Volume 50, Número 1
JJaneiro a Abril / 2026 - ISSN: 2176-6479

# REVISTA belas artes

Centro Universitário Belas Artes de São Paulo



# ARQUEOLOGIAS DO SENSÍVEL: DO FUNDO ANTROPOLÓGICO ÀS FIGURAÇÕES DA CIDADE E DO CORPO

As raízes antropológicas da arte absorvem, fixam, conduzem e armazenam a necessidade intrínseca do ser humano de comunicar, ritualizar e dar sentido à sua existência. Desde uma perspectiva original, a criação não nasceu como objeto de decoração ou entretenimento, mas como um meio fundamental de sobrevivência sensível, cognitiva e social da espécie.

A arte paleolítica e tribal exercia três funções coletivas: magia e propiciação ritual; coesão social e mitologia; pensamento simbólico e cognição. Na sua evolução, o fato artístico percorre o trajeto do sagrado ao estético, deixando em evidência poder e divindade; humanismo e individualismo; autonomia e estética, até alcançar a performance radical dos dias de hoje, fortemente influenciada pela globalização, pela tecnologia e pelo mercado.

Nesta edição, destaca-se o modo como as intervenções urbanas e a performance procuram recuperar a essência antropológica primitiva, tirando a arte de lugares fechados para devolver à experiência estética a coletividade do ritual na esfera pública. Sendo assim, o artigo de abertura, "Claudia Andujar e a luta coletiva dos Yanomamis", remete-se às reverberações dos projetos e trabalhos desenvolvidos a partir da ancestralidade da tribo.

"Artisticidade e cripistemologia: quando arte e ciência se (re)encontram" se ancora na teoria corpomídia, pensando a singularidade e seus modos de existir, assim como a discussão de gênero, neurodiversidade e estados que evidenciam a fenda criativa nos processos de subversão. Nessa linha, "Mal de arquivo — Pietro Bardi — MASP" posiciona o design, a identidade cultural e a diversidade brasileira sob este eixo fenomenológico, social e estético na consolidação do museu pioneiro neste campo de conhecimento experimental. Por sua vez, "Ódio e história" apela à Psicologia Evolucionista dos contratos de sobrevivência a partir de leituras críticas do darwinismo social.

Mais adiante, "A pinacoteca na encruzilhada de uma Améfrica: arte negra nas exposições da Pinacoteca de São Paulo" traz à tona outra ancestralidade: a presença negra na arte, que tensiona fronteiras entre arte, rito e identidade no espaço museológico. Em seguida, "Reflexões sobre arte e vida" convoca a esfera das relações humanas como o lugar propício da obra de arte nas formulações de Nicolas Bourriaud, resgatando a noção de intersubjetividade e interação no contexto histórico dos anos noventa.

O panorama avança com "Arte urbana e cultura de rua na São Paulo dos anos de 1980: circulação da cena independente e construção de linguagens visuais no período pré-digital", que examina a cultura visual underground na cidade de São Paulo, salientando a produção gerada na transição política do final da ditadura militar. Analisam-se, assim, manifestações do *graffiti*, da pichação, de fanzines e cartazes, entre outros suportes de comunicação simbólica, mediados por processos de apropriação, reinvenção e antropofagia cultural.

Ainda que os formatos da arte tenham se iniciado nos pigmentos minerais sobre a pedra, atravessando o tempo e o espaço até alcançar os *pixels* das telas na criação de novos ecossistemas de sustentabilidade, a arte segue cumprindo a mesma função antropológica original: fazer visível o invisível e conectar o mundo interno do indivíduo com a sua comunidade na contemporaneidade digital.



# CLAUDIA ANDUJAR E A LUTA COLETIVA DOS YANOMAMI

*Claudia Andujar and the Collective Struggle of the Yanomami*

Adriana Amosso Dolci Leme Palma[1]

1 Doutora pelo Programa de Pós-graduação Interunidades em Estética e História da Arte da Universidade de São Paulo (PGEHA USP) e do Instituto de Artes da Universidade de Münster

## RESUMO

Este artigo discute algumas das reverberações do trabalho coletivo empreendido pela fotógrafa Claudia Andujar em parceria com lideranças Yanomami, como Davi Kopenawa, além do antropólogo Bruce Albert e do missionário Carlo Zacquini, em defesa dos direitos do povo Yanomami. Serão analisadas iniciativas empreendidas através da Comissão pela Criação do Parque Yanomami (posteriormente chamada de Comissão Pró-Yanomami), atuante entre a segunda metade do século XX e início do XXI, e seus desdobramentos em projetos e trabalhos desenvolvidos pelos Yanomami.

**Palavras-chave:** Arte Contemporânea; Fotografia; Yanomami; Comissão Pró-Yanomami.

## ABSTRACT

This article analyzes some of the reverberations of the collective work carried out by the photographer Claudia Andujar in collaboration with Yanomami leaders such as Davi Kopenawa, as well as the anthropologist Bruce Albert and the missionary Carlo Zacquini, in defense of the rights of the Yanomami people. The initiatives undertaken through the Commission for the Creation of the Yanomami Park (later called the Pro-Yanomami Commission), active between the second half of the 20th century and the beginning of the 21st, will be examined, along with their developments in projects and works carried out by the Yanomami.

**Keywords:** Contemporary Art; Photography; Yanomami; Pro-Yanomami Commission.

## INTRODUÇÃO

O Brasil, assim como outros países das Américas, carrega as consequências históricas da imposição de uma identidade pretensamente hegemônica, fundamentada no discurso eurocêntrico-colonizador, que silenciou e até hoje silencia a diversidade social, cultural e religiosa dos povos originários e seus descendentes, explorados e vilipendiados por séculos. Nesse processo de submissão da vida e das subjetividades dessas pessoas, um dos fatos mais marcantes é o genocídio da população indígena. Nessa experiência não foram colonizados apenas territórios e povos, mas também corpos, relações humanas, formas de sentir, de interagir, de se expressar no mundo. O século XX carregou heranças dessa lógica de funcionamento.

Em meados desse século, aconteceu o rearranjo geopolítico global e a efetivação dos processos de globalização, que se estendem para África, Ásia e América Latina, impactando fortemente as áreas da cultura e da arte. Nesse contexto, certos artistas pensavam muito além do universo artístico ocidental autocentrado, ampliando suas problematizações para distintos horizontes. Temáticas corriqueiras, questões políticas, sociais, aspectos da Antropologia, entre os mais diversos assuntos, passaram a ser trabalhados pelos artistas de variadas maneiras e através de distintos suportes e materiais.

Nesse cenário surgiram relações entre artistas de formação regida por parâmetros europeus ocidentais e cosmologias de outros povos, como ocorreu entre a fotógrafa Claudia Andujar (1931) e os Yanomami[1], no início da década de 1970.

Andujar não separou sua arte da sua própria vida e da vida dos Yanomami, que segundo a artista, tornaram-se sua família. Ela nasceu na Suíça, mudou-se para o Brasil, onde fixou residência, após perseguição nazista, que dizimou parte da sua família. Inicialmente ela não falava a língua Yanomami, e a fotografia se tornou meio de comunicação, reconhecimento e conexão com aquele novo contexto de vida na Floresta Amazônica, criando uma espécie de tradução visual[2] de suas interpretações daquela situação. Durante essas vivências, a fotógrafa criou técnicas para captar e tratar imagens daquilo que via, sentia e buscava entender. Elementos da cosmologia Yanomami, experiências sensoriais e rituais foram abordadas nos seus trabalhos. Suas invenções técnicas confluíam com a cena artística de experimentalismos da época[3].

A ditadura civil-militar brasileira (1964-1985) estabeleceu políticas de exploração dos recursos naturais amazônicos, bem

1 Povo indígena de cerca de 22 mil pessoas, que atualmente habita a Terra Indígena Yanomami, composta de aproximadamente 9,5 milhões de hectares entre os Estados do Amazonas e de Roraima, no Brasil. Também há povo Yanomami na Venezuela. (Hanna Limulja, O desejo dos outros: uma etnografia dos sonhos yanomami (São Paulo: Ubu Editora, 2022, 26-27).

2 Ver Niemeyer Pedro Cesarino, "Claudia Andujar e a tradução xamânica", Revista de fotografia Zum, 16 de outubro de 2019, consultado em 15 de abril de 2024 , https://revistazum.com.br/radar/andujar-traducao-xamanica/.

3 Paulo Herkenhoff, A espessura da luz: fotografia brasileira contemporânea (São Paulo: Câmara Brasileira do Livro, 1994).

como a construção de obras de engenharia civil que levaram diversas pessoas para a região ao longo da década de 1970. Os indígenas e seus territórios estavam em risco por conta de doenças, desmatamento, garimpo, entre outras ameaças levadas pelos não-indígenas, como a violência.

Em 1978, Andujar, impedida de retornar à Amazônia pela Lei de Segurança Nacional, criou a Comissão pela Criação do Parque Yanomami (CCPY)[4] para a defesa da cultura e do território desses indígenas, junto com outros colaboradores, como o antropólogo francês Bruce Albert (1952) e o missionário italiano Carlo Zacquini (1937), aos quais a partir de 1983 se somaria o xamã Yanomami Davi Kopenawa (ca. 1956).

Inicialmente a atuação da CCPY estava concentrada na região do rio Catrimani, mas, de acordo com Davi, os Yanomami não entendiam as preocupações deles em mostrar mapas da região e falar de demarcação de território. Assim, Davi – que atuava como intérprete da Funai, desde 1977, e transitava com mais facilidade pelo mundo dos não-indígenas – buscou compreender o que a CCPY estava fazendo:

> Então, por fim, resolvi lhes fazer uma visita, para escutar suas verdadeiras palavras. Primeiro, eu disse a eles: "Vocês querem proteger nossas florestas sem falar comigo? O que têm a me dizer a respeito disso? Não quero que meu pensamento fique no esquecimento!". Eles me responderam: "Davi você tem de defender a sua floresta, porque se não o fizer você mesmo, cada vez mais brancos virão trabalhar aqui e muitos dos seus ainda vão morrer!". Isso me espantou. O pessoal da Funai de fato já tinha falado comigo em fechar nossa floresta. Mas nunca me disseram que eu mesmo deveria lutar por isso! Então, compreendi que essas novas palavras eram direitas. Expliquei a eles meu próprio pensamento: "Seus dizeres são sensatos. É verdade. Mas se vocês sozinhos falarem em proteger a floresta, os outros brancos não vão lhes dar ouvidos. Vão chamá-los de mentirosos. E se os Yanomami não puderem escutá-los na língua deles, permanecerão surdos também!". Foi depois dessa conversa que o pessoal da CCPY começou a me ajudar a viajar até as cidades para defender nossa terra". [5]

Arte e luta política se uniram nas iniciativas estabelecidas por esse grupo, conectando ao mundo partes de territórios amazônicos e suas culturas locais, através de conferências, ações políticas e exposições das fotografias de Andujar. Entre os trabalhos concretizados a partir dessas parcerias estão: a demarcação do território Yanomami em 1992, a criação de associações indígenas como Hutukara Associação Yanomami (HAY) de 2004, e publicação de livros como a A Queda do Céu: palavras de um xamã Yanomami (edição em português de 2015) e O espírito da floresta (edição em português de 2023), de Kopenawa e Albert.

Considerando esse cenário, este artigo propõe-se a realizar uma reflexão em torno da atuação e de reverberações desse trabalho coletivo empreendido pela fotógrafa, em parceria com lideranças Yanomami, Albert e Zacquini, junto à CCPY. Investigar o histórico de atuações desse grupo e suas ressonâncias permitirá ampliar a discussão sobre alianças, considerando o protagonismo indígena em prol da manutenção da diversidade de modos de vida e identidades que ocupam o Brasil. Para isso faremos também um relato sobre a atuação da professora, pesquisadora e artista Ehuana Yaira Yanomami (1984) e do intérprete, tradutor e cineasta Morzaniel Iramari Yanomami (1980) e suas relações com a atuação da CCPY e a HAY.

Nas últimas décadas, como resultado de intensos movimentos de militância social, política e cultural por parte dos grupos chamados minoritários, em virtude de sua falta de representatividade nos espaços sociais e institucionais, observamos uma crescente valorização da produção artístico-cultural de inúmeros povos tradicionais brasileiros. Esses povos originários, indígenas, haviam sido apartados da construção de uma chamada "identidade brasileira", entendida como única e nacional, e tiveram suas especificidades desconsideradas, especialmente por conta de suas formas de viver e pensar serem completamente distintas das europeias[6], centradas no modo de vida urbano e industrial, baseado no sistema capitalista.

Nessa extensa luta coletiva iniciada por Andujar, os Yanomami também assumiram posições variadas, batalhando por seus direitos dentro das estruturas e modos de operar do mundo não indígena. Eles ocupam, por exemplo, funções administrativas e políticas, como é o caso de Davi Kopenawa e Dário Kopenawa (1982), que atualmente são presidente e vice-presidente da Hutukara Associação Yanomami, mas também atuam como artistas. Alguns desses artistas Yanomami – a exemplo de Joseca Mokahesi (1971), Edmar Tokorino (1986), Kalepi Amarildo Isaac Sanöma (1995), Aida Harika (1998) e Roseane Yariana (1999) – estão adentrando os circuitos de arte nacionais e internacionais com seus desenhos, pinturas e filmes, reforçando que a luta pela sobrevivência Yanomami pode assumir diversas frentes.

4 Posteriormente seria chamada de Comissão Pró-Yanomami, mas manteria a sigla CCPY.

5 Davi Kopenawa e Bruce Albert, A Queda do Céu: Palavras de um Xamã Yanomami, 1o ed (São Paulo: Companhia das Letras, 2015), 325-326.

6 Roberto Gambini, Espelho Índio: a formação da alma brasileira (São Paulo: Axis Mundi: Terceiro Nome, 2000).

As inserções desses artistas na cena cultural ocorreram, por exemplo, com participações em exposições como Yanomami, l'esprit de la forêt[7], em 2003, Histoires de voir, de 2012 e Nous les Arbres, de 2019 (com itinerância em 2021, em Shanghai), todas contaram com cocuradoria de Bruce Albert e foram realizadas pela Fundação Cartier de Paris, a mostra individual "Joseca Yanomami: Nossa terra-floresta", promovida em 2022 pelo Museu de Arte de São Paulo, e a itinerância da mostra "A luta Yanomami" realizada pelo Instituto Moreira Salles no The Shed em Nova York, em 2023, entre outras.

## Caminhos que levaram a arte de Andujar para uma luta política coletiva – a CCPY

Nos primeiros tempos de residência no Brasil, Claudia Andujar trabalhou como fotojornalista. Sempre interessada em fotografar pessoas, envolveu-se com reportagens em que temáticas vinculadas a questões humanas. Em 1958, teve seu primeiro contato com povos indígenas, ao passar dois meses junto dos Karajá, povo com quem iria conviver mais em outras oportunidades.

Iniciou seus contatos com os Yanomami em 1971, por conta de uma reportagem para a Revista Realidade. Mas, na sequência deixou o fotojornalismo, e se dedicou a longas estadias nos territórios desse povo. Nesse mesmo ano conheceu Carlo Zacquini, missionário italiano que atuava na Missão Católica no Catrimani, no Estado de Roraima.

Interessada pelo xamanismo Yanomami, buscava ampliar sua convivência com aquele povo, tentando entender suas cosmovisões e condições de vida. A fotografia auxiliava nesse processo investigativo sensível e que se distanciava do raciocínio cartesiano europeu na medida em que a artista foi se aprofundando nas experimentações fotográficas, que chegaram a envolver uma espécie de fazer manual para a construção das fotografias.

Andujar se utilizou por exemplo de iluminação à base de lamparinas para deixar rastros de luz nas imagens; lente grande-angular na qual aplicava vaselina para gerar um efeito visual distorcido; ou ainda usava baixa velocidade de obturação; fazia múltiplas exposições para sobrepor imagens em um mesmo quadro, entre outras técnicas[8]. A Figura 1 a seguir é de uma casa coletiva, na qual é possível ver uma das experimentações de Andujar com o filme infravermelho:



***Fig. 1 -Claudia Andujar, Maloca rodeada de folhas de batata doce - da série A casa, 1974-1976, fotografia, arquivo digital sem dimensões, cortesia de Claudia Andujar e Galeria Vermelho.***

7 A mostra teve uma itinerância no Rio de Janeiro, em 2004, com o título "Yanomami: o espírito da floresta".

8 Claudia Andujar", por Fondation Cartier pour l'art contemporain, consultado em 20 de nov. de 2023, https://claudia-andujar.fondation-cartier.com/pt-br/chapters/interpretando-a-cultura-yanomami .

