — fortalece a ideia de texto autobiográfico. Ou seja, de construção de uma trama que está ligada à vida, aos retratos — de si mesma e dos outros — que construíram o tecido tanto de um sujeito quanto de uma comunidade: uma comunidade de imigrantes que, saindo da República Tcheca no contexto da Segunda Guerra Mundial, passa a viver nos Estados Unidos (mudam de língua e mudam de sobrenome, de Wiener para Winn², mudam de condição socioeconômica, inclusive). A obra, por si só, contraria o desejo da autora. A montagem contraria o próprio título, no qual a imobilidade é uma qualidade da fotografia — é, porém, a montagem que pode colocá-las em movimento, relacionando umas às outras. Para ler *Imagens imóveis*, o estatuto genérico pode ficar suspenso, digamos. Entre a autobiografia e o ensaio, entre a crônica familiar e a reportagem. Há desarticulações, inclusive da sucessão dos fatos através do tempo.

² O sobrenome Malcolm é uma herança do primeiro marido de Janet.

2. A DISTÂNCIA – DE SI, DO OUTRO, DA AUTOBIOGRAFIA – EM MEIO À MONTAGEM

pois quem escreve nunca é o eu inteiro, mas um eu possível. Então no começar a escrever já há o embrião desse outro necessário, que ainda é um eu.
(Elvira Vigna, “Literatura e experiência”)

O caráter híbrido de *Imagens imóveis* é inquestionável. Pensemos nos textos, que ora se lançam em descrições das fotografias, ora se lançam em relatos a respeito da adaptação da família de Janet Malcolm nos Estados Unidos. O holofote está direcionado, mais que uma vez, para a assimilação de uma língua nova, de hábitos novos, sem os quais não seria possível erguer uma vida igualmente nova. A certa altura, a autora flerta com meditações sobre o gênero autobiográfico: ele possui “nome impróprio; a memória só é responsável por uma parte do que acaba sendo escrito nas obras assim classificadas” (Malcolm, 2024, p. 28). A autobiografia — assim como a biografia — é “um empreendimento ficcional”, de acordo com a jornalista. Quem escreve, nos dois casos, inventa a partir do arquivo que tem em mãos, preenchendo, na medida do possível, as lacunas. Nada é essencialmente factual, a ponto de a autora desmontar e remontar o texto da vida, inserindo elucubrações aqui e ali. A montagem, afinal, é o procedimento ideal para expor “os conflitos, os paradoxos, os choques recíprocos dos quais toda história é tecida” (Didi-Huberman, 2017b, p. 1).

De capítulo em capítulo, Janet Malcolm reitera a posição crítica que assume diante do discurso autobiográfico: “As lembranças com enredos, é claro, são as que cometem o pecado original da autobiografia [...]. São lembranças de conflitos, ressentimentos, desculpas e autojustificações — e é errado, injusto, indesculpável, publicá-las” (Malcolm, 2024, p. 51). Aí reside um modo de se posicionar para erguer a obra, um modo de fazer, por conta do qual há acontecimentos que não podem nem merecem ser mencionados. Há estratos da vida que são eclipsados,

propositalmente. Uma autobiografia — ou, se for o caso, uma biografia — jamais dá conta de todos os eventos de uma vida, é verdade. A totalidade é uma ilusão. E, para Janet Malcolm, isso é truísmo: ela oferece um holofote àquilo que lhe deixa mais ou menos confortável (continuo com a hipótese: àquilo que, de algum modo, já foi apaziguado ou, na vida íntima, solucionado). Por isso que a operação com a qual ela teve de lidar para escrever *Imagens imóveis* diz respeito não só à recusa dos lugares-comuns da autobiografia, mas também à distância que teve de tomar. Aqui, uma distância de si mesma.

Pois uma coisa se liga à outra. Melhor dizendo, a recusa se liga à distância.

A jornalista precisa assumir um ponto de vista a partir do qual se veja como *outra* — ou um *eu* iminente, ou um *eu* por vir —, com o qual possa se diferenciar das figuras que vê tanto no arquivo fotográfico quanto na coleção de memórias: as imagens da infância, assim como as imagens da juventude e da vida adulta. As operações de distanciamento ficam evidentes numa peça exterior ao livro. Em artigo para a revista *The New York Review of Books*, ela escreve sobre a dificuldade de concluir um projeto autobiográfico. O texto “Reflexões sobre a autobiografia de uma autobiografia abandonada”³ é de 2010 — treze anos antes da publicação de *Imagens imóveis*. No artigo, a palavra “pose” aparece para construir um argumento: “Outro obstáculo no caminho para um jornalista transformado em autobiógrafo é a *pose de objetividade* por meio da qual jornalistas, habitual e quase mecanicamente, deslizam quando escrevem” (Malcolm, 2010, tradução nossa). Eis um elemento do qual ela precisaria abrir mão para concluir um projeto autobiográfico: a máscara de jornalista que, na escrita de gênero não dominado, impede-lhe de conquistar instrumentos sensíveis para — parafraseando-a — vencer o tédio.

O artigo alimenta mais uma hipótese, a mais óbvia: antes do projeto derradeiro de autobiografia, houve outro projeto, cujas intenções autobiográficas eram explícitas. Ele, é claro, foi descartado. Na escrita,

³ No original: “Thoughts on Autobiography from an Abandoned Autobiography”.

Malcolm não construiu uma operação favorável para que um “*eu observador da autobiografia*” pudesse contar a história de um “*eu observado*”. Ela não soube passar da sensibilidade jornalística — graças à qual se comprometia com graus de neutralidade e, em alguma medida, de embrutecimento — para outra sensibilidade — neste caso, aberta às contradições em torno da própria vida. Para se satisfazer com um projeto autobiográfico ou memorialístico, Malcolm teria de ser tanto sujeito quanto objeto de si mesma: uma personagem. Eis uma operação que se assemelha à operação do ato fotográfico, como descrito por Roland Barthes (1984) — no caso da autora de *Imagens imóveis*, uma operação de autorretrato. Sob a máscara jornalística, ela não tinha condições de arquitetar “um exercício de autoperdão” (Malcolm, 2010, tradução nossa). Embrutecida e inibida, falhou em construir uma versão jovem de si mesma à altura das personagens sobre as quais escreveu, como as escritoras Gertrude Stein e Sylvia Plath: “Para essas pessoas, eu fui uma amanuense: elas me contaram histórias e eu as recontei. Elas posaram para mim e eu desenhei retratos” (Malcolm, 2010, tradução nossa).

Em *O jornalista e o assassino* — livro no qual desenha outros retratos —, Janet Malcolm passa de uma breve reflexão sobre o contato entre entrevistador e entrevistado para chegar à reportagem que, de fato, desenrola-se na obra. Coisa de algumas páginas. Incisiva, ela considerou toda a fonte humana como uma vítima do trabalho jornalístico, uma vez que a finalidade não é contribuir para a história que é contada. Ao contrário, o profissional — que, no contato com o entrevistado, “parecia tão amigável e solidário, tão interessado em entendê-lo plenamente” (Malcolm, 2011, p. 11) — quer construir a própria história a qualquer custo:

A catástrofe, para aquele que é tema do escrito, não é uma simples questão de um retrato pouco lisonjeiro, ou de uma apresentação errônea das suas opiniões; o que dói, o que envenena e algumas vezes o leva a extremos de desejo de vingança, é o engano de que foi vítima [...] A disparidade entre o que parece ser a intenção de uma entrevista quando ela está acontecendo e aquilo que no fim

ela estava de fato ajudando a fazer é sempre um choque para o entrevistado (Malcolm, 2011, p. 11).

Ela revela um paradoxo, uma vez que o jornalista, mesmo sem falar de si mesmo, usa as técnicas de reportagem que, na hora de falar do outro, constroem uma moldura que é adequada para as próprias inquietações. Entre o que o jornalista escreve e o que a fonte conta, há, como de costume, dessemelhanças. Daí a profissão ser “moralmente indefensável”, segundo Malcolm, que, ciente do cenário, prefere escrever sobre si mesma. Ao menos, uma vez.

Decide encontrar um corpo de reposição, escrevendo sobre si mesma. Porém, sem o mínimo de distanciamento da sensibilidade jornalística, não haveria *Imagens imóveis*, que, por si só, é uma evidência dos processos de desarticulação pelos quais a autora passou. Uma espécie de deslocamento para a sensibilidade autobiográfica, que, no livro, ganha contornos autocríticos. Contornos negativos, digamos, uma vez que o gênero autobiográfico é negado a todo custo, inclusive no prefácio escrito por Ian Frazier, amigo de Malcolm: ela “não classificou os textos aqui incluídos como memórias ou esboços autobiográficos; que eu me lembre só se referia a eles por assunto” (Frazier *apud* Malcolm, 2024, p. 10). O trabalho de distanciamento se efetiva em relação ao próprio terreno no qual a jornalista se insere. Por isso que não deixo de negar a autoridade autoral: os assuntos de *Imagens imóveis* fazem parte de uma trama autobiográfica. Autobiografia crítica, dentro da qual o distanciamento é uma “operação de conhecimento” (Didi-Huberman, 2017a). Sem distanciamento, não há montagem, uma vez que ele “cria novos agrupamentos entre ordens de realidade pensadas espontaneamente como muito diferentes” (Didi-Huberman, 2017a, p. 64). E continuo a paráfrase: o distanciamento produz desarticulação a fim de que as relações que mantemos com as coisas ou com os acontecimentos se modifiquem por completo. Questão de metamorfose.

3. A LEITURA DO ARQUIVO COMO ENSAIO PARA A MORTE

*mesmo a morte (boa ou má, tranqüila ou dolorosa)
é uma forma – extrema, é certo de experiência: isto
é, uma forma de ainda (mesmo que pela última vez)
sentir, provar, tocar, ver, ouvir.*
(Eduardo Sterzi, “Cadáveres, vagalumes, fogos-
fátuos”)

Figura 3 - Retrato de Janet Malcolm na juventude (sem data)



Fonte: Malcolm, 2024, p. 171.

Recorro, de agora em diante, ao paratexto que se insere na última parte do livro *Imagens imóveis* — ao posfácio, que foi escrito pela filha da autora, a Anne Malcolm. Nele, há um retrato de Janet Malcolm segurando uma câmera. Ela sorri, enquanto, no plano de fundo, vemos um campo: desfocadas, árvores e grama conquistam a linha de horizonte de uma fotografia em preto e branco. A textura, neste caso, é distinta da textura das outras imagens. Há rachaduras, sobretudo do lado esquerdo, indicando descuidos na conservação; talvez um acúmulo de dobras, que, tempos depois, foi desfeita. É, aparentemente,

uma fotografia da juventude da autora, que não a extraiu do arquivo familiar para inseri-la na montagem. É uma seleção da filha que destoa das escolhas maternas. Ela, a superfície da última fotografia de *Imagens imóveis*, dramatiza as propriedades de um arquivo que, contrariando a visão de “documento-monumento”, opera como resto, como sobrevida (Pedrosa, 2018). Logo, a escolha de Anne Malcolm revela uma assinatura — isto é, uma “impressão deixada pelo autor sobre o seu próprio arquivo” (Pedrosa, 2018, p. 26) — distinta da assinatura da mãe. É como se fosse o corpo de reposição de uma figura sobre a qual Janet Malcolm escreveria em terceira pessoa, assim como escreveu sobre a imagem de si mesma na infância. Mas, no caso da fotografia do posfácio, vemos uma versão da juventude. Uma versão próxima à versão da vida adulta. Há variações mínimas.

Figura 4 - Retrato de Janet Malcolm na vida adulta (sem data)



Fonte: Malcolm, 2024, p. 153.

Páginas antes do posfácio, vemos outro retrato de Janet Malcolm — agora, sim, um retrato selecionado por ela mesma, abrindo o capítulo no qual fala de conflitos judiciais, capítulo com nome de um personagem, “Sam Chwat”, professor de dicção com o qual teve contato. Na fotografia,

a vestimenta é formal e o cenário, uma biblioteca, provavelmente a biblioteca da autora. Ela aparece com camisa branca de manga longa e um lenço estampado ao redor do pescoço. O estado de conservação, agora, é oposto ao estado de conservação da fotografia do posfácio. E as mudanças continuam: sem parte do busto à mostra, sem câmera fotográfica nas mãos. De braços cruzados, porém, ela continua no mesmo enquadramento. Aqui e ali, vemos dois planos mais ou menos fechados, mas que se revezam entre a formalidade e a informalidade. Entre a profissional e a estudante. Eis a fotografia que, para a autora, assegura o corpo de reposição: o retrato em frente aos livros, o que pode substituí-la depois da passagem da vida para a morte — o último retrato de si mesma que, na montagem, selecionou para o livro. *Imagens imóveis*, como arquivo que salvaguarda tanto um corpo de reposição quanto uma impressão de assinatura, é uma “tentativa de controle” que não se efetiva. Porque o “poder arcôntico” — aquele que, segundo o *Indicionário do contemporâneo*, “catalisa as funções de unificação, identificação, classificação e consignação dos elementos” (Pedrosa, 2018, p. 25-26) — é precário. No livro, há outros agentes em operação, como a filha da autora — Anne Malcolm. Em vez disso, a assinatura garante “um controle falho e paradoxal, fantasmal, espectral, cinzento” (Pedrosa, 2018, p. 26). A única certeza é que a obra se desenrola como “rede de reminiscências” — outra propriedade dos arquivos (Pedrosa, 2018).

Volto ao posfácio. Por conta de Anne Malcolm, sabemos que o livro está inacabado. Sem a conclusão. Ao menos, sem a conclusão que a autora planejava para *Imagens imóveis*, quer dizer, ela escrevia um capítulo final antes de morrer por câncer de pulmão em junho de 2021. No posfácio, a filha confessou: “Não sei muito bem o que tinha em mente; só sei que queria escrever uma coisa sobre o interesse pela fotografia [...] e seria o texto perfeito para encerrar este livro” (Malcolm *apud* Malcolm, 2024, p. 172). No lugar de um capítulo derradeiro, temos um capítulo que não foi planejado como tal, mas que cumpre o papel. O fechamento alternativo: “Uma obra de arte” inicia uma reflexão a respeito de uma fotografia que não integrava os álbuns de família de

Janet Malcolm — esses objetos nos quais lidamos com “um universo não-uno, não hierarquizado, disperso, puro tecido de contingências, sem transcendência” (Barthes, 2005, p. 130), ao mesmo tempo que tão distantes dos livros, dentro dos quais se esvai a ideia de acaso como propulsor de um conjunto. A fotografia central para o capítulo “Uma obra de arte” fazia parte da decoração do escritório do segundo marido da autora, Gardner Botsford, de quem ela se tornou viúva. Eis uma descrição: “uma pequena foto em preto e branco de um homem e uma mulher de bermudas, um andando atrás do outro numa quadra de tênis” (Malcolm, 2024, p. 167):

Figura 5 - Retrato de anônimos na quadra de tênis (sem data)



Fonte: Malcolm, 2024, p. 167.

A fotografia possuía “todos os defeitos possíveis” (Malcolm, 2024, p. 167), mas, depois da morte de Botsford, foi incorporada a catálogos e mostras de arte contemporânea com a assinatura dele — o que foi possível graças a intervenções de Janet Malcolm, que, envolvida em

projetos mais ou menos vanguardistas, passou a inseri-la num circuito. Tanto para Botsford quanto para Malcolm, no entanto, tratava-se da imagem de pessoas anônimas, com as quais eles nunca mantiveram vínculos. Duas pessoas que, do primeiro ao último dia de contato por meio da fotografia, viram de costas — apenas o dorso, o avesso, sem saber do paradeiro. Uma fotografia cujo autor continua, igualmente, anônimo. Por isso que a assinatura de Botsford — que é, na verdade, a assinatura de Malcolm sob a máscara alheia — é uma rasura acima de outra rasura. Dupla arbitrariedade. Em alguma medida, isso é fruto do acaso, pois a fotografia dos tenistas passou, primeiro, de “uma pilha de coisas que estavam indo para o cesto de papéis” (Malcolm, 2024, p. 167) para uma mesa de trabalho e, anos depois, da mesa de trabalho para exposições — conquistando, assim, algum valor artístico. Isso não era inerente ao objeto. Aí reside, é verdade, um caráter performativo que se associa ao exercício de escavação num arquivo, na medida em que importa menos o conjunto de objetos em si mesmo que a relação que se constrói com cada um deles (Pedrosa, 2018). Ao mesmo tempo, a atuação de Janet Malcolm expõe armadilhas, conflitos e ficções nos quais a arte contemporânea se envolve. Segundo a jornalista, a manutenção de uma fotografia de anônimos no arquivo pessoal é um “exercício de absurdismo” — ao qual ela retorna para ensaiar a morte. Ensaiar “a despedida sem fim”, que é o modo como a filósofa portuguesa Maria Filomena Molder fala do trabalho filosófico em “A diferença entre assistir à morte e exercitar-se na morte”, mas que estendo para todo o trabalho de montagem de Janet Malcolm em *Imagens imóveis* — pois, no retorno a um projeto autobiográfico, não havia um desejo produzir um rastro? Um rastro dentro do qual se possa prolongar a vida, apesar da aflição; um rastro dentro do qual a imagem se mobilize como “aparição única, preciosa [...] muito pouca coisa, coisa que queima, coisa que cai” (Didi-Huberman, 2011, p. 118) — é uma hipótese.

À medida que retorna às imagens e à relação que, seja no passado, seja no presente, construiu com elas, a autora olha “as coisas de um ponto de vista arqueológico” (Didi-Huberman, 2017, p. 41), comparando

o que vê no presente com o que sabe que desapareceu, até que ela mesma, por fim, desapareça. Entre *Cascas* e *Imagens imóveis*, por sinal, há uma série de semelhanças. Elas superam a aparência, quer dizer, a disposição dos elementos na página — imagem antes de texto; imagem no meio de textos; imagens a partir das quais eclodem os textos. As semelhanças têm a ver com o uso de um procedimento de montagem que cria intervalos e descontinuidades, ao mesmo tempo que reforça a ausência de sentido estrito, de metamorfoses completas e de fatos absolutos, digamos (Didi-Huberman, 2017a). Para contextualizar mais uma obra de Didi-Huberman, então, é preciso dizer que *Cascas* é fruto de uma visita a Auschwitz, lugar que ele fotografou sistematicamente. Pois, a partir das imagens, ele escreve, misturando ensaio com relato, memória com pensamento, demonstrando as ruínas do projeto de extermínio da Alemanha nazista — a nação que, na primeira metade do século XX, foi responsável pelo exílio da família de Janet Malcolm. Reitero: a família que, nos Estados Unidos, modificou o sobrenome — de Weiner para Winn, como modo de apagar a origem judaica. Eles precisavam evitar tanto o rastreamento quanto a herança, afinal. Abandoná-la em prol de um recomeço.

O arquivo de imagens de Didi-Huberman é de outra ordem, claro, mas a estratégia é similar à de Malcolm. Envolve procedimentos de escavação, como indicou Walter Benjamin, autor jamais mencionado em *Imagens imóveis*, mas cujo pensamento influencia a obra do autor de *Cascas* profundamente. Ele escreveu: “Quem pretende se aproximar do próprio passado soterrado deve agir como um homem que escava [...] não deve temer voltar sempre ao mesmo fato, espalhá-lo como se espalha a terra, revolvê-lo como se revolve o solo” (Benjamin, 2012, p. 245). A mulher que, como Janet Malcolm, escava, ela cria um rastro de “lampejos” — aqui, como sinônimo da “imagem dialética”, de Benjamin, a partir de uma leitura de Didi-Huberman (2011) — “a imagem passante”, por excelência. Malcolm cria um rastro à medida que arquiteta um objeto, no qual ela ganha centralidade, escorregando no discurso autobiográfico. Mas uma centralidade que é acompanhada de uma distância de si

mesma, uma distância que implica duplicações: a mulher que escava é agente e objeto do procedimento de montagem, no qual oferece uma vida ou sobrevida, uma sobrevivência, às imagens que, uma hora, despertaram o interesse — seja o próprio retrato, seja o retrato de anônimos. No geral, as figuras menores, como se pudesse, assim, impedi-las de desaparecer, uma por uma, independentemente das conclusões de Roland Barthes: “o futuro do Livro é o Álbum, assim como a ruína é o futuro do monumento” (Barthes, 2005, p. 133).

REFERÊNCIAS

BARTHES, Roland. **A Câmara clara**: nota sobre a fotografia. Tradução de Júlio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

BARTHES, Roland. Dialética do Livro e do Álbum. In: BARTHES, Roland. **A preparação do romance II**: a obra como vontade. Tradução de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

BENJAMIN, Walter. Escavar e recordar. In: BENJAMIN, Walter. **Rua de mão única**. Tradução de Rubens Rodrigues Torres Filho e José Carlos Martins Barbosa. São Paulo: Brasiliense, 2012.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Atlas ou o gaio saber inquieto**. Tradução de Márcia Arbex e Vera Casa Nova. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2018.

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

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Invenção da histeria**: Charcot e a iconografia fotográfica da Salpêtrière. Tradução de Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Contraponto, 2015.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Quando as imagens tomam posição**. Tradução de Cleonice Paes Barreto Mourão. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2017a.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Remontar, remontagem (do tempo)**. Tradução de Milene Migliano. Belo Horizonte: Chão da Feira, 2017b.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Sobrevivência dos vagalumes**. Tradução de Vera Casa Nova e Márcia Arbex. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.

MALCOLM, Janet. Thoughts on Autobiography from an Abandoned Autobiography. **The New York Review of Books**, Nova York, 25 mar. 2010. Disponível em: https://www.nybooks.com/online/2010/03/25/thoughts-on-autobiography-from-an-abandoned/?lp_txn_id=1583760. Acesso em: 13 jan. 2025.

MALCOLM, Janet. **Imagens imóveis**: sobre fotografia e memória. Tradução de Paulo Henriques Britto. São Paulo: Companhia das Letras, 2024.

MALCOLM, Janet. **O jornalista e o assassino**: uma questão de ética. Tradução de Tomás Rosa Bueno. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

MOLDER, Maria Filomena. A diferença entre assistir à morte e exercitar-se na morte. *In*: MOLDER, Maria Filomena. **Cerimónias**. Belo Horizonte: Chão da Feira, 2017.

PEDROSA, Celia *et al.* (org.). Arquivo. *In*: PEDROSA, Celia *et al.* (org.). **Indicionário do Contemporâneo**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2018.



REMONTAGENS DO SEXO ATRAVÉS DE IMAGENS DO BDSM

Maryanna Santos*

INTRODUÇÃO

Esse trabalho parte de uma conversa entre a disciplina de Antropologia da Arte e um trabalho de conclusão de curso feito sobre a subcultura do BDSM¹ e grupos LGBTQIAPN+ em Aracaju/SE. Aqui buscarei mostrar como as noções de sexo foram dadas a partir de um imaginário social, que cria as mídias e, ao mesmo tempo, é moldado por elas, revisitando o trabalho de conclusão de curso a partir do conceito de “sobrevivência da imagem” de Aby Warburg (2015) e Didi-Huberman (2018). Nessa remontagem de uma história imagética do sexo, seleciono memórias históricas a fim de criar um debate entre a construção de sentido do sexo nas imagens populares e as imagens pouco difundidas sobre outras formas de sexo, por meio da compreensão das teorias de montagem e de sobrevivência (Warburg, 2015; Didi-Huberman, 2018), como leitura de imagens “perdidas” que, apesar das forças contextuais

* Bacharel em Ciências Sociais pela Universidade Federal de Sergipe. Atua no Programa de Educação Ambiental com Comunidades Costeiras (PEAC) - fortalecimento dos Territórios de vida dos Povos e Comunidades Tradicionais. Contato: m4ryanna@gmail.com.

¹ O BDSM é um conjunto de práticas eróticas e/ou sexuais que envolvem relações de poder e hierarquias erotizadas. BD - Bondage e Disciplina (restrição sensorial e disciplinarização); DS - Dominação e Submissão (uma pessoa comanda e a outra obedece); SM - Sadismo e Masoquismo (prazer em infligir/sentir dor). Em geral, os jogos se baseiam nas figuras *top* (dominante) e *bottom* (submissa). O *top* rege as práticas, como sádicos e bondagistas ativos, e o *bottom* se submete às práticas, como masoquistas e bondagistas passivos. Há também a figura do *switcher* que se identifica na difusão das divisões, sendo dominante ou submisso em momentos distintos. Todas as práticas são regidas pelo São, Seguro e Consensual (SSC), regras que determinam a saúde física e mental dos adeptos, a higiene e os estudos das práticas e o consento dos limites para os jogos ocorrerem.

do tempo, dialogam entre si e alteram as relações entre os sujeitos e as imagens, sobrevivendo e influenciando outras temporalidades. Nesse exercício, busco ir além da narrativa cronológica que fundamentou minha primeira análise desse arquivo imagético na monografia, tomando montagem como conceito e metodologia a partir da qual olho novamente para esse corpo de imagens.

A exposição do sexo enquanto heterossexual, matrimonial e reprodutivo foi tratado como universal por meio daquilo que Gayle Rubin (2017) define como “círculo mágico”, que legitima certas sexualidades e inferioriza outras, por meio dos diversos aparatos sociais que normatizam esse sexo, posicionando-o enquanto prática universal e central para a vida social e rotulando as “perversões” como fetichistas, transsexuais e homossexuais, na margem circular se distanciando do centro de integridade moral de um sexo “bom”. Numa perspectiva de racionalização das sexualidades, Michel Foucault (1988) faz uma análise da sexualidade desde a Era Vitoriana, no século XVII, até o século XX, compreendendo a “história da humanidade” como a “história das tecnologias” enquanto tecnologias de reprodução de certos discursos e vigilâncias, numa ótica do sexo como lugar de disputa política.

A sexualidade é o nome que se pode dar a um dispositivo histórico: não à realidade subterrânea que se apreende com dificuldade, mas à grande rede da superfície em que a estimulação dos corpos, a intensificação dos prazeres, a incitação ao discurso, a formação dos conhecimentos, o reforço dos controles e das resistências, encadeiam-se uns aos outros, segundo algumas grandes estratégias de saber e de poder (Foucault, 1988, p. 100).

Ambos os autores argumentam que a psiquiatrização das práticas sexuais é o que faz a dissidência em oposição aos “saudáveis”, “normais” e “sãos” pelos sistemas médico, jurídico e religioso. Para além desses, há também o imagético, aquele que se utiliza dos livros, jornais, filmes e músicas da cultura popular na construção de um ideário de sexo que legitima esses outros sistemas, numa mídia amplamente oci-

dental que propõe a heterossexualidade matrimonial reprodutiva não fetichista como regra universal, ignorando e punindo outras formas de expressão sexual. Essa punição é dada, por vezes, através do estigma que ridiculariza e torna chacota esses desviantes. Entendendo a noção de desvio (Becker, 2008) como algo dado não pela própria natureza do ato, mas pelo entendimento dele enquanto tal, esses desviantes são os “outsiders”, aqueles que não conseguem, ou não querem, manter-se nas expectativas comportamentais dominantes.