Claudia conseguiu tomar parte em diversas instâncias da vida cotidiana Yanomami, em eventos mais complexos como as caçadas e importantes rituais intercomunitários. A partir dessas e outras vivências foi sendo reunido um extenso material fotográfico.

No final da década de 1970, Andujar não apenas atuava como artista, mas também ajudava nos trabalhos com os indígenas que estavam sendo afetados pelas doenças, como tuberculose, gripe e varíola, levadas por trabalhadores que adentravam as terras Yanomami, em função da construção da rodovia Perimetral Norte e do garimpo.

Em 1975, em texto publicado no jornal O Estado de S.Paulo, Andujar coloca seu posicionamento em favor dos direitos e da dignidade da vida humana, afirmando:

> Mesmo se uma sociedade, como a dos índios, é destinada a ser absorvida pelo mundo tecnológico, cada indivíduo dentro desta cultura tem o direito de se desenvolver para alcançar o nível moral e intelectual que lhe faculta optar pelos valores que ele deseja alcançar[9].

Em 1977, ocorreu provavelmente o primeiro encontro entre Claudia e Davi Kopenawa, em meio a uma epidemia de sarampo, quando ele atuava como intérprete junto a uma equipe composta por profissionais da saúde e o sertanista Sebastião Amâncio da Costa, que desaprovava a atuação de Andujar e da Missão Catrimani.

Ainda naquele ano, Claudia foi expulsa da Amazônia. Albert, então estudante de doutorado em Antropologia, fez contato com ela a fim de contribuir para a elaboração de um plano de trabalho emergencial para a saúde Yanomami. Em 1978, ambos se reuniram em São Paulo, junto a Zacquini, para preparar um projeto que legalizasse os territórios Yanomami[10] . Assim foi criada a Comissão pela Criação do Parque Yanomami (CCPY). Essa organização sem fins lucrativos reuniu diversos profissionais e contou com a colaboração de muitas pessoas, como Alcida Rita Ramos, Beto Ricardo, Maria Helena Pimentel e Alain Moreau, entre outros.

Entre as suas primeiras iniciativas, a CCPY apresentou ao Ministro do Interior um extenso documento solicitando e justificando a importância da criação de área ampla e contínua reservada aos Yanomami para sua sobrevivência física e cultural, e também como forma de preservação ambiental da região, considerada pelo projeto RADAM Brasil e pelo Código Florestal da época como apta para isso.[11]

Em documento de balanço das atividades na primeira década de atuação da CCPY[12] , é possível observar a complexidade das lutas políticas pela demarcação dos territórios Yanomami, que se desdobravam em diversas frentes de trabalho evidenciadas no relatório por meio de: descrições de pesquisas sobre os Yanomami, seus territórios e problemas gerados pelos contatos com os não-indígenas; tratativas jurídicas; divulgações de informações sobre os Yanomami para o Brasil e o mundo; listagens de outras organizações e pessoas que apoiavam a luta[13] ; relatos do amplo trabalho de cuidado interdisciplinar com a saúde Yanomami, assolada pelas epidemias; entre outros projetos.

Ainda nesse documento há uma menção à associação de Davi Kopenawa com a CCPY: "finalmente surge a primeira liderança Yanomami, Davi Kopenawa, através de quem, junto a Ailton Krenak, coordenador da primeira organização indígena brasileira, de caráter nacional, a UNI, se organiza a Assembleia Permanente Yanomami".[14]

Kopenawa relata que foi nessas viagens realizadas em parceria com a CCPY que encontrou pela primeira vez outros indígenas também em luta pela defesa de suas terras. Junto deles, ele foi aprendendo a falar para o mundo dos brancos com firmeza para defender a floresta.

Antes de assumir a luta com a CCPY, Davi tinha ideias muito claras sobre a situação do seu povo e da sua floresta, conforme relata:

9 Claudia Andujar, "General, peço que reconsidere...", O Estado de S. Paulo (São Paulo, 4 de abril de 1975), citado em Nogueira (Org.), 2019, 201.

10 Davi Kopenawa e Bruce Albert, O espírito da floresta (São Paulo: Companhia das Letras, 2023), 38.

11 CCPY, "Parque Indígena Yanomami: proposta de criação e justificativa" (São Paulo: Comissão Pela Criação do Parque Yanomami, 1978), consultado em 8 de abril de 2024, https://acervo.socioambiental.org/acervo/documentos/parque-indigena-yanomami-proposta-de-criacao-e-justificativa.

12 CCPY, "CCPY: dez anos de trabalho", 1987, consultado em 8 de abril de 2024, https://acervo.socioambiental.org/sites/default/files/documents/YAD00229.pdf.

13 Dentre elas estão: Centro Ecumênico de Documentação e Informação, Associação Brasileira de Antropologia, Instituto de Estudos Socioeconômicos, Conselho Indigenista Missionário Nacional, Anthropology Resource Center, Survivel International (Estados Unidos, França e Inglaterra), Gesellschaft für Bedrohte Völker de Hamburgo, Alemanha, entre outras.

14 CCPY, "CCPY: dez anos de trabalho", 2.

> Eu já tinha dado atenção às palavras sobre nossa terra que ouvira da boca do pessoal da Funai e depois da CCPY. Elas tinham começado a fazer seu caminho em mim [...] Tornado fantasma, no tempo do sonho ou sob efeito da yãkoana, eu costumava ver os brancos retalhando nossa terra, como fazem com a deles.
>
> [...] os brancos alegam que esses desenhos de terra têm um preço, e é por isso que os trocam por dinheiro.
>
> Omama[15] não quis, no entanto que o mesmo ocorresse com nossa floresta. Disse aos ancestrais dos brancos, que os criou: "A terra das gentes da floresta não será desenhada. Permanecerá inteira. De outro modo, eles não poderão mais abrir nela suas roças ou caçar como quiserem e acabarão todos morrendo. Vocês podem dividir a terra que dei a vocês, mas fiquem longe da deles!". [16]

Em meio ditadura civil-militar brasileira, que negava a existência da diversidade indígena do país, Davi e a CCPY lutavam para que os Yanomami fossem conhecidos nacional e internacionalmente. As fotografias de Claudia tiveram diversos usos nesse período: ilustravam materiais de divulgação, folders, relatórios da CCPY, reportagens para revistas, jornais e TV, palestras, e posteriormente foram exibidas em exposições, muitas vezes de caráter militante, nos meios artísticos nacionais e internacionais. (Figura 2)



***Fig.2 - Claudia Andujar, Discurso de Davi Kopenawa no Congresso Nacional, 1988, fotografia, arquivo digital sem dimensões, cortesia de Claudia Andujar e Galeria Vermelho***

Nogueira[17] associa a produção de Andujar desse momento a uma espécie de retomada do fotojornalismo. Algumas fotografias mostram uma preocupação em registrar a precarização da vida e da cultura dos Yanomami após o contato com os não-indígenas.

Vale ressaltar que Andujar foi extremamente ativa junto à coordenação da CCPY, o que fica evidente não só pelas fotografias, mas também pelas suas aparições públicas, e pela quantidade de documentos assinados diretamente por ela[18]. Suas fotografias também integraram estratégias práticas nas ações de cuidado com a saúde Yanomami.

Os serviços de saúde desenvolvidos pela CCPY foram intensos e essenciais na campanha pela demarcação da Terra Indígena Yanomami. A continuidade dos trabalhos da CCPY com a saúde Yanomami, na década de 1990, foi conduzida pela Organização não-Governamental Urihi, que possuía um convênio com o Ministério da Saúde, e desenvolveu também um trabalho de treinamento em saúde, dando maior autonomia aos indígenas[19].

15 É definido na mitologia Yanomami como o demiurgo, criador da vida, da terra, da floresta etc.

16 Davi Kopenawa e Bruce Albert, A queda do céu, 327.

17 Thyago Nogueira, Claudia Andujar: a luta yanomami (Instituto Moreira Salles, 2008), 236.

18 Nogueira também observa isso em sua pesquisa documental junto ao acervo da CCPY, quando diz: "Andujar assinava pessoalmente quase todas as cartas e manifestos que a organização disparava". Thyago Nogueira, Claudia Andujar: a luta yanomami (Instituto Moreira Salles, 2008), 236.

19 Claudia Andujar, Marcados: Claudia Andujar (São Paulo: Cosac Naify, 2009), 145.

Nas empreitadas pela vacinação e acompanhamento médico dos indígenas, Claudia, reuniu-se aos médicos Rubens Brando e Francisco Pascalichio para mapear as necessidades dos habitantes do território Yanomami e fazer um Cadastro de Saúde, afim de estabelecer um programa de saúde continuado na região. Eles observaram a urgência de vacinar a população, que não possuía um sistema de nomes fixos como os brancos têm. Assim, foram realizadas por Claudia fotografias individuais de cada Yanomami que recebia um número, como forma de identificação nessa ficha de cadastro, na qual se fazia controle da saúde e também das doses das vacinas.

As imagens produzidas nesse delicado contexto de contato entre indígenas e brancos foram usadas para trabalhos artísticos, como forma de denúncia do estado de calamidade que tal população encontrava-se (Figura 3). Assim, posteriormente na década de 2000, parte dessas fotografias compuseram a série "Marcados".

O incômodo gerado pelas imagens e pelo contexto de concepção delas, dão margem a questionamentos sobre os limites éticos do trabalho fotográfico e artístico. Claudia comenta que:

> Criamos uma nova identidade para eles, sem dúvida, um sistema alheio a sua cultura. São circunstâncias desse trabalho que pretendo mostrar por meio dessas imagens feitas na época. Não se trata de justificar a marca colocada em seu peito, mas de explicitar que ela se refere a um terreno sensível, ambíguo, que pode suscitar constrangimento e dor. A mesma dor que senti por amor ao pisar na grama do parque, um amor impossível com Gyuri [remetendo ao seu afeto de infância que carregava a marca de identificação de judeus feita pelos nazistas e faleceu em campo de concentração].[20]




***Fig. 3 - Claudia Andujar, Sem título da série "Marcados", Aldeia Ericó, 1981 – 1983. Claudia Andujar, Sem título da série Marcados, Aldeia Aracá, 1983, fotografia, arquivo digital sem dimensões, cortesia de Claudia Andujar e Galeria Vermelho.***

Essas imagens apareceriam novamente na instalação multimídia "Genocídio Yanomami: morte do Brasil", realizada no Museu de Arte de São Paulo em 1989, um ano após a promulgação da Constituição que marcaria o período de redemocratização do Brasil. Essa obra foi uma reação à fragmentação do território Yanomami em 19ilhas de ocupação indígena que confinavam a população a pequenas regiões, reduzindo suas possibilidades de transitar e fazer as migrações e caças usuais àquela cultura.

O obra percorria, por meio de imagens fotográficas, documentos, notícias de jornais, e músicas de Marluí Miranda[21], o périplo de Andujar junto aos Yanomami. As projeções das imagens mostravam os indígenas em seus hábitos de vida tradicionais, o contato com o branco por conta do garimpo e das construções civis, e as tragédias decorrentes disso para a cultura Yanomami, além da luta pela sobrevivência dessa gente.

Na ocasião da mostra, houve uma solenidade em homenagem a Davi Kopenawa pelo prêmio recebido da Organização das Nações Unidas, o Global 500 Roll of Honour¸ em função da sua contribuição na preservação do meio ambiente.

No livreto da mostra constavam fotografias de Andujar e informações textuais sobre os Yanomami, seus modos de vida e sua luta, redigidos por antropólogos e também por Davi Kopenawa, além de prefácio de outra liderança indígena, Ailton Krenak (1953). Era uma forma de conscientizar sobre a complexidade dessa cultura e justificar a necessidade da demarcação de um território contínuo para aquele povo.

A homologação da terra indígena Yanomami (TIY) foi concretizada em 1992, mesmo ano de ocorrência da Conferência das Nações Unidas sobre Meio Ambiente e Desenvolvimento no Rio de Janeiro, conhecida como ECO-92. No entanto as invasões ilegais de garimpeiros continuaram. A CCPY manteve suas campanhas e em 1995, modificou seu nome para Comissão Pró-Yanomami. Nesse mesmo ano, iniciou amplo projeto de educação indígena, criando rede escolar em três regiões do território Yanomami, no Estado do Amazonas. Na década de 2000, o projeto educacional foi ampliado para o Estado de

20 Claudia Andujar, 5.

21 Cantora, compositora e pesquisadora que trabalha com pesquisas de músicas tradicionais de povos indígenas.

Roraima, contando com trinta e cinco escolas indígenas[22]. A comunidade de Watoriki, na qual Davi vive, acabou recebendo muitos dos programas-piloto em saúde e educação da CCPY, que posteriormente expandiram-se para outras zonas da TIY. Isso também resultou em algumas gerações de Yanomami alfabetizadas.

Sobre tal momento Machado e Jabra comentam:

> Esta janela de tranquilidade vivida pelos Yanomami logo após a demarcação possibilitou o florescimento das primeiras experiências de escolarização diferenciada e a demanda pela produção de materiais didáticos. A chegada de materiais escolares, e também de desenho, fomentou outra vez uma produção artística yanomami, ainda que inicialmente direcionada para as escolas. Assim foram produzidos diversos materiais e cartilhas, como o livro Yama ki hwërimamouwi thë ã oni: palavras escritas para nos curar, publicado em 1997 pela CCPY, um dos primeiros em língua Yanomami, feito e ilustrado por Joseca Mokahesi e Morzaniel Iramari, com assessoria de Bruce Albert. Joseca Mokahesi, à época, foi o primeiro professor yanomami de sua comunidade[23].

## TIY COMO UM POLO DIFUSOR DE LUTA E ARTE

O início da década de 2000 foi um momento em que as parcerias coletivas em torno da causa Yanomami ganhavam novos delineamentos, tendo proeminência da atuação dos próprios indígenas na luta. Andujar encerrava suas atividades administrativas junto a CCPY[24] , e passava a dedicar-se mais intensamente à sua produção artística ainda em prol da causa Yanomami. Era criada a Hutukara Associação Yanomami (HAY) em 2004, tendo apoio da Comissão Pró-Yanomami e do Instituto Socioambiental (ISA), este já era parceiro da CCPY desde 1994 e posteriormente deu continuidade a parte de suas atividades. Bruce Albert e Hervé Chandes, apresentados por Claudia, concebiam uma proposta curatorial, que reunia xamãs da aldeia Watoriki a artistas brasileiros e estrangeiros, culminando na mostra "Yanomami, o espírito da Floresta", que iria estender-se para outras ações e exposições envolvendo artistas indígenas, dentre os quais estão Ehuana Yaira e Morzaniel Iramari, ambos formados professores em escolas indígenas implantadas pela CCPY.

A partir de uma das assembleias organizadas na comunidade Yanomami de Watoriki, em 2004, surge a Hutukara Associação Yanomami, tendo Davi Kopenawa eleito como presidente a partir de então. Desde o final da década de 1990, comunidades Yanomami começaram a se articular para a criação de associações locais de mediação com os não-indígenas[25] . Em 1998, surgiu a primeira delas, a Associação Yanomami do Rio Cauaburis e Afluentes (AYRCA)[26]. Atualmente há diversas associações[27] e a HAY é responsável pela organização do Fórum de Lideranças da TI Yanomami, que as reúne em assembleias de consulta e organização das demandas das várias regiões do território. Nessas reuniões são analisados projetos governamentais e ocorrem as organizações das pautas e documentos necessários para negociações entre as diversas comunidades Yanomami e entidades governamentais, entre outras tratativas.

Desde 2014, a HAY apoia financeiramente diversas atividades e encontros, a exemplo do Encontros das Mulheres Yanomami, que discute diversos assuntos do universo feminino. As reuniões vêm ocorrendo anualmente, com exceção do período da pandemia de Covid-19. Já foram discutidos diversos assuntos como a geração de novas rendas, a pesquisa, organização e apresentação de trabalhos manuais, entre outros temas[28].

22 Informação disponível em: http://www.proyanomami.org.br/quem.htm , consultado em 2 de abril de 2024.

23 Ana Machado e Daniel Jabra, "Yanomami: a arte como luta", Revista Select, consultado em 14 de maio de 2024, https://select.art.br/yanomami-a-arte-como-luta/.

24 Inicialmente Andujar deixou a presidência da CCPY e ficou responsável apenas por coordenar o Projeto de Visibilidade, dedicando-se à difusão cultural para a manutenção da luta pelos Yanomami. Em cronologia sobre o trabalho fotógrafa (Thyago Nogueira, 2019, 280), há informações sobre o encerramento das suas colaborações junto a CCPY, quando ela "recebe o prêmio de Liberdade Cultural da Fundação Lannan, nos Estados Unidos, que pretende doar 250 mil dólares a projetos na área Yanomami indicados por Andujar. Um impasse sobre como aplicar os recursos leva a fundação a cancelar a doação, e Andujar demite-se do conselho diretor da CCPY".

25 Informação disponível em: https://ayrca.wordpress.com/nosso-jeito-de-tomar-decisoes/ , Acesso em: 03 abr. 2024.

26 Corrado Dalmonego, "Hutukara Associação Yanomami", em Enciclopédia de Antropologia (Departamento de Antropoologia USP), consultado em 28 de abril de 2024, https://ea.fflch.usp.br/instituicoes/hutukara-associacao-yanomami.

27 Dentre elas estão: Associação de Mulheres Yanomami Kumirayoma (AMYK), Associação Ye'kwana Wanasseduume (SEDUUME), Associação Kurikama Yanomami (AKY), Urihi Associação Yanomami, Associação Xoromawë, Associação Parawami, Associação Sanöma Ypassali, Associação Ninam Texoli (TANER).

28 Informações disponíveis em: https://hutukarayanomami.org/mulheres-yanomami/ , consultado em 11 abr. 2023.

Ehuana Yaira é oriunda da comunidade Watoriki, onde é pesquisadora e artista. Ela frequentou a escola indígena, foi alfabetizada em yanomae e posteriormente também trabalhou como professora. Em 2018, foi a organizadora do XI Encontro de Mulheres Yanomami, que tratou do direito das mulheres, da língua e da educação Yanomami e também dos produtos das cestarias locais.

Ehuana vem assumindo um papel importante na liderança local e também atua com a preservação e difusão de conhecimentos tradicionais Yanomami, em especial sobre o universo feminino. Algumas das pesquisas realizadas por Ehuana, resultaram na publicação, em 2017, do seu primeiro livro, escrito em língua yanomae, de título "Yipimuwi thëã oni: Palavras escritas sobre menstruação". Feita em parceria com a antropóloga Ana Maria Machado, apoio da HAY e do ISA, a publicação evidencia também resultados das históricas atuações da CCPY nos cuidados com educação e saúde na região. Conforme Machado comenta, o livro

> [...] nasceu a partir de uma entrevista feita por Ehuana a Luana – duas mulheres yanomami de gerações diferentes. O rito da primeira menstruação é o fio condutor desta conversa, tema que se desdobra em outros assuntos como casamento, sexo, parto, mudanças geracionais, ritual, primeiros contatos com os napëpë[29] , epidemias e mortes. Formando assim um mosaico de narrativas com temas importantes para as mulheres yanomami. O encontro de duas gerações apresentados nessas linhas, reflete a história recente dos Yanomami das regiões hoje conhecidas como Demini e Tootopi. Luana Yanomami, a quem é dirigida a entrevista, tem seis filhos, vários netos e alguns bisnetos. Em sua longa trajetória viveu o drama dos primeiros contatos com os napëpë, perdendo vários de seus parentes por epidemias de sarampo, como conta neste livro. Luana tem testemunhado rápidas mudanças geracionais entre os Yanomami, inclusive em relação ao resguardo durante a primeira menstruação, como conta aqui. Ehuana, pesquisadora yanomami que conduziu a entrevista, é mãe de três filhos. Ela cresceu em um momento histórico de intenso contato entre os Yanomami de sua aldeia com os napëpë, tendo acesso a programas de saúde e escolarização direcionados especificamente para seu povo. Este contexto levou Ehuana a se alfabetizar em sua língua materna, desenvolver pesquisas e trabalhar como professora por algum período em sua aldeia[30].

Nesse livro há desenhos de Ehuana que auxiliam na compreensão dos vários processos decorrentes de transformações na vida e no corpo da mulher relacionadas à menstruação. Ehuana já havia participado junto de outros Yanomami em pesquisas sobre plantas medicinais da região que resultaram na publicação "Hwërimamotima thë pë ã oni: Manual dos remédios tradicionais Yanomami" de 2015. Nesse livro há a presença de ilustrações também de sua autoria. Ela colaborou como autora e ilustradora para a publicação "As línguas Yanomami no Brasil: diversidade e vitalidade", de 2019. Suas obras em desenho adentraram no circuito artístico em 2019, sendo exibidas inicialmente pela Fundação Cartier em Paris, Shangai e Milão.

Em 2023, Ehuana integrou a itinerância da mostra "Claudia Andujar: A Luta Yanomami" realizada pelo Instituto Moreira Salles no The Shed, nos Estados Unidos. Lá ela participou de palestras junto de Claudia, quando foi publicada a seguinte reportagem que dá pistas de possíveis relações entre as duas artistas:

> Quando se encontrou com Claudia, recebeu um pedido que não a surpreendeu, e que pretende cumprir ao pé da letra:
>
> – Ela [Claudia] me disse que está muito velha e que agora é a hora dos jovens, que nós temos de lutar pela vida do nosso povo através de nossa arte. E que se não lutarmos vamos sofrer muito. Pensei dentro de mim... isso é verdade.
>
> Ehuana lembra de quando a fotógrafa visitava as aldeias ianomâmis e passava longas temporadas fotografando indígenas e levando ao mundo suas histórias. A artista era criança e nunca sonhou em participar de uma exposição com aquela senhora branca e simpática, que assumiu a luta dos ianomâmis como própria.
>
> – Cresci vendo Claudia trabalhar - afirma Ehuana, que começou a desenhar aos 10 anos e, ao longo do tempo, concentrou seu olhar nas vidas das mulheres ianomâmis, em questões rotineiras e em dramas ainda atuais, como o abuso sexual que sofrem de garimpeiros[31].

29 Significa não-indígenas, brancos.

30 Ehuana Yaira Yanomami e Luana Pawë Yanomami, Yipimuwi Thëã Oni: palavras escritas sobre menstruação (Belo Horizonte: Fino Traço, 2017), 8-9.

31 Janaina Figueiredo e Kathlen Barbosa, "'A luta Yanomami': exposição com fotos de Claudia Andujar chega à Fundação Cartier, em Nova York", Jornal O Globo, 3 de fevereiro de 2023, Seção Cultura, consultado em 2 de abril de 2024, https://oglobo.globo.com/cultura/artes-visuais/noticia/2023/02/a-luta-yanomami-exposicao-com-fotos-de-claudia-andujar-chega-a-fundacao-cartier-em-nova-york.ghtml.

Há alguns anos Ehuana vem empreendendo a luta pelo seu povo, utilizando-se de estratégias variadas para a preservação dos conhecimentos tradicionais Yanomami e para a formação e conscientização dos indígenas sobre suas condições de vida e direitos em relação ao mundo não-indígena.

Pertencente à mesma geração de Ehuana, Morzaniel Iramari é cineasta, tradutor e intérprete. Ele já trabalhou como professor nas escolas indígenas e foi coordenador de comunicação na HAY. Também tomou parte em grupo de trabalho coletivo que conduziu, por exemplo, a publicação do livro da artista em 2017. Morzaniel realizou filmes que já foram exibidos em diversas mostras de cinema, na 35ª Bienal de São Paulo e na itinerância da exposição "Claudia Andujar: A Luta Yanomami", no The Shed, quando concedeu uma entrevista, na qual afirma:

Para conseguir apoio de outros não indígenas, foi muito importante participar da exposição da Claudia Andujar. Ela ajudou a demarcar a terra Yanomami, e agora estamos junto com ela mostrando a nossa imagem dos Yanomami. Para mostrar como nós estamos vivendo, como está vivendo a nossa cultura, para eles conhecerem a vivência do povo Yanomami.

O Davi explica: quando o Yanomami morrer, quando os xamãs morrerem, todo mundo vai morrer. Por isso é muito importante para o não indígena de fora do Brasil conhecer a nossa realidade. Quando eu não tinha nascido, a Claudia trabalhou muito. Agora nós estamos chegando onde ela conseguiu chegar para defender o povo Yanomami. E hoje é o próprio Yanomami que está fazendo. Nós estamos desenhando, estamos mostrando com os filmes[32].

Entre seus filmes, estão: Xapiripë Yanopë [Casa dos espíritos] (2010), dirigido em parceria com Dário Kopenawa, Urihi Haromatimapë [Curadores da terra-floresta] (2014) e Mãri Hi [A árvore do sonho] (2023). Neles são abordadas diversas questões da cosmovisão Yanomami, como o xamanismo e a importância dos sonhos para sua cultura.

O cineasta possui uma forma de elaboração de suas filmagens na qual não conduz as pessoas que estão sendo filmadas, como usualmente os não-indígenas fazem, assim as atividades realizadas pelos Yanomami em seus filmes possuem uma maior naturalidade[33]. O tempo das ações também é distinto, respeitando o desenvolvimento original de cada situação filmada. Em Urihi Haromatimapë, parte de um longo ritual xamânico de cura da terra é registrada em uma hora de filme.

Morzaniel é organizador de outra publicação em língua yanomae, intitulada de "XAPIRI THËA ONI = Palavras escritas sobre os xamãs Yanomami", de 2014. Morzaniel junto de Ana M. Machado e equipe coletiva da qual também Ehuana participou, realizaram pesquisas, entre 2010 e 2013, com seis xamãs da comunidade Watoriki, em oficinas organizadas pela HAY e ISA. Conforme Machado explica:

> O livro, destinado ao público yanomami, busca captar a riqueza da fala de seus xamãs e leva-las para o texto escrito, colocando à disposição das pessoas letradas – alunos e ex-alunos das escolas yanomami – uma peça rica de sua literatura. Pretendemos contribuir assim para o fortalecimento da escrita em língua materna, por meio da circulação destes livros nas aldeias e de seu uso como material paradidático nas escolas indígenas. Para além do material escrito, esta publicação busca também responder à demanda atual dos yanomami por materiais audiovisuais como os DVDs e CDs, visto que aparelhos eletrônicos se tornam cada vez mais presentes no cotidiano das aldeias yanomami[34].

A antropóloga ainda ressalta a importância do uso de linguagens adquiridas pelos Yanomami no contato com os brancos, como o desenho, o cinema, entre outras:

> [...] a intensificação do contato com os napëpë certamente gera mudanças significativas e desafiadoras para os Yanomami. Nesse cenário, a produção de materiais artísticos e literários pode ser vista como uma forma positiva de utilização de meios de expressão e comunicação advindos do contato. Sendo assim, esta é uma contribuição – que embora singela - tem também o sentido de contribuir para a divulgação e fortalecimento do xamanismo entre os yanomami. Apesar da vivacidade do xamanismo na aldeia do Watoriki, a falta de continuidade na formação de novos xamãs em outras regiões da Terra indígena Yanomami, sem dúvida é uma ameaça para sua continuidade[35].

Discussões sobre objetos produzidos por indígenas poderem ser ou não incluídos no conceito de arte Ocidental envolvem grande complexidade, indo muito além de reflexões próprias do campo da arte, como a visualidade ou a estilística, conforme Ticio Escobar comenta:

> [...] há outras razões, de caráter político, para defender o termo "arte indígena". Reconhecer a existência de uma arte diferenciada pode negar uma posição discriminatória, que supõe que a cultura ocidental detenha a prerrogativa de acessar determinadas experiências sensíveis privilegiadas. E pode propor outra visão sobre o indígena atual: abre a possibilidade de considerá-lo não apenas como um ser

32 Morzaniel Iramari Yanomami, "VOZES DA FLORESTA. 'Os xamãs sonham e falam que a floresta está chorando porque está destruída'", 25 de abril de 2023, consultado em 2 de abril de 2024, https://sumauma.com/os-xamas-sonham-e-falam-que-a-floresta-esta-chorando-porque-esta-destruida/.

33 Morzaniel Iramari Yanomami, Entrevista concedida por Morzaniel Iramari a Adriana Palma, Boa Vista, Plataforma Zoom, 23 de maio de 2024.

34 Morzaniel Iramari Yanomami e Ana Maria Machado, XAPIRI THËÃ ONI = Palavras escritas sobre os xamãs Yanomami (São Paulo; Boa Vista: Instituto Socioambiental; Hutukara Associação Yanomami, 2014), 10.

35 Morzaniel Iramari Yanomami e Ana Maria Machado, 10.

> marginalizado e humilhado, mas como um criador, um produtor de formas genuínas, um sujeito sensível e imaginativo capaz de encontrar soluções e figuras novas para o patrimônio simbólico universal[36].

O artista macuxi Jaider Esbell concebeu importantes reflexões que abordam a inserção dos indígenas no meio da arte contemporânea. Assim, ele reforça as inferências de Escobar e Machado e evidencia que há muito desse fazer artístico indígena atual que os não-indígenas não acessam e talvez nem possam fazê-lo, por desconhecerem os segredos guardados pelos milênios da existência indígena:

> Os propósitos da arte indígena contemporânea vão muito além do assimilar e usufruir de estruturas econômicas, icônicas e midiáticas. A arte indígena contemporânea é, sim, um caso específico de empoderamento no campo cosmológico de pensar a humanidade e o meio ambiente. [...]
>
> Devo dizer que meu atuar ecoa para um sentido da arte que puxamos para nós indígenas em relação ao grande mundo. Fazemos política de resistência declarada com a arte em contexto contemporâneo aberto. Em contexto fechado, ressignificamos nossas estruturas culturais e sociais com arte e espiritualidade em um mútuo alimentar de energias para compor a grande urgência de sustentar o céu acima de nossas cabeças[37].

Há dilemas e contradições que talvez sempre permeiem as relações entre os indígenas e os não-indígenas eurocentrados. Outro exemplo disso, envolve ainda as fotografias de Andujar. Parte dos Yanomami, a exemplo de Kopenawa, entendem que tais obras podem ser uma forma de preservação de momentos da história Yanomami para as futuras gerações, em especial de não-indígenas. Porém, dentro da cultura Yanomami, quaisquer vestígios e, portanto, também registros visuais de pessoas já falecidas, devem ser destruídos. Em entrevista concedida pela antropóloga Ana Maria Machado[38] , ela relatou a tristeza e o incômodo que imagens de pessoas já falecidas causam aos Yanomami. Porém, a postura de Davi Kopenawa e da Hutukara Associação Yanomami é de que essas fotografias continuem a circular, em especial no mundo não-indígena, em prol da luta pelos direitos Yanomami. Assim, hoje há comunidades Yanomami que permitem a circulação dessas imagens, mas há outras que nem sequer conhecem o trabalho da fotógrafa.

De acordo com Ailton Krenak[39], há soluções possíveis para enfrentar essas barreiras e conflitos entre as diferenças. As trocas e as alianças podem fazer parte dessas metodologias e os artistas aqui analisados demonstram possibilidades de diversos usos delas, algumas bem-sucedidas, outras passíveis de questionamentos que também podem enriquecer a discussão. As alternativas abertas pela utilização da criatividade e da poética artísticas podem configurar-se como estratégias primordiais, conforme Machado e Jabra defendem:

> Mas por que através da arte? Pois talvez ela seja o último lugar possível de produção de um ambiente frutífero entre formas tão distintas de conceber o mundo. É na arte que resiste o último reduto para o "pensamento selvagem" – ou, podemos dizer, sensível – existir e se expressar entre o "povo da mercadoria", tornando-se assim um meio possível de conexão entre esses mundos, atingindo e comunicando pela emoção estética. É dessa forma que a potência da arte indígena se dá como possibilidade de abertura para um outro tipo de diálogo e encontro, capaz de produzir transformação. Nesse sentido, a arte indígena é pensada também como estratégia política e, no caso yanomami, essa estratégia de unir arte e política está na origem da luta yanomami[40].

Assim, por um lado, é possível observar que a longa colaboração entre Andujar e os Yanomami propiciou a difusão e maior valorização da cultura Yanomami, especialmente nos circuitos artísticos nacionais e internacionais, nas últimas décadas; por outro lado, atualmente há um genocídio em curso, causado pelo avanço de atividades ilegais no território Yanomami, como o garimpo e a agropecuária, e pela falta de políticas públicas de proteção efetiva dos povos originários no país. Essa situação reflete as relações problemáticas entre os povos das cidades e os povos das florestas, evidenciando permanências de contradições históricas na sociedade brasileira. A difusão da cosmovisão Yanomami por meio de expressões artísticas continua entre as estratégias de luta e aproximação entre os mundos indígenas e não-indígenas, e nos últimos anos também conta com vozes variadas de novas gerações de Yanomami.