Alguns exemplos dessa estigmatização estão disseminados em mídias populares como certos personagens do programa *Zorra Total* (1999–2015): Patrick, um homem lido como *gay* pelas roupas coloridas, voz aguda e estética bem cuidada, códigos que estariam do lado oposto de uma masculinidade ocidental, que tinha como bordão a frase “olha a faca!”, sempre falada ao ser zombado pelos outros personagens em cena; e Pitbicha, que ao lado de Pitbitoca, fazia o esquete “Cuecão de Couro” em que Pitbicha era um homem másculo que fazia piadas com seu uso de chicote, algemas e cuecão de couro, se classificava como “Homem com H. H de homossexual” e era chamado por Pitbitoca de “mestre”. Diferentemente de Patrick, ele não é chacota para os outros homens, mas para as mulheres que tinham interesses amorosos nesses homens requisitados por Pitbicha.

Esse exercício de buscar personagens que serviram e servem de zombaria poderia continuar não só no âmbito da sexualidade, mas no de corpo, raça, gênero, classe e todos os sistemas dicotômicos que precisam produzir a diferença entre “nós” e “eles” para existir. Num debate sobre a autoria e a propriedade da fotografia em Roland Barthes (1980), penso em quais os objetos que falam. Pelo fato de o fotografado sempre ser o outro, o único a ser mostrado, e a figura do fotógrafo não aparecer na imagem, os objetos representados perpassam pelo olhar do fotógrafo. Pela escolha do ângulo, da luz, do que se mostra e como mostra, narrativas são criadas.

Paul Preciado (2018) propõe uma historiografia crítica que leve em conta a pornografia nas análises culturais, avaliando como o Museu Secreto criou a pornografia como uma forma de gestão do privado num

controle dos corpos excitáveis no espaço público, criando novas categorias de “feminilidade”, por exemplo.

No Museu Secreto se inventam também novas categorias de “infância”, “feminilidade” e de “classes populares”. Frente a elas, o corpo masculino aristocrático aparece como uma nova hegemonia político-visual – ou, inclusive, poderíamos dizer político-orgásmica: aquela que tem acesso à excitação sexual em público, por oposição a aqueles corpos cujo os olhares devem ser protegidos e cujo os prazeres devem ser controlados (Preciado, 2018, p. 27-28).

Desse modo, os recursos midiáticos são utilizados na manutenção de imaginários que corroboram com o ideário de distinção por meio de histórias produzidas por não desviantes sobre os desviantes, no intuito de alertar ao espectador o que se deve fazer ao encontrar esse “outro” ou o que se deve temer e esconder ao ser o “outro”. O presente trabalho vai numa mão contrária, remontando expressões imagéticas desses que construíram outras noções de sexo, ampliando os olhares das práticas e grupos. Assim, proponho uma historiografia que analise os sexos como um espaço de múltiplas narrativas através das práticas de BDSM.

O trabalho está estruturado em três partes. Na primeira parte, compreendo a construção e disseminação da figura da dominatrix e a patologização do sadomasoquismo na psiquiatria na formação. Na segunda parte, reflito sobre as representações da submissão feminina e o debate anti e pós-pornografia na disputa pelo controle das mídias, principalmente no uso da literatura como escape erótico. Por fim, na terceira parte, me volto à estética BDSM e a importância na manutenção do grupo ao ser agente na produção das narrativas de si no entrelace com a moda.

1. DOMINADORAS: ENTRE A IDADE ANTIGA E A IDADE CONTEMPORÂNEA

As práticas de BDSM existem há muito mais tempo que o momento de denominação e identificação do grupo. Em diversas obras, já ha-

via contos de práticas que hoje estariam encaixadas nas nomenclaturas que constituem as redes dos adeptos. Na Idade Antiga, havia histórias da presença da deusa Inana/Ishtar e suas práticas sadistas, aparecendo em contos e gravuras como figura imponente, dominando animais fortes e trajando muitos armamentos. Anne O Nomis (2013) relaciona a deusa Inana enquanto início da figura dominatrix, visto que suas obras são representadas enquanto uma figura forte e dominadora; em alguns contos, ela fazia seus servos dançarem enquanto eram chicoteados em rito. Deusa da fertilidade, da guerra, da justiça e do amor, é responsável em várias culturas, como a assíria e a suméria, pela reprodução do modo social, sendo uma figura de grande relevância na antiga região da Mesopotâmia.

Figura 1 - Deusa Inana segurando um chicote e um leão com armas nas costas e capacete de chifre, 2285–2250 a.C.



Fonte: Nomis, 2013.

Na Idade Média, o conto de Aristóteles e Filis ganha vida com recursos imagéticos. A parábola se popularizou com diversos autores. Um dos mais famosos é o poema “Li Lai Aristoteles”, de Henri d’Andeli (c.1220-1240), que conta sobre como Filis fez Aristóteles ficar “de

quatro” na frente de seu discípulo, Alexandre, O Grande, cavalgando-o, chicoteando-o e humilhando-o verbalmente. Essa prática, na atualidade, é conhecida como “pony play”, e há também o próprio voyerismo da *performance* na frente de Alexandre, que era seu amante. Joelza Domingues (2017) demonstra como o conto é relido e transformado em diversas obras ao longo dos séculos seguintes, com pinturas, desenhos e esculturas numa releitura da história, sempre avisando sobre os perigos de uma mulher sedutora.

Figura 2 - Obra de Lucas van Leyden, por volta de 1515



Fonte: Domingues, 2017.

Figura 3 - Filis cavalcando em Aristóteles. Aguamanil, Países Baixos, final do século XIV



Fonte: Domingues, 2017.

Figura 4 - “The Cully Flaug’d”, por Marcellus Laroon II (1674-1702)



Fonte: Nomis, 2013.

As reinterpretações constroem a imagem da dominatrix que aparece na Idade Moderna. Nomis (2013) demonstra como, dentro dos bordéis, entre os séculos XVI e XVIII, um novo ramo vai constituindo as “Casas de Disciplina” pelos pedidos que chegam dos clientes que buscam mulheres disciplinantes e dominadoras. No século XIX, a Europa documenta dezenas de estabelecimentos sexuais, principalmente no Reino Unido, que têm a figura de Theresa Berkley, umas das dominatrixes mais famosas da época, que possuía um bordel com clientes da aristocracia, dentre eles, o rei da Inglaterra George IV. Berkley criou o “Berkley Horse”, equipamento ainda usado na atualidade em casas de BDSM. “Uma máquina notória foi inventada para a Sra. Berkley açoitar cavalheiros, na primavera de 1828. É capaz de ser aberta numa extensão considerável, de modo a colocar o corpo em qualquer ângulo que seja desejável” (Ashbee, 1969, p. 147, tradução nossa).

Figura 5 - O “cavalo de Berkley”, nomeado por Theresa como “chevalet” em 1828



Fonte: OG Collection, 2016.

No Brasil da década de 80, a jornalista Wilma Azevedo, pseudônimo, traz na literatura suas experiências e fantasias fetichistas escrevendo livros e colunas para revistas como a *Club dos homens* e a *Ele e ela*.

Seus escritos eróticos contavam suas experiências como dominadora nas masmorras europeias e suas fantasias, sendo a primeira a publicar um livro sobre BDSM no Brasil, com *A Vênus de Cetim: o sadomasoquismo no Brasil*, uma referência à obra *A Vênus das Peles*, em 1986. No documentário *Vil, má* (2020)², ela conta sua história após 18 anos sem contato com o BDSM. A busca por ela nunca cessou, fala que recebia por volta de 300 cartas por mês, com pedidos para que aceitasse praticar BDSM novamente e novos submissos. Azevedo também nomeou o sadomasoquismo erótico a partir de uma diferenciação entre sadismo erótico e sadismo maldoso e entre o masoquista erótico e o masoquista suicida.

O Sádico-erótico só sente prazer se os limites dos outros e das próprias leis da natureza forem respeitados [...] Os Masoquistas-eróticos são os que procuram, no prazer comedido, o máximo de excitação, sem que isso comprometa a sua integridade física (Azevedo, 1986, p. 164).

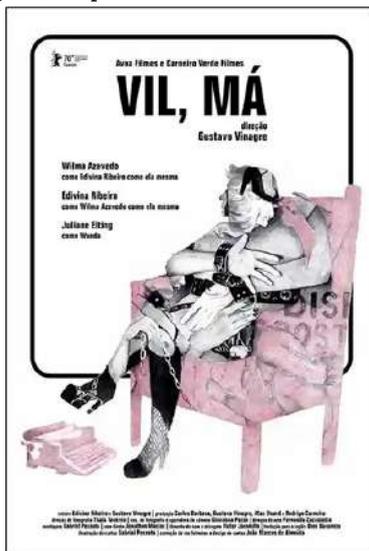
Figura 6 - Wilma e sua submissa Karina em 1986



Fonte: Vil, má, 2020.

² Dirigido por Gustavo Vinagre, 2020.

Figura 7 - Capa do documentário Vil, Má, 2020



Fonte: Site “Papo de cinema”.³

Em 1870, Leopold Sacher-Masoch lança *A Vênus das Peles*, que conta a história de Severin, um homem que se define como ultrassensual, alguém que encontra prazer no sofrimento, e convence Wanda, sua amante, a fazer um contrato para ser sua ideal dominadora “Vênus das Peles”. Wanda inicialmente estranha os desejos de Severin, mas flerta com a ideia de ter um “homem aos seus pés” e descobre prazer nas práticas em que veste peles para chicoteá-lo e humilhá-lo. Apesar de estarem apaixonados e pensarem em se casar, Wanda crê que um homem apenas pode ser marido ou escravo. Ser marido significaria estar numa posição distinta da que ele deseja. As esferas do sexo por prazer e do matrimônio aparecem em esferas distintas, não se misturam. Esse é um impasse para a personagem, que ao mesmo tempo que performa com prazer os papéis da Vênus, também tenta convencê-lo a ser seu marido e a deixar a “insanidade”.

³ Disponível em: <https://www.papodecinema.com.br/filmes/vil-ma/>. Acesso em: 16 maio 2025.

Foste tu o homem a quem ajudei no começo, sério, ponderado, forte, eu teria me mantido fiel a ti e teria sido tua mulher. A mulher anseia por um homem para quem possa levantar o olhar, e ao mesmo tempo um homem — como tu — que de livre e espontânea vontade ofereça o pescoço para que sobre ele possa depositar os pés, que o tenha como brinquedo oportuno, ao qual possa lançar fora, quando dele se cansar. [...] É a minha seriedade — prosseguiu, serena —, que eu te amei, a ti somente, e tu, meu querido bobinho, não percebeste que tudo se tratava de jogo e folguedo — e como me foi difícil tão frequentemente te açoitar com o chicote, quando eu muito mais preferiria te afagar a cabeça e te cobrir de beijos. Mas agora basta, não é verdade? Realizei o meu papel cruel melhor do que esperavas, agora estás bem satisfeito com tua boa, inteligente e, por que não dizer, bonita mulherzinha — ou não? Queremos viver razoavelmente (Sacher-Masoch, 2015, p. 161-163).

Por coincidência ou não, Sacher-Masoch possuía um contrato de submissão, parecido com o dos personagens, com a aristocrata Fanny Pistor Bogdanoff. A diferença é que, no contrato de Sacher-Masoch não há traição, mas sim um pedido contratual que não consegue se realizar, pois o amante de Fanny não aceita chicoteá-lo. Entretanto, na narrativa, Wanda realiza o desejo de Severin, que se arrepende e considera traição, rompendo com Wanda e classificando esse momento como cura para a ultrassensualidade e como demonstração do perigo da crueldade feminina.

a cura foi cruel, mas radical, e o que importa: estou curado. [...] — A moral é que a mulher, tal como a natureza a criou e como o homem atualmente a educa, é sua inimiga, podendo tão-somente ser sua escrava ou sua déspota — jamais sua companheira. Isto, só quando ela tiver os mesmos direitos que ele; só quando por nascimento, pela formação e pelo trabalho, for igual a ele. — Agora temos nós a escolha de ser o martelo ou a bigorna, e eu fui o burro, ao me fazer escravo de uma mulher. Entendes? Daí a moral da história: Quem se deixa açoitar merece os açoites. (Sacher-Masoch, 2015, p. 174-175).

Em 1886, o psiquiatra Richard Freiherr von Krafft-Ebing (2006) lança *Psychopathia Sexualis*, nomeando práticas sexuais que estariam fora da conformidade e cunhando os termos “masoquismo” e “sadismo”, associados aos nomes de Sacher-Masoch e Marquês de Sade⁴. É interessante perceber que a nomenclatura da patologia é também uma disputa de narrativas: o psiquiatra poderia ter utilizado “ultrassensualismo”, mas escolheu usar do nome do autor, que protestou contra sua associação à perversidade. A psiquiatria de Krafft-Ebing utiliza-se de partes da obra para se fazer e cunhar o masoquismo como aberração, mas descarta o rompimento dos papéis de gênero que a obra coloca na relação entre a dominadora e o submisso, desassociando a passividade do gênero feminino. Além disso, demonstra o poder na escolha da nomenclatura da patologia ao utilizar do nome do escritor como referência à doença, escolhendo inclusive não nomear da forma como Sacher-Masoch intitula.

Em certa passagem deste romance Wanda afirma a Severin que, quanto mais a mulher se mostra cruel e sem piedade, mais ela excita os desejos do homem. E que a sua natureza lhe põe em superioridade em relação a ele, pois é o homem quem deseja, enquanto a mulher é quem se entrega. O homem, diz ela, é aquele que solicita, e a mulher, a solicitada. Ora, este raciocínio inverte a ideia comum de que, na cena erótica, o homem exerce o papel ativo, e a mulher, o passivo. Aliás, Freud dissociou explicitamente o erotismo feminino do gênero mulher e o erotismo masculino do gênero homem, para mostrar que ambos podem se encontrar combinados, em proporções diferentes, em ambos os sexos (Ferraz, 2015, p. 16).

⁴ Escritor de diversas obras que retratavam o sadismo dos personagens. Uma de suas obras mais famosas é *Justine*, que conta a história de uma jovem órfã e seus abusos vividos. Apesar de criticar as hipocrisias da sociedade francesa da época, século XVIII, e instigar outras obras ao chocar as fronteiras sexuais, suas narrativas não possuem consentimento como requisito, algo indispensável para as práticas de BDSM que seguem o SSC.

2. QUEM FAZ SEXO E QUEM FAZ PORNÔ?

Na década de 50, é lançada *A História de Ó*, por Pauline Réage. A narrativa é de uma mulher, Ó, descobrindo seus próprios prazeres, desejos de submissão e entendimento de novas possibilidades sexuais ao ser levada por seu amante, René, para se tornar escrava sexual no castelo Roissy. A obra foi escrita por Anne Cécile Desclos, que tinha os pseudônimos Dominique Aury e Pauline Réage para se manter na literatura erótica. Em 1994, a escritora dá uma entrevista ao *The New Yorker* e conta que se manteve durante 40 anos atrás do pseudônimo por conta da grande reprovação feminista da época.

Sempre me senti reprovada por causa da história. Mas acho que as fantasias do livro são honestas, e não saberia dizer se são fantasias masculinas ou femininas. Não há realidade na história, pois ninguém poderia ser tratada como a personagem principal (Canzian, 1994, n.p).

É importante lembrar que essa época era o início do debate estadunidense que se fortalece também na Europa, o debate das *Sex Wars*. Na década de 70/80, parte dos movimentos feministas se dividia entre feministas antipornografia e feministas pró-sexo. De um lado, iniciava-se uma corrente do feminismo radical que entendia a pornografia como forma de reprodução patriarcal dominante e nada além disso, vendo a pornografia sempre como um modo de opressão. Do outro lado, a crença da necessidade de subversão dessa pornografia dominante que reivindicava o uso da linguagem pornográfica para além dos desejos masculinos e colocava em foco grupos de mulheres e desviantes. Assim, propunham que a saída para a violência de gênero seria a tomada do poder econômico, vendo a necessidade de disputar as narrativas imagéticas que desintegrariam os dispositivos de desigualdades (Preciado, 2018; Silva, 2023).

O que todo o discurso pró-censura ignorava é que as mulheres são agentes e possuem desejos, estando não somente como alvo de um

desejo masculino, mas como autor desejante. Nesse mar de censura, outras práticas foram colocadas no alvo da moralidade, fazendo com que a pornografia, junto ao sadomasoquismo, a promiscuidade sexual, a prostituição e a pedofilia (Gregori, 2016), fosse foco de uma extrema direita que surgia e não distinguia crimes sexuais, como a pedofilia, de práticas diversas sexuais. Essas narrativas antipornografia se alinham com os pânicos sexuais⁵ e se fortalecem pelo conservadorismo da extrema-direita estadunidense.

A visão do feminismo antipornografia esqueceu que não somente homens gostam de sexo e se excitam com as imagens. Se as mulheres não possuem o poder da representação cinematográfica, possuem a representação literária, dentro da qual os desejos são colocados, narrados e imaginados, utilizando pseudônimos, contos e *fanfics* eróticas⁶ para explorar outras possibilidades. Desclos coloca em foco o desejo feminino e narra cenas não contadas antes. Ô é uma personagem submissa, que, diferentemente de Justine (retratada como um objeto sem desejos e sem consciência), possui vontades e agência.

Não são as imagens consideradas como pornográficas as que são, intrínseca e naturalmente masculinas, mas sim que, cultural e historicamente, as mulheres foram distanciadas das técnicas masturbatórias audiovisuais — uma distância que é comparável à exclusão das mulheres do Museu Secreto, da rua, do comércio sexual, e que é constitutiva da construção do espaço público até meados do século XX como um espaço masculino e branco (Preciado, 2018, p. 29-30).

⁵ “Esse conceito, inspirado na formulação da sociologia britânica da década de 70 de ‘pânico moral’, foi desenvolvido no âmbito da antropologia feminista e da historiografia gay, tendo como referência os movimentos em larga escala reunidos pela ansiedade em torno de questões sexuais. Essa ansiedade suscitaria conflitos no marco dos quais complexas agendas políticas acabaram utilizando o sexo para a expressão de outras preocupações, como as relacionadas a uma suposta decadência moral ou desorganização social” (Duarte, 2014, p. 30).

⁶ As *fanfics* são histórias fictícias criadas por fãs em que os personagens principais são famosos da vida real.

Em 1986, Glauco Mattoso, jornalista e criador do *Jornal Dobrabil*⁷, lança *Manual do Podólatra Amador: Aventuras & Leituras de Um Tarado Por Pés*, compartilhando seus desejos no limbo entre a ficção e a realidade. Seus escritos expunham seus desejos por pés masculinos sujos e fedidos e pela humilhação em ser pisoteado.

A lambida, quando dada diretamente sobre a pele, já é uma carícia oral, um gesto erótico, que implica o prazer físico de pelo menos uma das partes — ao passo que a ideia que se quer habitualmente passar é antes de tudo ética: a bajulação, o servilismo, a renúncia à dignidade. [...] Um rosto no chão, uma boca num pé, uma língua numa sola é algo que estimula o sadismo e o masoquismo, o fetichismo, o voyeurismo, o onanismo. É um ato sexual. Pelo menos pra mim (Mattoso, 2006, p. 96).

Por esse mesmo viés da transgressão, George Bataille (1987) propõe que o poder do erotismo é dado a partir da transgressão dos tabus, enquanto restrição do desejo, ultrapassando as convenções sociais e explorando os limites do prazer. Assim, é a partir desse rompimento que é possível se entregar aos desejos, sendo o erotismo uma vontade de transcender os próprios limites. Essas representações são muito claras na vida de Ó, que vai além das determinações, de como e com quem deve se relacionar, e busca fazer parte de algo maior que ela, que, nesse caso, é Roissy. O castelo não é só uma forma de estar com René e Sir Stephen, mas é também a possibilidade de servir a algo exterior numa tentativa de fusão que extrapolaria a mortalidade simbólica adquirida nesse pós-erotismo: “sob os olhares, sob as mãos e os sexos que a ultrajavam, sob os chicotes que a rasgavam, perdia-se numa delirante ausência de si mesma, que a entregava ao amor, aproximando-a talvez da morte” (Réage, 2019, p. 52-53).

Setenta anos depois, foi lançado o filme *Babygirl* (2024), dirigido por Halina Reijn, em que Romy, uma mulher de meia idade, CEO de uma empre-

⁷ *Jornal Dobrabil* foi distribuído, via correio, e veiculado entre 1977 e 1981 no Rio de Janeiro. Sua obra expandiu as formas de entender a poesia e a prosa visuais da literatura brasileira ao experimentar zines panfletários em poesia.

sa de robótica, interessa-se por Samuel, seu estagiário. A escolha narrativa de colocar uma mulher mais velha é interessante ao debater as questões que Romy tem com a própria sexualidade. Romy é a esposa, mãe e mulher ideal, corresponde às expectativas comportamentais de sexualidade, de gênero e do empoderamento feminino neoliberal que a coloca num topo individual de poder, em que só há espaço para uma mulher. Casada há 20 anos, nunca teve um orgasmo com seu marido, Jacob, mas finge ter. Ao mesmo tempo que Romy não quer se envolver com Samuel, ela também quer explorar mais os desejos que não possui abertura para explorar em seu casamento e consigo mesma, achando-se velha e doente por sentir prazer nas práticas sadomasoquistas e se punindo por isso.

A câmera foca pouco na nudez, focando mais nas expressões faciais, e leva o erótico com menos seriedade, sem pretensões de ser *sexy*. Os encontros entre os personagens são por vezes desconfortáveis, ambos parecem estar aprendendo a jogar com a submissão e a dominação. Nada é dado e tudo é aprendido. Ao que o espectador assiste são duas pessoas pegando juntas o caminho de uma investigação erótica, descobrindo os limites de si e do outro. Nenhum dos dois personagens sabem exatamente o que estão fazendo, mas o mais novo diz pesquisar e chega até a debater que nada acontece sem que ela consinta verbalmente.

Nessa história, a submissão sexual é, para Romy, a libertação de seu desejo reprimido, enquanto o sexo com seu marido é a própria repressão social, é o ato que ela se obriga a fazer para continuar na vida perfeita que conquistou. Em algumas cenas, a personagem chega a falar de como se sente suja por saber que quer algo que supostamente não deveria querer, criando um distanciamento entre esse espaço conjugal, de obrigações e manutenção de sua vida social, e o espaço dos desejos num âmbito à parte e escondido de toda a vida estruturada, assemelhando-se ao que a Vênus das Peles acreditava.

Apesar de o filme parecer que vai nos levar para uma história de libertação de Romy, provocando um debate sobre o desejo feminino, a narrativa mantém a personagem num ciclo de vergonha. Numa discussão, após Jacob descobrir a traição, ele diz: “Humilhação, submissão,

dominação ou o que você quiser chamar é só neurose. O masoquismo feminino não é nada além de uma fantasia masculina, além de uma construção masculina”. Assim, como *A história de Ó*, alguns debates feministas apareceram com críticas sobre a submissão feminina retratada. O irônico é que numa dessas críticas o argumento utilizado se aproxima da narrativa de Jacob, reproduzindo a ideia de que a submissão feminina sexual não passa de uma idealização masculina.

Hoje uma das obras mais famosas sobre práticas de BDSM é a trilogia *Cinquenta tons de Cinza*, livros escritos por E. L. James (2012) e adaptados para o audiovisual por Sam Taylor-Johnson em 2015. Na obra, um homem branco, rico, musculoso e sádico se relaciona com uma mulher branca baunilha⁸ e a oferece um contrato de submissão sexual. Ao longo da trama, eles se apaixonam, e ela descobre que esse homem viveu diversos abusos na infância que o fizeram se relacionar dessa forma. Ao mesmo tempo que aborda as práticas e as populariza, gerando o aumento na procura por produtos de fetiche (Fantinato, 2022), também corrobora a construção de um imaginário de associação do BDSM à violência, com o estigma do adepto doentio que surge a partir de um trauma, formando uma narrativa que usa a psiquiatrização e a imagem do perverso sexual para fazer a si mesma.

Essas concepções retiram a própria dinâmica das práticas de BDSM. A ótica de que a figura dominante é a que possui o poder, retirando a agência da figura submissa, é baunilha, mas isso parece ser esquecido nas análises sobre as obras que retratam a submissão sexual. O poder assimétrico é dado a partir da escolha do submisso, ambos se conectam numa relação que vai além de superioridade/inferioridade como se acredita nas hierarquias, de modo que “dominador e submisso devem ser apreendidos sempre de forma relacional, uma forma o outro em um ciclo contínuo, sendo, no fundo, difícil dizer quem domina e quem se submete. O peso do chicote liga a mão que o empunha ao corpo que o recebe” (Silva, 2018, p. 3316).

⁸ Não adeptos do BDSM.

3. A ESTÉTICA BDSM

A estética como expressão e identidade do grupo é muito presente nos círculos de BDSM. Enquanto um grupo que se veste para fazer sexo (Leite Jr., 2000), as roupas, braceletes, pulseiras, jaquetas, calças, vestidos, coleiras, arreios com o uso do couro, do cetim e do látex dizem muito sobre sua identidade dentro do grupo. No documentário *Mr. Leather* (2019)⁹, alguns adeptos falam sobre o uso do bracelete como identificador: para submisso, uso no lado esquerdo; para dominante, uso do lado direito; e para *switcher*, uso em ambos os lados.

No Movimento *Leather*, alguns homens recém-chegados da Segunda Guerra formaram grupos que viriam a ser o início da subcultura BDSM. Esses grupos valorizavam dogmas disciplinantes, eram *gays* e usavam jeans e couro para se expressar. Os motoclubes da década de 40 abrem espaço para o encontro desses homens, que, na década de 50, fundam os grupos: *Satyrs* (Los Angeles, 1954), *Oedipus* (Los Angeles, 1958), *Waterlocks* (São Francisco, 1958) e *Gold Coast* (Chicago, 1958). Na década de 70, o jeans se torna símbolo de rebeldia e combate ao sistema numa busca por ruptura e, aos poucos, a moda e os artistas populares aderem à estética.

Os Leathers adotavam uma estética marcada pelo uso do couro e comungavam de princípios militares e disciplinares oriundos da carreira militar de vários deles, buscando recriar a camaradagem, o risco e a adrenalina experimentada na Segunda Guerra Mundial [...] Rubin e Butler esclarecem que leather é uma categoria ampla que congrega homens gays com práticas distintas: sadomasoquistas, praticantes de penetração anal com o punho, fetichistas e homens gays másculos que preferem parceiros masculinos (Silva, 2018, p. 3311).

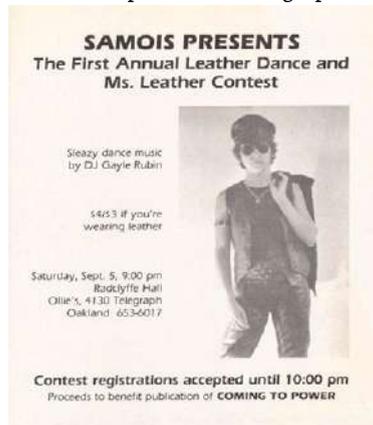
⁹ Dirigido por Daniel Nolasco, acompanha uma competição do concurso *Mr. Leather* Brasil. Recebeu 15 premiações em diversos festivais como “Frameline: San Francisco International LGBTQ Film Festival - 2019”, “MIX Copenhagen LGBTQ+ Film Festival - 2019” e “Olhar de Cinema - Curitiba International Film Festival - 2020”.

Figura 8 - Grupo *Satyr*s (1954)



Fonte: Original..., 2005.

Figura 9 - Convite para reunião do grupo SAMOIS¹⁰



Fonte: Sra. Storm, 2020.

¹⁰ Uma organização sadomasoquista lésbica fundada em 1978 como um segmento do grupo Cardea, uma corrente lésbica da Sociedade de Janus (maioria de integrantes heterossexuais e LGBTs em São Francisco/EUA). A antropóloga Gayle Rubin foi uma das fundadoras do grupo.

Figura 10 - Ensaio fotográfico de Robert Mappethorpe, 1979



Fonte: Sra. Storm, 2020.

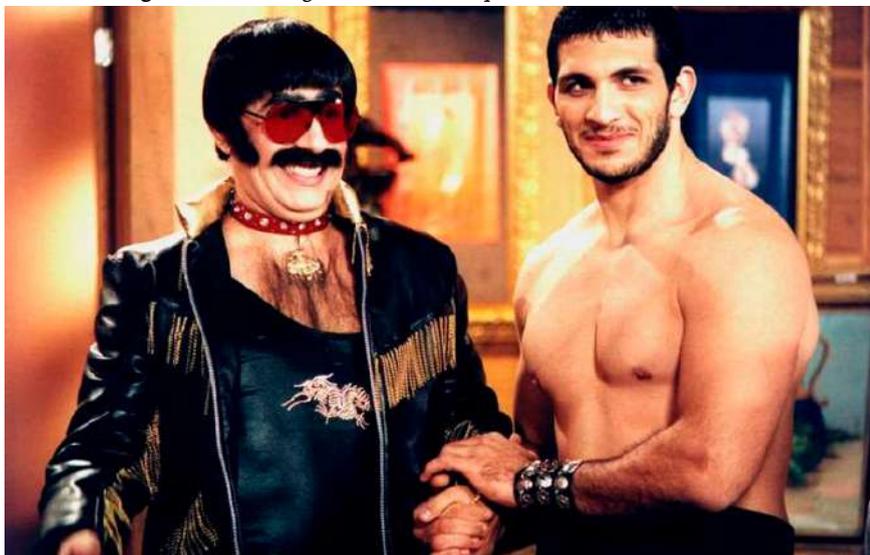
Figura 11 - Primeiro Concurso Mr. Leather Brasil (2017), no Bar Eagle em São Paulo



Fonte: Sra. Storm, 2020.

Nas imagens acima, participantes de motoclubes, vestidos de couro, correntes, látex e preto, usam da sensualidade num convite para novos integrantes do grupo. Essa mesma descrição poderia ser dada a estética da persona Pitbicha e ao clipe de *Judas*, de Lady Gaga (2011) que usa dessa mesma estética numa letra de rebeldia por estar apaixonada por Judas, que ora é um dos integrantes do motoclube, ora é o traidor de Jesus Cristo. A canção faz parte do álbum *Born This Way*, que gerou uma grande repercussão entre a comunidade LGBTQ+ por falar sobre a felicidade em se aceitar na transgressão de ser quem se é. O clipe de Lady Gaga parece fazer referência também à banda Judas Priest, que tinha Rob Halford como vocalista assumidamente *gay* desde os anos 90, e que, em 1978, lança *Hell Bent for Leather* e traz, junto com chicotes, couro e braceletes, uma nova estética para o *heavy metal*.

Figura 12 - Personagem Pitbicha no esquete “Cuecão de couro”, 2001



Fonte: Site Terra¹¹.

¹¹ Disponível em: https://www.terra.com.br/diversao/tv/promessa-nos-anos-1990-tom-cavalcante-chega-aos-60-fazendo-rir,71306d4cc9586cc223c43a8dc736f501r8l-22mn9.html#google_vignette. Acesso em: 16 maio 2025.

Figura 13 - Rob Halford, da banda de *heavy metal* Judas Priest



Fonte: Sra. Storm, 2020.

Figura 14 - Lady Gaga e o motoclube



Fonte: Clipe de *Judas*, 2011.

Em 1992, Madonna lança o álbum *Erotica*, que inicialmente causou polêmica por conter temas como sadomasoquismo, homossexualidade e HIV/AIDS. Alcançou 2 milhões de venda na época, o que foi considerado um fracasso em comparação com as outras obras da própria artista, fazendo desse o seu álbum de menor sucesso. Um dia após o lançamento do álbum, nasce o livro *SEX*, fotografado por Steven Meisel e Fabien Baron em colaboração com Naomi Campbell e Vanilla Ice, materializando com textos e fotos de fantasias sexuais. Vende 150 mil cópias em 24 horas. A cantora, no mesmo período, estrelou o filme *Corpo em Evidência* (1993), thriller erótico que conta a história de uma mulher sedutora acusada de matar seu amante. Para os conservadores da época, essa tríplice teria ido longe demais. Para os fetichistas, homossexuais e aqueles fora das normatividades sexuais, a artista estava ampliando horizontes. Em 1992, uma reportagem do Jornal Nacional diz: “Madonna faz tudo o que é possível imaginar e muito mais” [...] “o que vai acontecer com essa maratona sexual de Madonna?”¹².

O lançamento do livro “Sex” causou um ultraje em um EUA conservador ao tocar em assuntos que eram terminantemente considerados tabus, como sexo, relacionamentos inter-raciais, sadomasoquismo, homossexualidade, transexualidade e o erotismo. A enxurrada de grupos conservadores, religiosos, homens e até mesmo da própria comunidade LGBTQ+ foi massiva. Uns diziam que Madonna era uma vadia viciada em atenção, outros diziam que ela já não tinha mais onde chegar e teve até mesmo alguns que a criticaram por prejudicar a luta das minorias com o livro polêmico [...] Quando “Erotica” foi lançado, a polêmica com “Sex” estava muito escalonada e somado ao primeiro single lançado do álbum, só contribuiu ainda mais para o boicote dos conservadores, de rádios e dos críticos, pelo fato de Madonna ter tido a coragem de mexer no status quo (Leggio, 2024).

¹² Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=QF4HrVFEL2M&rc=1>. Acesso em: 17 fev. 2025.

Apesar das imagens nos vídeos não conterem nudez, elas jogam com o imaginário do espectador, que forma narrativas para além do que está sendo visto. É esse extracampo (Barthes, 1980) que faz com que Madonna seja tão perigosa não somente pelas fotografias que apresenta, mas também pelo que se pode ler a partir dela. As imagens podem não ser exatamente memórias, mas são uma emanção da realidade passada; por si só não reconstróem, mas remetem a um tempo que já foi vivido por alguém, fazendo com que o público confronte as realidades. A preocupação dos jornais é o medo vindo do sucesso que a artista fez ao levar as práticas sexuais, ou pelo menos a representação delas, à vida pública.

Mas a História é uma memória fabricada segundo receitas positivas, um puro discurso intelectual que abole o Tempo mítico; e a fotografia é um testemunho seguro, mas fugaz; de modo que, hoje, tudo prepara nossa espécie para essa impotência: não poder mais, em breve, conceber, afetiva ou simbolicamente, a duração: a era da fotografia é também a das revoluções, das contestações, dos atentados, das explosões, em suma, das impaciências, de tudo o que denega o amadurecimento” (Barthes, 1980, p. 139-140).

As imagens já eram utilizadas como aparato da medicina na produção do normal e patológico, como Krafft-Ebing bem faz. A diferença aqui é que os próprios desviantes utilizam da fotografia para se representar, controlando o que é contado. Se na fotografia patológica o transgressor era o objeto fotografado, nessas fotografias o transgressor é o fotógrafo e o sujeito fotografado.

A invenção da fotografia como imagem-movimento vem a se inserir em um conjunto de técnicas de produção da diferença entre o normal e o patológico. É impossível separar a história das primeiras representações pornográficas da história da fotografia médica dos desviados, do corpo disforme e discapacitado, e da fotografia colonial. Não esqueçamos que nos encontramos nesse momento de invenção da fotografia e do cinema em um ponto

chave de transição e de formação da racionalidade sexopolítica moderna. É o momento em que se inventam as identidades sexuais — heterossexual, homossexual, histórica, fetichista, sado-masoquista — como tipologias visuais representáveis (Preciado, 2018, p. 30).

É perceptível que o campo *online* tem extrema importância na construção dos grupos de BDSM, que se integraram com o uso da internet a partir da década de 90. Todas essas imagens e cliques, desde Rob Halford em 1978 a Rihanna em 2010¹³, dão visibilidade a novos debates sobre sexo e práticas de BDSM. De acordo com Vera Silva (2018, p. 33), “quando as práticas estudadas e seus sujeitos são marcadas pelo estigma, a internet se apresenta como um locus de estudo por excelência graças ao alto grau de anonimato que envolve os internautas. Este é o caso do BDSM”. Desse modo, os campos *online* são locais de fortalecimento e propagação das práticas, modos de fazer, trocas entre os integrantes e desmistificação. Através da internet, os grupos de BDSM se constituem. Por meio de *sites* como *Desejo Secreto*¹⁴, Orkut e salas de bate-papo, os adeptos vão se integrando e trocando. É *online* que o acesso a textos e a mídias de fora do país, que, muitas vezes, eram traduzidos e ensinados em blogs e sites, ocorre, fazendo com que novos adeptos se integrem ao movimento.

¹³ Música “S/M” do álbum *Loud*. A versão *remix* com Britney Spears (2011) ficou no topo da *Billboard HOT 100* por uma semana.

¹⁴ Blog que traduzia textos sobre S&M, dicas de segurança, desmistificação das práticas, seção de classificados. Compilado por Equina Nur de Alucard (2020). Disponível em: <https://desejosecretobdsm.wixsite.com/desejosecreto>. Acesso em: 15 fev. 2025.

Figura 15 - "Mistress Dita", persona dominatrix de Madonna



Fonte: Madonna, 2009.

Figura 16 - Jornal Folha de S. Paulo, em 1992

Domingo, 13 de dezembro de 1992 |

Sadomasoquistas saem da sombra

Na onda Madonna, SP adota couro, funda clube e estampa confissões de quem gosta de apanhar



O transformista Marcia Pantera veste modelo de Alexandre Herchovitch, com chicote, no clube Massivo (zona oeste)



Modelo mostra acessórios S&M, incluindo imobilizadores de pulso, usados para amarrar o parceiro, à venda em SP

THAIS OYAMA
Da Reportagem Local

Os sadomasoquistas estão chegando. Até janeiro de 93, São Paulo terá seu primeiro clube S&M —abreviação e código usado pelos adeptos da prática que condiciona o prazer sexual ao sofrimento físico. Gunter Meier, responsável pela iniciativa, diz que quer "descriminalizar" o que considera "um saudável jogo erótico entre duas pessoas".

A onda sadomasoquista —detectada inicialmente nos modelos adotados por "clubbers" da cidade— elegeu Jean Paul Gaultier, sérios óticos e outros perversos como ícones. Junto com a estética S&M, revelam-se também os defensores da prática.

Depois que Madonna declarou que gosta de apanhar, Dóris Giesse, 32, tomou coragem. Na próxima edição da revista "Interview", a ex-apresentadora da TV Globo diz coisas capazes de enrubescer a pop star. Afirma que a violência "tem que estar absolutamente presente no sexo" e que dificilmente sai de uma rebelião sexual sem hematomas.

LEIA MAIS
Sobre sadomasoquismo na pág. 43

Fonte: Nur, 2020.

Figura 17 - Jornal O Estado de S. Paulo, em 1993

DOMINGO, 7 DE NOVEMBRO DE 1993 GERAL COMPORTAMENTO O ESTADO DE S. PAULO

Jovens assumem "o jeito Madonna de ser"

De modos da massa da transgressão são rotuladas por adolescentes que acreditam estar na vanguarda; o jeito Madonna causou até mesmo a controvérsia, que, em São Paulo, não se atreve a sair do hotel

MARILUÇADA

A polêmica Madonna saiu de São Paulo com uma filha: um jeito pode ficar acurado quando se trata de comportamento rotulados por adeptos movidos a transgressão. Mas esse dia em que ficou na cidade, ela citada apenas pelo nome, virou de repente objeto de suas próprias atitudes. Pôde ser rotulada com os fãs. A controvérsia é que, nos dias seguintes, não deixou adiantar e chegou a ser desafiada a respeito de sua vida e do "jeito Madonna de ser" (sem segundas intenções no sentido de seu comportamento). Sempre sob o tema da liberdade total, como a própria Madonna sempre em suas músicas, caso de *Express Yourself* e *Expresso O poder do sexo foi levado muito a sério.*

• "Elas não sabem se a letra desobedece ao padrão por muito tempo na condição de mães da transgressão. Isso não importa agora, pois ela consegue fazer algo que não se faz", analisa a socióloga Miriam Christina dos Santos, 44 anos, que trabalha como professora de dança, copia de roupas e o diretor de teatro de Madonna, mas que ainda está em São Paulo, mas que ainda está em São Paulo, mas que ainda está em São Paulo.

• "Elas querem ser uma melhor versão", afirma. Ela tem planos de voltar de volta ao hotel Chateau Park, no São Augusta, perto de Itaquera, e um pouco de papel de carta desenhada, comendo no primeiro restaurante que se encontra no caminho. "Mas que posso ser uma pessoa diferente no sentido de 'passar de dia' de sua mãe, a secretária de dança de dança, está apaixonada com a mudança de vida. "Ela está pensando o contrário da situação", ela afirma.

• "A verdadeira liberdade do sexo", 19

anos, afirma o cabelo e o jeito de falar. Inevitavelmente, ela é rotulada. Depois de sair do hotel Chateau Park, ela não pode ficar acurado quando se trata de comportamento rotulados por adeptos movidos a transgressão. Mas esse dia em que ficou na cidade, ela citada apenas pelo nome, virou de repente objeto de suas próprias atitudes. Pôde ser rotulada com os fãs. A controvérsia é que, nos dias seguintes, não deixou adiantar e chegou a ser desafiada a respeito de sua vida e do "jeito Madonna de ser" (sem segundas intenções no sentido de seu comportamento). Sempre sob o tema da liberdade total, como a própria Madonna sempre em suas músicas, caso de *Express Yourself* e *Expresso O poder do sexo foi levado muito a sério.*

• "Elas não sabem se a letra desobedece ao padrão por muito tempo na condição de mães da transgressão. Isso não importa agora, pois ela consegue fazer algo que não se faz", analisa a socióloga Miriam Christina dos Santos, 44 anos, que trabalha como professora de dança, copia de roupas e o diretor de teatro de Madonna, mas que que não receber informações no seu comportamento. "Mas uma outra pessoa, mais livre e despojada de preconceitos", afirma.

A secretária Miriam de Castro, 30 anos, copia o visual Madonna há seis anos. Ela usa blusas com botões e adereços diferentes. "Madonna é tudo, símbolo de liberdade", comenta. Foi quando ela está no cotidiano de estilo de vida de cabelo da população. "Quando ela está de cabelo curto, então com o meu cabelo", explica. "Mas quero poder minha identidade", diz. 30 que isso, de uma certa forma, há acontecido. Não posso no mesmo tempo para descobrir o apelido de Miriam Madonna.

JÚLIO: 'QUERO FAZER TUDO O QUE TENHO VONTADE'

ações, afirma o cabelo e o jeito de falar. Inevitavelmente, ela é rotulada. Depois de sair do hotel Chateau Park, ela não pode ficar acurado quando se trata de comportamento rotulados por adeptos movidos a transgressão. Mas esse dia em que ficou na cidade, ela citada apenas pelo nome, virou de repente objeto de suas próprias atitudes. Pôde ser rotulada com os fãs. A controvérsia é que, nos dias seguintes, não deixou adiantar e chegou a ser desafiada a respeito de sua vida e do "jeito Madonna de ser" (sem segundas intenções no sentido de seu comportamento). Sempre sob o tema da liberdade total, como a própria Madonna sempre em suas músicas, caso de *Express Yourself* e *Expresso O poder do sexo foi levado muito a sério.*

• "Elas não sabem se a letra desobedece ao padrão por muito tempo na condição de mães da transgressão. Isso não importa agora, pois ela consegue fazer algo que não se faz", analisa a socióloga Miriam Christina dos Santos, 44 anos, que trabalha como professora de dança, copia de roupas e o diretor de teatro de Madonna, mas que que não receber informações no seu comportamento. "Mas uma outra pessoa, mais livre e despojada de preconceitos", afirma.

A secretária Miriam de Castro, 30 anos, copia o visual Madonna há seis anos. Ela usa blusas com botões e adereços diferentes. "Madonna é tudo, símbolo de liberdade", comenta. Foi quando ela está no cotidiano de estilo de vida de cabelo da população. "Quando ela está de cabelo curto, então com o meu cabelo", explica. "Mas quero poder minha identidade", diz. 30 que isso, de uma certa forma, há acontecido. Não posso no mesmo tempo para descobrir o apelido de Miriam Madonna.

Ações são repetidas sem muitas críticas

Os adolescentes que a vêem a comportar-se de modo diferente a partir de estar rotulada, após a notícia com os fãs, repetem a mesma coisa que a mãe fez. Eles não sabem se a letra desobedece ao padrão por muito tempo na condição de mães da transgressão. Isso não importa agora, pois ela consegue fazer algo que não se faz", analisa a socióloga Miriam Christina dos Santos, 44 anos, que trabalha como professora de dança, copia de roupas e o diretor de teatro de Madonna, mas que que não receber informações no seu comportamento. "Mas uma outra pessoa, mais livre e despojada de preconceitos", afirma.

A secretária Miriam de Castro, 30 anos, copia o visual Madonna há seis anos. Ela usa blusas com botões e adereços diferentes. "Madonna é tudo, símbolo de liberdade", comenta. Foi quando ela está no cotidiano de estilo de vida de cabelo da população. "Quando ela está de cabelo curto, então com o meu cabelo", explica. "Mas quero poder minha identidade", diz. 30 que isso, de uma certa forma, há acontecido. Não posso no mesmo tempo para descobrir o apelido de Miriam Madonna.

Fonte: Nur, 2020.

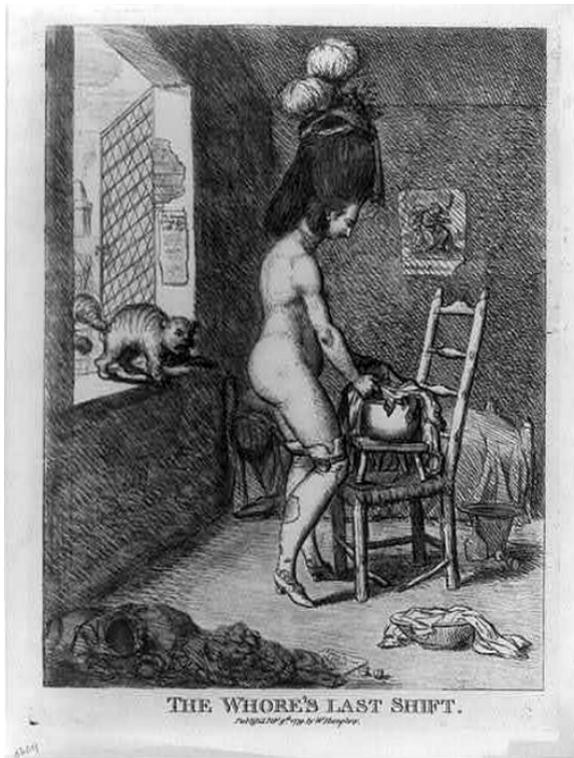
Figura 18 - Rihanna no clipe de S&M



Fonte: Rihanna, 2010.

É interessante perceber que, nas figuras femininas dominantes representadas, as mulheres costumam usar grandes botas até as coxas. Valerie Steele (1997) as nomeia como as “botas bizarras”, que aparecem em 1950 pela primeira vez com a personagem Emma Peel, feita por Diana Rigg em *Os Vingadores*, e que seriam as primeiras referências de couro a inspirar a moda fetichista. Entretanto, a estética de sapatos longos com comprimento até o joelho ou coxas já estava presente no século XIX entre as prostitutas e as sufragistas, e, por volta de 1920, a loja Yva Richard, lança as primeiras referências da moda fetichista.

Figura 19 - Cartoon britânico “The whore’s last shift” (1779)



Fonte: Library of Congress.¹⁵

¹⁵ Disponível em: <https://www.loc.gov/item/2002714561/>. Acesso: 28 fev. 2025.

Figura 20 - Sufragista em 1916



Fonte: Site "Culturalizando", 2020.¹⁶

Figura 21 - Nativa Richard, dona da Yva Richard (1930)



Fonte: Nomis, 2013.

¹⁶ Disponível em: <https://culturalizando.blog/2020/11/16/sufragistas-como-as-mulheres-conseguiram-o-direito-ao-voto-feminino/>. Acesso: 28 fev. 2025.

Pelas práticas necessitarem de roupas, a procura por estilistas que fizessem modelos específicos para as cenas¹⁷ leva a uma ligação direta entre moda e BDSM, como Nomis (2013) exemplifica com o caso de Mistress Anne of Kent. Em 1950, o *designer* John Sutcliffe foi diagnosticado com uma doença mental causada pelos desejos pelo sadomasoquismo¹⁸ e, após o tratamento não curá-lo, John se divorciou e abriu uma revista fetichista, a *AtomAge*. Por volta de 1970, a revista e os modelos que criava fez com que Sutcliffe se tornasse uma referência para as dominatrixes, principalmente após o submisso, e marido, de Anne of Kent ter feito uma encomenda que se tornou sucesso no mundo sadomasoquista. Na década de 90, Thierry Mugler lançou peças que ficariam marcadas pelo olhar de uma sexualidade livre e dariam visibilidade à moda fetichista, que agora fariam parte da vida nas passarelas.

A moda com sua atitude criativa que mescla empoderamento e encorajamento, teve sua importância na disseminação do fetiche por certos tipos de tecidos, principalmente entre os anos de 1970 a 2000. A curiosidade das massas foi aguçada sobre os fetiches em couro, seda, renda, látex, vinil e afins. Através de criações de estilistas renomados, e suas grifes, Thierry Mugler [...], Azzedine Alaïa [...], John Galliano [...], Gianni Versace [...], Jean-Paul Gaultier [...], Vivienne Westwood [...] e outros, adotaram o estilo e o espírito do fetichismo em suas peças e alcançaram sucesso de público e crítica com isso (Santos, 2021, p. 43).

¹⁷ “A divisão de papéis e o uso de ‘fantasias’ se ligam à ideia da atividade BDSM como uma ‘cena’ interpretada por atores. ‘Fazer uma cena’ é se engajar numa atividade sexual BDSM particular, que faz parte de um BDSM play. A comunidade de ativistas e praticantes às vezes também é conhecida como ‘a cena BDSM’. Através da ideia de cena entende-se que uma atividade sexual BDSM possa ser ‘ligada’ e ‘desligada’, e que ela não é a vida real, mas existe à parte dela” (Zilli, 2007, p. 65).

¹⁸ Apenas em 2018, após anos de luta do Revise F65 — movimento norueguês de BDSM que tem o objetivo de retirar as práticas fetichistas das classificações de doença —, a Organização Mundial da Saúde retirou o fetichismo, o travestismo fetichista e o sadomasoquismo da Classificação Internacional de Doenças (CID). Entretanto, no Manual Diagnóstico e Estatístico de Doenças Mentais (DSM-5), por American Psychiatric Association, ainda fazem parte: transtorno voyeurista, exibicionista, fetichista, transvêstico e de masoquismo e sadismo.

Além disso, toda essa estética sempre está atravessada pela imagem de poder que emana. Renata Santos (2021) investiga a sensação que *dommes*¹⁹ têm ao se montar e a escolha dos materiais utilizados em suas peças. A maioria das interlocutoras explica que usa o couro e o vinil, pois é o que as empoderam, fazendo-as se sentir “sexy”, “poderosa”, “incrível” e “linda”.

O uso do salto e sapatos de couro tornou-se artefato de adoração pelo submisso que o vê como objeto de devoção carregado de poder e dominação. O uso do chicote no jogo da dominação implica o desejo de alguém em ser punido e do outro em ser chicoteado. Nessa relação açoitar é também acariciar. [...] o couro fosco e animal passa a ideia de firmeza e rigidez, então para uma prática que será na base da dominação e disciplina traz uma sensação de poder tanto para ela quanto para o submisso. Enquanto o material brilhoso e lustroso, como o vinil, passa a ideia de servidão e endeusamento. Então ela percebe-se como uma deusa a ser idolatrada (Santos, 2021, p. 75-76).

Figura 22 - Mistress Anne of Kent por volta de 1970



Fonte: Nomis, 2013.

¹⁹ Nomenclatura para dominadoras.

Figura 23 - Desfile Thierry Mugler em 1992



Fonte: Vogue Runway.²⁰

Figura 24 - Drag queen Violet Chachki no desfile de Richard Quinn em 2022



Fonte: Richard..., 2022.

²⁰ Disponível em: <https://www.vogue.com/fashion-shows/spring-1992-ready-to-wear/mugler/slideshow/collection#1>. Acesso em: 22 jan. 2025.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Busquei utilizar as imagens para contar uma outra história, uma que mostra que o hoje não é novo, que as sexualidades desviantes são fabricadas há tanto tempo quanto as sexualidades normativas, que a formação dos grupos enquanto identidade coletiva é um movimento recente, mas que vem de práticas dadas há muitos séculos. Se certas imagens passam a não ser contadas na história, pois os modos de representação do sexo de uma sociedade dizem muito mais sobre ela que sobre o ato em si, de acordo com os comportamentos que se quer instigar, logo se forma uma outra narrativa. Uma narrativa “baunilha” numa história cis-heteronormativa que prioriza sujeitos não fetichistas, não homossexuais e não sadomasoquistas. Essa remontagem serve para que se possa acessar uma história que memoriza outras práticas e sujeitos e que auxilia a exercitar a expansão dos nossos imaginários de sexo e uma visão crítica das narrativas históricas contadas.

Além disso, a fusão entre fetiche, imagem e moda aumenta, cada vez mais. A moda utiliza a representação de poder que a estética sadomasoquista dos grupos de BDSM usa para se expressar. O uso do couro, látex e tons escuros seduzem o espectador, lembrando-o do jogo de poder existente nas relações. Há uma ligação direta dos adeptos de BDSM com os estilistas pela necessidade de criar roupas e acessórios que abarquem suas práticas, de modo que, desde a década de 1920, fetiche e moda estão imbricados.