36 Ticio Escobar, "Arte Indígena: o desafio do universal", em Escrita da história e (re)construção das memórias : arte e arquivos em debate (São Paulo: Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, 2016), 19–37, consultado em 1 de fevereiro de 2025, https://repositorio.ufmg.br/bitstream/1843/44538/2/ESCRITA_DA_HISTORIA_E_RE_CONSTRUCAO_DAS.pdf, 24.

37 Jaider Esbell, "Arte indígena contemporânea e o grande mundo", Revista Select, 4 de novembro de 2021, consultado em 15 abri. 2024, https://select.art.br/arte-indigena-contemporanea-e-o-grande-mundo-2/.

38 Ana Maria Machado, Entrevista concedida por Ana Maria Machado a Adriana Palma, Plataforma Zoom, 2 de maio de 2024.

39 Pedro Cesarino, "As alianças afetivas. Entrevista com Ailton Krenak", em Incerteza viva: dias de estudo: pesquisas para a 32a Bienal (São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 2016).

40 Ana Machado e Daniel Jabra, "Yanomami: a arte como luta".

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS


ANDUJAR, Claudia. Marcados: Claudia Andujar. São Paulo: Cosac Naify, 2009.

BEDINELLI, Talita. VOZES DA FLORESTA. 'Os xamãs sonham e falam que a floresta está chorando porque está destruída'. Sumaúma Jornalismo do Centro do Mundo, 25/04/2023. Disponível em: https://sumauma.com/os-xamas-sonham-e-falam--que-a-floresta-esta-chorando-porque-esta-destruida/ , acesso em: 02 abr.2024.

DALMONEGO, Corrado. 2023. "Hutukara Associação Yanomami". In: Enciclopédia de Antropologia. São Paulo: Universidade de São Paulo, Departamento de Antropologia. Disponível em: https://ea.fflch.usp.br/instituicoes/hutukara-associacao-yanomami , acesso em 28 abr. 2024.

ESBELL, Jaider. Nova ARTE INDÍGENA CONTEMPORÂNEA E O GRANDE MUNDO. Revista Select. 4 nov. 2021. Disponível em: https://select.art.br/arte-indigena-contemporanea-e-o-grande-mundo-2/ , acesso em 15 abr. 2024.

FERREIRA, Helder Perri; MACHADO, Ana M.; SENRA, Estêvão B. (org.). As línguas yanomami no brasil: diversidade e vitalidade. São Paulo: ISA - Instituto Socioambiental; Boa Vista, RR: Hutukara Associação Yanomami (HAY), 2019. Saberes da floresta Yanomami v. 17.

FREIRE, Cristina (org.). Escrita da história e (re)construção das memórias: arte e arquivos em debate. São Paulo: Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, 2016.

_____. Arte Conceitual. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006.

GAMBINI, Roberto. Espelho Índio: a formação da alma brasileira. São Paulo: Axis Mundi: Terceiro Nome, 2000.

HERKENHOFF, Paulo (org.). A espessura da luz: fotografia brasileira contemporânea. São Paulo: Câmara Brasileira do Livro, 1994.

INCERTEZA VIVA: dias de estudo: pesquisas para a 32a Bienal, 2016. Catálogo de exposição.

JABRA, Daniel; MACHADO, Ana M. "YANOMAMI: A ARTE COMO LUTA". Revista Select. 13 maio 2024. Disponível em: https://select.art.br/yanomami-a-arte-como-luta/ , acesso em 14 maio 2024.

LIMULJA, Hanna. O desejo dos outros: uma etnografia dos sonhos yanomami. São Paulo: Ubu Editora, 2022.

NIEMEYER, Pedro Cesarino. Claudia Andujar e a tradução xamânica. In: Revista de fotografia Zum, Instituto Moreira Salles, 16 out. 2019. Disponível em: https://revistazum.com.br/radar/andujar-traducao-xamanica/, Acesso em: 15 abr. 2024.

MACHADO, Ana Maria; Yanomami, Morzaniel Iramari. (orgs.) XAPIRI THËÃ ONI = Palavras escritas sobre os xamãs YanomamiSão Paulo: Instituto Socioambiental; Boa Vista, RR: Hutukara Associação Yanomami, 2014. (Série Urihi anë thëpëã pouwi: saberes da floresta).

NOGUEIRA, Thyago (Org.). Claudia Andujar: a luta yanomami. São Paulo: IMS, 2018.

YANOMAMI, Ehuana Yaira. Yɨpɨmuwi Thëã Oni: palavras escritas sobre menstruação / Ehuana Yaira Yanomami, Luana Pawë Yanomami. - 1ed. - Belo Horizonte, MG: Fino Traço, 2017.

YANOMAMI: o espírito da floresta. Rio de Janeiro (RJ): Centro Cultural Banco do Brasil, 2004. Catálogo de exposição.

**Entrevistas:**

Entrevista concedida por Ana Maria Machado a Adriana Palma. Salvador, em 02/05/2024. Gravada via Zoom.

Entrevista concedida por Morzaniel Iramari a Adriana Palma. Boa Vista, 23/05/2024. Gravada via Zoom.

**Documentos:**

Parque Indígena Yanomami: proposta de criação e justificativa. Relatório. São Paulo: CCPY, 1978. 88 páginas. Disponível em: https://acervo.socioambiental.org/acervo/documentos/parque-indigena-yanomami-proposta-de-criacao-e-justificativa , Acesso em: 8 abr. 2024.

CCPY: dez anos de trabalho. Relatório. 1987. 80 páginas. Disponível em: https://acervo.socioambiental.org/sites/default/files/documents/YAD00229.pdf , Acesso em: 7 abr. 2024.

# ARTISTICIDADES E CRIPISTEMOLOGIAS: QUANDO ARTE E CIÊNCIA SE (RE)ENCONTRAM

*Artisticities and Cripistemologies: When Art and Science (Re)encounter Each Other*

Christine Greiner [1]

1 Christine Greiner é professora livre-docente em Comunicação e Artes pela PUC-SP, onde atua como chefe do Departamento de Artes e Diretora do Centro de Estudos Orientais. Autora de diversos livros e artigos publicados no Brasil e no exterior.
http://lattes.cnpq.br/8331762292364125

## RESUMO

As relações entre arte e ciência têm sido testadas no Ocidente desde o século XV, com os experimentos indisciplinares de gênios como Leonardo Da Vinci, entre outros artistas e filósofos. No Oriente, tais instâncias nunca foram separadas, como indicam alguns estudos da Medicina Chinesa e Japonesa. No entanto, pesquisas recentes têm proposto novas questões que não apenas indagam o papel da arte na história da humanidade, como anunciam a potência de metodologias artísticas para vitalizar a saúde, desierarquizando campos de conhecimento. Destaco aqui o papel da teoria corpomídia e das chamadas cripistemologias que, desde 2000, têm aberto trilhas para pensar singularidades corporais e seus modos de existência, aliando discussões de gênero, neurodiversidades e estados corporais marcados pela "falha" como ativadora de processos de criação (e subversão).

**Palavras-chave:** arte, ciência, cripistemologia, corpomídia, criação.

## ABSTRACT

The relationship between art and science has been tested in the West since the fifteenth century, with the undisciplinary experiments of geniuses such as Leonardo da Vinci, among other artists and philosophers. In the East, these instances have never been separated, as pointed out some studies on Chinese and Japanese Medicine. However, recent research has proposed new questions that not only question the role of art in the history of humanity, but also announce the power of artistic methodologies to vitalize health by dehierarchizing fields of knowledge. I highlight here the role of the bodymedia theory and the so-called crypistemologies that, since 2000, have opened paths to think about bodily singularities and their modes of existence, combining discussions of gender, neurodiversities and bodily states marked by "failure" as an activator of processes of creation (and subversion).

**Keywords:** art, science, crypistemology, bodymedia, creation

## INTRODUÇÃO

Desde que iniciei minhas pesquisas sobre corpo e movimento na década de 1990, tenho estudado possibilidades de aproximação (e atravessamentos) entre arte e ciência. Em parceria com Helena Katz, concebemos a teoria corpomídia que seria uma tentativa de estudar o corpo em si mesmo e não apenas a partir das suas representações midiáticas. (Katz e Greiner, 2015) Por trabalharmos em um programa de Comunicação e Semiótica (PUC-SP), parecia importante incluir o corpo como mídia e não apenas o corpo nas mídias, como costumava ser proposto, até então, nesta área de conhecimento.

No entanto, no decorrer de nossas pesquisas constatamos que havia um problema. De fato, o corpo nunca se constituía em si mesmo, mas sempre em coevolução com outros corpos (humanos e mais-que-humanos) e diferentes ambientes. Para nós, a noção de ambiente também havia sido sempre plural, uma vez que se referia não apenas aos ambientes como locais, mas, sim, como sistemas sígnicos (culturais, políticos, perceptivos e assim por diante). Nesse viés, tanto corpos como ambientes seriam sistemas abertos e em processo, ou seja, nunca dados a priori.

Para fundamentar com mais clareza tais argumentações, propusemos, inicialmente, uma aproximação com as chamadas Ciências Cognitivas1. Não estávamos interessadas em explicar ou justificar as ações do corpo a partir das Ciências, mas, sim, em aprender sobre habilidades corporais (como memória, consciência, percepção, movimento, tomada de decisão, emoções e sentimentos), tendo em vista compreender como um corpo se comunica, constituindo-se a cada instante.

No que diz respeito à arte, durante muitos anos artistas e críticos afirmaram que a arte deveria ser considerada uma atividade inútil, no sentido de que não seria subserviente a questões sociais ou mercadológicas. Embora justificada, tal argumentação acabou deflagrando alguns desentendimentos. Se por um lado, tornava a produção artística autônoma em relação às regras do mercado de arte e suas metas neoliberais; por outro, tal "inutilidade" corria o risco de tornar a arte descartável.

Durante as minhas leituras em torno das Ciências Cognitivas (e, particularmente, da Neurologia), deparei-me com a hipótese do neurocientista Vilayanur S. Ramachandran que, assim como eu, havia se surpreendido com a ideia de que a

arte não serviria para nada. Ao lado de William Hirstein, Ramachandran propôs no artigo "The Science of Art: a Neurological Theory of Aesthetic Experience" (1999) que a arte, como outros fenômenos da natureza humana, contaria com princípios universais e uma razão evolutiva para que esses princípios ou regras se configurassem como tal. Caso não servisse para nada, não continuaria a existir pois já teria sido eliminada no processo evolutivo da espécie humana. A conclusão de Ramachandran foi que a função da arte seria, antes de mais nada, a ativação do sistema límbico, ou seja, a ativação da vida, uma vez que o sistema límbico seria responsável pelo controle de nossas emoções primárias. Isto significava que, assim como a atividade sexual e a experiência da morte (próxima ou anunciada), a atividade artística (e a sua percepção estética) representaria uma espécie de atualização de um estado corporal sempre latente e necessário para a nossa sobrevivência. Em outras palavras, a ação da arte seria nos lembrar que estamos vivos.

## A artisticidade como dispositivo de análise

Outra discussão em torno das possibilidades de cruzamento entre ciência, comunicação e arte, foi proposta por alguns autores que identificaram os chamados estados de artisticidade. A filósofa e coreógrafa Erin Manning explicou em seu livro Minor Gesture (2016) que durante a sua pesquisa sobre autismo, reconheceu estados de artisticidade que apontaram para um outro modo de abordar pessoas no espectro autista. Nesse caso, não se tratava de usar uma metodologia específica a partir de uma linguagem artística (pintura, música ou dança), mas de transitar por movimentos não utilitários e apartados da lógica de causa e efeito. Ora, estes movimentos teriam uma enorme familiaridade com os movimentos de dança testados pela coreógrafa. Além disso, como a pessoa que vive no espectro autista costuma focar em ações presentes com extrema concentração no processo (e não em resultados finais) isso seria, segundo Manning, um modo de abordar um pensamento coreográfico para além da coreografia, sem finalidade cotidiana (como tarefas habituais de atravessar uma rua, pegar um corpo para beber água ou levar uma colher até a boca), e com uma aptidão para testar o movimento pelo movimento. De acordo com Manning, este poderia ser considerado um estado de artisticidade. Ou seja, não seria uma atividade artística propriamente dita (como um fazer coreográfico), mas sim, um estado aparentado com a dança em termos perceptivos.

Em outro contexto, o filósofo Yasuo Yuasa também discutiu esses estados de artisticidade, em diversos livros (1987, 1989 e 2008). Segundo ele, a teoria japonesa da artisticidade não seria uma investigação teórica das artes, mas uma aproximação com as práticas artísticas no sentido de buscar o "cultivo do corpo", sob a influência do budismo. Para compreender a sua importância e focar na relação corpo-mente, o filósofo explicou que cultivo e treino sempre vieram juntos na arte japonesa, evidenciando uma longa história de estudos do corpo no Japão.

A teoria do poema waka seria um bom exemplo. Historicamente, começa com a prática da poesia, mas será também analisada por Motokiyo Zeami (1363-1443), mentor do teatro nô, como a chamada "artisticidade do nô". Segundo Zeami (apud Yuasa, 1987), o primeiro passo para todo treino é clarear a mente, uma vez que a forma do corpo deriva diretamente da mente, não como o seu produto ou instrumento, mas como um modo de implementação.

O ideal da poesia waka foi, mais tarde, chamado de mistério profundo e obscuro (yûgen). Trata-se de um estado que não pode ser capturado em um esforço momentâneo consciente, mas precisa ser construído e internalizado para emergir. Por isso, quando alguém passa por um longo período de treino (keiko) esquecendo a vontade deliberada de si-mesmo e mergulhando no ato de escrever poemas, de dançar ou interpretar; o seu modo de artisticidade pode finalmente se "abrir".

Assim, é preciso existir uma correspondência entre corpo e treino artístico, diferente de qualquer outro treino não artístico, tendo em vista as suas especificidades e a possibilidade de ser cultivado (shugyô).

As pesquisas de Manning e Yuasa demonstram, de certa forma, como investigar u corpo (a partir das suas habilidades cognitivas) pode transformar o entendimento das mudanças de estado corporal, que seria uma chave para a homeostase.

De acordo com o neurologista António Damásio (2018), saúde está sempre relacionada a homeostase, que seria um modo dos organismos se manterem estáveis. O uso do termo "estável" é uma pista para compreendermos que não se trata de um equilíbrio estático, mas sim, de um cultivo contínuo, como ensinou Yuasa. Separar o estado de artisticidade da atividade artística, complexifica o modo como lidamos com as mudanças de estado do corpo a partir do fluxo de emoções e sentimentos, abrindo novos caminhos para lidar com as singularidades do corpo.

## A cripistemologia como campo de experimentação e inclusão

Além desses estudos já mencionados, nos últimos 20 anos foi nomeada uma nova vertente para pensar os atravessamentos entre Arte e Ciência a partir das singularidades do corpo, problematizando também noções fixas de saúde e doença. É a chamada cripistemologia.

Como mencionei em um livro publicado recentemente (Corpos Crip, instaurar estranhezas para existir, 2023), quando ouvi pela primeira vez esta palavra fiquei bastante desconfiada. À primeira vista, me pareceu que esse termo corria o risco de ser apenas outra armadilha para estigmatizar pessoas e modos de vida fora dos padrões de normalidade, enquadrando tudo que fosse considerado esquisito.

No entanto, quando comecei a reunir a bibliografia e a conhecer melhor os autores, percebi que não se tratava apenas da criação de um nome para delimitar um novo nicho, mas, sim, de um movimento político muito potente. A partir da leitura de inúmeros depoimentos e discussões, observei que, embora o interesse pelas "anormalidades" não fosse recente, os novos autores traziam questões muito específicas, partindo de suas próprias experiências.

Um dos livros pioneiros dessas teorias foi Crip theory: cultural signs of queerness and disability, de Robert McRuer (2006). Como diz o título, o autor sugere que essas teorias nasceram principalmente das culturas queer e de manifestos muito variados de pessoas consideradas fora do padrão heteronormativo branco europeu. A essa altura, algumas pesquisas já vinham propondo discussões em torno do tema, embora não usassem necessariamente a mesma terminologia. O próprio McRuer menciona ativistas importantes como Cherríe Moraga e Gloria Anzaldúa, que publicaram, em 1981, This bridge called my back: writings by radical women of color, propondo uma série de discussões sobre como não é possível generalizar o feminismo como um movimento padronizado para toda e qualquer mulher. Além disso, explicitaram a necessidade de repensar a noção de borderland e as condições mestizas de ambas.

Outra autora mencionada por McRuer é Eve Kosofsky Sedgwick, que, em 1990, publicou Epistemology of the closet, entre outros ensaios que a tornaram referência nos estudos de gênero. Sua proposta de uma epistemologia do armário mostrou como a metáfora do armário ia muito além das sexualidades não binárias e poderia ser reconhecida em inúmeras situações nas quais pessoas fora dos padrões precisavam esconder suas singularidades, fossem estas relacionadas a posições políticas, cor da pele, ou qualquer outra singularidade corporal.

Embora valendo-se de experiências distintas entre si, a proposta desses estudos sempre foi buscar a desestabilização da ordem das coisas e dos modos pelos quais estereótipos haviam sido construídos, naturalizados e incorporados nas complexidades sociais, econômicas e culturais. O desafio principal teria sido descobrir estratégias para provocar mudanças e ampliar os ativismos a partir de novas nomeações e perspectivas para lidar com as singularidades e subjetividades.3

É neste sentido que a noção de crip surge para se opor à ideia de sucesso da execução, uma vez que este parâmetro de sucesso fortalece o equívoco de que apenas pessoas "saudáveis e normais" podem executar tarefas para produzir conhecimento. Entre os primeiros ativistas está Paul Hunt (1966), que escreveu sobre suas internações em razão da atrofia muscular, da esclerose múltipla, e outros problemas, explicitando as dificuldades de acesso e seus modos de resistir. Além de Hunt, outra autora muito lembrada é Josephine Miles (1911-1985), poeta que sofria de artrite grave, o que a obrigou a estudar em casa ao longo de boa parte de vida, até finalmente conseguir cursar a Los Angeles High School, onde foi colega do músico e performer John Cage, dando início a muitos debates sobre a abertura de caminhos para o conhecimento. Após completar a formação, tornou-se professora em Berkeley, e é considerada pioneira das Humanidades Digitais.

Esses exemplos já demonstravam como aquilo que aparentemente falha pode dar muito certo, como apontou Jack Halberstam. De acordo com Halberstam, toda cripistemologia deveria se identificar com modos de não conhecer. Esse tema da falha ou do fracasso tem estado presente na sua pesquisa desde que publicou The queer art of failure,4 em 2011. Desde então, tem desenvolvido uma argumentação acerca de alternativas às expectativas de sucesso do capitalismo e da cultura heteronormativa, usando, muitas vezes, o humor e o lúdico através da exemplificação com desenhos animados, filmes e outras mídias. Segundo Halberstam, o cotidiano queer satiriza os parâmetros de sucesso e empreendedorismo, apontando outros modos de vida. Não sem motivo, Halberstam usa diversos exemplos de livros infantis e filmes de animação que exploram ângulos distintos de visão, flertando com as impossibilidades e selvagerias.

Se as epistemologias convencionais presumem um sujeito que sabe, a cripistemologia começa e termina com alguém reconhecendo que sabe algo sobre alguma coisa e como o corpo é sempre vulnerável, garante apenas um acesso temporário e instável ao conhecimento. Isso faz emergir uma política de deliberada fragilidade (e imprevisibilidade), que nada tem a ver com o ficar inerte sem ação, mas, ao invés disso, concentra-se na recusa em habitar os parâmetros neoliberais de ativação.

O documentário da BBC, The woman who thinks like a cow é um outro bom exemplo. Faz lembrar os estudos de Oliver

Sacks reunidos, por exemplo, na coletânea O homem que confundiu sua mulher com um chapéu (2015). Nesse livro, Sacks mencionava vários casos em que pacientes eram considerados loucos quando, de fato, tinham algum traço singular cognitivo, quase sempre de origem neurológica. Já nesta época, Sacks mencionava o poder da arte para valorizar esses traços singulares ao invés de invisibilizar os pacientes.

Mas voltado a Mary Temple Grandin, a mulher que pensava como uma vaca, trata-se de uma psicóloga e zootecnista diagnosticada com autismo de alta funcionalidade e que, por conta desta singularidade, revolucionou as técnicas para lidar com rebanhos e cuidados com os animais, sendo também professora da Universidade Estadual do Colorado. Grandin explica que, para desenvolver seu método, negligenciou o que se costumava fazer e passou a prestar atenção em detalhes como sons, brilhos, reflexos e a escuridão entre frestas. Assim, criou sistemas para diminuir os sofrimentos dos animais e lidar melhor com os rebanhos.

Como observa Halberstam, este foi um novo modo de conhecer, por meio de formas contraintuitivas de não saber, que ajudaram a criar estratégias de maneiras inusitadas. Afinal, o que os corpos estranhos aos padrões fazem é inventar modos singulares de viver.

Outra pesquisadora muito presente nas discussões crip é Jasbir Puar, autora do livro The right to maim: debility, capacity, disability (2017), além de outros artigos. Puar nega a deficiência como um infortúnio que deveria ser excluído socialmente a partir de parâmetros normativos. Ao invés disso, analisa a deficiência não apenas como uma contingência pessoal, mas como produto endêmico do funcionamento imperialista relacionado a disputas por soberania e proteção estatal. A autora também critica a noção de deficiência empoderada, que parece estar sempre ansiando por uma recapacitação normativa do corpo. Não interessa normalizar as deficiências, nem excluir, e sim fortalecer suas possibilidades e afirmá-las.

## Epistemologias não ocidentais e a noção plural de ambiente

Como mencionei no início deste artigo, já na concepção da teoria corpomídia, eu e Katz partimos de uma noção sistêmica de ambiente, que iria além da definição de local. No trânsito com a ciência, comecei a transitar por epistemologias não ocidentais para expandir alguns debates em torno das singularidades e impermanências do corpo. A cultura japonesa já fazia parte da minha pesquisa desde os anos 1980, mas o aprofundamento de algumas questões propostas pela Medicina Chinesa, me fizeram fortalecer a noção fluída de ambiente, de corpo e do que se considera no Ocidente, o si-mesmo. Parte importante dessa pesquisa apresentei na minha tese de livre-docência, publicada com o título de Leituras do corpo no Japão e suas diásporas cognitivas (2015).

Para se ter uma ideia, a Medicina Clássica chinesa costumava definir as doenças e seus graus de seriedade não apenas pelo descompasso sazonal (um pulso de inverno na primavera seria patológico) mas pela relação entre paciente e tempo cósmico. A questão da individuação na China clássica não tem uma base ontológica. A natureza do si-mesmo é a própria natureza do ambiente. Por isso, em certo sentido, o si-mesmo seria como o vento. O que significa isso? A pele seria dividida em respiração interior e ventos externos. As principais doenças atacavam por meio da pele e penetravam no corpo pelos poros. Por isso, poros fechados garantiam a vitalidade demarcando e salvaguardando o si-mesmo interior do caos exterior. Nos textos medievais dizia-se que havia 84 mil poros na pele, mas os mais estudados eram os escolhidos pela prática da acupuntura, conhecidos como xue (buraco ou caverna). Esse termo aparece relacionado aos mitos de origem dos ventos nos buracos da terra. De acordo com uma lenda chinesa, os ventos aparecem quando o pássaro feng emerge da caverna (fengxue) onde vivem e se acalmam quando ele retorna à caverna. Em outra versão, as quatro direções eram colocadas do lado de fora em quatro cavernas das quais se originaram os ventos cardeais. Como passagens do vento, os xue pareciam sempre mediados pela respiração pessoal e cósmica. Eles representavam a microestrutura da conexão humana com o tempo do universo. Mais do que outro modelo de Medicina Chinesa, a atenção extraordinária devotada à pele e seus orifícios espelhava a interdependência entre a concepção chinesa de corpo e a imaginação dos ventos. Não se trata de uma cristalização da oposição entre fora e dentro do corpo, mas de uma consciência distinta do corpo que está sempre relacionado, mas não se confunde com o mundo exterior.

Nesse contexto, a doença não seria uma condição derivada de uma causa nem pode ser curada em indivíduos diferentes da mesma maneira. O médico kanpô pode reconhecer um único padrão (fuchô) em cada paciente embora os componentes gerais do corpo e suas relações reflitam os componentes do universo de uma maneira mais geral. Seria impróprio dizer que nas Medicinas chinesa e japonesa o corpo é feito de certas substâncias porque termos básicos como yin e yang

ou ch' i (em japonês qi ou shi) estão mais próximos de uma classe de atributos, emblemas ou ainda energia, fluídos e vapores ao invés de constituintes orgânicos da matéria. Cada parte do corpo, como explica Paul Unschuld, pode ser definida como yin ou yang, entre alguns dos princípios de correspondência. A medicina preventiva é sempre mais indicada e os tratamentos envolvem também a alimentação que é considerada medicinal. Para os casos de interrupção do fluxo, usa-se a acupuntura, as ervas e a massagem.

Por isso, é importante compreender que o "holismo" na China e no Japão (Picone, 1989) está mais próximo da correspondência entre o universo físico, a ordem social e o microcosmo do corpo humano. Chineses e japoneses procuram o que se poderia tentar traduzir como "contextualização do corpo". Mesmo nas longas relações entre praticantes de kanpô e pacientes, nota-se também que dificilmente há discussão de problemas psicológicos. Existe um reconhecimento de dificuldades de relacionamentos interpessoais mas isso nunca será discutido e sim colocado em termos somáticos, ou seja, do funcionamento do corpo explicado em relação ao mundo físico que, como vimos, é concebido de forma bastante extensiva e não limitada. Não por acaso, o número de psicanalistas e psicólogos no Japão ainda hoje é bastante limitado e talvez a grande quantidade de curandeiros seja uma espécie de contrapartida a isso, embora estes não costumem aceitar pacientes supostamente insanos (kichigai). Como explicou Shigehisa Kuriyama (1999), parece sempre mais interessante analisar as práticas do que os discursos sobre as práticas5.

Assim, muitas concepções e suas metodologias estão sempre mudando a partir dos modos de conhecer o corpo. Na Medicina chinesa pré-moderna não havia, por exemplo, o reconhecimento do sistema nervoso. No entanto, um desequilíbrio muito forte de uma das substâncias do corpo (shen) poderia ser considerado loucura. Shen seria mais do que corpo humano, vitalidade ou mente. No entanto, é importante observar que mesmo o entendimento de mente nunca foi único e nem apartado do corpo.

Nas terapias religiosas atuais no Japão, fala-se muito em qi, alguns até preferem o nome traduzido diretamente do inglês que seria "emerugi" (energy). Na época Han, considerava-se o "centro" como sinônimo ancestral do qi. Mas não é um tópico de fácil definição. Na Medicina clássica chinesa há 32 tipos diferentes de ch' i que podem ter significados muito diferentes: vento, impacto do ambiente ou o menor componente da matéria. O corpo inclui um ch' i inato e outros produzidos pelo organismo que derivam da comida que ingerimos e do ar que respiramos, entre outras coisas. Um exemplo deste processo é o excesso de fogo no fígado, que corresponderia à emoção da raiva e pode se manifestar como "vermelhidão nos olhos". Crimes de assassinato, por exemplo, eram prováveis causadores de doenças nos olhos. Até hoje, muitos médicos continuam utilizando o qi como conceito terapêutico. François Jullien (1999) explica que, na prática, esta palavra qi é um termo geral e comum, sem grande significado filosófico e costuma ser uma fonte de confusão. Algumas vezes os dicionários a definem como posição, circunstância, outra vez como poder ou potencial. Tradutores e intérpretes tendem a atribuir a confusão à insuficiência de rigor do pensamento chinês, o que obviamente é uma visão orientalista no seu sentido mais pejorativo.

É importante notar que não se trata de um conceito unívoco, mas é justamente a sua ambivalência que parece mais interessante. Além de migrar entre o estático e o dinâmico, o qi trafega entre diferentes níveis de descrição sem uma tradução unívoca. Mostra como o pensamento chinês deve ser percebido como uma realidade processual ou um processo de transformação. Neste sentido, qi teria um tipo de potencial que não se origina na iniciativa humana mas na "disposição das coisas". Ao invés de impor o desejo por significados da realidade, para se aproximar do qi é preciso estar aberto à uma força imanente pré-filosófica, a uma compreensão pré-conceitual.

## Considerações finais

Tendo em vista todos esses diferentes contextos, concluo que para estudar Arte e Ciência, a formulação de questões que ativam as pesquisas se torna-se mais complexa na medida em que se dá um atravessamento de campos de conhecimento. A Ciência não explica a Arte, mas a aproximação entre esses campos tem demonstrado uma aptidão para apresentar o corpo como sistema complexo em seus diversos níveis de descrição.

Um outro aspecto fundamental é pensar sobre que Ciência estamos falando. Durante séculos, a ciência ocidental moderna (concebida inicialmente na Europa central e depois na América do Norte) estabeleceu parâmetros de pesquisa unívocos, deixando de fora as epistemologias do sul.

Como propôs Boaventura de Souza Santos (2010), a noção de ecologia de saberes e as consequentes epistemologias do sul, deveriam substituir as regras coloniais que descartaram ou invisibilizaram todos os saberes tradicionais não ocidentais.

Talvez, a conclusão mais evidente a que cheguei após esses anos de pesquisa é que lidar com a questão colonial para repensar as relações entre Ciência e Arte, viabiliza expandir as noções de corpo, movimento e arte, ampliando os debates sobre saúde e doença para muito além dos limites impostos pelas relações de poder epistemológicas. Sendo assim, a proposta não é simplesmente criar novos procedimentos de análise, mas sim, fazer repensar todas as certezas que enclausuram Ciência e Arte em juízos de valor pré-concebidos, encapsulando a noção de processos de criação a nichos específicos.

## Referências Bibliográficas

MORAGA, Cherríe; ANZALDÚA, Gloria (org.), This bridge called my back: writings by radical women of color. Berkeley: Third Women Press, 1981.

DAMASIO, António. A estranha ordem das coisas, as origens biológicas dos sentimentos e da cultura, trad. Laura Teixeira Motta. São Paulo: Companhia das Letras, 2018

DUGGAN, Merry Lisa Girl in need of a torniquete: memoir of a borderline personality. Berkeley: Seal Press, 2010.

FRANÇOIS, Jullien, The Propensity of Things, Toward a History of Efficacy in China. Nova York: Zone Books, 1999.

GREINER, Christine Leituras do corpo no Japão e suas diásporas cognitivas. São Paulo: n-1 edições, 2015.

GREINER, Christine Corpos Crip, instaurar estranhezas para existir. São Paulo: n-1, 2023.

HALBERSTAM, Jack. The Queer Art of Failure. Durham: Duke UP, 2011. Print.

HUNT, Paul "A Critical Condition" in: Paul Hunt (org.), Stigma: the experience of disability. London: Geoffrey Chapman, 1966, pp. 145-59.

JOHNSON, Merri Lisa. Girl in Need of a Tourniquet: Memoir of a Borderline Personality. Berkeley: Seal, 2010.

KATZ, Helena e Christine Greiner Arte e Cognição. São Paulo: ed. Annablume, 2015.

KURIYAMA, Shigehisa. The Expressiveness of the Body, and the Divergence of Greek and Chinese Medicine. New York: Zone Books, 1999.

MANNING, Erin The Minor Gesture. Durham: Duke University Press, 2016.

MC RUER, Robert. Crip Theory: Cultural Signs of Queerness and Disability. New York: New York University Press, 2006.

MC RUER, Robert e Merri Lisa Johnson, "Proliferating cripistemologies: a virtual roundtable", Journal of Literary & Cultural Disability Studies, v. 8, n. 2, 2014, pp. 149-169. Doi: 10.1353/jlc.2014.0013.

PICONE, Mary, "The Ghost in the machine: Religious Healing and Representations of the body in Japan" in Fragmented History of the Human Body, v. 1. Nova York: Zone Books, 1989.

PUAR, Jasbir The right to maim: debility, capacity, disability. Durham: Duke University Press, 2017.

RAMACHANDRAN, V.S. e William Hirstein "The Science of Art: a Neurological Theory of Aesthetic Experience" in Journal of Consciousness, 6 (6-7): p. 15-41,1999.

SACKS, Oliver O homem que confundiu sua mulher com um chapéu, trad. Laura Teixeira Motta. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

SANTOS, Boaventura de Souza e Maria Paula Meneses Epistemologias do Sul. Almedina: CES, 2010.

SCHIPPER, Kristopher, The Taoist Body. Berkley: University of California Press, 1993.