É evidente que o controle da imagem é uma disputa política. As obras literárias, cinematográficas, musicais e artísticas em geral são de grande importância nas representações da realidade, e a prova disso é a forma como a psiquiatria se utilizou das obras “imorais” na patologização do “outro”. Num caminho contrário feito neste trabalho, é perceptível que, apesar das hierarquizações e restrições que o Ocidente fez ao longo dos últimos séculos, divulgando ideias de correção, diversas narrativas, apesar de invisibilizadas, foram construídas e expostas pelos próprios adeptos. O uso da Internet nesses processos de reconhe-

cimento do grupo foi, e ainda é, de suma importância na manutenção desses grupos dissidentes.

Por fim, a literatura surge como um outro escape do erótico nessa disputa de narrativas. Os textos de Leopold Sacher-Masoch, Anne Cécile Desclos, Wilma Azevedo e Glauco Mattoso mostram que o espaço entre ficção e realidade é fértil para que novas concepções ganhem vida, iniciando um movimento de exercícios que jogam com outras verdades. Afinal, as histórias contadas podem não ter sido vividas numa realidade física, mas, se existem no plano imagético, também são reais de uma outra forma, num plano imaterial. Sendo a ficção realidade ou não, parece ser evidente que, para os autores, na ficção há tanta veracidade quanto na veracidade há ficção. É jogando entre as formas que se percebe que toda verdade é também uma ficção, uma ficção do que se acredita ser o “nós” e o “eles”, uma ficção que diz como se deve fazer e o quê, o como e a quem se deve desejar.

REFERÊNCIAS

ALUCARD, Equina Nur de. **Desejo Secreto**. Edição: Dom Miguel. 2020. Disponível em: <https://desejosecretobdsm.wixsite.com/desejosecreto>. Acesso em: 15 fev. 2025.

AMERICAN PSYCHIATRIC ASSOCIATION. Manual diagnóstico e estatístico de transtornos mentais: DSM-5. 5. ed. Tradução de Maria I. C. Nascimento. Porto Alegre: Artmed, 2014. Disponível em: <https://www.institutopebioetica.com.br/documentos/manual-diagnostico-e-estatistico-de-transtornos-mentais-dsm-5.pdf>. Acesso em: 15 jan. 2025.

ASHBEE, Henry S. **Index of Forbidden Books (Index Librorum Prohibitorum)**. Londres: Sphere, 1969.

AZEVEDO, Wilma. **A Vênus de Cetim**. São Paulo: Editora Ondas, 1986.

BABYGIRL. Direção: Halina Reijn. Produção: 2AM; Man Up Films. [S.l.]: A24, 2024. 1 vídeo (115 min), son., color.

BARTHES, Roland. **A câmara clara**: nota sobre a fotografia. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980.

BATAILLE, Georges. **O erotismo**. Porto Alegre: L&PM, 1987.

BECKER, Howard S. **Outsiders**: estudos de sociologia do desvio. 2. ed. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 2008.

CANZIAN, Fernando. Descoberta autora de 'A História de O': pseudônimo ficou secreto por 40 anos. **Folha de S. Paulo**, 27 jul. 1994. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/1994/7/27/ilustrada/7.html>. Acesso em: 20 fev. 2025.

CARMELO, Bruno. Vil, má. **Papo de cinema**. 2020. Disponível em: <https://www.papodecinema.com.br/filmes/vil-ma>. Acesso em: 16 maio 2025.

CINQUENTA Tons de Cinza. Direção: Sam Taylor-Johnson. [S.l.]: Universal Pictures, 2015.

OG COLLECTION. History of Erotic Inventions. **Filthy**. 2016. Disponível em: <https://vocal.media/filthy/history-of-erotic-inventions>. Acesso em: 15 jan. 2025.

CORPO em evidência. Uli Edel. [S.l.]: Orion Pictures Corporation, 1993.

CULTURALIZANDO. Sufragistas, como as mulheres conseguiram o direito ao voto feminino. **Culturalizando**. 2020. Disponível em: <https://culturalizando.blog/2020/11/16/sufragistas-como-as-mulheres-conseguiram-o-direito-ao-voto-feminino/>. Acesso: 28 fev. 2025.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Atlas, ou, o gaio saber inquieto**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2018.

DOMINGUES, Joelza E. Aristóteles e a sedutora Filis: uma lenda misógina medieval. **Ensinar História**, 11 jan. 2017. Disponível em: <https://ensinarhistoria.com.br/aristoteles-e-filis-misogina-medieval/>. Acesso em: 15 fev. 2024.

DUARTE, Larissa Costa. **PORNOTOPIA: história, desafios e reimaginações das pornografias feministas**. 2014. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social) — Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2014.

FANTINATO, Giovana. 50 Tons de Cinza: 8 curiosidades que você não sabia sobre os filmes. **Tec Mundo**, 26 fev. 2022. Disponível em: <https://www.tecmundo.com.br/minha-serie/234475-50-tons-cinza-8-curiosidades-voce-nao-sabia-filmes.htm#>. Acesso em: 24 mar. 2025.

FERRAZ, Flávio. **A Vênus das Peles**. São Paulo: Hedra, 2008.

FOUCAULT, Michel. **História da sexualidade I: a vontade de saber**. 13. ed. Rio de Janeiro: Graal, 1988.

GREGORI, Maria Filomena. Relações de violência e erotismo. **Cadernos Pagu**, Campinas, n. 20, p. 87-120, 2016. Disponível em: <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/cadpagu/article/view/8644596>. Acesso em: 10 mar. 2025.

JAMES, E. L. **Cinquenta tons de cinza**. Rio de Janeiro: Intrínseca, 2012

KRAFFT-EBING, R. **Psychopathia sexualis**. São Paulo: Graal, 2006.

LADY Gaga - Judas. Paris: Interscope Records, 2011. 1 vídeo (5 min). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=wagn8Wrmzuc>. Acesso em: 17 jan. 2025.

LEGGIO, Ivan. O álbum “Erótica” de Madonna. **Espetáculos**. 2024. Disponível em: <https://www.meer.com/pt/80420-o-album-erotica-de-madonna>. Acesso em: 27 jan. 2025.

LEITE Jr., Jorge. **A cultura S&M**. 2000. 52 f. Monografia (Graduação em Ciências Sociais) — Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2000.

LIBRARY OF CONGRESS. The whore’s last shift. **Library of Congress**. s.d. Disponível em: <https://www.loc.gov/item/2002714561/>. Acesso em: 28 fev. 2025.

MADONNA - Erotica. Estados Unidos: Sire Records, 2009. 1 vídeo (5 min). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=WyhdvRWEWRw>. Acesso em: 17 jan. 2025.

MADONNA - Lançamento do livro Sex nas livrarias americanas (Jornal Nacional, 1992). YouTube, 26 set. 2017. 1 vídeo (2 min). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=QF4HrVFE12M&rco=1> Acesso em: 17 fev. 2025.

MADONNA. **SEX**. [S.l.]: Warner Books, 1992.

MATTOSO, G. **Jornal Dobrabil**. São Paulo: Iluminuras, 2001.

MATTOSO, Glauco. **Manual do podólatra amador**: aventuras & leituras de um tarado por pés. 2. ed. São Paulo: All Books, 2006.

MR. LEATHER. Direção: Daniel Nolasco. [S.l.]: Dafuq Filmes, 2019.

NOMIS, Anne O. **The History & Arts of the Dominatrix**. Anna Nomis Ltd, 2013.

NUR, Equina. Desejo Secreto e a história do BDSM no Brasil. **Medium**, 26 jan. 2020. Disponível em: <https://medium.com/bdsm-de-iniciante/desejo-secreto-e-a-hist%C3%B3ria-do-bdsm-no-brasil-ad7afb3e3689>. Acesso em: 17 jan. 2024.

ORIGINAL Pride: The Satyrs Motorcycle Club. Direção: Scott Bloom. [S.l.]: Frameline, 2005.

PRECIADO, P. B. Museu, lixo urbano e pornografia. **Revista Periódicus**, v. 1, n. 8, p. 20-31, 2018. Disponível em: <https://periodicos.ufba.br/index.php/revistaperiodicus/article/view/23686>. Acesso em: 10 mar. 2025.

RÉAGE, Pauline. **História de Ó**. São Paulo: Lebooks Editora, 2019.

RIHANNA - S&M. Los Angeles: The Island Def Jam Music Group, 2010. 1 vídeo (2 min). Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=KdS6HFQ_LUc. Acesso em: 4 fev. 2025.

RUBIN, Gayle. **Políticas do Sexo**. Tradução de Jamille Pinheiro Dias. São Paulo: Ubu Editora, 2017.

SACHER-MASOCH, Leopold. **A Vênus das Peles**. São Paulo: Hedra, 2015.

SADE, M. **Justine**: ou os tormentos da virtude. São Paulo: Iluminuras, 2000.

SANTOS, Renata de Oliveira. **A importância dos elementos simbólicos no traje da mulher dominadora na prática do BDSM**. 2021. 84 f. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Design - Moda) — Universidade Federal do Ceará, Fortaleza, 2021.

SILVA, Mirian Borges da. Do feminismo radical ao feminismo pró-sexo: como a pornografia é vista? **Primeiros Estudos**, São Paulo, Brasil, v.10, n. 2, p. e00102205, 2023. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/primeirosestudos/article/view/200280>. Acesso em: 9 mar. 2025.

SILVA, Vera. Sexualidades dissidentes: um olhar sobre narrativas identitárias e estilo de vida no ciberespaço. **Ciência & Saúde Coletiva**, v. 23, n. 10, p. 3309-3318, 2018. Disponível em: <https://doi.org/10.1590/1413-812320182310.18642018>. Acesso em: 5 mar. 2025.

STEELE, Valerie. **Fetichê**: moda, sexo e poder. Rio de Janeiro: Editora Rocco, 1997.

SRA. STORM. História da cultura Leather. **Dom Barbudo**. 2020. Disponível em: <https://dombarbudo.com/guia/o-que-e-bdsm/historia-da-cultura-leather/>. Acesso em: 17 jan. 2025.

VOGUE RUNAWAY. Mugler Spring 1992 Ready to Wear. **Vogue**. S.d. Disponível em: <https://www.vogue.com/fashion-shows/spring-1992-ready-to-wear/mugler/slideshow/collection#1>. Acesso em: 22 jan. 2025.

VIL, MÁ. Direção: Gustavo Vinagre. [S. l.: s. n.], 2020.

RICHARD Quinn | Londres | Inverno 2022. **Vogue**, 21 fev. 2022. Disponível em: <https://vogue.globo.com/desfiles-moda/noticia/2022/02/richard-quinn-londres-inverno-2022.html>. Acesso em: 22 jan. 2025.

WARBURG, Aby. **Histórias de Fantasmas Para Gente Grande**. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

ZILLI, Bruno D. **A Perversão Domesticada**: Estudo do discurso de legitimação do BDSM na Internet e seu diálogo com a Psiquiatria. 2007. 95 f. Dissertação (Mestrado em Saúde Coletiva) — Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2007

ZORZI, André. Promessa nos anos 1990, Tom Cavalcante chega aos 60 fazendo rir. **Terra**. 2022. Disponível em: https://www.terra.com.br/diversao/tv/promessa-nos-anos-1990-tom-cavalcante-chega-aos-60-fazendo-rir,71306d4cc9586cc223c43a8dc736f501r8l22mn9.html?utm_source=clipboard. Acesso em: 16 maio 2025.



RECORTES IMAGÉTICOS: A MONTAGEM DE NARRATIVAS VISUAIS SOBRE A ATALAIA NOVA

Isla Maria Vital Gristelli*

A linguagem fez-nos perceber, de forma inconfundível, como a memória (Gedachtnis) não é um instrumento, mas um médium, para a exploração do passado. É o médium através do qual chegamos ao vivido (das Erlebte), do mesmo modo que a terra é o médium no qual estão soterradas as cidades antigas.
(Walter Benjamin, “Escavar e recordar”)

INTRODUÇÃO

Este capítulo tem como objetivo o exercício de repensar as fotografias do arquivo sobre a Atalaia Nova que venho constituindo desde minha pesquisa de conclusão de curso na graduação em Ciências Sociais até o presente momento no mestrado em Antropologia, a partir de algumas reflexões que me foram apresentadas na disciplina de Antropologia da Arte.

Optei por resgatar as entrevistas realizadas em 2023 com alguns “veranistas” na tentativa de preencher as lacunas das imagens, também acreditando na possibilidade desse arquivo preencher as lacunas textuais. O capítulo, portanto, busca reanimar as fotografias por meio de narrativas que emergiram de experiências individuais e coletivas, tratando de refletir sobre a complexidade dos diferentes pontos de vista envolvidos na produção e recepção de elementos visuais e textuais.

* Mestranda em Antropologia pela Universidade Federal de Sergipe (UFS), bolsa CAPES, é cientista social formada pela Universidade Federal de Sergipe (UFS), estudante de Arquitetura e Urbanismo na Universidade Tiradentes (UNIT).

1. MEDIUM

Quando eu tinha sete anos, foi anunciada a construção da ponte Aracaju – Barra dos Coqueiros. Estávamos no caminho de volta para a nossa casa na Atalaia Nova, no mesmo percurso que fazíamos todos os dias. Para irmos a Aracaju, pegávamos a estrada que liga a Atalaia Nova à Barra dos Coqueiros e então ficávamos na fila da balsa esperando-a nos levar até o outro lado do rio. No percurso de volta, a mesma coisa. Chegávamos a passar uma hora ou mais naquela fila, esperando o momento de finalmente poder retornar para casa.

Nunca esqueci esse dia: “disseram que vão construir uma ponte que sai na Barra dos Coqueiros”. Estávamos na estrada a uns 5 km de casa, próximo à curva da Praia da Costa. Obviamente os meus pais estavam felizes com aquela notícia; nossa vida ia melhorar bastante no sentido da facilidade do deslocamento, mas uma tristeza me invadiu naquele instante e, olhando para todo o coqueiral que tomava conta dos dois lados da estrada, eu disse: “vão destruir tudo”. Dezenove anos depois, estive na casa de um dos pescadores mais antigos do povoado e, conversando com ele, perguntei: “o que o senhor acha dessas mudanças aqui na Atalaia Nova?”. Ele, de forma bem direta, respondeu-me: “eu preferia quando tudo isso aqui era um areal”.

2. A EPIDERME DA ATALAIA NOVA

*A fotografia está em parte ligada à imagem e à memória:
possui por isso o seu eminente poder epidérmico.
(Georges Didi-Huberman, “Imagens apesar de tudo”)*

A palavra “epiderme” deriva do sufixo grego “epi” (sobre) e do radical “derme” (pele), ou seja, é a camada mais superficial da pele, que está em contato com o meio externo. De forma análoga, a fotografia pode ser compreendida como essa superfície onde são cristalizados fragmentos de paisagens, pessoas etc. No entanto, quando retirada do

seu contexto, a imagem pode perder parte do seu significado. Quando há uma ausência de informações contextuais, surge um desafio: como ler essas imagens?

Autores como Georges Didi-Huberman e Saidiya Hartman oferecem contribuições teóricas e metodológicas de grande relevância ao proporem um exercício de imaginação fundamentada e a fabulação crítica como estratégias interpretativas, voltadas à reconstrução de narrativas ausentes ou silenciadas nos registros visuais.

A análise das fotografias do arquivo que estou constituindo sobre a Atalaia Nova me despertou questionamentos acerca da autoria, dos sujeitos representados e das relações sociais sugeridas pelas imagens: quem produziu essas fotografias? Quem são as pessoas nelas retratadas? Ainda que essas questões não sejam respondidas diretamente, elas são fundamentais para começarmos a questionar o caráter aparentemente neutro das fotografias de paisagens, que tendem ainda mais a serem percebidas como superficiais ou “epidérmicas”.

Inicialmente tentei dar rosto a esses sujeitos, assim como também: nome, classe social, etc. Não cheguei a lugar nenhum. Decidi então voltar a analisar as fotografias a partir de uma abordagem descritiva, centrada na observação dos elementos presentes nas imagens. Em uma das fotografias, pude observar um homem apoiado sobre a raiz caída de um coqueiro enquanto ele observava o rio e, do outro lado, a cidade de Aracaju. A cena me sugeria um afastamento momentâneo da vida urbana e um contato mais contemplativo com o ambiente natural.

Outra imagem apresentava um grupo de jovens velejando em momentos de lazer, a atenção voltada para o controle da embarcação, a necessidade de contrabalançar o peso em relação ao vento, tensionar os cabos, ajustar a vela. Constituíam-se, dessa forma, uma relação entre a paisagem, o movimento e a técnica.

Como estratégia metodológica, optei por retornar à minha pesquisa desenvolvida na graduação. Talvez ali pudesse ter algo que eu não estava conseguindo enxergar nesse momento presente. A revisão da minha pesquisa anterior me permitiu reconhecer a possibilidade de

utilizar as narrativas como ferramenta de análise, o que acarretou uma mudança no olhar sobre o arquivo: aspectos relacionados à imagem que antes estavam passando despercebidos, emergiram como dimensões relevantes da construção e composição visuais.

A montagem que proponho aqui desliza entre as imagens e as narrativas. Essas fotografias não pertencem às pessoas que nas entrevistas transbordaram as suas memórias; no entanto, dialogam sobre um mesmo tempo e espaço. Se, como afirma Didi-Huberman (2020), a fotografia é a epiderme da imagem e da memória, aprofundemos então o corte e busquemos atingir as camadas mais profundas, se assim for possível e se de fato existir uma camada final.

Figura 1 - Foto tirada na Atalaia Nova (1973)



Fonte: Sergipe em Fotos.

3. MONTAGENS

A Atalaia Nova é um povoado localizado na Barra dos Coqueiros, um município de Sergipe situado na península de Santa Luzia, que é delimitada pelo Oceano Atlântico a leste e pelo Rio Sergipe a oeste. Na margem oposta do Rio Sergipe encontra-se a cidade de Aracaju, a capital do estado. Por ser uma área afastada do centro administrativo do município, a Atalaia Nova é conhecida como um bairro predominantemente residencial e voltado para o veraneio.

Sua fundação ocorreu por volta da década de 1910, quando pescadores se estabeleceram na região. Os fundadores e grande parte das pessoas que moram lá há mais de 25 anos são provenientes do município de Pacatuba e povoados próximos: “migrantes que buscavam uma melhor qualidade de vida” (Prado, 1997, p. 42). No início da década de 1930, residiam no povoado da Atalaia Nova cerca de 40 pessoas, entre pescadores e seus familiares. Até aquela data, já haviam sido construídos a igreja, o cemitério e uma fonte grande, que abastecia de água potável os moradores do local. Segundo a autora Lília de Figueiredo Prado (1997), até o final da década de 1950, os moradores da Atalaia Nova continuavam vivendo essencialmente da pesca.

No entanto, existe um recorte temporal que ganhou certa notoriedade na história do bairro. Entre os anos 1960 e 1980, o local, que era conhecido apenas como um povoado de pescadores, tornou-se um destino de veraneio proeminente em Sergipe. Inicialmente, a chegada à ilha dependia exclusivamente de barcos. O acesso era restrito e o transporte era realizado principalmente através das “tototós”, pequenas embarcações de madeira que realizavam e ainda realizam a travessia entre o município de Aracaju e o da Barra dos Coqueiros. Aqueles que tinham maior poder aquisitivo possuíam seus barcos particulares, predominantemente veleiros, como o *hobiecat*, o *snipe*, o *laser* etc.

Os sujeitos aqui são divididos em duas categorias, os atalaieiros e os veranistas. Ou seja, aqueles que residiam permanentemente na Atalaia Nova há mais de 20 anos e aqueles que frequentavam o povoado em

períodos de veraneio. As narrativas, no entanto, concentram-se nesse segundo grupo; os acontecimentos estão escritos conforme foram contados, reconhecendo o valor das particularidades das memórias, percepções e afetos individuais.

3.1 As águas de março

Regina, filha de Perete, narra com um olhar observador os anos 70 e 80, quando seu pai e outros empresários da época decidiram desbravar o lado turístico e de lazer da Atalaia Nova. Os bares foram estabelecidos de maneira rústica. O teto do bar era de trapiche, e nas noites de lua cheia os dois se deitavam lá em cima e observavam a lua refletindo na água, enquanto seu pai lhe contava histórias e anedotas sobre a região.

Figura 2 - Antigo bar da Atalaia Nova (sem data)



Fonte: Arquivo do autor.

As lembranças vêm à mente, especialmente sobre a primeira casa do seu pai, que era uma espécie de choupana construída de maneira simples, quase de taipa. Ela conta que, em uma dessas ocasiões, a maré veio e derrubou toda a estrutura, e assim, eles enfrentavam os constantes desafios, lutando contra as forças naturais, colocando saco de areia para tentar conter o avanço da maré.

Principalmente em março, havia um grande aumento das marés. Ela era criança nessa época, mas lembrava muito bem de quando ele dizia: “essa noite a maré vai ser cheia”; ele sempre olhava a tábua de marés e ficava controlando. Sendo a área de junção do oceano com o rio, existia o manguezal como vegetação predominante, que passava por detrás do bar.

Para tirar a lama dos caranguejos que iriam servir, usavam vasouras de piaçava e, com um pouco de areia que pegavam ali mesmo, iam escovando e enxaguando na própria maré, para depois levar para o tanque de água doce. Como na época não tinham acesso à água doce, ela tinha de ser comprada. Quem cozinhava era a esposa dele, e os garçons que ali trabalhavam eram, em sua maioria, nativos; outros ele conhecia de algum lugar e dava a oportunidade de trabalhar no local.

Perete costumava abrir o bar nos finais de semana, e a época de maior frequência era o período de férias, especialmente quando os filhos dos iatistas estavam de folga e as casas de veraneio estavam ocupadas. Com o tempo, a presença das casas de veraneio motivou a abertura mais frequente do bar, embora ela mesma frequentasse apenas nos finais de semana.

O deslocamento de Aracaju para a Atalaia Nova era feito nas “tototós”, e Perete acordava de manhã cedo para ir ao mercado, mesmo depois, quando o cais já havia sido construído e as lanchas maiores atracavam lá. Ele mantinha a tradição da travessia com as “tototós”. Às vezes, chegava a pegar carona com algum amigo, pescador da região. Em alguns dias, quando a maré estava favorável, era possível parar o barco mais próximo do bar, mas quando não, as carroças estavam todas próximas de onde hoje está o cais, prontos para receber as mercadorias.

Figura 3 - “Tototós” fazendo a travessia entre Aracaju e Atalaia Nova (1972)



Fonte: Imagem de Arquivo do Jornal de Sergipe.

Regina lavava os caranguejos e fazia o almoço dos garçons e, depois, ia para o lado do oceano, mais afastado do bar. Na época, recorda ela, tinha uma casa muito bonita para o lado do oceano. No entanto, a ação das marés transformou essa cena, derrubando quase toda a área ao longo do tempo. O pai, por sua vez, imergiu nessa experiência, tornando-se morador daquela região, e por um período, alugou um imóvel próximo à igreja. Mas a constante batalha contra as forças da natureza trouxe desafios significativos; a maré toda vez derrubava uma parte do bar, tendo sempre que reconstruir palafitas.

Com o passar do tempo e com o advento de outras estruturas de lazer e outros lugares surgindo, a clientela que frequentava a Atalaia Nova já não era a mesma — em sua maioria, não eram mais os iatistas, mas sim algumas pessoas da própria região e de Santo Amaro. José já reclamava que o avanço do mar impedia o crescimento dos bares, assim como também a ausência de incentivo no desenvolvimento local.

3.2 Os veleiros

O contato de Ana com a Atalaia Nova começou com a vela. Ela, ela com o pai, saíam para velejar nos finais de semana. Eles tiravam o barco do iate, na época, um *snipe*, participavam de uma regata e depois tinham como ponto obrigatório comer a tainha no bar de Perete. Nessa época, ela já tinha 14 anos, mas conta que o pai, no primeiro casamento, já veraneava lá. Paulo, seu pai, contava histórias de quando tinha se atrasado para o trabalho porque o vento tinha parado.

Eles não costumavam ir muito para o lado do mar, velejavam pelo rio, uma vez que a Boca da Barra¹ era proibida para barcos pequenos, por causa do canal e das ondas. Apesar disso, eram frequentadores assíduos da região, onde se destacava um ponto de observação conhecido como “Atalaia”, que, quando o mar avançou, fez desaparecer a avenida que ali existia. A construção de molhe do outro lado da Atalaia Nova, com pedras estrategicamente colocadas, foi uma resposta para conter a invasão do mar. Entretanto, essa medida também desencadeou um processo de erosão na Atalaia Nova, antes uma tranquila prainha onde se podia descer e aproveitar o sol.

A lembrança de distintas áreas compondo um mesmo cenário, a parte de areia mais dura, onde a maré enchia e secava, e a parte arenosa, onde se localizavam os bares, incluindo o de Dona Rita. No entanto, o bar preferido do seu pai era o bar de Perete, conhecido pelas deliciosas tainhas que servia. A atmosfera bucólica predominava, sem ruas pavimentadas, onde o foco era aproveitar a beleza única do local. Na época, os coqueirais eram predominantes.

¹ A expressão “boca da barra” designa o ponto de confluência entre o rio e o mar, configurando um ambiente caracterizado pela presença de água salobra, condição que favorece o desenvolvimento da vegetação típica dos ecossistemas de manguezal.

Figura 4 - Veranistas velejando (sem data)



Fonte: Jornal de Sergipe; Arquivo Público da Prefeitura Municipal de Aracaju.

Ana destaca o seu olhar sobre o movimento cíclico do mar, depositando e retirando areia constantemente, fenômeno que pode ser observado em outros lugares como na Praia do Saco, especialmente em Boca de Barra, onde é muito mais pronunciado do que em áreas mais planas, como a Atalaia Nova.

3.3 A ilha libertária

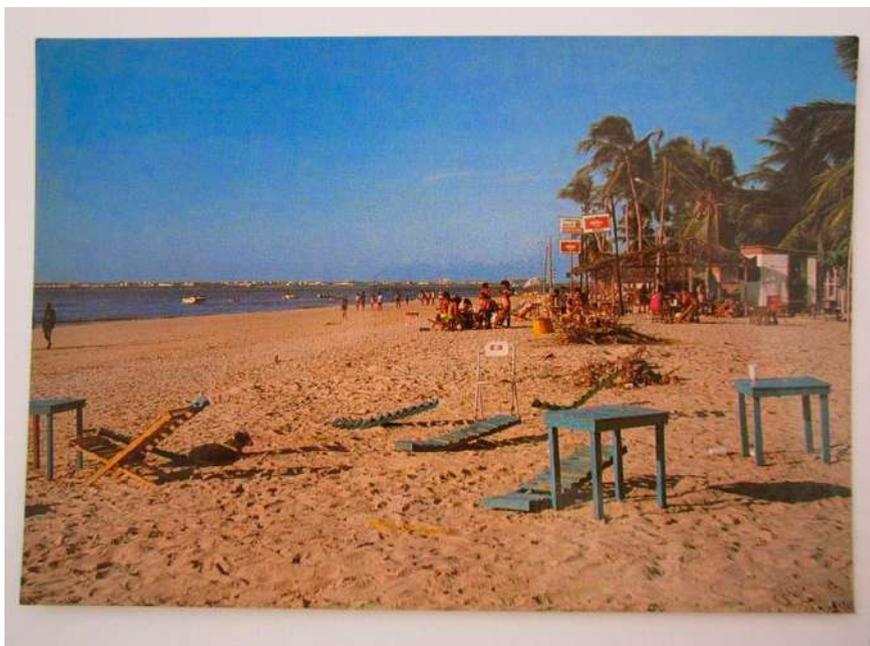
A relação de Augusto com a Atalaia Nova remonta à época de estudante, por volta de 1974. Antes desse período, a ilha era habitada principalmente por pescadores nativos, até que a juventude estudantil passou a frequentá-la em grande número. Um episódio marcante anterior a esse movimento foi a presença de Janaína, uma revolucionária baiana, cuja história ele conheceu através de um livro escrito por Sérgio Borges.