SEDGWICK, Eve Kosofsky Epistemology of the closet. Berkeley: University of California Press, 1990.

SUTTON, Ema (dir.) The woman who thinks like a cow. BBC série documental para televisão. Episódio 17, 8 de junho de 2006.

UNSCHULD, Paul U., Medicine in China, a History of Ideas. Berkeley: University of Californina Press, 1985.

YUASA, Yasuo Overcoming Modernity, Syncronicity and Image-Thinking, trad. para o inglês de Nagatomo Shigenori e John W.M. Krummel. Albany: State University of Nova York, 2008.

YUASA, Yasuo The Body Toward a Eastern Mind-Body Theory, trad. para o inglês de Nagatomo Shigenori e T.P. Kasulis. Nova York: State University of New York Press, 1987.

YUASA, Yasuo, David E. SHANER e Shigenori NAGATOMO (org.), Science and Comparative Philosophy. Leiden: E.J. Brill Academic Pub, 1989.



# MAL DE ARQUIVO - PIETRO MARIA BARDI – MASP

*Archive Fever – Pietro Maria Bardi – MASP*

Profa. Dra. Débora Gigli Buonano[1]

1 Doutora e Mestra em Educação, Arte e História da Cultura pela Universidade Presbiteriana Ma-ckenzie (SP). Estagiou na Grey Art Gallery, da New York University, e na National Gallery of Art, em Washington, D.C. Historiadora registrada sob n 0000229/SP. Atuou como assistente técnica da Coordenadoria de Acervo e Desenvolvimento Cultural do MASP. Foi professora em instituições como a Universidade São Judas Tadeu, SENAC, FMU, FAITER e IED Instituto Euro-peu de Design, além de professora colaboradora da FAU-USP (Faculdade de Arquitetura e Ur-banismo da Universidade de São Paulo). Também atuou como produtora de conteúdo EAD em História da Arte e História do Design. Atualmente, é professora da graduação e da pós-graduação do Centro Universitário Belas Artes de São Paulo, onde coordena os cursos de Bacha-relado em Artes Visuais, Licenciatura em Artes e Conservação e Restauro. É também Diretora do MUBA Museu Belas Artes de São Paulo.

## RESUMO

Este artigo examina o papel dos arquivos de Pietro Maria Bardi como fontes docu-mentais para a historiografia do design brasileiro. A pesquisa se baseia na análise de textos curatoriais, artigos de revistas e catálogos produzidos por Bardi durante sua gestão como diretor do MASP, período em que promoveu exposições inovadoras que conectaram Arte, Artesanato e Índústria. A investigação articula as contribui-ções de teóricos como Derrida, Farge e Bellotto para compreender o arquivo como espaço de reconstrução histórica, destacando como Bardi antecipou discussões contemporâneas sobre a relação entre design, identidade cultural e diversidade bra-sileira. Os arquivos revelam sua visão pioneira sobre o design como fenômeno soci-al e estético, influenciando gerações de designers e consolidando o MASP como instituição formadora nessa área.


**Palavras-chave:** Arquivo, Bardi, Design brasileiro, MASP, Historiografia do design.


## ABSTRACT

TThis article examines the role of Pietro Maria Bardi's archives as documentary sour-ces for the historiography of Brazilian design. The research is based on the analysis of curatorial texts, magazine articles, and catalogs produced by Bardi during his te-nure as director of MASP, a period in which he promoted innovative exhibitions con-necting art, craftsmanship, and industry. The investigation articulates contributions from theorists such as Derrida, Farge, and Bellotto to understand the archive as a space for historical reconstruction, highlighting how Bardi anticipated contempora-ry discussions on the relationship between design, cultural identity, and Brazilian diversity. The archives reveal his pioneering vision of design as a social and aesthetic phenomenon, influencing generations of designers and consolidating MASP as a formative institution in this field.


**Keywords:** Archive, Bardi, Brazilian design, MASP, Design historiography

## INTRODUÇÃO

O presente trabalho investiga a importância dos arquivos curatoriais de Pietro Maria Bardi (P.M. Bardi) para a compreensão e construção da história do design no Brasil, com ênfase nas exposições realizadas no Museu de Arte de São Paulo (MASP) duran-te sua direção. A pesquisa se fundamenta na discussão teórica sobre arquivos pro-posta por Jacques Derrida em Mal de Arquivo (2001), que concebe o arquivo não co-mo mera questão do passado, mas como promessa e responsabilidade para o futu-ro.

O estudo analisa os textos críticos produzidos por Bardi, publicados em revistas como Senhor, IstoÉ Senhor, Mirante das Artes e Vogue Arte, que acompanharam as exposições de design no MASP entre as décadas de 1950 e 1990. Por meio desse ma-terial, busca-se compreender como Bardi articulou conceitos fundamentais para o design brasileiro, como a relação entre artesanato e indústria, a valorização da pro-dução popular e a identidade cultural plural do país.

## O Mal de Arquivo

O aparecimento dos arquivos remonta à Antiguidade e todas as monarquias no Oriente Próximo dispunham de arquivos organizados, correspondências diplomá-ticas, relatórios administrativos, contratos, despesas, etc. Da mesma forma a Anti-guidade Clássica – Grécia e Roma – deixou-nos arquivos inteiros originados por ad-ministrações locais e estes são constituídos por documentos legislativos, comer-ciais, religiosos etc. A palavra archeion, que originalmente referia-se aos edifícios onde se reuniam os magistrados, passou a designar também o conjunto de docu-mento por eles produzidos e utilizados. (Bellotto, 2014, 71)

No ano de 2001, o filósofo francês Jacques Derrida publicou a obra Mal de Arquivo: uma impressão freudiana, trazendo à tona a discussão sobre "arquivo". Para ele os desastres que marcaram o fim do milênio foram chamados de "arquivos do mal", pois foram dissimulados ou destruídos, interditados ou desviados (como, por exemplo, os arquivos dos Nazistas) e foram abertos a possibilidades imprevisíveis, a diferentes interpretações ou, ainda, aqueles que levaram décadas e até séculos

para serem descobertos.

Derrida diferenciou arquivo daquilo que frequentemente reduzimos à experiência da memória e do retorno à origem, remetemos ao arcaico e ao arqueológico e à lembrança ou à escavação. Seria a impressão enquanto escrita, marca grafada, a impressão de um texto, e a interpretação do texto (Derrida, 2001, p. 7-8). Um arquivo não pode ser reduzido nem à memória, nem a um lote documental cristalizado, não é apenas uma referência temporal, mas é a impressão enquanto escritura. O arqui-vo não é apenas a memória que registra um começo e data uma história, não é um lote de documentos ordenados, arquivados e organizados em instituições. O ar-quivo, para Derrida, é a pulsão da morte, é a perturbação daqueles que estão en-gendrados na trama arquivística. É correr atrás do arquivo, interminavelmente pro-curá-lo onde ele se esconde.

Para Derrida os arcontes não somente eram responsáveis pela segurança física do material, como também detinham o poder de interpretá-los. (Derrida, 2001, p. 12). O trabalho com o arquivo constitui, assim, um jogo de aproximações, o sentido e a verdade, a paixão deve ser questionada o tempo todo para que haja um sentido, é necessário ser contextualizada, e com a paixão e a razão é o suficiente para descrever uma história. Os arcontes não devem apenas executar o trabalho com paixão, mas ao localizar os documentos dentro da história é possível que a razão se faça pre-sente. Os arquivos são observatórios sociais muitas vezes tranquilos e muitas ve-zes agitados, questionadores e polêmicos. Propõe-se, como um verdadeiro que-bra-cabeças, que eles podem ser reconstituídos formando dúvidas e, muitas ve-zes, novas reflexões sobre um tempo passado.

Para entender os arquivos é necessária a presença de alguém que selecione as in-formações, que as classifique e as contextualize, que as organize, que relacione e inter-relacione os acontecimentos; caso contrário, serão apenas documentos mortos, sem vida, sem ação e sem contribuição para a história. Entre os possíveis males do arquivo o primeiro seria o fato de não termos um conceito ao qual pode-mos associar a palavra "arquivo". O "mal de arquivo" seria uma noção vaga sobre a qual fica apenas uma impressão instável. Os arquivos são muitas vezes criados por organizações e instituições, ou mesmo por grupos e indivíduos; normalmente é um sistema ordenado de documentos, entendido como um mero depósito, um depósito inerte. Dessa maneira, Derrida entende o arquivo como o dispositivo in-completo e sempre aberto a novas e constantes re-escrituras. Ao percorrer parte dos arquivos dos textos curatoriais de Bardi é bastante evidente que este curador, colecionador, marchand ou mesmo connaisseur possuía a ajuda de alguém que classificava e organizava o material necessário para que ele pensasse e escrevesse seus textos.

Ao passar pelos arquivos fazemos emergir deles a história, pois o documento por si só não o faria. Portanto, cabe a esta pesquisa sobre os arquivos dos textos cura-toriais de Bardi, reelaborar as relações entre o passado e o presente. As exposições também são decorrentes dos arquivos e são, sem dúvida, a consciência de uma época e de um meio assim como elas representam a construção plausível da histó-ria a partir de exigências científicas. A partir dos arquivos podemos entender as construções simbólicas e intelectuais do passado.

De acordo com a historiadora Arlette Farge, em seu livro "O sabor do arquivo", o uso do arquivo e sua relação com a escrita da história:

> Não se ressuscitam vidas encalhadas em um arquivo. Isso não é mo-tivo para deixá-las morrer uma segunda vez. O espaço é estreito para elaborar uma narrativa que não as anule nem as dissolva, que as mantenha disponíveis para que um dia, e em outro lugar, outro relato seja feito de sua enigmática presença. (Farge, pg. 117: 2009)

Assim, ressuscitamos alguns textos produzidos por Bardi referentes às exposições de design no MASP nos variados arquivos de revistas, jornais e catálogos. Os arqui-vos constituem fontes de informação.

Na medida em que os arquivos dos textos de Bardi vão sendo decifrados ou revisi-tados, será possível a formação de uma história do design mais ampla e com con-siderações acerca do início de sua formação, delineando assim a identidade cultu-ral do design brasileiro, a partir do perscrutar dos arquivos. Para Ana Maria de Al-meida Camargo, professora do departamento de História da Faculdade de Filosofia Letras Ciências e História da USP:

> Valendo-se de suportes variados, os documentos escritos passaram a mediar toda e qualquer atividade, em especial aquelas que engen-dram compromissos, obrigações e direitos, servindo-lhes de prova. Instrumentos e produtos das ações de indivíduos e instituições, es-ses documentos continuam a representá-las mesmo quando as ra-zões, os agentes e os organismos responsáveis por sua criação se transformaram ou deixaram de existir. Daí sua importância e daí tam-bém a série de procedimentos a que estão sujeitos para que sua principal qualidade – o efeito probatório – não se perca. (Camargo, in Magalhães: 2010, p. 22)

Derrida (2001, p. 13) deixa claro, porém, que o arquivo não requer somente um su-porte estável e a disposição de uma autoridade, mas que é necessário um poder arcôntico, que concentra as funções de unificação, reconhecimento e catalogação que caminhe com o poder de consignação, ou seja, o ato de consignar, de reunir sig-nos. Assim, em um arquivo deve haver a heterogeneidade e o segredo. O princípio arcôntico do arquivo é também o de consignar, isto é, de reunir.

Portanto, selecionamos aqui uma parcela dos textos escritos por P. M. Bardi que trazem, em seu corpo teórico, apreciações no campo da arte, do artesanato e do design. Ao analisarmos esse arquivo de textos julgamos haver uma tentativa de per-ceber semelhanças entre o passado e o presente graças a elos associativos e simi-lares capazes de modificar e transformar os dois tempos (Sedlmayer, 2012, p.81). Desse modo, para a formação do design no Brasil, estes arquivos contribuem com histórias desconhecidas. Assim, ao mesmo tempo em que estes recortes de jornais, revistas e catálogos são coisas do passado, este mesmo material deve pôr em ques-tão a chegado do futuro. (Derrida, 2001, p.48)

Dessa maneira o arquivo não é uma questão do passado, trata-se do futuro, a pró-pria questão do futuro, a questão de uma resposta, de uma promessa e de uma res-ponsabilidade para o amanhã (Derrida, 2001, p. 50). Quando analisamos todo o material arquivado das exposições de design do MASP, buscamos respostas sobre o que entendemos hoje como uma produção cujo berço está na produção artesa-nal, como é o caso da exposição "A Mão do povo brasileiro" realizada em 1969, na nova sede do MASP na Avenida Paulista, que proporcionou uma síntese da arte popular brasileira através de todas as regiões salientando, no contexto, a impor-tância do Nordeste e oferecendo uma contribuição significativa para uma nova consideração da história da arte no Brasil. (Migliacio, 2012, p.10). Assim, buscamos o arquivo para propor novos caminhos para o design.

No arquivo, os documentos nos permitem articulações que podem ser feitas por pactos e recombinações diversas, pode ligar-se a qualquer outro documento sem hierarquia pré-estabelecida. (Menezes, apud Magalhães, 2010, p.11). Dessa forma, trabalhamos os arquivos dos textos escritos por Bardi sobre design, relacionando-os com os de outros teóricos, curadores de design, especialistas em design e desig-ners. Mapeamos os arquivos e os textos que acompanharam as exposições, e verifi-camos que surgiram novas informações, novos designers, novos materiais e novos produtos. No caso dos arquivos de Bardi, seus textos de revistas e catálogos estão ligados às suas ações como diretor do MASP.

Ressaltar a importância da pesquisa e a importância do olhar de Bardi para o de-sign brasileiro, ímpar ao lançar e promover novas ideias e novos modos de opera-ção sociocultural. (Ulpiano, apud Magalhães, 2010, p. 20)

Quando escrevemos um livro, por exemplo, estamos arquivando. Estamos deixan-do para a posterioridade nossas pesquisas ou nossas opiniões, por exemplo, as-sim é a proposta na formação e análise dos arquivos dos textos das exposições de design escritos por P.M.Bardi. (Derrida: 2001, p. 18-19)

## Conhecimento Enciclopédico acerca do Design

**Arquivos de Artigos das Revistas: Senhor, Isto é Senhor, Mirante das Artes e Vo-gue Arte**

Bardi escreveu muitos catálogos e textos críticos, vários deles para as revistas Se-nhor e IstoÉ Senhor, a partir dos anos 70, os artigos aqui escolhidos são os que acompanharam, de alguma maneira, as exposições de design que aconteceram no MASP enquanto era diretor. Em suas análises críticas, Bardi apresentou novos de-signers, destacou e explorou de maneira criteriosa produções e criações. Averi-guou a materialidade, as técnicas e inovações no campo do design em suas diver-sas áreas como moda, produto gráfico, e interiores.

Em um de seus artigos "História de um namoro que deu certo", revista Senhor, nº 7 – outubro de 1978, o "professor" abordou a alquimia entre arte e indústria, relação que ele justificou dizendo que no "pós-Cubismo e no Futurismo há uma mudança estética na concepção da produção industrial" (Bardi, 1978, p. 98). Apresentou tam-bém os conceitos de artesão, arte e indústria, antecipando a discussão muito pre-sente no século. XXI, principalmente no campo da chamada "economia criativa". Para o historiador do design, Rafael Cardoso Denis (2000, p. 17), "Design, Arte e Artesanato têm muito em comum hoje, quando o design já atingiu uma certa matu-ridade institucional; muitos designers começaram a perceber o valor de resgatar as antigas relações com o fazer manual". Este ponto de vista confirma a autoridade dos escritos de Bardi com relação ao que hoje se observa a respeito das ideias so-bre design.

Um aspecto curioso no artigo foi o paralelo apresentado por Bardi entre uma bate-deira elétrica e um escultor, pois os dois são produtores de múltiplos. Os múlti-plos, além da seriação do trabalho, carregam um conceito, um programa análogo à prática industrial, como um objeto acabado, produzido, enfim realizado, seguindo determinado programa pré-estabelecido. A compa-

ração aqui entre arte e indústria serve para que se entenda a escultura como múltiplo, pois uma escultura pode ser reproduzida várias vezes, de acordo com a intenção do artista; já para o design, a indústria também reproduz com tiragens, porém excessivas. O que na arte são repli-cações do próprio objeto, muitas vezes em séries limitadas, no design podem ser séries ilimitadas. Ele aponta, ainda, a importância da indústria e do desenvolvimen-to estético do objeto. Nessa observação, Bardi entendeu a forma como um elemen-to importante para o desenvolvimento estético do objeto, que em sua produção seriada faria diferença na vida da sociedade, uma vez que se tornaria objeto de consumo (Bardi, 1978, p. 98). Lembramos que para Rudolf Arnheim (1974, p. 89), em seu livro Arte e Percepção Visual, "forma é a configuração visual do conteúdo". As-sim, no design do objeto, sua forma vai além da necessidade, ela alimenta o desejo de beleza dos consumidores.

É importante lembrar que no período pós-segunda guerra a concepção de objetos industriais tornou-se mais sistemática e as equipes de trabalho passaram a pre-ocupar-se mais em adaptar os produtos ao mercado, apelando para o marketing e para a estética industrial vinculada à qualidade formal e à noção de beleza. (Ono, 2006, P. 67)

Contudo, os artigos discorreram sobre questões de difícil compreensão no campo do design naquele tempo. Um dos exemplos foi o artigo "Coisas da Indústria Anti-ga e Moderna" (Bardi, 1982, p. 63) escrito na época da reconfiguração da fábrica Pompeia (feita por Lina Bo Bardi) na ocasião da exposição de design chamada "His-tória e Realidade". O artigo deixou clara a maneira como P.M.Bardi (1982.p.45) ob-servava o crescimento do design no Brasil e o via com grande felicidade: "compreen-do que o design brasileiro parte de todo um aparato histórico desde as máquinas primitivas até a contemporaneidade".

Além do fato do design brasileiro se apropriar da história, há ainda o aspecto de sua maturidade, e após décadas de aprendizagem, no Brasil ele passou a não se submeter mais às fórmulas pré-estabelecidas tornando-se, assim, mais livre, ex-pressivo e espontâneo, assimilando os variados aspectos da diversidade multicul-tural e se assemelhando à própria cara do país, assumindo sua identidade plural. (Moraes, 2006, p. 261)

O "professor" deixou claro no artigo "Pós-Moderno para quê?" (Bardi, 1986, p.68) que na primeira metade do século XX o modernismo deglutiu as mais heterogêne-as novidades e que na década de 80 o pós-moderno havia sido aclamado, mas se-gundo ele, isso vinha sendo anunciado desde F.T.Marinetti, em 1909. Esse olhar para o pós-moderno foi para Bardi o momento das inteligências artificiais, dos computadores e de outras inovações. Esse movimento, sob o seu olhar, não tinha datas, eram ideologias nascendo, declinando e morrendo.

Corroborando com o ponto de vista de Bardi, Mario Pedrosa, em texto de 1973 da Arte em Revista, assim define o Pós-Moderno:

> Tudo passa como se o velho estivesse a preparar-se para deixar, como precária borboleta, o casulo dentro do qual até aqui viveu no seu arcaico habitat, na sua velha cultura folclórica-mágica-idealista-capitalista-ocidental e sair por aí a debater-se, incerto e corajoso, num outro habitat cultural que ele mesmo veio criando. (Pedrosa, Arte em Revista, Ano 5, nº 7, agosto,1973, p.77)

Em "Uma arquitetura exemplar, bons exemplos num supermercado de São Paulo" (Bardi, 1985, p. 68), texto publicado na Revista Senhor, de 2 de outubro de 1985, Bardi resgatou inicialmente as definições "dos oitocentos", período em que as artes de-corativas, os complementares e os acessórios eram considerados artes menores em relação à pintura e à escultura, por exemplo. Segundo ele, a Escola de Design no MASP, em 1950 - IAC (Instituto de Arte Contemporânea do MASP) era confundida com o espaço para a decoração; portanto, todas estas categorias eram vistas e en-tendidas apenas por algumas poucas pessoas da área da arquitetura. Um exemplo do olhar de Bardi foi o comentário que fez após visitar o Supermercado Pão de Açú-car, que foi publicado na Revista Senhor, de 1985:

Arquitetura esplêndida, funcionalismo perfeito e racionalismo combinados numa arquitetura exemplar. A distribuição dos com-ponentes comerciais é calculada e, sob o ponto de vista da arte, trata-se de um espetáculo de ordem agilizado pela distribuição dos setores, composição de mercadorias colocadas em espaços li-vres e alinhadas nas vitrines refrigeradas, valendo como design e cores o que é apresentado nas embalagens. (Bardi, 1985, p. 68)

Desse modo, para Bardi, a composição da mercadoria apresentava um exemplo da estética da contemporaneidade. O prazer de entrar no mercado sob uma ordem de forma e cor foi para ele um prazer semelhante ao de olhar para uma obra de Miche-langelo, para um desenho de Picasso ou mesmo para uma obra do artista pintor e professor da Bauhaus Paul Klee. (Bardi, Revista Senhor, de 02 de outubro de 1985).

Percebe-se, além do mais, que o interesse estético de Bardi ultrapassa os limites da arte na direção "arte do design" de embalagens e de composição de produtos, cujo discurso se apresenta por meio do simbólico cultural e as relações com o consumidor. Fábio Mestriner, por exemplo, profissional e professor de design de embalagem em diversas universidades afirma:

> A linguagem visual da embalagem constitui um vocabulário que os designers precisam conhecer para poder se comunicar com os consumidores. Esse é o principal diferencial do design de embala-gem em relação às outras linguagens do design; existe um repertó-rio exclusivo, construído ao longo dos séculos com a evolução do comércio e o desenvolvimento da sociedade de consumo, que do-tou os produtos de uma roupagem que permite a identificação de seu conteúdo e facilita o processo de compra. (MESTRINER, 2001, p.10)

Conforme pesquisas de design e cultura realizadas por Maristela Ono, os objetos e a sociedade moldam-se e se influenciam em uma relação dinâmica, no processo de construção material e simbólica do mundo, e sob esse prisma, considera-se que o designer, como um dos mediadores de tal processo, necessita conjugar a sua ati-tude criativa na complexa teia de funções e significados, na qual as percepções, ações e relações se entrelaçam, buscando a adequação dos artefatos às necessi-dades e anseios das pessoas e à melhoria de vida da sociedade. (Ono, 2006, p.2)

Na matéria "Arte, coração da indústria", um texto eloquente em que Bardi fez uma análise do emblema do centenário da empresa suíça Sandoz, ele apontou mais uma vez a relação entre Engenharia e Arte, fazendo paralelos com as cores e a linha do logo, criando uma apologia com a contemporaneidade, como neste estudo on-de se apropria da arte e da utilização das linhas na construção das formas, assim como fez o artista Mondrian, propondo, assim, a semelhança entre a arte e suas rupturas. A influência desse artista no design contemporâneo assumiu muitas formas, mas a principal delas é que o espaço visual respeita uma distribuição cuja proposta está sempre ancorada ao uso de retângulos. Assim, Bardi viu no logo da Sandoz uma aproxima-ção das linhas retas de Mondrian.

A percepção visual e a visão didática de Bardi estão presentes neste texto crítico e podem aqui ser comparadas com as pran-chas didáticas do historiador e pesqui-sador Aby Warburg, para quem as formas, independentes do momento em que foram criadas, apresentam diálogos formais criando mapas de memória visual; desse modo, as imagens tornam-se semelhantes em suas composições. O exercí-cio atemporal realizado por Bardi pode, assim, ser comparado aos exercícios visu-ais realizados por Aby Warburg, para quem a graça da imagem provoca, além do presente que ela nos oferece, uma dupla tensão: com respeito ao futuro, pelos de-sejos que convoca, e com respeito ao passado, pelas sobrevivências.

Em "A Redação vai ao museu – As artes do Jornal da Tarde expostas no MASP, (Revista Senhor de 14 de janeiro de 1986, p. 73) há uma crítica sobre o preciosismo dos este-tas da arte ao rejeitarem no Museu o que não era considerado arte sob o ponto de vista da Academia, para a qual o conceito tradicional de Museu se referia apenas às artes clássicas. Mas a questão é que o MASP, sob a direção de Bardi, abrigou em sua sala principal uma exposição sobre o Jornal da Tarde alegando que seria a oportunidade de mostrar ao público todo o processo industrial, bem como a elabo-ração gráfica (o papel do designer na ela-boração e projeção do jornal). Podemos perceber nos diálogos apresentados no artigo, extensa proximidade ao que acon-teceu nas mostras das grandes exposições universais do século XIX, por ser o Jor-nal um dos grandes elementos para a expansão do processo de informação. As Exposições Universais eram grandes laboratórios exibicionistas. Buscava-se mos-trar o que as nações haviam feito de progresso industrial. O século XIX, em sua se-gunda metade, apresentava uma conjuntura de aceleramento e ampliação do pro-cesso de industrialização, movido pelas estratégias de expansão imperialista do capitalismo, projeto hegemô-nico centrado na Europa. Trazia os primeiros fenôme-nos de massa, a metropolização das cidades e, com isto, as multidões e novas ex-periências e sensações. A partir de 1851, realizavam-se as primeiras exposições universais, que se constituíam na mais condensada representação material do projeto capitalista de mundo. Foram reunidas, num mesmo espaço, representa-ções das regiões em expansão (países europeus e Estados Unidos emergentes), das regiões que estavam sob pleno regime colonial e das regiões distantes (do ponto de vista imperialista), promissoras fontes de matérias-primas, como a Amé-rica Latina. Uma verdadeira representação do mundo, tal como concebido pela fi-losofia dominante. (Barbuy, 1996, p. 211)

O historiador e ex-aluno da Royal College of Art, de Londres, Rafael Cardoso Denis, em seu livro Uma Introdução à História do Design, abordou a importância do de-sign e da comunicação no cenário urbano:

> A proliferação de Jornais e Revistas ilustrados deu início a um rápido processo de avanços nas tecnologias disponíveis para a impressão das imagens, culminando na fotogravura na dé-cada de 1880. Cada etapa dessa evolução exigiu muita criativi-dade da parte de tipógrafos, compositores, desenhistas e gra-vadores para gerarem uma linguagem gráfica adequada às no-vas possibilidades de reprodução. (Denis, 2000, p. 42)

Da mesma forma, Bardi entendia que a elaboração do jornal, não só por meio da pro-dução técnica, mas especialmente pela produção do design, era um fato de cultura e, naturalmente, de política.

O artigo "À Flor da pele – Também no Brasil a moda já é celebrada como arte"(Bardi, 1988, p.72) abordou exposição da moda

de 1951, de Christian Dior, no MASP. A mostra não obteve repercussão entre as massas, mas entre a elite paulistana. Po-rém, a partir dessa mostra e dentro da chamada "museologia" não tradicional (ter-mo utilizado por Bardi, para uma museologia fora dos limites). Um Museu fora dos Limites foi considerado o primeiro texto elaborado por Pietro Maria Bardi no qual o diretor do MASP apresentava o museu e descrevia o seu plano de ação. Publicado originalmente na revista Habitat em 1951, o texto desenvolveu as premissas e parti-dos que nortearam a concepção do museu criado em 1947, buscando uma defini-ção para o museu de arte e como ele deveria atuar em seu tempo e lugar (Canas, 2012, p.2).

Assim, neste museu dinâmico Bardi lançou o desfile da Moda Brasileira, que foi totalmente realizado com auxílio de pinto-res que executaram as estampas dos te-cidos, de costureiros e de estilistas que trabalharam nos projetos e na confecção dos vestidos. A Coleção Rhodia foi formada por cerca de 80 peças, que compunha significativa porção da produção da Rhodia para os seus desfiles-show ocorridos na FENIT (Feira Nacional da Indústria Têxtil). As peças foram selecionadas por Bardi para parti-cipar de uma exposição no MASP e posteriormente foram doadas ao Mu-seu formando assim a Coleção Rhodia de Vestidos. A Coleção trouxe debates insti-gantes já que eram, concomitantemente, peças que tratavam da memória da histó-ria do têxtil, do vestuário e da moda no Brasil, mas também indicavam transforma-ções na sensibilidade diária, isto é, na estética cotidiana, como as mudanças na linguagem plástica que formaram (e conformaram) a aparência das pessoas que um dia as portaram, da mesma maneira como quem as assistiu em desfiles pela te-levisão ou as leu nas páginas das revistas. (Sant'Anna, 2010, p. 263)

Bardi nunca desistiu da moda em suas mostras e ações, inclusive escreveu a resenha "Traje, um objeto de arte?" para uma exposição do mesmo nome, no MASP, em 1987. Assim, desde 1950, após as mostras sobre vestuário, Bardi discutiu a importância da moda no Museu e concluiu no artigo na Revista Senhor de 1988, que as obras de arte apresentam nelas mesmas a moda de seu próprio tempo. Pode-se dizer que o entendimento de Bardi se assemelha ao do filósofo Giorgio Agambem, pois para ele, um bom exemplo da especial experiência do tempo que chamamos de contemporaneidade, é a moda. (Agambem, 2009, p.67). Segundo o curador do De-sign Museum de Londres, Deyan Sudijc:

> Por outro lado, aos olhos das pessoas ligadas à área da moda, o va-lor de tais peças de arte é con-ferido entre outros, em razão da transformação dessas peças banais em objetos de arte e porque não "históricos", pois para esse grupo o mais inútil do útil é o mais vali-oso. (Sudijc, 2014, p.204)

Essa relação feita por Sudijc é bastante clara quando pensamos na coleção de ves-tidos da Rhodia do MASP, esta foi uma produção criada a partir da colaboração entre artistas e estilistas apenas para a promoção da marca, porém, trazia informa--ções que eram reprocessadas com referências brasileiras. O conjunto de vestidos tinha o interesse em dialogar com a arte contemporânea do momento e refletia as principais tendências da arte e da moda. Esse projeto teve a participação de artistas como Willys de Castro (1926-1988), Hércules Barsotti (1914-2010), Antonio Maluf (1926-2005), Waldemar Cordeiro (1925-1973) e Alfredo Volpi (1896-1988); a abstra-ção informal de Manabu Mabe (1924-1997) e Antonio Bandeira (1922-1967); referên-cias populares brasileiras, como as de Carybé (1911-1997), Aldemir Martins (1922-2006), Lula Cardoso Ayres (1910-1987), Heitor dos Prazeres (1898-1966), Manezinho Araújo (1910-1993), Gilvan Samico (1928-2013), Francisco Brennand e Carmélio Cruz; e outros associados a uma vertente da arte pop, como Nelson Leirner e Car-los Vergara.

Conclui-se, então, que a banalidade do vestir-se, a troca de roupa do dia a dia, tal-vez deixe de ser simplesmente o banal e passe a carregar novos códigos, pois é por meio desses novos modelos é que a sociedade passará a ter o contato com o novo estilo estético construído com a técnica e o gosto dos artistas contemporâneos, entretanto, o que pensamos ser o mais inútil é na verdade o mais útil o mais valio-so, pois nos oferece a relação com o nosso próprio tempo, o estar na moda.

Em "Beleza transparente", (IstoÉ Senhor, de 1988, p. 128), Bardi fez uma análise da exposição apresentando uma pequena história do vidro desde o Egito até a Europa contemporânea. Apresentou o artefato vidro e a importância dos artesãos, abor-dou a relevância da retomada do vidro no setor mais expressivo que, segundo ele, seria o vidro arte. Da mesma forma que o vitral medieval teve sua importância na história, o vidro arte também a teve, pois na tradição oriental ele foi apreciado des-de as formas abstratas até o utilitário e decorativo, assim como o vidro o foi nas mãos de artistas como Matisse e Chagal.

Uma das mais importantes publicações de Bardi foi "A influência da Bauhaus – A fa-mosa escola alemã marcou o ensino do desenho Industrial Brasileiro nos anos 50" (IstoÉ Senhor, de 1988), pois foi reproduzida, discutida e referenciada em diversas teses, como a da jornalista e pesquisadora Ethel Leon, com seu trabalho IAC- Pri-meira Escola de Design do Brasil, editado pela Blucher em 2014. Nesse artigo, Bardi recordou a primeira escola de design aberta no Brasil, o IAC-MASP, que correspon-dia à Bauhaus de Walter Gropius. A resenha crítica admitiu que, sobre a história do design, a ignorância em São Paulo era total e a escola, apesar do processo de indus-trialização do país, trabalhava contra esta corrente. Declarou, também, que Max Bill proferiu uma série de palestras sobre as ações da Bauhaus para os alunos do IAC (Instituto de Arte Contemporânea). Sobre estas palestras o pesquisa-

dor Adriano Tomitão Canas lembra que as ideias de Max Bill foram divulgadas pela Habitat, e que se alinham com o racionalismo presente em seu trabalho na tentativa de cha-mar a atenção para o problema do desenho industrial. Tais propostas estiveram presentes nos cursos organizados pelo MASP através da orientação de vários artis-tas cujas ideias se revelaram próximas dos mesmos princípios, como foi o caso da arquiteta Lina Bo Bardi. (Canas, 2014, p.126)

A importância do MASP como formador intelectual do Design no Brasil também foi abordada por Lucy Niemeyer. Em seu livro Design no Brasil: origens e instalação, a au-tora declara:

> No MASP é que o design passou a ser sistematicamente tratado, seja em suas atividades didáticas e exposições, seja nos seus equipamentos. Em entrevista a Ethel Leon, publicada no número 18 da Revista Design e Interiores, Bardi disse que descobriu em São Paulo, uma cidade de caráter industrial, não se falava em design. (Niemeyer, 1998, p. 64)

Dessa forma, no artigo "Em um museu para o design" (IstoÉ Senhor de 1989, p. 94), o autor enfocou o anonimato do design brasileiro como ponto principal e apresen-tou uma breve abordagem sobre o artesanato e a indústria ressaltando os trabalhos do Liceu de Arte e Ofícios de São Paulo. No que se refere ao anonimato de desig-ners, Bardi relembrou o professor primário Antonio da Silva Pimentel (1862-1921), um artesão premiado na exposição Industrial de São Paulo, de 1917.