Janaína, comunista casada com o irmão de Jorge Amado, estabeleceu-se na Atalaia Nova durante o período mais repressivo da Ditadura

Militar. Ela veio para a ilha de forma discreta, sem revelar sua identidade ou os motivos de sua presença. A ditadura, ciente de sua ligação com o partido comunista, não podia tomar medidas diretas contra ela, pois Janaina não representava um risco iminente. No entanto, o exército local, o 28º BC, acabou por prendê-la e levá-la para o quartel.

Diante da dificuldade de tomar medidas legais, chamaram um psiquiatra, o dono da Clínica Santa Maria, que era também diretor do hospital psiquiátrico público Adalto Botelho. Questionaram se havia alguma patologia mental que justificasse a internação, mas a resposta foi negativa. Mesmo assim, decidiram interná-la na clínica como se fosse uma paciente psiquiátrica, onde permaneceu por dois/três anos, até falecer.

Figura 5 - Antigo cartão postal da Praia de Atalaia Nova (sem data)



Fonte: Sergipe em fotos.

Na década de 70, a Atalaia Nova se tornou um ponto de encontro para a juventude, incluindo Augusto, que frequentava a ilha nos fins de semana. Era um turismo cultural e acessível, onde se concentravam os “bichos grilos”, pessoas alternativas em busca de resistência cultural. Não era apenas um movimento político, mas também uma forma de resistência cultural.

Figura 6 - Antigo cartão postal da Praia de Atalaia Nova (sem data)



Fonte: Sergipe em fotos.

Casas como o “Pombal das Virgens” eram frequentadas por jovens, e a atmosfera era caracterizada por certo saudosismo e romantismo, especialmente relacionado ao uso da maconha. A ilha atraiu artistas, músicos, atores e cineastas, criando uma espécie de sucursal provinciana do movimento *hippie*. Era um momento bucólico, uma imitação tímida da vida alternativa, onde se incorporava o primitivo.

A convivência na ilha, para Augusto, era igualitária, sem distinção de *status* social. Ali, a liberdade parecia permitida, e as pessoas podiam caminhar a pé, aproveitando um ambiente igualitário em plena ditadura.

A Atalaia Nova proporcionou lições valiosas, e a principal delas foi o respeito mútuo. Augusto aprendeu que a sua liberdade termina onde começa a do outro: “saber que a sua rede termina onde começa a rede do outro”, disse ele, e que “a vida não necessita de privilégios”.

Naquele ambiente, em plena ditadura, experimentaram uma escola igualitária, onde a convivência entre pessoas comuns e figuras públicas, como o ministro Luiz Carlos de Alencar, era possível. A ilha permitia essa interação, construindo uma comunidade única entre os “pé-rapados” que buscavam construir suas vidas na Atalaia Nova.

Quando os políticos decidiram se estabelecer na Atalaia Nova, comprando casas na região, o ambiente sofreu uma mudança significativa. A atmosfera, antes dominada por libertários, deu lugar a um cenário em que predominavam os admiradores e apoiadores do poder político. Ele acha que pode estar exagerando, e é claro que pode haver outras razões para essa transformação.

Outro fator que contribuiu para o fim desse romantismo foi a chegada de um *resort* que se expandiu pelo mar, bloqueando o acesso quando a maré estava alta. Esse desenvolvimento transformou a ilha em um local associado ao poder financeiro, afastando-se do ambiente mais despojado e alternativo que costumava caracterizá-la.

3.4 A ilha bucólica

Quando Tina começou a frequentar a Atalaia Nova, tinha cerca de 10 anos. Naquela época, a ilha ainda não possuía muita infraestrutura; era mais uma vila de pescadores. Ela e as irmãs iam passar as férias lá, e a rotina incluía banhos com água de bomba e na fonte da praça. Essa lembrança remonta à década de 70, por volta de 1974.

No entanto, a experiência mais intensa na Atalaia Nova ocorreu durante a adolescência, por volta dos 15 anos, quando a sua irmã Sandra construiu uma casa na ilha. Foi a primeira vez que a mãe dela permitiu ir sozinha com amigas. A partir daí, começou a passar os fins de semana na casa dela. Viviam momentos maravilhosos na Atalaia Nova, alugando casas e desfrutando do verão.

A família toda se reunia na ilha; a mãe, as irmãs e ela passavam praticamente todos os finais de semana de verão lá. Tina cresceu na Atalaia Nova, curtindo o ambiente bucólico mesmo fora da temporada de verão. Iam o ano todo, inclusive durante o período de chuva, apreciando o som da água batendo nas telhas das casas e desfrutando da tranquilidade, pois havia poucas pessoas na ilha naquela época.

Figura 7 - “Tototós” realizando a travessia entre Aracaju e Atalaia Nova (1972)



Fonte: Arquivo do Jornal de Sergipe. Arquivo Público da Prefeitura Municipal de Aracaju.

A Atalaia Nova passou por diversas fases na vida de Tina. Durante a adolescência, a ilha era o ponto de encontro, de onde saíam em barcos, *hobie cats* e lanchas do Iate Clube. Existiam alguns barzinhos à beira-mar, proporcionando um ambiente restrito e exclusivo, acessível apenas por “tototós” ou barcos, já que não havia estrada da Barra para a Atalaia Nova naquela época.

Alugavam carroças, que funcionavam como táxis na ilha, e levavam televisão, colchonetes e tudo mais para as casas que alugavam. Às vezes, Tina e as amigas ficavam apenas no final de semana; outras vezes, alugavam a casa por seis meses ou até mesmo um ano, indo

todo final de semana. As idas eram tão frequentes que, na sexta-feira à tarde, já estavam ansiosas para atravessar o rio e começar o final de semana.

A chegada à Atalaia Nova era feita de “tototó” através de parte do rio, pois não havia outra forma de acesso. Os carros não chegavam e as carroças eram o meio de transporte, utilizadas como táxis pelos pescadores e moradores. A casa da irmã de Tina foi construída com materiais transportados em “tototós” de uma cidade para a outra, contratando as carroças para levar tudo até o local.

Essa fase da vida de Tina foi repleta de lembranças encantadoras, marcada por dias inteiros na praia e a simplicidade da vida na Atalaia Nova. Ela conta como foi uma experiência única, e que a ilha desempenhou um papel central na sua adolescência e juventude.

A Atalaia Nova era um refúgio constante e, em determinada fase, por volta dos 22 ou 23 anos de Tina, na era da lambada, surgiu o “Boca do Rio”, um bar que se tornou o epicentro das noites animadas. O local era dotado de um espaçoso salão de dança, e foi nesse cenário que Zé da Ilha inaugurou seu estabelecimento, marcando uma era de sucesso na região.

Nessa época, Tina raramente saía aqui em Aracaju, pois as barcas do estado já estavam em operação. Havia uma barca que partia do hidroviário, e foram construídos terminais na Barra e na Atalaia Nova. Com isso, tornou-se possível utilizar barcas maiores, com horários regulares, que facilitaram a ida e a volta para a Atalaia Nova. Os horários cobriam praticamente todo o dia, sendo o movimento sempre constante nas duas cidades, proporcionando uma conexão frequente entre as margens.

Figura 8 - Lancha Santo Amaro ancorada no deque flutuante (sem data)



Fonte: Jornal de Sergipe. Arquivo Público da Prefeitura Municipal de Aracaju.

A última barca a partir de Aracaju em direção à Atalaia Nova saía às 22 horas, enquanto no sentido oposto, era às 22h30. O tempo de trajeto variava, dependendo da maré, mas, em sua maioria, não ultrapassava meia hora. Esse sistema de transporte marítimo permitia uma movimentação eficiente entre as duas margens, viabilizando a frequência das idas e vindas ao longo do dia e da noite.

3.5 Voz de Pequim

Diogo começou a frequentar a Atalaia Nova por meio da tia e do tio, Gigi e Jorge, um dos precursores da ilha. Jorge frequentava o local quando ainda não tinha luz, então utilizava o catavento para transformar a energia eólica na energia elétrica necessária. Os dois ficavam ouvindo a rádio em alemão, mas havia um programa de transmissão em ondas curtas, em língua portuguesa; a voz de Pequim. Ele se lembra de um ditado que aprendeu dos pescadores: “quando chegar a tempestade,

cê caia pra dentro dela, que você ultrapassa e chega na bonança; e se você fugir dela ela vai crescendo e te pega mais tarde”.

Figura 9 - Foto tirada na Atalaia Nova (1973)



Fonte: Sergipe em Fotos.

Para Diogo, o problema da Atalaia Nova, que, na verdade, nunca foi um problema, era a proximidade e, ao mesmo tempo, a distância com a cidade de Aracaju. Naquele tempo, ou iam andando desde a Barra dos Coqueiros, ou pegavam uma embarcação, cujo nome era Santo Antônio, que possuía horários específicos. Só tinha essa “tototó” como meio de transporte, a não ser quando, nos veraneios com a família, as pessoas que não tinham veleiros no Iate iam lá no porto das “tototós” da Barra dos Coqueiros e fretavam uma canoa para vir durante esse período.

Na praça da igreja, e sobretudo na praça em frente à casa de Diogo, havia os veranistas, e eles passavam o verão no lugar, numa época em que, segundo ele, não eram necessárias grades e nenhum tipo de proteção. Todos se conheciam, tinha um intercâmbio grande entre as famílias, os adolescentes se reuniam, tocavam violão, tinha uma vida familiar, sem os medos.

A Atalaia Nova se tornou também um refúgio pros *hippies*, que estavam no Brasil; alguns vieram e se fixaram na ilha. Alguns artistas também frequentavam o lugar, porque havia paz; Joubert Moraes, Ilma Fontes e vários outros, que levavam os amigos que vinham de fora para visitar. Era um local que tinha praia de rio e de mar. Distante dos olhares, então, eles podiam exercer suas práticas sem julgamento.

Figura 10 - Primeira balsa que realizava a travessia entre Aracaju e Atalaia Nova



Fonte: Jornal de Sergipe; Arquivo Público da Prefeitura Municipal de Aracaju.

Diogo conta que depois veio o progresso, mesmo assim, sem modificar muito: chega a balsa, a pista da Barra dos Coqueiros para a Atalaia Nova precária. Ainda tentaram alguns investimentos, mas não funcionou muito bem; era de barro, muito esburacada e sem iluminação. Se tornava difícil o acesso, mesmo se tivesse a balsa, que ligava a Barra dos Coqueiros a Aracaju. As embarcações também mudaram. Ao invés das “tototós”, passaram a umas de porte fluvial, e com os horários impecáveis, o que começou a favorecer a fixação, não de veranistas, mas de outras pessoas que se mudaram para a ilha. Depois, tiraram-nas. Ficaram as barcas e as “tototós”, que permaneceram por força da resistência.

4. ESCAVAÇÕES

Daí não ser pretensão minha, observando esse solo, fazer emergir tudo que ele esconde. Interrogo apenas as camadas de tempo que terei de atravessar antes de alcançá-lo.
(Georges Didi-Huberman, “Casca”)

Durante algum tempo, acreditei que as imagens eram documentos puros, evidências diretas da realidade. Não conseguia observar seus múltiplos sentidos, as contradições, o que escondem, as linhas que se cruzam entre a presença e a ausência, o visível e o invisível. O fato é que a imagem não é neutra, ela traduz um lugar de disputa e de produção de sentidos. Porque quem fala, fala de algum lugar, assim como também quem produz a imagem.

Se ignorarmos esse trabalho dialético das imagens, corremos o risco de não compreender nada e de confundir tudo: o fetiche com o fato, o arquivo com a aparência, o trabalho com a manipulação, a montagem com a mentira, a semelhança com a assimilação... A imagem não é nem nada, nem toda, ela também não é uma – nem sequer duas. Ela desdobra-se segundo uma complexidade mínima que se supõem dois pontos de vista que se confrontam sobre um olhar de um terceiro (Didi-Huberman, 2020, p. 215).

Corremos o risco de não compreender nada e confundir tudo, tomar o valor simbólico de uma imagem como um dado objetivo; achar que um documento visual é, por si só, verdadeiro, ignorando toda a construção que sem há por detrás; confundir o trabalho de montagem de imagens como manipulação ou até mesmo a falsificação da realidade; e, por fim, apagamos as diferenças.

Para além desses fatos, existe aqui uma complexidade de pontos de vista: o primeiro, de quem produz a imagem; o segundo, de quem é representado nela; e o terceiro, de quem a observa. Assim como também há a complexidade de quem narrou as suas histórias. A minha tentativa repetida de compreender aquelas pessoas que estavam sendo

representadas nas imagens me fez deixar de lado o primeiro ponto de vista, que trato agora de recuperar.

Repito aqui a primeira pergunta que fiz no início deste capítulo, de uma forma mais estruturada: quem eram as pessoas que tinham o poder da narrativa fotográfica naquela época? Considerando que a maioria das fotografias aqui expostas tem origem em arquivos institucionais — como acervos públicos e jornais —, é possível afirmar que se trata de um olhar institucional, marcado por interesses específicos sobre a paisagem.

Tal afirmação nos conduz a outro questionamento: quais eram os interesses institucionais da época sobre a Atalaia Nova?

O que tratei de fazer neste capítulo foi dar vida a essas imagens, construir narrativas a partir de sujeitos que viveram na Atalaia Nova e constituíram relações com o espaço para além de uma exploração mercadológica dele.

REFERÊNCIAS

- BENJAMIN, Walter. **Imagens de Pensamento**. Lisboa: Assírio & Alvim, 2018.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. **Cascas**. Tradução de André Telles. São Paulo: Editora 34, 2017.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. **Imagens apesar de tudo**. Tradução de Vanessa Brito e João Pedro Cachopo. São Paulo: Editora 34, 2020.
- HARTMAN, Saidya. **Vidas rebeldes, belos experimentos**: histórias íntimas de meninas negras desordeiras, mulheres encrenqueiras e queers radicais. São Paulo: Fósforo, 2022.
- PRADO, Lília de Figueiredo. **Turismo e Mudanças Socioculturais**: um estudo sobre a população nativa da Atalaia Nova. Monografia (Bacharelado em Ciências Sociais) — Universidade Federal de Sergipe, São Cristóvão, 1997.



RACISMO, RESISTÊNCIA E CRIAÇÃO ARTÍSTICA NA VIDA E OBRA DE MAXWELL ALEXANDRE

Lucas Vieira Santos Silva*

INTRODUÇÃO

A arte é o que resiste: ela resiste à morte, à servidão, à infâmia, à vergonha. Mas o povo não pode se ocupar de arte. Como poderia criar para si e criar a si próprio em meio a abomináveis sofrimentos? Quando um povo se cria, é por seus próprios meios, mas de maneira a reencontrar algo da arte [...] ou de maneira que a arte reencontre o que lhe faltava.
(Gilles Deleuze, “Conversações”)

Este ensaio resulta do diálogo entre uma agenda de pesquisa dedicada à temática juventude, violência e relações étnico-raciais no Brasil, e as reflexões geradas ao longo da disciplina *Antropologia da Arte: A agência da arte na virada decolonial*, ofertada pelo Programa de Pós-Graduação em Antropologia da Universidade Federal de Sergipe (PPGA/UFS). A disciplina, ministrada pela prof.^a Dr.^a Marina Vieira e pelo prof. Dr. Frank Marcon, proporcionou aos alunos o entrelaçamento de debates teóricos, metodológicos e epistemológicos que atravessam dois campos do saber: o artístico e o antropológico. A relação, marcada por diversas tensões e contradições e uma constante redefinição de fronteiras, relegou à antropologia o estudo das expressões culturais dos

* Doutorando em Sociologia pelo Programa de Pós-Graduação em Sociologia da Universidade Federal de Sergipe (PPGS/UFS). E, atualmente, membro do Grupo de Estudos Culturais, Identidade e Relações interétnicas (GERTs), do Grupo de Recerca sobre Joventut, Societat i Comunicació (Jovis), do Grupo de Intervenção Sociológica (INTER-SOL), e do Grupo de Estudo sobre Relações Raciais no Brasil (GERRB).

“povos primitivos”, enquanto a arte, sobretudo em concepções eurocêntricas, esteve associada à produção estética dominante e elitista dos “povos civilizados”.

De acordo com os antropólogos José Dias (2001) e Alfred Gell (2018), a separação entre esses dois campos do conhecimento não apenas foi injustificada, mas também insustentável diante das transformações do mundo moderno, como a globalização e a hibridização cultural, bem como das mudanças que ocorreram dentro da academia, com a virada etnográfica na arte e o avanço das perspectivas críticas, pós-coloniais e decoloniais nas duas disciplinas, tornando-se indispensável um diálogo mais aprofundado entre ambas. Ademais, para os autores, a relação teve um impacto significativo nos dois campos: tanto no artístico, que se utilizou da perspectiva antropológica para elaborar concepções que influenciaram na classificação, interpretação e valorização de objetos culturais, quanto no antropológico, que incorporou diversos conceitos e categorias da arte nas reflexões a respeito das diferentes dimensões da cultura.

Essa relação fica ainda mais evidente, quando analisamos o entrelaçamento entre as distintas formas de mobilização, organização e produção artística e antropológica ao longo da história. Em primeiro lugar, durante o período das “curiosidades” ou das “maravilhas” dos primeiros objetos que foram coletados e exibidos como exóticos, e utilizados como dados científicos nas primeiras investigações antropológicas sobre as comunidades tradicionais. Em seguida, nos processos de classificação sistemática desses objetos como “objetos etnográficos”, que culminou na construção dos “museus etnográficos” no final do século XIX e início do século XX — instituições que desempenharam um papel fundamental na consolidação do projeto colonial e, conseqüentemente, na objetificação e no extermínio dos corpos e das culturas dos povos subalternizados. E, posteriormente, nos debates contemporâneos em torno das mudanças na relação arte-artefato, assim como na transformação da arte em agente na crítica às estruturas coloniais, impulsionadas tanto pela influência das vanguardas modernistas — inspiradas em estéticas classificadas como “primitivistas” — quanto pelos debates

atuais sobre a agência dos objetos e as representações indígenas e negras em exposições contemporâneas (Boas, 2004; Dias, 2001; Gell, 2018; Prince, 2000; Vieira, 2019, 2024).

Assim sendo, todo esse processo evidencia os diferentes intercruzamentos entre a arte e a antropologia ao longo da modernidade, como também a transformação de ambas de elementos essenciais na justificação e legitimação da relação colonial, em duas disciplinas críticas que discutem e refletem sobre o colonialismo e o *trauma colonial* (Kilomba, 2020). Nesse sentido, as duas se constituem como instrumentos indispensáveis para a resistência às diversas formas de violência perpetradas pelo poder hegemônico, desafiando e contrariando a *colonialidade de poder* (Quijano, 2005) e suas construções culturais e políticas sobre os subalternos. E, ademais, insistindo constantemente na necessidade de elaborar projetos de futuro comprometidos com a pluralidade cultural e social que constitui a experiência humana, bem como na urgência de propor novos caminhos para repensarmos o papel político e científico das duas disciplinas na contemporaneidade (Costa; Xucuru-Kariri, 2022; Dias, 2021; Gell, 2018; Hooks, 2019; Lafont, 2023; Vergèr, 2023; Vieira, 2024;).

Diante dessas questões, decidi concentrar este ensaio na análise da produção artística negra como um meio de expressão estética, política e cultural, destacando sua capacidade crítica frente ao racismo e às múltiplas formas de opressão que afetam as comunidades negras em diáspora. Há algum tempo, pesquisas no campo das ciências humanas, especialmente nas ciências sociais, têm demonstrado que a arte negra, em sua riqueza estética e política, tem se mostrado como um poderoso instrumento de resistência e (re)existência da negritude frente ao racismo, tanto no Brasil quanto em outros lugares do mundo (Amancio, 2021; Alves; Rodrigues, 2018; Azevedo, 2018; Flauzina, 2023; Lafont, 2023; Lecci, 2024; Seligmann-Silva, 2022).

Dessa forma, proponho refletir sobre esse tema a partir das séries e exposições do artista visual contemporâneo Maxwell Alexandre, que, nos últimos anos, tem alcançado uma notoriedade nacional e interna-

cional pelo modo crítico como aborda a violência do racismo — tanto material quanto simbólica — e suas consequências na população negra brasileira. Suas obras retratam o cotidiano dessa população nas periferias do país, expondo os desafios de viver em meio às tensões e crises provocadas pelo racismo. Ao mesmo tempo, evidencia a necessidade de afirmação e valorização da identidade afro-brasileira como uma condição vital para a sobrevivência simbólica coletiva desse grupo social.

A escolha de analisar as obras de Maxwell Alexandre neste trabalho é justificada por diversas razões, que vão desde o seu reconhecimento nacional e internacional até a potência estética e política de suas produções no enfrentamento ao racismo no Brasil. Trata-se de um jovem artista negro, oriundo da periferia, que por meio de suas obras visuais tensiona constantemente com as estruturas hierárquicas e excludentes do campo artístico, historicamente dominado por narrativas, corpos e epistemologias brancas. Suas produções apresentam uma crítica significativa ao racismo no Brasil, ao afirmar uma estética negra diaspórica e periférica que reivindica um *lugar de fala* (Ribeiro, 2017) e de existência nos espaços sociais hegemônicos e embranquecidos. Refletir e exigir esse *lugar de fala*, “seria romper com o silêncio instituído para quem foi subalternizado, um movimento no sentido de romper com a hierarquia, muito bem classificada por Derrida como violenta” (Ribeiro, 2017, p. 53).

Nesse sentido, a questão central para a nossa reflexão é: de que modo a produção artística de Maxwell Alexandre crítica o racismo no Brasil e reflete sobre as possibilidades de existência social e política da população negra brasileira? Para alcançar esse objetivo, proponho uma análise que articula o percurso biográfico do artista aos significados atribuídos às obras que compõem duas de suas séries: *Pardo é Papel* (2019 – presente) e *Novo Poder* (2021 – presente). A investigação será conduzida através da interpretação dos sentidos e significados presentes nas produções, como o intuito compreender a crítica desenvolvida pelo autor acerca do racismo à brasileira, assim como as formas de resistência que ele propõe.

Ademais, sinalizo que este ensaio está organizado em quatro seções, além desta introdução. Na primeira seção, realizo uma reflexão acerca da relação entre arte, antropologia e colonialismo, enfatizando a relevância da produção artística negra como meio de resistência e (re)existência, diante da violência do racismo, especialmente no que diz respeito às juventudes negras. Em seguida, apresento a trajetória de vida e formação artística de Maxwell Alexandre, para compreender como suas escolhas estéticas e políticas se articulam ao seu percurso biográfico e às dinâmicas socioculturais e raciais dos territórios periféricos. Na terceira, analiso as produções do artista carioca em três eixos: estético, político e temático, interpretando os sentidos e significados que perpassam suas obras, com enfoque nas séries *Pardo é Papel* e *Novo Poder*. Por fim, proponho um diálogo entre as duas exposições, evidenciando como ambas se complementam na crítica ao racismo no Brasil, especialmente, no campo artístico.

1. O COLONIALISMO E A ARTE NEGRA: RESISTIR E (RE)EXISTIR NO CAMPO ARTÍSTICO

A história da arte negra é a história da construção de pontes e de veios de comunicação com o passado (um passado traumático que não passa, que está em suspenso), é a história da ruptura da camada de concreto com a qual a ideologia colonial branca procurou enterrar a história da violência de classe e racial nesse país, bem como a história de lutas e resistências.
(Márcio Sligmann-Silva, “Rompendo a cumplicidade”)

A história da arte, assim como de toda a produção de conhecimento, é fruto de relações de poder e construída a partir de olhares situados. Sendo assim, a reflexão socioantropológica sobre a história da arte negra requer não apenas um domínio teórico sólido e consistente, mas também uma sensibilidade crítica, aliada a um compromisso ético com os fundamentos e pressupostos científicos e políticos que envolvem o campo. Isso é necessário, uma vez que a suposta neutralidade nesse campo do saber esconde um projeto colonial e eurocentrado que,

constantemente, subalterniza as produções artísticas de pessoas negras (Amancio, 2021; Sligmann-Silva, 2022).

Dessa maneira, investigar o percurso histórico da arte negra no contexto da modernidade requer, antes de mais nada, revelar os mecanismos e dispositivos que, ao longo do tempo, produziram e continuam produzindo esses processos de negação, invisibilização e exclusão dos artistas negros e de suas respectivas obras. Além disso, exige evidenciar como as violências históricas da escravidão e das estruturas coloniais não são eventos do passado, mas elementos estruturantes das relações raciais na contemporaneidade, perpetuadas por intermédio do racismo. Por fim, demanda o reconhecimento da centralidade da arte negra como ferramenta política de resistência e (re)existência dessa população marginalizada.

A modernidade ocidental, como aponta Aimé Césaire (2006), Anibal Quijano (2005), Frantz Fanon (2008), Achille Mbembe (2018) e Grada Kilomba (2020), está profundamente ligada à história da escravização, do colonialismo e da negação da humanidade plena dos povos racializados. Dessa forma, é crucial reconhecer que o colonialismo, para além da dominação territorial, econômica e político-militar, dominou também os subalternos no campo epistemológico e estético. Além da violência física e material, esse processo influenciou, histórica e socialmente, modos de ver, sentir e representar o mundo, ao mesmo tempo que instituiu uma hierarquia racial entre os povos, estabelecendo, a partir dessa lógica racista, quais saberes, culturas, estéticas e subjetividades seriam legitimadas e quais seriam sistematicamente relegadas à marginalização ou à animalização (Césaire, 2006; Fanon, 2008; Kilomba, 2020; Mbembe, 2018).

A racialização do mundo ocorreu por meio da lógica das classificações binárias que contrapõem civilização e barbárie, razão e emoção, natureza e cultura, constituindo o imaginário social moderno, que persiste e permanece ativo nas sociedades contemporâneas. Nesse contexto, a arte foi utilizada como uma ferramenta ideológica para a legitimação e manutenção do colonialismo. Isso se deve ao fato de que, mais do que refletir os valores coloniais, a arte contribuiu de forma significativa para a consolidação de uma estética

e de um estilo artístico que silenciava, desfigurava e/ou exotizava os povos não brancos, reforçando a supremacia branca/europeia e subalternizando *os outros*. *O pacto narcísico da branquitude* (Bento, 2022) configura-se como um mecanismo crucial para a legitimação e manutenção dessas violências.

Logo, assim como outras instituições sociais, o campo artístico foi — e ainda é — profundamente afetado pelos legados do colonialismo e do racismo. Os efeitos desse processo não se limitam à questão material — por meio da marginalização ou, até mesmo, da exclusão concreta de artistas negros dos circuitos legitimados de produção e circulação artística —, mas também afeta o plano simbólico, pois essa dinâmica tem implicações diretas na construção histórica dos próprios critérios que definem o que é, ou não, considerado arte, nos estilos e estéticas dignos de valorização e reconhecimento e, sobretudo, nas representações imagéticas construídas sobre os corpos, territórios e subjetividades negras (Amancio, 2021; Hooks, 2019; Lafont, 2023; Sligmann-Silva, 2022).

Como aponta Igor Simões (2021), em seu texto intitulado, *Todo cubo branco tem um quê de Casa Grande: racialização, montagem e histórias da arte brasileira*, tanto a história quanto a crítica e a curadoria da arte no Brasil são afetadas estruturalmente pela narrativa hegemônica da branquitude e do eurocentrismo. Dessa forma, a partir de relatos pessoais, o autor nos convida a refletir sobre a solidão e o apagamento de indivíduos negros no campo da história da arte e da curadoria, evidenciando como esses espaços expositivos reproduzem, simbolicamente a lógica da “casa-grande”, atuando como um dispositivo de silenciamento e exclusão. Dessa maneira, o autor nos conduz a compreender as exposições como arenas de disputas de narrativas e construção históricas, criticando as perspectivas que concebem essa prática como atividade meramente técnica ou neutra, ao mesmo tempo que revela o seu caráter político. (Simões, 2021). É importante salientar que esse processo não ocorreu apenas através do silenciamento ou da invisibilização, mas também da exotização, da folclorização e da espetacularização da estética e das práticas culturais dos subalternos, o que resultou na redução — ou mesmo na negação — de seu potencial político, crítico e estético.

Dessa forma, os povos colonizados foram constantemente brutalizados e desconfigurados em sua dignidade e humanidade, sobretudo nos espaços simbólicos, onde suas imagens foram historicamente moldadas por estereótipos que reforçavam — e continuam a reforçar — a sua condição de subalternidade. A arte, nesse processo, serviu não só como reflexo das estruturas racistas, mas como dispositivo ativo na sua manutenção, funcionando como uma linguagem legitimadora da ordem racial vigente. (Simões, 2021; Hooks, 2019). A investigação de Marina Vieira acerca dos Zoológicos Humanos é exemplo emblemático desse processo de desumanização, um fenômeno que se estabeleceu no século XIX, juntamente com a criação dos museus etnográficos e a consolidação da antropologia como uma disciplina acadêmica.

Esses espetáculos, realizados em diferentes espaços - feiras, museus, zoológicos de animais, entre outros —, revelam uma das facetas mais perversas do colonialismo: a transformação de sujeitos em objetos de exposições, dado que, ao serem reduzidos à condição de coisas — simples objetos —, esses sujeitos eram destituídos de toda subjetividade, servindo, ao mesmo tempo, como instrumentos de prazer, entretenimento e conhecimento. Assim, reafirmava-se a superioridade da branquitude e naturalizavam-se as hierarquias sociais e raciais, consolidando, no plano simbólico, a desumanização dos povos colonizados.

Essa lógica não se restringe apenas ao passado colonial, mas se constitui como uma tecnologia social que influenciou profundamente as bases das sociedades modernas. O que estava em jogo não era somente a exibição de corpos racializados, mas também a validação de uma ordem social que inferioriza, desumaniza e subalterniza, historicamente, os povos colonizados. Nesse contexto, os discursos científicos e as práticas culturais atuavam em conjunto na construção e manutenção da ideia de superioridade racial, destacando a eficácia do pacto da branquitude, bem como o papel da ciência, em especial da antropologia e das artes, na legitimação e manutenção do período colonial.

Esse processo de desumanização não foi totalmente superado com o fim formal da escravidão global. Ao contrário, como mostram as pes-

quisas nas ciências humanas e sociais, o racismo deu prosseguimento à lógica colonial, reconfigurando e reorganizando, com base nas características específicas de cada país, as estruturas que formam e sustentam as desigualdades sociorraciais nas sociedades contemporâneas. Dessa forma, afirmo que, ao discutirmos o conceito de racismo neste trabalho, estamos apreendendo-o a partir do entrelaçamento de suas três dimensões: a ideológica, a prática e a estrutural, como um mecanismo que estrutura, regula e legitima práticas institucionais, políticas, sociais, econômicas e culturais que impõem desigualdades raciais. Ao mesmo tempo que reforça e legitima a ideologia da inferioridade racial — a partir da construção de percepções negativas sobre os povos racializados — e influencia práticas individuais e grupais de discriminação entre as raças (Campos, 2017).

Essa compreensão nos permite compreender e analisar como o campo artístico também reflete e reforça a desigualdade racial, produzindo e reproduzindo mecanismos de exclusão que impedem a valorização plena da produção artística negra. Essa condição fica clara ao analisarmos a história da arte brasileira, ou, nas palavras críticas do historiador Kleber Amancio (2021), a “história da arte branco-brasileira”. Isso se deve ao fato de que toda a tradição artística brasileira, desde a missão artística francesa até o modernismo, foi historicamente formada por narrativas que legitimavam os artistas brancos como o grande fio condutor desse campo do saber no Brasil.

Ademais, segundo o historiador, a arte negra, quando reconhecida, era frequentemente enquadrada em categorias que a associavam à religiosidade ou ao “primitivismo”, negando sua complexidade estética e política. A academia, por meio de intelectuais como Nina Rodrigues, Arthur Ramos e Clarival do Prado Valladares, teve um papel crucial nesse processo, ao criar modelos interpretativos que categorizavam a arte negra de acordo com a lógica da subalternização, enquadrando os artistas negros e retaliando e apagando aqueles que tentavam romper.

No entanto, diante desse processo histórico e sistemático de desumanização, os artistas negros compreenderam — e, de certa forma,

mobilizaram — a arte como uma estratégia fundamental de resistência, reconstrução identitária e de (re)existência simbólica, estética e política. Através da valorização de elementos como a ancestralidade, a memória coletiva e a estética africana e afro-diaspórica, os artistas negros travaram — e continuam travando — uma batalha simbólica contra a branquitude, desafiando o poder hegemônico e produzindo contra narrativas que confrontam e desestabilizam as representações estereotipadas impostas à comunidade negra, ademais, reivindicando uma estética própria, desenvolvida a partir de seus próprios meios, referências e modos de representar simbolicamente seu povo, sua cultura e seu território.

Dessa maneira, rompem com a subordinação às categorias e formas de pensar e fazer eurocêntricas que, ao longo de séculos, definiram os cânones da produção artística ocidental, afirmando a centralidade da experiência negra nas suas produções simbólicas. Esse processo de criação artística é, simultaneamente, político e estético, uma vez que a arte afro-diaspórica carrega, tanto na forma quanto no seu conteúdo, as marcas dessa violência histórica, mas também a potência criadora da ressignificação.

Logo, para a população negra afro-diaspórica, o campo artístico se constituiu como um espaço fundamental de denúncia das violências históricas legadas pelo colonialismo e das mazelas contemporâneas produzidas e reproduzidas pelo racismo em suas três dimensões: como ideologia, como prática e como estrutura social (Campos, 2017). Além disso, esse campo apresenta-se como um meio de reconexão com a ancestralidade, de reinserção na memória coletiva e de afirmação das matrizes culturais africanas e afro-brasileiras perdidas, apagadas e silenciadas pelo dispositivo colonial. Podemos citar como exemplo o Teatro Experimental do Negro (TEN), fundado em 1944 por Abdias do Nascimento, a literatura afro-brasileira, a capoeira de Angola, o samba, o movimento *hip hop*, entre várias expressões culturais negras que, historicamente, atuaram tanto na crítica às estruturas racistas quanto na valorização e fortalecimento da identidade negra no Brasil (Amancio, 2021).

Essa dualidade entre, a violência do racismo e a apropriação da arte como ferramenta de contestação política e elaboração de sentidos, pôde

ser percebida também na agenda de pesquisa que desenvolvi sobre os jovens negros em conflito com a lei e sua relação com a violência e o racismo. Para os sujeitos da pesquisa, sistematicamente silenciados pelo poder hegemônico, a música — em especial o funk e o rap — emerge não apenas como denúncia das violências sofridas, mas também como um espaço de afirmação identitária e de (re)construção de vínculos comunitários e ancestrais (Gilroy, 1993; Rose, 2021; Silva, 2019, 2021). Por meio desses estilos musicais, que também se constituíram enquanto mediadores no processo de inserção etnográfica no campo, esses jovens ressignificam suas experiências e projetam outros futuros possíveis, fugindo da lógica de exclusão e de marginalização da *colonialidade do poder* (Quijano, 2005).

Logo, ao transformar a dor coletiva em linguagem estética, enquanto mediadora desse sofrimento ao longo do Atlântico negro, a arte negra não apenas denuncia a opressão e a violência sofrida pelo colonialismo, mas propõe novos sentidos e horizontes. Dessa forma, eles desenvolvem contra narrativas que confrontam os estigmas e estereótipos impostos e, conseqüentemente, produzem subjetividades que escapam das molduras coloniais, abrindo caminho para a emergência de novas identidades (Gilroy, 1993). Como sinaliza o autor,

As culturas do Atlântico negro criaram veículos de consolação através da mediação do sofrimento. Elas especificam formas estéticas e contra-estéticas e uma distinta dramaturgia da recordação que caracteristicamente separam a genealogia da geografia, e o ato de lidar com o de pertencer. [...] Não sabemos ainda como este tipo de abordagem pode reescrever a história das insurgentes culturas negras brasileiras, suas batalhas contra escravidão e as extensas contribuições às culturas translocais de oposição à engrenagem da hierarquia racial. [...] A cartografia desses movimentos demanda uma história descentrada e talvez excêntrica. Ela propõe uma historiografia que não tentará forçar a integração, mas se contentará, ao invés disso, em tentar e em relacionar (em ambos os sentidos da palavra – no de parentesco e no de narração) as culturas negras do século XX com o nómos do pós-moderno planetário (Gilroy, 1993, p. 13-14).

Assim, por intermédio de diferentes manifestações culturais — como a música, a pintura, a dança, o teatro, a *performance*, a literatura e entre outras — os artistas negros elaboram criativamente o sofrimento histórico e coletivo, reivindicando cotidianamente o direito à dignidade. Não se trata apenas de arte como resistência, mas como existência plena. Isto é, como uma forma de vida, de cuidado, de cura e de imaginação radical do futuro.

Portanto, ao considerar a arte negra na contemporaneidade é preciso reconhecer sua centralidade como instrumento de luta política, como meio de reconstrução simbólica e como espaço de invenção de mundos possíveis. Nesse sentido, a arte negra é, ao mesmo tempo, produto de uma história atravessada pela subjugação e pela violência e produtora de novas possibilidades de existência. Logo, resistir e (re) existir no campo da imagem é mais do que uma resposta à opressão: trata-se de uma afirmação plena da humanidade negra e de sua capacidade de transformar o mundo, material e simbolicamente, por meio da arte.

2. MAXWELL ALEXANDRE: ENTRE A PERIFERIA E O MUSEU

Compreender a potência política, estética e subjetiva da população negra no Brasil exige um olhar atento às histórias de vida dos artistas afro-brasileiros, bem como ao contexto sociocultural que molda suas vivências e as expressões artísticas. Dessa forma, neste tópico, proponho uma análise centrada na trajetória de vida de Maxwell Alexandre, artista negro e periférico contemporâneo, cujas vivências na Favela da Rocinha — a maior da América Latina —, no Rio de Janeiro, marcam de forma significativa a sua produção estética. É, portanto, a partir da experiência nesse território historicamente marginalizado que sua obra rompe barreiras estruturais, emergindo das margens da sociedade brasileira para os grandes centros culturais, tanto nacionais quanto internacionais, tensionando com os limites simbólicos e institucionais da branquitude.

Maxwell Alexandre¹ nasceu em 1990, em um contexto social atravessado por racismo, violências estruturais e ausências institucionais. Criado em uma família evangélica, vivenciou, ao longo de sua juventude, diversas experiências profissionais antes de ingressar e se consolidar no campo artístico. Serviu ao exército por um período de dez meses e atuou, durante doze anos, como patinador profissional de *street*.

Além dessas experiências, graduou-se no curso de *Design* pela Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (PUC-Rio), em 2016, intensificando, a partir desse período, seu envolvimento com as artes. Esse processo se fortaleceu, sobretudo, após o contato com o artista e professor Eduardo Berliner, que o introduziu e o orientou no universo das artes plásticas. A partir desse percurso, Maxwell constrói uma produção artística profundamente marcada por sua trajetória pessoal, territorial e coletiva, que tensiona os limites das instituições artísticas e reafirma a centralidade da experiência negra na produção simbólica contemporânea.

Figura 1 - Maxwell Alexandre



Fonte: O Globo, 2021.

¹ Para mais informações sobre a trajetória artística de Maxwell Alexandre, ver: <https://www.maxwellalexandre.faiht/>. Acesso em: 2 jun. 2025.

A sua entrada no circuito oficial da arte contemporânea ocorreu apenas em 2017, a partir da obra *Tão saudável quanto um carinho*, exibida durante a exposição coletiva “Carpintaria para todos”, na Galeria Fortes D’Aloia & Gabriel. Esse marco foi essencial para o desenvolvimento de sua carreira, possibilitando que o artista traçasse um caminho de projeção tanto no cenário nacional quanto internacional. No ano seguinte, em 2018, ele participou de uma residência artística na Delfina Foundation, em Londres, e realizou a sua primeira exposição individual, intitulada *O batismo de Maxwell Alexandre*, na galeria de arte A Gentil Carioca, no Rio de Janeiro, além de receber o prêmio São Sebastião de cultura, concedido pela Associação Cultural da Arquidiocese do Rio de Janeiro.

O ano de 2019 foi decisivo para a consolidação de sua trajetória internacional, com o início da itinerância da exposição *Pardo é papel* no Musée d’Art Contemporain de Lyon (MAC Lyon), na França, e no Museu de Arte do Rio (MAR), no Brasil. Ainda naquele ano, Maxwell ganhou notoriedade ao ser incluído na lista Forbes Under 30, na categoria artes plásticas, tornando-se, inclusive, capa da revista na edição daquele ano. Ademais, realizou a sua primeira exposição individual no Reino Unido, na galeria David Zwirner, em Londres, e foi eleito o artista do ano pelo Deutsche Bank.

Em 2020, ele participou de uma residência artística no Al Maaden Museum of Contemporary African Art, em Marrakesh, Marrocos, experiência que resultou em uma instalação desenvolvida para a exposição coletiva *Have seen A Horizon Lately?*. Não obstante, em 2021, sua carreira continuou em ascensão, culminando no retorno da itinerância *Pardo é Papel*, realizada na Fundação Iberê, em Porto Alegre e, posteriormente no Instituto Tomie Ohtake, em São Paulo. No mesmo ano, o artista também participou da Bienal da Tailândia e apresentou a exposição individual *Novo Poder*, realizada simultaneamente em três espaços: Palais de Tokyo, em Paris, e nas duas sedes da galeria A Gentil Carioca, no Rio de Janeiro e em São Paulo, além de vencer o Prêmio PIPA, sendo reconhecido pelo portal Artsy como um dos 35 artistas mais influentes da vanguarda contemporânea.

Em entrevista concedida ao portal G1, também em 2021, Maxwell comentou sobre a exposição *Novo poder*, realizada em colaboração com o *rapper* mineiro BK. Segundo o artista, o propósito da exposição era pensar a arte como uma ferramenta de promoção social da população negra, apesar das dificuldades e dos problemas estruturais da sociedade brasileira. Ele revelou, ainda, que seu processo de conscientização racial foi tardio, tendo se reconhecido como uma pessoa negra apenas recentemente, e que a escolha pelo papel pardo como suporte de sua obra está diretamente relacionada à sua cor de pele e à discussão sobre os lugares ocupados por pretos e pardos na sociedade brasileira. (Nascido..., 2021).

Em 2022, Maxwell Alexandre realizou sua primeira exposição individual nos Estados Unidos, intitulada *Pardo é papel: A Vitória Gloriosa e Novo Poder*, no espaço artístico The Shed, em Nova York. No ano seguinte, em 2023, apresentou a mostra *Novo poder: passabilidade*, na Casa Encendida, em Madrid, na Espanha. O êxito de sua trajetória, tanto no Brasil quanto no exterior, fez com que suas obras passassem a integrar os acervos de importantes instituições do mundo artísticos, como a Pinacoteca do Estado de São Paulo, Museu de Arte de São Paulo (MASP), Museu de Arte moderna do Rio de Janeiro (MAM/RJ), Museu de Arte do Rio (MAR), Musée d'art Contemporain de Lyon, na França, Perez Art Museum, em Miami, e Guggenheim Abu Dhabi, nos Emirados Árabes Unidos.

Ao longo de sua carreira, Maxwell afirmou reiteradas vezes que a sua vivência de 31 anos na Rocinha marca-o profundamente, sendo essa experiência na periferia um dos eixos estruturantes de sua produção artística. O seu cotidiano nos becos e vielas na periferia, atravessado pela violência e pelos conflitos entre o crime organizado e as forças policiais, pelo racismo, pelas redes de solidariedades e pelas práticas culturais e religiosas, constitui, segundo o artista, a matéria-prima de suas pinturas. Em suas próprias palavras, as artes plásticas poderiam ter sido substituídas por qualquer outra forma de expressão — como o futebol ou a música —, contudo, foi através da pintura que ele encontrou o caminho para expressar as dores, os medos, os problemas e os sonhos de sua comunidade. Além dessa influência das vivências na periferia, o artista reconhece

outras fontes de inspirações como os mangás e animes japoneses, os filmes, o *hip hop* estadunidense e brasileiro e a moda europeia. Essa hibridiz cultural se reflete diretamente em suas obras, que articulam, de forma singular, elementos do grafite, da publicidade e da iconografia cristã.

Por outro lado, em uma entrevista à Casa Vogue, a mãe do artista relatou que, desde a infância, o artista demonstrava afinidade com a arte, sonhando em realizar um curso de desenho e trabalhar com Maurício de Souza na produção de quadrinhos da Turma da Mônica. No ano de 2005, ele participou do curso de fotografia voltado ao registro das obras do Programa de Aceleração do Crescimento (PAC), realizado nas comunidades cariocas. Sendo que, ao pleitear uma bolsa na PUC-RJ, ficou indeciso entre Publicidade e *Design*, optando pela segunda disciplina, que contemplava fotografia, cinema e serigrafia (Teixeira, 2025).

A virada de chave ocorreu apenas no encontro com Eduardo Berliner, durante um curso de artes plásticas, onde o jovem encontrou um espaço de liberdade criativa e a passou a se reconhecer como artista. Esse percurso foi consolidado em 2018, quando recebeu apoio de Frances Reynolds, fundadora do Instituto Inclusartiz, que se tornou sua madrinha artística e foi decisiva para sua projeção no campo das artes. Além das artes visuais, Maxwell também estabelece diálogos com outras expressões culturais, especialmente a partir de 2018, quando começou incorporar referências dos videogames e das letras dos *rappers* BK, Djonga e Baco Exu do Blues em sua produção. Para o artista, esses músicos expressavam, por meio da música, ideias semelhantes a que ele tentava transmitir visualmente na série *Pardo é Papel*. Nas suas próprias palavras: “com a máxima do rap Pretos no Topo, percebi que eles falavam a mesma coisa que eu pintava em Pardo é Papel. [...]. Pessoas negras não devem apenas estar retratadas nas bandeiras monumentais em papel pardo, precisam também ocupar os museus”. (Nascido..., 2021). Um exemplo emblemático dessa perspectiva foi a ativação intitulada *Rolezinho*, iniciada em julho de 2021, no instituto Tomie Ohtake, em São Paulo.

A ação foi articulada através de um convite feito pelo artista, por intermédio das redes sociais (Instagram), para que um grupo de segui-

dores — negros e periféricos — visitasse a exposição coletivamente. Esses convidados se encontraram no espaço cultural e ocuparam o museu, em uma atitude que remete diretamente aos encontros conhecidos como *rolezinhos*, realizados por jovens da periferia em shoppings de bairros nobres, no início da década de 2010. Naquele contexto, tais encontros, concebidos pelos jovens como práticas de sociabilidade, foram de imediato criminalizados e reprimidos violentamente pelo Estado, através da ação das forças policiais e da segurança privada e estigmatizados pela mídia hegemônica, que reforçou diversos discursos racistas e de preconceito de classe. Portanto, a ativação no museu não apenas propunha uma ação de ocupação simbólica, mas também tensiona os limites das instituições culturais, questionando quem, de fato, tem o direito a ocupar esses espaços historicamente elitizados. Esse gesto carrega uma dimensão política potente, pois desloca as fronteiras simbólicas e concretas que separam os sujeitos periféricos dos centros de legitimidade cultural. Dessa forma, o artista reafirma que não basta estar representado nas obras; é preciso reivindicar e ocupar os espaços que historicamente foram negados.

Figura 2 - Rolezinho (2021 – Contínuo)



Fonte: Almeida & Dale, 2024.

Figura 3 - Rolezinho (2021 – Contínuo)



Fonte: Almeida & Dale, 2024.

Atualmente, Maxwell Alexandre se prepara para lançar o seu primeiro álbum musical, intitulado *DaVinci* — nome inspirado no programa utilizado por ele na produção das faixas. O projeto é composto por 40 músicas autorais, nas quais o artista aborda temas como a história da arte, em especial da arte contemporânea, além de suas vivências na r-Rocinha e suas experiências enquanto cristão evangélico, atleta e militar. No que diz respeito às referências musicais, Maxwell destaca sua admiração pelo *rapper* de Atlanta Playboy Carti, embora ressalte que, atualmente, sua maior influência seja o *rapper* brasileiro Felipe Ret. Dessa forma, o artista amplia ainda mais sua atuação no campo das artes, transitando entre diferentes linguagens e reafirmando o compromisso em tensionar as fronteiras culturais que marginalizaram corpos.

3. PINTAR PARA RESISTIR E (RE)EXISTIR: ANÁLISE DAS OBRAS DE MAXWELL ALEXANDRE

Desde o início deste ensaio, procurei destacar o quanto a arte contemporânea se configura como um espaço singular e potente, tanto para a criação estética quanto para a resistência social e racial. Nesse cenário, ela se constitui como uma arena de disputa por sentidos simbólicos e pela reconfiguração das narrativas hegemônicas. Logo, ao direcionarmos o nosso olhar para o debate acerca das relações étnico-raciais no Brasil, percebemos o quanto esse espaço se torna ainda mais relevante e estratégico para os sujeitos racializados na crítica ao poder hegemônico e na construção de outros futuros possíveis (Amancio, 2021; Alves; Rodrigues, 2018; Azevedo, 2018; Flauzina, 2023; Lafont, 2023; Lecci, 2024; Seligmann-Silva, 2022).

Dessa forma, para a população afro-diaspórica, o campo artístico tem se consolidado como uma ferramenta fundamental, ao possibilitar produções críticas que tensionam as hierarquias raciais estabelecidas, especialmente por intermédio da articulação entre estética, política e identidade. Assim, a arte não pode ser compreendida somente como uma forma de expressão, mas também como um instrumento de afir-

mação simbólica, política e cultural dos povos em diáspora — um mecanismo de reivindicação, preservação e manutenção de direitos sociais e raciais. É a partir dessa perspectiva que eu proponho a discussão da produção artística de Maxwell Alexandre, artista carioca que desde o início de sua carreira, destacou-se por dar visibilidade às experiências negras no cotidiano das periferias urbanas brasileiras, principalmente no Rio de Janeiro. Ao mesmo tempo, que denunciou em suas obras os mecanismos de exclusão simbólica presentes nos circuitos tradicionais da arte.

Esta proposta está fundamentada em uma abordagem socioantropológica da arte, que compreende a obra não apenas por sua dimensão estética, mas também a partir dos contextos políticos, sociais e raciais que atravessam a sua produção, circulação e recepção. Para tanto, este tópico se dedicará à discussão crítica de duas séries emblemáticas do artista: *Pardo é papel* (2017 – presente) e *Novo Poder* (2019 – presente). Ambas as séries são fundamentais para compreender um pouco da produção do artista e de suas tecnologias e técnicas visuais, mas também a importância do corpo negro nos espaços institucionais da branquitude e a maneira como a arte poder operar como prática de (re) existência social, política e racial (Campos, 2021; Carlin, 2023; Castro, 2023, Queiroz, 2023).

Nesse sentido, a análise será orientada por intermédio de três eixos centrais, que se articulam de forma interdependente. O primeiro eixo, de ordem estética, está direcionado à compreensão dos processos de produção artística, considerando os suportes, os materiais e as escolhas visuais que estruturam a obra. O segundo eixo, de caráter temático, dedica-se à análise das narrativas, dos símbolos e dos repertórios culturais que perpassam as séries analisadas, bem como os sentidos que delas emergem. Por fim, o terceiro eixo, de natureza política, refere-se ao tensionamento entre arte, identidade racial e ocupação dos espaços de poder, buscando compreender como a produção de Maxwell Alexandre mobiliza práticas simbólicas de enfretamento ao racismo e de afirmação do corpo negro nos circuitos institucionais da arte contemporânea.

3.1 Pardo é Papel: o cotidiano negro nas periferias

A série *Pardo é Papel* representa um divisor de águas na trajetória de Maxwell Alexandre, sendo reconhecida como a sua produção mais emblemática até o momento, por inaugurar uma nova forma de pensar e representar a negritude na arte brasileira contemporânea. Através dela, o artista elabora uma crítica às formas históricas de representação do corpo negro no campo artístico, ao mesmo tempo que reivindica as estéticas, os códigos e as narrativas oriundas das periferias urbanas. A série se constitui a partir de elementos que remetem ao cotidiano periférico — geralmente desvalorizados e marginalizados pelos discursos da sociedade civil e do Estado e suas instituições. Dentre os temas recorrentes, destacam-se noções como prosperidade, autoestima, vitória, marra e farra, representadas visualmente por meio símbolos materiais associados ao consumo e à ascensão social, como roupas de grife, carros, joias, comida e festas. Trata-se, portanto, de uma estética que tensiona a dicotomia entre centro e periferia, questionando quem tem direito de fato às benesses da sociedade de consumo e os distintos sentidos atribuídos a essa prática pela periferia (Alexandre, 2025; Breves, 2024; Castro, 2023; Franklin, 2025; Instituto Pipa, 2021; Prêmio Pipa, 2025).

A valorização do consumo, frequentemente interpretada de maneira superficial — tanto dentro quanto fora da academia — como sinônimo de alienação ou subjugação às dinâmicas da luta de classe, adquire, na obra de Maxwell Alexandre, um outro conjunto de significados profundamente distintos. Trata-se, aqui, de uma estratégia estética e política que busca reinscrever os corpos negros em um cenário imaginado de abundância, desejo e, sobretudo, de possibilidade de um futuro. Ao fazer isso, o artista rompe com as narrativas hegemônicas de escassez, sofrimento e precarização que historicamente marcam as representações artísticas da população negra e periférica (Hooks, 2019). Nesse percurso, elementos materiais como roupas de grife, carros e joias deixam de ser apenas signos de ostentação para se tornarem símbolos de afirmação subjetiva, coletiva e política.

Paralelamente, Maxwell Alexandre mobiliza, em suas obras, um repertório de afetos e referências comunitárias, homenageando figuras públicas, amigos e familiares. Essa escolha sinaliza a centralidade das redes de cuidado, solidariedade e coletividade na experiência afro-brasileira, especialmente no que diz respeito à construção de nossas identidades afro-diaspórica. Além disso, o artista evidencia trajetórias de sucesso de pessoas negras em campos como a música e o esporte — especialmente o futebol —, sinalizando para outras vias possíveis de mobilidade social e de construção de autoestima da negritude (Alexandre, 2025).

Para organizar essa diversidade temática e simbólica, Maxwell desenvolve o conceito de *Pintura-Mãe*: grandes painéis que exploram um único tema a partir de múltiplas perspectivas, tempos e desdobramentos. Essas composições imagéticas, de caráter monumental, funcionam como verdadeiras cartografias visuais, nas quais o artista articula argumentos diversos, compondo um mapeamento complexo dos assuntos que atravessam a sua obra. A partir dessa matriz, ele desdobra, aprofunda e tensiona elementos específicos, permitindo leituras mais densas e detalhadas. Desse modo, *Pardo é Papel* se constitui como um potente discurso socio-político, capaz de tensionar as narrativas de violência, racismo e marginalização que atravessam o cotidiano das populações negras e periféricas (Alexandre, 2025; Breves, 2024; Franklin, 2025; Instituto Pipa, 2021; Prêmio Pipa, 2025).

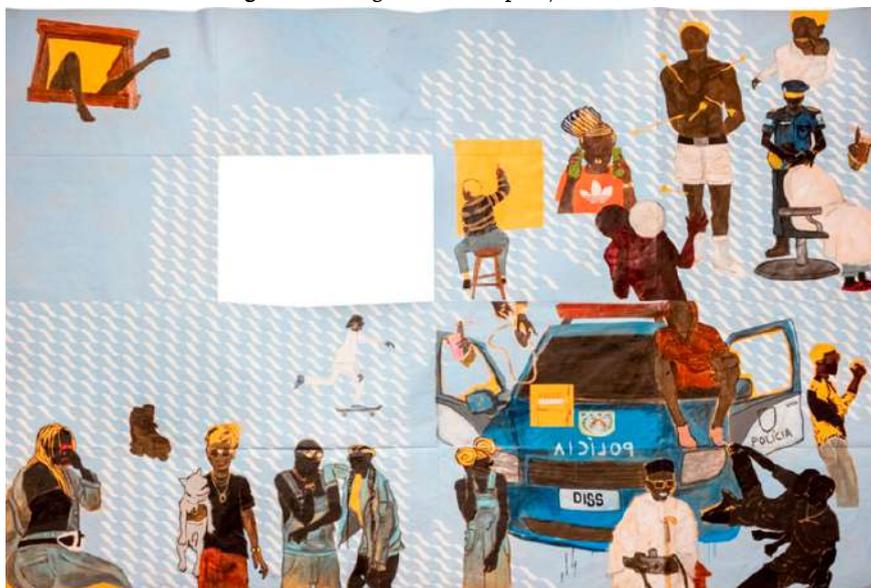
Nas figuras 4 e 5 podemos observar claramente o conceito de *Pintura-Mãe* (Alexandre, 2025), no qual o artista constrói composições complexas, densas e fragmentadas, mas que, simultaneamente, dialogam entre si, compondo uma narrativa visual coesa. Aqui, a fragmentação não sugere dispersão, mas sim uma multiplicidade que reflete a complexidade das experiências negras nas periferias brasileiras.

Figura 4 - A lua quer ser preta, se pinta no eclipse (diss)



Fonte: Instituto Tomie Ohtake, 2019.

Figura 5 - um cigarro e a vida pela janela (diss)



Fonte: Instituto Tomie Ohtake, 2019.

O suporte — papel pardo — não se apresenta como uma escolha meramente estética ou aleatória, mas como um recurso profundamente simbólico. Ele carrega uma crítica direta às classificações raciais que socio-historicamente se desenvolveram no Brasil. Nesse sentido, o suporte evoca diretamente a ideia de que, na estrutura racial do país, a categoria “pardo” funciona como um marcador ambíguo, frequentemente acionado como mecanismo de apagamento da negritude, dificultando, muitas vezes, que pessoas negras se reconheçam e afirmem sua identidade afro-diaspórica. Assim como pude observar em minha dissertação, o artista sinaliza para esse processo de *invisibilização da negritude*, como um dispositivo colonial, mantido e legitimado no Brasil por meio do racismo, constituindo-se como um elemento essencial para manutenção da desigualdade racial no país (Silva, 2021).

O uso das cores amarelo, vermelho, azul e preto contrasta com os fundos monocromáticos (preto, na primeira obra, e azul claro, na segunda), produzindo uma tensão visual que reflete, de maneira contundente, as contradições sociais que atravessam o cotidiano da população negra e periférica. Já a saturação das cores projeta uma estética da exuberância e da vitalidade, ao passo que os fundos funcionam como campos simbólicos que ora acolhem, ora contrastam, ora colapsam as experiências narradas visualmente.

As figuras, propositalmente representadas sem traços faciais, reitera uma dupla operação. Por um lado, deslocam o olhar do espectador da dimensão da individualização para a coletividade; por outro, denuncia os processos históricos de apagamento das subjetividades negras, sistematicamente objetificadas durante o período colonial. Assim, a ausência dos rostos não significa anonimato, mas recusa de uma visibilidade hegemônica que exotiza ou criminaliza corpos negros sem lhes reconhecer agência e subjetividade.

Por outro lado, percebe-se, nas duas imagens a articulação de dois grandes campos temáticos que estruturam a série: de um lado, a celebração da vida, da abundância, da construção da autoestima negra; de outro, a denúncia das violências estruturais, especialmente da violência policial.

De modo específico, vemos na primeira imagem uma explosão de movimento: corpos que dançam, que ostentam, que jogam futebol, que se expressam por meio da moda, dos cortes de cabelo, da estética e da corporeidade periférica. Trata-se de uma cartografia da vida, da sociabilidade e da criatividade presentes nas periferias, rompendo com a lógica da escassez e do sofrimento que, historicamente, marcam a representação da população negra. Aqui, afirma-se uma estética da potência, do desejo e da abundância.

Por outro lado, na segunda imagem, emerge com força a experiência da violência institucional e do racismo. A viatura policial ocupa posição central — de maneira ostensiva —, assim como situações que aludem à criminalização dos corpos negros, como o policial “fazendo a barba” de um jovem ou o corpo negro algemado e perfurado por flechas. Tudo isso em contraste com cenas cotidianas do dia da periferia, mostrando como a vigilância e o controle são elementos comuns e cotidianos nas comunidades. O fundo azul, que em outro contexto poderia remeter à leveza ou à paz, torna-se cenário de vigilância e controle, revelando as contradições da vida na periferia.

Apesar dos contrastes, ambas as obras reafirmam a centralidade da coletividade, das redes de afeto e da afirmação das identidades negras e periféricas. O que emerge, de forma contundente, é uma disputa por narrativas. Se, historicamente, os corpos negros foram representados como perigosos, carentes ou subalternos, Maxwell Alexandre propõe uma contra narrativa que reinscreve esses corpos no campo da dignidade, do desejo e da potência. A presença constante da vigilância policial não é mero detalhe compositivo, mas sim um marcador da experiência cotidiana da população negra periférica. Ao mesmo tempo em que as obras reivindicam o direito ao luxo, ao consumo e à ostentação — muitas vezes negado ou criticado a partir de uma lógica de contenção moral —, elas também escancaram os limites da mobilidade social em uma sociedade estruturalmente racista. Dessa forma, por meio da série, o artista se posiciona contra as narrativas de violência e racismo que atravessam os cotidianos negros e, simultaneamente, celebra e afirma outras possibilidades de ser, viver e imaginar o futuro.

3.2 Novo Poder: A ocupação de espaços embranquecidos e elitizados

A série *Novo Poder* constitui um desdobramento de *Pardo é Papel*, mas apresenta mudanças significativas tanto no recorte temático quanto nas estratégias formais. Assim, enquanto a primeira série volta-se para a representação do cotidiano nas periferias e seus símbolos e signos de afirmação identitário, *Novo Poder* desloca a centralidade do discurso para o circuito da arte contemporânea, conferindo à noção de prosperidade uma abordagem mais subjetiva e simbólica. Nesse contexto, a questão primordial reside na inserção da população negra em museus, galerias e centros culturais, transferindo o eixo da discussão — antes ancorado nas dinâmicas de consumo e circulação dentro das periferias — para a ocupação de espaços simbólicos do poder cultural (Alexandre, 2025; Breves, 2024; Franklin, 2025; Instituto Pipa, 2021; Prêmio Pipa, 2025).

Para esse fim, Maxwell mobiliza três signos imagéticos centrais: as cores preta, branca e parda. O preto simboliza os corpos negros retratados nas composições; o branco refere-se ao “cubo branco”, metáfora dos espaços institucionais de legitimação artística vinculados à branquitude; e o pardo representa simultaneamente tanto ao suporte — o papel pardo — quanto à própria materialidade das obras. Embora o suporte e a estrutura permaneçam semelhantes aos de *Pardo é Papel*, a série *Novo Poder* apresenta uma construção visual mais parcimoniosa, motivo pelo qual o conceito de *pintura-mãe* é aqui mobilizado com menor frequência. A monumentalidade dos suportes, contudo, permanece como recurso fundamental, intensificando a presença do objeto artístico no espaço expositivo. Nesse sentido, os grandes retângulos pardos, atravessados por tinta branca, não apenas ressaltam a tonalidade intensa e amarelada do papel, como também operam uma relação de escala que tensiona a disposição dos sujeitos figurados na cena — elemento que, por sua vez, reativa a memória visual dos painéis de *Pardo é Papel*.

Ao longo de um mês, Maxwell residiu no museu, ocupando um quarto localizado no último andar da instituição. Durante esse período, ele transformou um dos grandes salões expositivos em ateliê temporá-

rio, a partir do qual planejou e construiu uma expografia composta por 17 painéis monumentais, em sua maioria seguindo o formato padrão da série — 320 x 480 cm. Pintadas sobre papel pardo, as obras foram suspensas por cabos ancorado no teto, gesto que tensiona com os modos tradicionais de montagem museográfica e, simultaneamente, reafirma a monumentalidade da produção artística (Alexandre, 2025).

Durante a residência, o artista desenvolveu três novos trabalhos. Entre eles, destaca-se *Novo Poder*, medindo 400 x 960 cm, concebido como peça central da exposição. As outras duas, embora não compartilhem do mesmo título, orbitam em torno da mesma problemática conceitual, reforçando as discussões acerca de presença, representação e ocupação dos espaços institucionais pela população negra. O êxito da exposição impulsionou *Pardo é Papel* a se tornar um projeto itinerante de alcance internacional, enquanto os três trabalhos produzidos durante a estadia foram incorporados ao acervo permanente do museu. A partir da incorporação das três obras ao acervo do museu, Maxwell Alexandre precisou criar pelo menos mais um novo trabalho da série *Novo Poder*, de modo a integrá-lo à itinerância de *Pardo é Papel*. Tal decisão respondia à estratégia do artista de introduzir, de maneira gradual e como uma espécie de prólogo, sua nova pesquisa poética no interior de uma exposição cuja consagração crítica e de público já estava consolidada (Alexandre, 2025).

O lançamento oficial da série *Novo Poder*, contudo, aconteceu somente dois anos mais tarde, no segundo semestre de 2021, durante a exposição individual de Maxwell no Palais de Tokyo, em Paris — uma das mais prestigiadas instituições de arte contemporânea da França. Simultaneamente, a série foi apresentada nas duas sedes da galeria A Gentil Carioca, no Rio de Janeiro e em São Paulo. Essa estratégia de distribuição espacial não apenas atendeu às demandas logísticas de uma produção de grande envergadura, como também respondeu de maneira sensível ao contexto de restrições sanitárias impostas pela pandemia da COVID-19. Diluir a audiência da exposição pelos três espaços foi, ainda que de forma poética, uma maneira que o artista encontrou para lidar com as diretrizes de não aglomeração imposta pela crise sanitária global.

Figura 6 - Sem título



Fonte: Almeida & Dale, 2021.

Figura 7 - Sem título



Fonte: Almeida & Dale, 2021.

Ambas as imagens demonstram, de forma contundente, como *Novo Poder* mantém e radicaliza a estrutura estética de Maxwell. A persistência no papel pardo como suporte não é uma escolha meramente formal, mas um gesto político carregado de simbolismo — resistência ao poder e subversão aos padrões artísticos estabelecidos. Por outro lado, a técnica mista — acrílica, óleo e pastel seco — não apenas potencializa texturas, como confere profundidade aos corpos, às suas marcas, presença e narrativas.

Assim sendo, de modo mais específico, na primeira imagem, vemos uma composição coletiva, na qual os sujeitos permanecem em diferentes poses, sobretudo caminhando, de costas ou de perfil. Há uma paleta cromática vibrante, com roupas coloridas que remetem diretamente às estéticas urbanas periféricas, à moda preta e às expressões culturais contemporâneas. Cada vestimenta, cada cabelo, cada gesto é, simultaneamente, signo de pertencimento e afirmação identitária. Além disso, o ato de caminhar e circular nesse espaço em branco constitui expressão direta da reivindicação da presença negra nos circuitos artísticos embranquecidos e elitizados.

Na segunda imagem, o enquadramento se torna mais íntimo: três figuras são retratadas em plano mais fechado, em destaque. Novamente, o fundo é branco e limpo — e, em certo sentido, silencioso — deslocando toda a atenção para os corpos, suas indumentárias e suas expressões. Aqui, o retrato opera como uma estratégia de aproximação sensível, na qual o ordinário — a roupa, o corte de cabelo, o modo de estar — é monumentalizado, criticando e subvertendo os regimes de representação coloniais e todo o seu processo de exotização e objetificação das culturas e dos corpos afro-diaspóricos.

A disposição dos trabalhos na exposição — pendurados por fios no espaço, sem molduras, flutuando — rompe qualquer expectativa de neutralidade museográfica. As obras se tornam barreiras, portais ou paredes móveis, fazendo com que o público precise se mover, contornar, se aproximar e se afastar, criando uma experiência estética ativa. O corpo do espectador é interpelado, colocado em movimento, em diálogo, em negociação constante com os corpos representados.

Por outro lado, nas duas imagens o tema central é a afirmação da presença negra. A coletividade é um ponto chave na primeira imagem: são corpos que circulam, que ocupam, que se movimentam juntos, que fazem da cidade seu espaço legítimo de existência e invenção de si. Isso evidencia uma construção de comunidade, de trânsito, de afirmação de que esses corpos existem, se deslocam, constroem suas estéticas e seus modos de vida. Já na segunda imagem, o foco sobre três figuras aproxima o olhar do espectador das expressões individuais, das roupas, dos gestos e dos cabelos — elementos que carregam, por si só, camadas de identidade, pertencimento e resistência e, conseqüentemente, recusando todo processo de invisibilização da negritude.

É uma estética do cotidiano negro que se desloca para o centro dos espaços de arte, reafirmando que essas imagens não só importam, como são fundamentais. Importante destacar também que não há apelo ao sofrimento: o que está em cena é a vida, é a presença plena, é o direito de ser, de existir e de ser visto sob os próprios termos. A suspensão das obras no espaço rompe, ainda, com a ideia de museu como lugar neutro e branco — física e simbolicamente.

Trata-se de uma ocupação do espaço institucional que exige do público uma outra relação, uma outra postura. A monumentalização desses corpos — especialmente quando retratados em cenas banais, como caminhar, conversar, vestir-se — é uma forma de reivindicar que o ordinário das vidas negras é, sim, extraordinário, e merece ser celebrado, visto e reconhecido. Além disso, o nome da série, *Novo Poder*, já carrega uma proposição política clara: é sobre reorganizar as dinâmicas de poder simbólico, estético e institucional. Levar essa série para o Palais de Tolyo, em Paris, e para duas grandes capitais brasileiras simultaneamente, em plena pandemia, também foi um gesto político estratégico: descentralizar, espalhar, ampliar o alcance e evitar o acúmulo de olhares coloniais concentrados num único espaço europeu. É uma forma de afirmar que o novo poder está na multiplicidade, na coletividade, na circulação e na insurgência das estéticas e das presenças negras.

4. DA PERIFERIA AO CENTRO: UM BREVE DIÁLOGO ENTRE AS OBRAS

Estas figuras redistribuem simultaneamente as relações entre o único e o múltiplo, entre o pequeno número e o grande número. É nisto que elas são políticas, supondo que a política consiste, antes de mais nada, em mudar os lugares e o cálculos dos corpos.

(Jacques Rancière, “A partilha do sensível”)

A análise das séries *Pardo é Papel* e *Novo Poder* evidencia que elas não apenas dialogam: elas se tensionam, se atravessam e se fortalecem mutuamente. Mais do que etapas cronológicas ou projetos isolados, ambas constituem um mesmo corpo estético, ético e político que opera em movimento circular — profecia e realização, desejo e concretização, imaginação e materialidade. Se *Pardo é Papel* inaugura uma ruptura simbólica com o cubo branco — impondo-lhe a presença negra —, *Novo Poder* radicaliza esse gesto, transformando a ocupação simbólica em ocupação concreta (Alexandre, 2025; Breves, 2024; Campos, 2021; Carlin, 2023; Castro, 2023, Franklin, 2025; Instituto Pipa, 2021; Prêmio Pipa, 2025; Queiroz, 2023).

O próprio relato do artista sintetiza essa operação: “Muitos dos visitantes de minhas exposições estavam pela primeira vez num ambiente de arte contemporânea, contemplando as obras das quais agora faziam parte, quer dizer, retratados em pinturas, sentiam-se orgulhosos e valorizados” (Nascido..., 2021). Há aqui um deslocamento fundamental nessas representações: não se trata apenas de representar, mas de instituir presença, de reconfigurar quem pode estar, quem pode olhar e, sobretudo, quem pode ser olhado no espaço da arte.

Se *Pardo é Papel* projeta um futuro — um desejo, uma reivindicação de centralidade —, *Novo Poder* encarna esse futuro no presente. A favela, que antes ocupava as imagens, agora ocupa também o espaço. Ela circula entre os quadros, contamina as paredes, redefine o próprio dispositivo expositivo. A equação se inverte: não é a periferia que se adapta às normas institucionais — é a instituição que se dobra à potência da periferia.

Ao colocar as duas séries em diálogo, percebe-se como esse percurso se articula tanto visual quanto politicamente. Em *Pardo é Papel*, há uma constante negociação entre representação e denúncia. Os corpos pintam, caminham, observam e, sobretudo, devolvem o olhar a quem os observa. Trata-se de um gesto de autodefinição e de recusa à lógica da objetificação. Um corpo negro que pinta outro corpo negro é, simultaneamente, um ato de criação estética e de afirmação política (Alexandre, 2025; Breves, 2024; Campos, 2021; Carlin, 2023; Castro, 2023, Franklin, 2025; Instituto Pipa, 2021; Prêmio Pipa, 2025; Queiroz, 2023).

Quando esse olhar se desloca para *Novo poder*, a cena se adensa e se radicaliza. Já não se trata apenas de figurar — trata-se de performar ocupação, de instaurar presença. Na obra coletiva, o caminhar dos corpos ultrapassa os limites da bidimensionalidade, produzindo uma espacialização da coletividade: são corpos que não estão mais apenas nas telas, mas que literalmente atravessam e ocupam o espaço. Na obra de retrato, por sua vez, há a atualização crítica de um gesto clássico da história da arte ocidental — a monumentalização do indivíduo —, mas aqui operada a partir de outros corpos, outras estéticas e outras epistemologias: corpos negros, periféricos, populares, historicamente excluídos do cânone.

Essa sequência revela uma estratégia narrativa sofisticada: primeiro, produzir imagens que nos permitam nos imaginar no mundo; depois, transformar essa imaginação em matéria, em espaço, em poder real. O trajeto entre *Pardo é Papel* e *Novo Poder* não é linear nem teleológico. Trata-se de um movimento circular e retroalimentado: enquanto *Novo Poder* concretiza aquilo que *Pardo é Papel* sonhou, ele também expande esse sonho, lançando novas perguntas, tensionando novos limites. E agora que ocupamos, o que fazemos com esse espaço? Que outros poderes somos capazes de inventar a partir daqui?

Nesse processo, a arte negra emerge não apenas como linguagem estética, mas como tecnologia de (re)existência, como dispositivo de disputa simbólica e como ferramenta de reinvenção política. Não se trata simplesmente de ocupar — trata-se de transbordar. Não é um pedido de licença — é uma afirmação soberana de presença. E, sobretudo, é a

constatação de que fazer arte, quando consciente de sua potência coletiva e histórica, é um gesto radical de existência, de resistência e, principalmente, de futuro.

REFERÊNCIAS

ALVES, Sirlene Ribeiro; RODRIGUES, Marcelino Euzébio. Arte e afrobrasilidade como expoentes de luta e resistência. **Revista Digital do LAV**, v. 10, n. 2, p. 166-189, 2017.

ALEXANDRE, Maxwell. **Site oficial do artista Maxwell Alexandre**. 2025. Disponível em: <https://www.maxwellalexandre.faith/>. Acesso em: 19 maio 2025.

ALMEIDA & DALE. **Maxwell Alexandre**. 2024. Disponível em: <https://almeidaedale.com.br/artistas/maxwell-alexandre/>. Acesso em: 13 jun. 2025.

AMANCIO, Kleber Antonio de Oliveira. A História da Arte branco-brasileira e os limites da humanidade negra. **Revista Farol**, v. 17, n. 24, 2021.

AZEVEDO, Amailton Magno. Samba: um ritmo negro de resistência. **Revista do Instituto de Estudos Brasileiros**, p. 44-58, 2018.

BOAS, Franz. (2004). “**Os princípios da classificação etnológica**”. In: STOCKING Jr., George W. (org). Franz Boas - A formação da Antropologia americana – 1883-1911. Antologia. Rio de Janeiro: Contraponto/UFRJ, p. 85-92.

BENTO, Cida. **O pacto da branquitude**. Companhia das letras, 2022.

BREVES, Livia. **Conheça Maxwell Alexandre, um dos maiores nomes da arte contemporânea, que se aventura na música**. *O Globo*, 2024. Disponível em: <https://oglobo.globo.com/ela/gente/noticia/2024/12/02/conheca-maxwell-alexandre-um-dos-maiores-nomes-da-arte-contemporanea-que-se-aventura-na-musica.ghtml>. Acesso em: 19 maio 2025

CAMPOS, Luiz Augusto. Racismo em três dimensões: uma abordagem realista-crítica. **Revista Brasileira de Ciências Sociais**, v. 32, p. 329507, 2017.

CAMPOS, Marcelo Gustavo Lima de; PEREIRA, Juliana Santos. Maxwell Alexandre: as cores estão no mundo. **Revista Apotheke**, v. 7, n. 1, 2021.

CARLIN, Mariana Henriques Duarte. **O processo de construção do sujeito-artista Maxwell Alexandre no contexto complexo da política contemporânea**. Dissertação (Mestrado em comunicação e semiótica) – Pontifícia Universidade Católica, São Paulo, 2023.

CASTRO, Rosana Costa Ramalho de. Iconismo en las pinturas de la serie “Pardo é Papel” de Maxwell Alexandre. **DeSignis: Publicación de la Federación Latinoamericana de Semiótica (FELS)**, n. 38, p. 59-70, 2023.

- CÉSAIRE, Aimé. **Discursos sobre el colonialismo**. Ediciones Akal, 2006.
- COSTA, Suzane; XUCURU-KARIRI, Rafael. Artistas indígenas e suas leituras do Modernismo no Brasil. **Estudos Literários e Comparados**, v. 14, n. 2, p. 205-216, 2022.
- DELEUZE, Gilles. **Conversações**. Editora 34, 2017.
- DIAS, José António Fernandes. Arte e Antropologia no século XX: Modos de Relação. **Etnográfica**, v. 5, n. 1, p. 103-129, 2001.
- FANON, Frantz. **Peles negras, máscaras brancas**. Salvador: EDUFBA, 2008.
- FLAUZINA, Ana. (org). **Repertórios da resistência: arte, justiça e os horizontes da luta negra no Brasil**. Salvador: EDUFBA, 2023. (Série Professor Edvaldo Brito)
- FRANKLIN, Laís. *Maxwell Alexandre: você precisa conhecer o trabalho deste artista carioca*. **Vogue**, 2019. Disponível em: <https://vogue.globo.com/cultura/noticia/2019/11/maxwell-alexandre-voce-precisa-conhecer-o-trabalho-deste-artista-carioca.ghtml>. Acesso em: 19 maio 2025.
- INSTITUTO PIPA. **Maxwell Alexandre**. 2021. Disponível em: <https://institutopipa.com/2021/10/15/maxwell-alexandre/>. Acesso em: 19 maio 2025.
- GELL, Alfred. **Arte e agência: uma teoria antropológica**. São Paulo: Ubu Editora, 2018.
- GILROY, Paul. **O Atlântico Negro: modernidade e dupla consciência**. São Paulo: Editora, v. 34, 2001.
- HOOKS, bell. **Olhares negros: raça e representação**. São Paulo: Ed. Elefante, 2019.
- KILOMBA, Grada. **Memórias da plantação: episódios de racismo cotidiano**. Editora Cobogó, 2020.
- LAFONT, Anne. **A Arte dos Mundos Negros – história, teoria, crítica**. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2023.
- LECCI, Alice Carvalho Lino. A abolição revista por Zózimo Bulbul no cinema: aspectos da resistência negra entre a arte e a história. **Topoi**, Rio de Janeiro, v. 25, p. e20240015, 2024.
- MAXWELL Alexandre inaugura Novo Poder: Passabilidade ao Sesc Avenida Paulista. **Arteref**, 2023. Disponível em: <https://arteref.com/exposicoes-e-eventos/maxwell-alexandre-inaugura-novo-poder-passabilidade-ao-sesc-avenida-paulista/>. Acesso em: 19 maio 2025.
- MBEMBE, Achille. **Necropolítica: Biopoder, soberania, estado de exceção política da morte**. São Paulo: N-1 edições, 2018.

NASCIDO em favela carioca, pintor Maxwell Alexandre expõe obras em museu de Paris. **G1**, 2021. Disponível em: <https://g1.globo.com/olha-que-legal/noticia/2021/11/29/nascido-em-favela-carioca-pintor-maxwell-alexandre-expoe-obras-em-museu-de-paris.ghtml>. Acesso em: 19 maio 2025.

PRÊMIO PIPA. Maxwell Alexandre. 2023. Disponível em: <https://www.premiopipa.com/maxwell-alexandre/>. Acesso em: 19 maio 2025.

PRICE, Sally. **Arte Primitiva em Centros Civilizados.** Rio de Janeiro: Edufrj, 2000.

QUEIROZ, Suzane. 1o Pavilhão Maxwell Alexandre: arte à obra, território em construção. **Arte e Ensaios**, v. 29, n. 46, p. 138-158 2023.

QUIJANO, Anibal. **Colonialidade do poder, eurocentrismo e América Latina.** In: LANDER, Edgardo (Org.). *A colonialidade do saber: eurocentrismo e ciências sociais - perspectivas latino-americanas.* Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina: Clacso, 2005. p. 107-30.

RANCIÈRE, Jacques. **A partilha do sensível: Estética e Política.** Mônica Costa Netto (trad). 2ª Edição, EXO experimental org; Editora 34, 2009.

RIBEIRO, Djamila. **O que é lugar de fala?** Belo Horizonte: Letramento, 2017.

ROSE, Trícia. **Barulho de preto: rap e cultura negra nos Estados Unidos contemporâneos.** Editora Perspectiva S/A, 2021.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. Rompendo a cumplicidade entre o dispositivo estético e o colonial: arte afro-brasileira, arte negra afrodescendente. **Arte!Brasileiros**, 24 mar. 2022. Disponível em: <https://artebrasileiros.com.br/arte/artigo/arte-negra-brasileira/>. Acesso em: 3 jun. 2025.

SILVA, Lucas Vieira Santos. **Juventude, Escola e Atos Infracionais: experiências e histórias de vida dos jovens em conflitos com a lei.** 2019. TCC (Trabalho de Conclusão de Curso) – Universidade Federal de Sergipe, São Cristóvão, 2019.

SILVA, Lucas Vieira Santos. **Juventude(s) e Violência: o impacto do racismo e da violência policial na trajetória de vida de jovens negros em conflito com a lei.** 2021. Dissertação (Mestrado em Sociologia) – Universidade Federal de Sergipe, São Cristóvão, 2021.

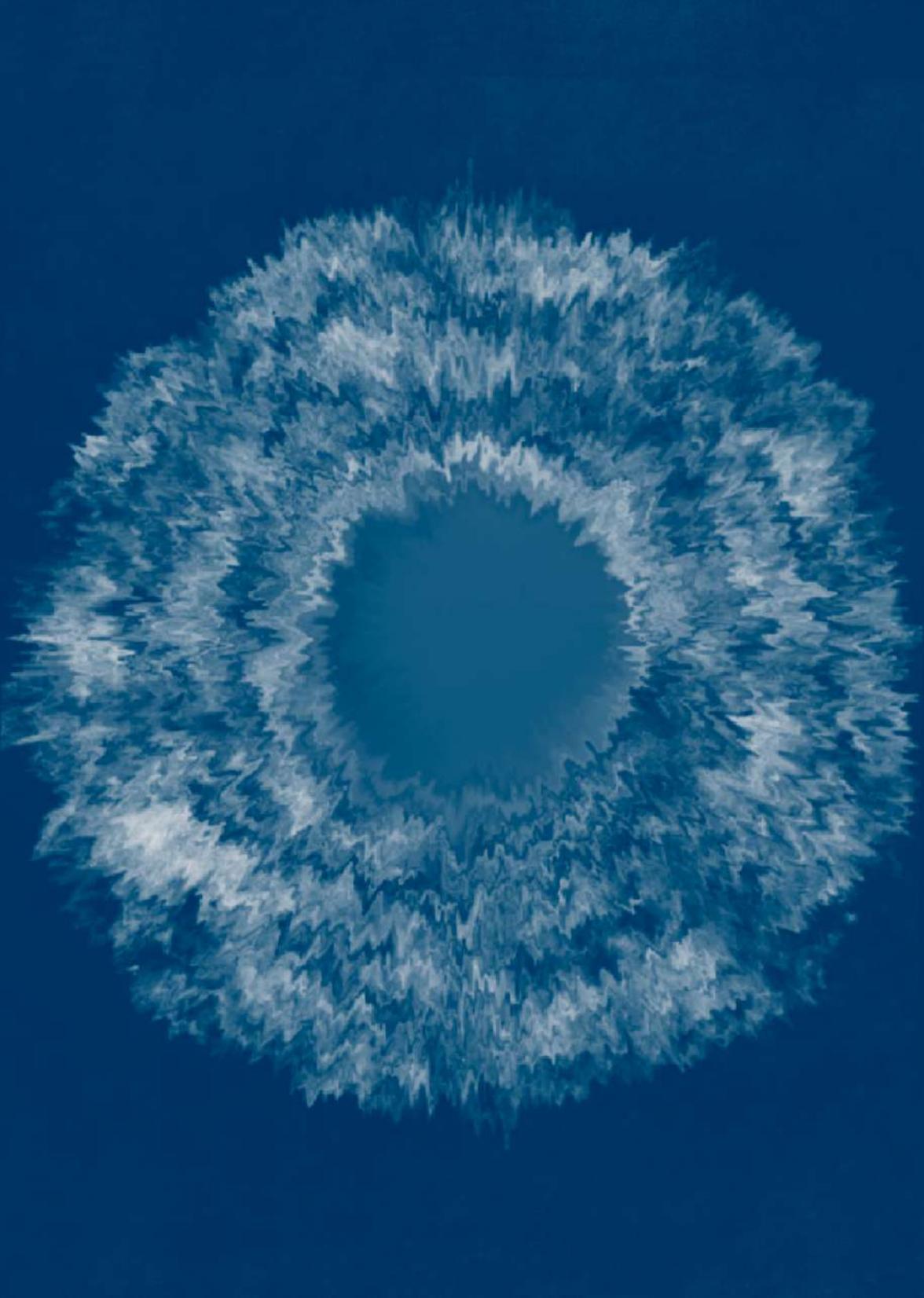
SIMÕES, Igor. Todo cubo branco tem um quê de Casa Grande: racialização, montagem e histórias da arte brasileira. **Revista PHILIA** v. 3, n. 1, 2021

TEIXEIRA, Marina Dias. *Por dentro do ateliê de Maxwell Alexandre.* **Casa Vogue**, 2021. Disponível em: <https://casavogue.globo.com/LazerCultura/Arte/noticia/2021/11/por-dentro-do-atelier-de-maxwell-alexandre.html>. Acesso em: 19 maio 2025.

VERGÈR, Françoise. **Descolonizar o museu: programa de desordem absoluta.** São Paulo: Ubu Editora, 2023.

VIEIRA, Marina Cavalcante. Franz Boas e os Bella-Coola em Berlim: zoológicos humanos, performances nativas e o fazer antropológico em finais do século XIX. **Proa: Revista de Antropologia e Arte**, Campinas, SP, v. 13, p. 1-27, 2024.

VIEIRA, Marina Cavalcante. A Exposição Antropológica Brasileira de 1882 e a exibição de índios botocudos: performances de primeiro contato em um caso de zoológico humano brasileiro. **Horizontes antropológicos**, v. 25, p. 317-357, 2019.



SOBRE O COLETIVO PEIA

Em algum dicionário pode-se encontrar “peia” como sinônimo de briga ou surra.

Em seu uso regionalista, “cabra de peia” ou “mulher de peia” referem-se a alguém que não foge da briga.

O coletivo Performance, Imagem e Arte (PEIA) extrapola o conceito de grupo de pesquisa, ao aglutinar Pessoas Interessadas em Arte e Antropologia (PEIA) em torno de discussões teóricas e propostas práticas que perfazem o campo de uma antropologia da arte metodologicamente aplicada e implicada.

O compromisso com a peia é o compromisso ético com o pensamento crítico. São os exercícios nem sempre agradáveis de discordar. PEIA é pensamento crítico para além dos modismos da academia e da arte.

Criado a partir da disciplina de *Antropologia da Arte*, ministrada em 2024/2 no PPGA-UFS, disciplina que tinha mais alunos ouvintes que regulares, as aulas tornaram-se experiências criativas, e os 15 encontros para os créditos exigidos tornaram-se facilmente 19 neste semestre, somente interrompido pelo fim do ano e pelo fim do semestre regular. No semestre seguinte, o PEIA continuou encontrando-se no *Seminário de Arte e Antropologia*, na organização de oficinas internas de escrita, discussão de projetos de pesquisa e organização do presente livro.

Iniciado como uma brincadeira em torno dos significados móveis da sigla (Performance, Imagem e Arte; Pessoas Interessadas em Arte e Antropologia), o coletivo tornou-se um grupo coeso e ativo de pessoas interessadas.

E a cada dia chegam mais.

OS AUTORES

DAVID RIBEIRO CORREIA

Arte-educador graduado pela Universidade Federal de Sergipe, ilustrador digital, pesquisador visual, desenhista, quadrinista, tatuador e poeta. Dentre esses títulos, sua identidade artística “Turví” vem para interseccionar as qualidades criativas que também o fazem artista. Tanto a pesquisa quanto sua produção artística estão envolvidas por diversos elementos que o atravessam, como a estética negra, o espaço urbano, arte e periferia, utilizados em escrevivência, como meio de apresentar recortes desses temas sobre sua vida.

Participou também de pesquisas mais colaborativas, como membro do Laboratório Afrodiaspórico de Experimentação em Arte e Mídia (AFROMIDIALAB) da UFS, no qual estudos decoloniais e a interseccionalidade encontram a arte e suas novas tecnologias, como a programação eletrônica e a inteligência artificial. Participou também do grupo de estudos “Mulheres negras e o espaço urbano”, coordenado pelo Laboratório de Estudos Urbanos e Culturais (LABEURC) da UFS, onde pesquisas voltadas para produções de mulheres negras salientam questões sociais dentro da relação corpo-cidade.

Seja como David Correia ou “Turví”, a sua pesquisa visual busca, por meio da arte, revelar como a imagem é uma linguagem que capta e comunica questões subjetivas que a linguagem verbal não poderia dar conta, usando desse recurso visual como ferramenta representativa, para dar voz e imagem às vivências negras que subvertem estereótipos da miséria, ao fazer, do seu cotidiano, base para produção de pensamento crítico, beleza e afetos.

ISLA MARIA VITAL GRISTELLI

Isla Gristelli é pesquisadora, artista visual, cenógrafa e diretora de arte, com uma trajetória que transita entre a antropologia, a arquitetura e as artes visuais. Bacharel em Ciências Sociais pela Universidade Federal de Sergipe (UFS, 2024), desenvolveu seu TCC a partir de uma etnografia sobre o povoado da Atalaia Nova, no município da Barra dos Coqueiros/SE, com uma pesquisa voltada para o campo da memória, tempo e espaço. Bacharel em Arquitetura e Urbanismo pela Universidade Tiradentes (UNIT, 2025), desenvolveu um projeto expográfico para a Galeria J. Inácio como trabalho de conclusão de curso, com uma pesquisa voltada para a arquitetura efêmera, arte e afetividade. Atualmente, Isla Gristelli é pesquisadora bolsista da CAPES, membro do Grupo de Estudos Cultura, Cotidiano e Sociabilidades na Contemporaneidade (GRECCOS), coordenado por prof. Dr. Ulisses Neves Rafael e prof. Dr. Leonardo Leal Esteves, através do Programa de Pós-Graduação em Antropologia da Universidade Federal de Sergipe (PPGA-UFS, 2025), onde desenvolve os seus estudos na linha de pesquisa “Memórias, saberes, práticas performativas e patrimônio”.

Isla Gristelli desenvolve o seu trabalho no campo das artes visuais, principalmente com colagem digital e intervenção na imagem, onde se propõe à criação de novos mundos a partir de reflexões sobre relações humanas e não humanas, espaço-tempo e memória. No campo na arquitetura e urbanismo, trabalha nas áreas de cenografia e expografia, repensando os conceitos da arquitetura tradicional e aplicando a arquitetura efêmera enquanto metodologia para pensar o ambiente através dos fluxos, movimentos e relações.

JOÃO PACHECO DE OLIVEIRA

É antropólogo e professor titular (aposentado) do Museu Nacional/UFRJ. Colabora com o PPGAS/UFRJ e o PPGAS/UFAM e está atualmente vinculado à Universidade Federal da Bahia (UFBA) como professor visitante do Programa de Pós-Graduação em Antropologia/PPGA. Fez pesquisa de campo prolongada com os índios Tikuna, do Alto Solimões (Amazônia), da qual resultaram sua dissertação de mestrado (UNB, 1977) e sua tese de doutoramento (PPGAS, 1986), ambas publicadas. Orientou mais de 90 teses e dissertações voltadas sobretudo para povos indígenas da Amazônia e do Nordeste. Foi presidente da Associação Brasileira de Antropologia/ABA (1994/1996) e por diversas vezes coordenador da Comissão de Assuntos Indígenas. Atuou como professor-visitante em alguns centros de pós-graduação e pesquisa no Brasil (UNICAMP, UFPE, UFBA, Fundação Joaquim Nabuco e UFAM) e no exterior (Universidad Nacional de La Plata/Argentina, Università di Roma La Sapienza, École des Hautes Études en Sciences Sociales/Paris, Universidad Nacional de San Martin/Buenos Aires, IIA/Universidad Nacional Autonoma de Mexico/UNAM e Institute des Hautes Études de l'Amérique Latine/IHEAL/Sorbonne Nouvelle-Paris 3). Nos últimos anos vem se dedicando ao estudo de questões ligadas à antropologia do colonialismo e à antropologia histórica, desenvolvendo trabalhos relacionados ao processo de formação nacional, à historiografia, bem como a museus e coleções etnográficas. É sócio honorário do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro (IHGB). É curador das coleções etnológicas do Museu Nacional e organizador da exposição “Os Primeiros Brasileiros”, hoje digital, relativa aos indígenas do Nordeste. Junto com lideranças indígenas, foi um dos fundadores do Museu Maguta, o primeiro museu indígena do Brasil, sediado em Benjamin Constant (AM).

LAYLA BOMFIM

Layla Bomfim é artista audiovisual, produtora cultural e pesquisadora, com trajetória marcada pelo trânsito entre as artes híbridas e a Antropologia. Bacharel em Ciências Sociais pela Universidade Federal de Sergipe, desenvolveu seu TCC a partir de uma etnografia sensorial sobre o Festival de Artes de São Cristóvão (FASC).

Seu percurso artístico começa em 2015, como cofundadora do coletivo Varal de Ideias, e se desdobra em diferentes práticas que conectam arte e crítica social. Atuou como fotógrafa *still* no documentário etnográfico *Capital Zero* (2019) e integrou a equipe de arte do filme *Abjetas 288* (2020). Em 2020, criou um curta em *stop-motion* premiado pelo Museu da Gente Sergipana e teve duas obras digitais exibidas em projeções por todo o Brasil pelo projeto Quarentena Projetada (Mídia Ninja e Instituto Moreira Salles).

Em 2021, colaborou com o selo Bem Sonora, unindo imagem e som em experimentações gráficas e audiovisuais. Em 2022, teve seu trabalho reconhecido no Prêmio de Pintura e Desenho André Rebouças, promovido pela Fundação Palmares. Foi contemplada por diversos editais públicos, como a Lei Aldir Blanc e, mais recentemente, a Lei Paulo Gustavo.

Entre 2023 e 2024, consolidou sua atuação na pós-produção audiovisual e atuou como editora de vídeo e *motion designer* na *Politize!*, maior organização de educação política da América Latina, onde desenvolveu vídeos de curta e longa duração, além de séries temáticas sobre a história do Brasil.

Após transitar por diferentes técnicas de criação imagética — do *still* à animação, da videoarte à direção de arte —, sua prática tem se aprofundado no estudo do hibridismo enquanto linguagem. Layla vem investigando as interseções entre instalação, reflexões teóricas e experimentações *mix media* na pós-produção de filmes, compreendendo a montagem como um gesto expandido de escrita, expressão e composição etnográfica.

LETÍCIA OLIVEIRA FEIJÃO GALVÃO

Letícia Galvão é Graduada em Ciências Sociais (UFS), mestre e doutoranda em Sociologia pelo Programa de Pós-Graduação em Sociologia da Universidade Federal de Sergipe (PPGS/UFS). Cursa graduação em Artes Visuais (UFS). Atua como pesquisadora colaboradora nos projetos de pesquisa sobre juventudes e políticas públicas do Grupo de Estudos Culturais, Identidades e Relações Interétnicas (GERTs). Durante o mestrado, pesquisou sobre o movimento punk enquanto estilo de vida e ativismo político, culminando na dissertação “‘A arma que eu tinha era fazer música’: o movimento punk como estilo de vida e expressão política em Aracaju”. As temáticas das juventudes, dos estilos de vida e das culturas urbanas compõem a sua produção acadêmica desde o período da graduação.

Atualmente, em seu projeto de tese, pesquisa sobre a reivindicação do direito à cidade para jovens mulheres a partir da prática do skate em Aracaju e atua, em parceria com as profas. Dras. Erna Barros e Danielle de Noronha, no projeto de pesquisa “Rompendo o Silêncio: Prevenção e Resposta ao Assédio de Gênero no Ensino Superior”. Faz parte do Observatório das Culturas e Artes Visuais de Sergipe (OCAS), do Grupo de Estudos sobre Arte Pública (GAP) e do Observatório Temático: Juventudes e Trabalho, vinculado ao GERTs. É assistente editorial da *Revista TOMO* e membro da Global Transformative Education Network (GTEN). Nas artes visuais, expôs no 38º Festival de Artes de São Cristóvão (FASC), no II Salão Serigy de Arte Contemporânea, na XV Mostra Experimental de Artes Visuais da UFS e no 9º Salão de Fotografia da Galeria Álvaro Santos. Na poesia, participou da publicação coletiva da antologia *Invenção do Complô*, organizada pela editora Tilápia-Azul.

LUCAS VIEIRA SANTOS SILVA

Lucas Vieira Santos Silva é doutorando em Sociologia pelo Programa de Pós-Graduação em Sociologia (PPGS), da Universidade Federal de Sergipe (UFS), onde desenvolve pesquisa sobre o genocídio da juventude negra no Brasil. É mestre em Sociologia também pelo PPGS/UFS, onde defendeu uma dissertação sobre o impacto do racismo e da violência policial na trajetória de vida de jovens negros em conflito com a lei, e é graduado nas modalidades Bacharelado e Licenciatura Plena pela mesma instituição. Atualmente, é pesquisador e colaborador nos projetos de pesquisas do Grupo de Estudos Culturais, Identidades e Relações Interétnicas (GERTs), do Grup Recerca sobre Juventut, Societat i Comunicació (Jovis) e do Grupo de Intervenção Sociológica (INTER-SOL), do qual também é coordenador adjunto. É coordenador e organizador do Grupo de Estudo sobre Relações Raciais no Brasil (GERRB), onde desenvolve reflexões sobre as experiências de vida de jovens negros em meio às tensões e crises geradas pelo racismo, assim como as diferentes formas de (re)existência produzidas por esses sujeitos. Além disso, participa também do Observatório Temático: Juventudes e Trabalho, vinculado ao GERTs, e desenvolve consultoria técnica e sociológica para a Rede de Matriz Africana em Sergipe (REMA/SE). Seus interesses de pesquisa são, principalmente, sociologia da juventude, da violência e das relações étnico-raciais, desenvolvendo pesquisas que correlacionam jovens em conflito com a lei (e o sistema socioeducativo), relações étnico-raciais, racismo, violência juvenil, violência urbana, identidades, subjetividade, práticas de resistência, educação e relação ao saber.

LUÍS MATHEUS BRITO MENESES

Luís Matheus Brito Meneses é doutoranda em Literaturas Modernas e Contemporâneas pelo Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários (Pós-Lit), da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), onde desenvolve uma pesquisa a respeito da obra do escritor argentino Ricardo Piglia, cujo título é “Trabalho noturno: o caso dos diários de Emilio Renzi”. É jornalista e mestra em Estudos Literários pela UFS, onde defendeu uma dissertação sobre o escritor brasileiro Silviano Santiago. Publicou o livro de ensaios *As propriedades do acaso* (Tilápia-Azul, 2025) e o livro de poemas *Guia de Queixumes* (Blague, 2021). Possui textos dispersos em blogs, *newsletters* e revistas como *Felisberta* (Brasil/Argentina), *Garupa* (Brasil), *Lote* (Portugal) e *Periódico-Periódico* (Brasil/Estados Unidos). Criou a Tilápia-Azul, que é uma plataforma por meio da qual realiza curadorias, ensaios, eventos e pesquisas a respeito de produções artísticas e críticas independentes.

MARCELO R. S. RIBEIRO

Entropólogo da disseminação de mundos, em suas tentativas de elaborar um atlas de cosmopoéticas, Marcelo R. S. Ribeiro é professor de cinema-delírio, em busca da descolonização da história do cinema, atuando desde 2017 na área de História e Teorias do Cinema e do Audiovisual, na Faculdade de Comunicação da Universidade Federal da Bahia, onde é também docente permanente do Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura Contemporâneas, desde 2021. Entre 2023 e 2026, seu principal projeto de pesquisa aborda as emergências dos cinemas africanos entre 1950 e 1980. Entre agosto de 2024 e janeiro de 2025, atuou como professor e pesquisador visitante no Programa de Pós-Graduação em Cinema e Audiovisual da Universidade Federal Fluminense, com uma pesquisa concentrada no filme *25* (José Celso Martinez Corrêa e Celso Luccas, 1977). Entre fevereiro e julho de 2025, foi pesquisador visitante na Indiana University Bloomington, com bolsa de Pós-Doutorado no Exterior do Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico – CNPq, pesquisando nos arquivos de Ousmane Sembène e Paulin Soumanou Vieyra. Autor do livro *Do inimaginável* (Editora UFG, 2019), assim como de capítulos de livros e artigos sobre imagem, história e direitos humanos, cinemas africanos, história do cinema, arquivo e descolonização, escreve no incinerrante.com e coordena o grupo (an) arqueologias do sensível (gas.ufba.br). Com um itinerário interdisciplinar que o conduziu a se tornar doutor em Arte e Cultura Visual pela Faculdade de Artes Visuais da Universidade Federal de Goiás, em 2016, depois do Mestrado em Antropologia Social pela Universidade Federal de Santa Catarina, em 2008, e do Bacharelado em Ciências Sociais com Habilitação em Antropologia pela Universidade de Brasília, em 2005, também tem experiência como crítico de cinema, programador e curador de mostras e festivais. Suas principais áreas de interesse são Cinema, Comunicação, Literatura Comparada, Antropologia, Artes e Cultura Visual.

MARINA CAVALCANTE VIEIRA

Marina Cavalcante Vieira é doutora em Ciências Sociais pela UERJ (Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais - PPCIS) com pós-doutorado em Antropologia Social pelo Museu Nacional (PPGAS-UFRJ). Atuou como pesquisadora visitante na Universidade Humboldt-Berlim em 2017. É mestre em Ciências Sociais (PPCIS-UERJ), especialista em Sociologia Urbana (IFCH-UERJ) e bacharel em Ciências Sociais pela Universidade Federal de Sergipe (DCS-UFS). Tem experiência em Sociologia e Antropologia, com ênfase em Sociologia da Comunicação, Antropologia Visual, História da Antropologia e Antropologia dos Museus, atuando principalmente nos temas Arquivos, Zoológicos Humanos, Museus Etnográficos e Cinema. Foi professora substituta do Departamento de Ciências Sociais da UFS (DCS-UFS), ministrando Sociologia I (2013-2015) e Antropologia I e Antropologia Visual (2023-2024). Pesquisadora do Núcleo de Antropologia da Arte (N.A.d.A/UERJ). Vencedora do Prêmio CAPES de Tese 2020 em Sociologia. Realizou pós-doutorado no PPGAS, Museu Nacional-UFRJ como bolsista CAPES (2021-2023). Atualmente, é pesquisadora de Pós-Doutorado no PPGA-UFS, com bolsa CAPES/PRAPG, ministrando, como professora visitante, as disciplinas de Antropologia Visual e Antropologia da Arte.

MARYANNA SANTOS

Maryanna Santos é graduada em Ciências Sociais pela Universidade Federal de Sergipe, onde desenvolveu uma pesquisa sobre “Sexualidade e desvio em Aracaju: A Subcultura do BDSM e grupos LGBTQIAPN+”. Atua no Programa de Educação Ambiental com Comunidades Costeiras (PEAC) — fortalecimento dos territórios de vida dos povos e comunidades tradicionais em SE e BA. Desde 2019, é membro-fundadora do “Clube de Leitura Marielle Franco”, coordenado pela Dr.^a Helma de Melo Cardoso, que trabalha temas de diversidade racial, orientação sexual e de gênero na educação básica da rede pública. Integrou o projeto Intersol (equipe de Intervenção Sociológica do DCS) em 2023, coordenado pela Dr.^a Tâmara de Oliveira em parceria com o Colégio Estadual Armino Guaraná. Dedicar-se à pesquisa na área de sexualidades dissidentes; gênero e interseccionalidade racial; história e cultura de comunidades tradicionais.

ULISSES NEVES RAFAEL

Ulisses Neves Rafael é professor titular do Departamento de Ciências Sociais e docente permanente do Programa de Pós-Graduação em Antropologia da Universidade Federal de Sergipe. Graduou-se em Ciências Sociais pela Universidade Federal de Campina Grande (PB), obteve seu mestrado em Antropologia pela Universidade Federal de Pernambuco e concluiu seu doutorado na Universidade Federal do Rio de Janeiro, onde defendeu sua tese em 2004. Essa tese resultou no livro *Xangô Reza do Baixo: Religião e Política na Primeira República*, que aborda as complexas relações entre política e religiões de matrizes africanas sob uma perspectiva histórica.

O professor realizou dois pós-doutorados: o primeiro na Universidade de Coimbra, em Portugal, focando seu projeto de pesquisa nas festas populares de tradições agrárias em contextos urbanos; e o segundo, na Universidad Pablo de Olavid, em Sevilha, Espanha, com uma pesquisa sobre festas populares em contextos fronteiriços. Atualmente, encontra-se afastado para a realização do terceiro estágio pós-doutoral sob a supervisão da profa. Ana Paula Mendes de Miranda, da Universidade Federal Fluminense.

No Departamento de Ciências Sociais, Ulisses Neves Rafael tem se dedicado ao ensino da disciplina de Antropologia Aplicada, com estudos direcionados ao mapeamento de territórios sagrados na Grande Aracaju, à cartografia de comunidades quilombolas e de artesãos no Baixo São Francisco, e à análise de Inventários Nacionais de Referência Cultural — destacando-se as festas do Bom Jesus dos Navegantes, uma importante expressão da religiosidade ribeirinha.

Recentemente, suas pesquisas têm se concentrado na importância simbólica e social dos acidentes hídricos — rios, lagoas, canais e manguezais — para a constituição da paisagem urbana da Grande Aracaju. Ele investiga como esses elementos naturais são apropriados culturalmente e ressignificados pela população local.

Ulisses Neves Rafael é fundador e líder do Grupo de Pesquisa Cultura, Cotidiano e Sociabilidades na Contemporaneidade.



PPGA - UFS