O que Bardi reforçou foi a importância do artesanato e a passagem dele para o uni-verso da indústria, deixando perceptível que os nomes e produtos que deveriam ser pesquisados futuramente e que deveriam ser referências para o design brasileiro teriam ficado no esquecimento da História do Design.

Na publicação "A Arte para sentar" (revista IstoÉ Senhor, de 22 de fevereiro de 1989), o autor abordou o catálogo produzido pelo professor Carlos Lemos, da Uni-versidade de São Paulo, para a Giroflex, em 1989, sobre cadeiras brasileiras. Para Bardi tratava-se de uma monografia interessante, cujo objeto era o símbolo da que abordava a história da cadeira e explorava desde o trabalho artesanal até a produ-ção industrial, apresentando o registro deste tipo de trabalho desde os portugue-ses até a arte decô brasileira com o arquiteto Gregori Warchavchik, e o pintor Lasar Segall.

No artigo da IstoÉ Senhor, de 1990, Bardi apresentou uma novidade que diz respei-to a uma afiliação entre o MASP e a estação do Metrô Trianon-MASP. Bardi escreveu sobre seu desejo de ocupar a vitrine da estação de Metrô-Trianon com manifesta-ções inéditas na arte, no artesanato e no design, pois para Bardi o artesanato no Bra-sil prevaleceu dando origem ao design.

Da mesma maneira que Bardi, Adélia Borges, curadora de design e ex-diretora do Museu da Casa Brasileira, acredita que o design brasileiro começa com a rede de dormir, que é uma criação indígena; admite também que hoje há no país um flores-cimento cultural de tudo aquilo que era competência para o design brasileiro. Para Adélia o Brasil é um país culturalmente diverso e a nossa identidade está na mistu-ra, na mestiçagem, porque o design brasileiro é um design mestiço, é um design que se contamina. O que une essa identidade plural é o grande poder que o brasi-leiro tem de criar em condições não ideais, que estão dadas naquele momento e lugar, com os materiais e as tecnologias que estão disponíveis. Toda defesa que Bardi fez no passado sobre a relação artesanato e design, encontramos hoje na discussão de Adélia Borges, bem como na produção de designers como Renato Imbroisi e os Irmãos Campana. (Borges, 2011, p. 2)

Em seu livro Design + Artesanato: Caminhos Brasileiros, Adélia Borges se referiu a Bardi como sendo aquele que entendeu o que significou o artesanato para o de-sign brasileiro:

> O levantamento cultural do pré-artesanato brasileiro poderia ter sido feito antes de o país enveredar-se pelo caminho do capitalismo dependente, quando uma revolução democráti-co-burguesa ainda era possível, nesse caso, as opções cultu-rais do desenho industrial poderiam ter sido outras, mais ade-rentes às necessidade reais do país [...]. O Brasil abandona a opção da grossura e escolhe finesse. (Bardi apud BORGES, 2011, p.41).

## Considerações Finais

Ao longo da pesquisa, foi possível constatar que Bardi, por meio de sua atuação à frente do MASP, consolidou um pensamento visionário que antecipou discussões contemporâneas acerca das relações entre arte, artesanato, indústria e identidade cultural. Os arquivos analisados, publicados em revistas como Senhor, IstoÉ Se-nhor, Mirante das Artes e Vogue Arte, demonstram que Bardi não se limitou a docu-mentar exposições, mas exerceu um papel ativo na formulação de conceitos

e na promoção de um debate público sobre o design brasileiro. Um dos principais lega-dos de Bardi é a valorização da pro-dução artesanal como matriz legítima do design nacional. Ao promover exposições como "A Mão do povo brasileiro" (1969) e ao de-fender a alquimia entre arte e indústria, ele rompeu com hierarquias estéticas tradi-cionais e afirmou a pluralidade cultural do Brasil como elemento constitutivo de sua produção material e simbólica. Essa visão encontra eco nas discussões atuais so-bre design mestiço, economia criativa e sustentabilidade sociocultural.

Cabe ressaltar, ainda, que a pesquisa sobre os arquivos de Bardi não se encerra nes-te trabalho. Pelo contrário, ela se abre para novas perguntas: como seus escritos podem dialogar com as práticas contemporâneas de design autoral e periférico? De que maneira sua defesa do artesanato ressoa nas discussões atuais sobre decolo-nialidade e design?

Assim, reafirma-se a importância de preservar, estudar e difundir esses arquivos, não apenas como homenagem à obra de Bardi, mas como compromisso ético e crí-tico com o futuro do design e da cultura no país.

## Referências


AGAMBEN, Giorgio. O que é o contemporâneo? E outros ensaios. Chapecó: Editora Argos, 2009.

AGAMBEM, Giorgio. Estâncias, a palavra e o fantasma na cultura ocidental. Tradução de Selvino Assmann. Belo Horizonte: Editora UFMG,2007.

ALAMBERT, Francisco. CANHETÊ, Polyana Lopes. As Bienais de São Paulo da era dos museus a era dos curadores (1951-2001). São Paulo:Boitempo, 2004.

ALMEIDA, Paulo Mendes. De Anita ao Museu. São Paulo: Ed.Perspectiva, 1976.

AMARAL, Aracy A. "O curador como estrela". In:Textos do trópico de capricórnio: ar-tigos e ensaios (1980-2005). Volume 3: Bienais e artistas contemporâneos no Brasil. São Paulo: Ed. 34, 2006

ARAUJO, Renato (curadoria) Novos Curadores/748.600. São Paulo, Imprensa Oficial: Paço das Artes, 2011

ARHEIM, Rudolf. Arte e percepção visual. São Paulo: Ed. Pioneira, 1974

BARDI, Pietro Maria. Excursões ao Território do Design. São Paulo: Banco Sudameris S.A., 1986.

BARDI, P. M. Lembrança de Le Corbusier, Atenas, Itália, Brasil. São Paulo, Nobel, 1984.

BARDI, L. B. Tempos de grossura: o design no impasse. São Paulo: Instituto Lina Bo e P.M. Bardi, 1980. (coordenação editorial: SUZUKI, Marcelo, 1994).

BARBUY, Heloisa. O Brasil vai a Paris em 1889: um lugar na Exposição Universal. Anais do Museu Paulista. São Paulo. N. Sér. v.4 p.211-61 jan./dez. 1996

BASSO, Eliane Fátima Corti. Revista Senhor: modernidade e cultura na imprensa brasileira. Rio de Janeiro : Secretaria Especial de Comunicação Social, 2008.

BELOTTO, Heloisa Liberalli. Arquivo Reflexões. Belo Horizonte. Editora. UFMG, 2014.

BLOM, Philip. Ter e manter. Tradução de Berilo Vargas. Rio de Janeiro, Record, 2003.

BORGES, Adélia. Design + artesanato: o caminho brasileiro. São Paulo: Terceiro No-me, 2011.

CINTRÃO, Rejane. Algumas exposições exemplares. As salas de exposição na São Paulo de 1905 a 1930. São Paulo: Zouk, 2011.

CANAS, Adriano Tomitão. Coloquio Histórias da Arte em Exposição, Anais:Comunicações, 2014, 9º Seminário docomomo Brasil interdisciplinaridade e experiências em documentação e preservação do patrimônio recente Brasília , ju-nho, 2011

CRIMP, Douglas. Sobre as ruínas dos museus. São Paulo: Martins Fontes, 2005

DENIS, Rafael Cardoso. Uma Introdução à História do design. São Paulo: Editora Ed-gard Blucher, Ltda, 2000.

DERRIDA, Jacques. Mal de arquivo: uma impressão freudiana; tradução Claudia de Moraes Rego. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001

FARGE, Arlette. O Sabor do Arquivo. São Paulo: EDUSP, 2009.

LEON, Ethel. IAC a primeira escola de design do Brasil. São Paulo: Blucher, 2014.

LE GOFF, J. Memória e Documento/Monumento. In Enciclopédia Einaudi. Volume 1. Memória-História. Lisboa: Casa da Moeda/Imprensa Nacional, 1984.

MAGALHÃES, A. E Triunfo ?: a questão dos bens culturais no Brasil. Aloísio Maga-lhães. Rio de Janeiro: Nova Fronteira; Fundação Roberto Marinho, 1997.

MAGALHÃES, Ana Gonçalves. (organizadora) Seminário Internacional Arquivos de Museus e Pesquisa. São Paulo, MAC

USP, 2009.

MAGALHÃES, Ana Gonçalves. (organizadora) Seminário Internacional Arquivos de Museus e Pesquisa. São Paulo, MAC USP, 2010.

MALRAUX, André. O museu imaginário. Lisboa: Edições 70, 2000.

MORAES, Dijon. Análise do Design Brasileiro: entre mimese e mestiçagem. São Paulo, Edgard Blucher, 2006.

NIEMEYER, Lucy. Design no Brasil: origens e instalação. Rio de Janeiro:2AB, 1998

O'DOROTHY, Brian. No interior do Cubo Branco. A ideologia do espaço da arte. São Paulo: Martins Fontes, 2002

OLBRIST, Hans Ulrich. Uma breve história da curadoria. São Paulo: BEI, comunica-ção, 2010

RAMOS, Alexandre Dias. Sobre o ofício do Curador. S Paulo: ZOUK, 2010

ONO, Maristela Misuko. Design e Cultura: sintonia essencial.

Curitiba, Edição da autora, 2006

RIEGL, Alois. O Culto moderno dos monumentos. São Paulo, Editora Perspectiva, 2104

SANT'ANNA, Patricia. Coleção Rhodia: arte e design de moda nos anos sessenta no Brasil . Tese de Doutorado ,Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, 2010

SUDIJC, Deyan. A linguagem das Coisas. São Paulo, Intrínseca, 2014

Artigos de Revistas

BARDI, P.M. Histórias de um namoro que deu certo P.M.B. faz revelações sobre a al-quimia do nosso século. Como tirar arte da indústria e da propaganda. Senhor. São Paulo, 1978

BARDI, P.M. Design. Sr. e as Artes. São Paulo, 13/04/1979

BARDI, P.M. O futuro do pretérito. Obras de Sérgio Ferro restauram a qualidade atemporal da verdadeira arte da pintura. Senhor. São Paulo, 20/09/80

BARDI, P.M. Uma dupla muito agitada. Senhor. São Paulo, 06/10/82

BARDI, P.M. Os Salões do fim do século. Senhor. São Paulo, 08/12/82

BARDI, P.M. Coisas de uma indústria antiga e moderna. Senhor. São Paulo, 25/08/82

BARDI, P.M. Tendência da panelinha. Senhor. São Paulo, 18/07/84

BARDI, P.M. A civilização do futuro a arte do ano 2000 deverá contribuir para a difusão de princípios úteis a uma sociedade contaminada pelo consumo. 29/08/84

BARDI, P.M. Um convite à indigestão a Bienal de São Paulo não imita mais Veneza. Imita a Alemanha. Senhor. São Paulo, 26/10/84

BARDI, P.M. Pietro Maria Bardi. Revista Vogue, São Paulo, Ano X, nº 115, fevereiro de 1985

BARDI, P.M. Arte, coração da indústria. A Alquimia das cores no território da tecnolo-gia. Senhor. São Paulo, 05/08/86

BARDI, P.M. Pós-moderno para quê? Um tema entre a excessiva superficialidade e a promessa de humanizar as manifestações artísticas. Senhor, 1986

BARDI, P.M. Uma injeção publicitária. A campanha da DPZ para o MASP: confluência de atividades comum no território da Arte. Senhor. São Paulo, 1986

BARDI, P.M. Beleza transparente – Exposição no MASP mostra a utilização artística do vidro no Japão. Senhor, São Paulo, 07/12/88

BARDI,P.M. Prêmio para um auto didata. Senhor. São Paulo, 16/05/88

BARDI, P.M. A Influência da Bauhaus a famosa escola alemã marcou o ensino do de-senho industrial brasileiro nos anos 50. Senhor. São Paulo, 30/11/88

BARDI, P.M. Uma difícil missão: a Bienal de Arte de São Paulo. Senhor. São Paulo, 14/03/88

BARDI, P.M. Um museu para o design. IstoÉ Senhor, São Paulo, 1989

BARDI, P.M. Arte para sentar. Um curioso livro sobre a cadeira nacional, com peças que são pequenas obras primas. IstoÉ Senhor, São Paulo, 22/02/89

BARDI, P.M. Estação MASP – Nas obras do metrô, um espaço a mais para as manifes-tações da arte. Senhor. São Paulo, 18/04/90

BARDI, P.M. Mais belos que esculturas – MASP expõe 70 ferros de passar roupa euro-peus frabricados no Século XIX. Senhor. São Paulo, 16/05/90

BARDI, P.M. Função didática. A 21º. Edição da Bienal de São Paulo deve ajudar o visi-tante a entender os rumos da arte. IstoÉ Senhor, São Paulo, 25/09/91

BARDI, P.M. Conselhos ao colecionador num documento sobre a arte Russa de Van-guarda, um "expert" publica as suas regras para se formar um acervo. Sr. e as Artes. São Paulo.

BARDI, P.M. Museus um cabidão de empregos? Sr. e as Artes. São Paulo

BARDI, P.M. A Arte do Corpo. Sr. e as Artes. São Paulo.

BARDI, P.M. A descoberta do móvel polivalente. Cômoda, toucador, escrivaninha, estante e cama. Sr. e as Artes. São Paulo.

BARDI, P.M. O Antigo e nós. Os problemas do tempo na cultura e as fórmulas que usamos para solucioná-los. Sr. e as Artes. São Paulo.

BARDI, P.M. Crônica de elegância perdida o Brasil galante de J. Carlos mostra cinco décadas do humor do caricaturista carioca. IstoÉ Senhor. São Paulo.

BUONANO, Débora Gigli. O Olhar curatorial de Pietro Maria Bardi. Revista Leaf, edi-ção 3, 2013

CANAS, Adriano Tomitão. MASP – Museu Laboratório. Arquitextos, 2012.



# ÓDIO E HISTÓRIA

*Hatred and History*

Prof. Dr. Fernando Amed[1]

1 Professor do Centro Universitário Armando Álvares Penteado (Faap) e do Centro Universitário Belas Artes de São Paulo (Febasp). Coordenador do Grupo de Pesquisa em Comportamento Político no Laboratório de Política, Comportamento e Mídia, Labô, Fundação São Paulo, PUC de São Paulo. É coordenador do Curso de Pós Graduação on-line, Mercado e Comportamento no Século XXI, oferecido pela Faap. Professor universitário há mais de vinte anos, já orientou mais de trinta trabalhos, tendo participado de mais de cento e cinquenta bancas, entre doutorados, mestrados e de TCCs

## RESUMO

Da natureza e da configuração do ódio nas manifestações históricas e o exame de alguns produtos a partir da psicologia evolucionista e do contato com as discrepâncias produzidas no século XX. A naturalização da vingança a partir das más leituras realizadas no darwinismo social.


**Palavras-chave:** ódio; história cultural; psicologia evolucionista; antissemitismo


## ABSTRACT

On the nature and configuration of hatred in historical manifestations and the examination of some products from the perspective of evolutionary psychology and contact with the discrepancies produced in the 20th century. The naturalization of revenge based on misinterpretations of social Darwinism.


**Keywords:** hate; cultural history; evolutionary psychology; antisemitism

> No final do século XIX, Willian James resumiu a opinião pós-darwiniana quando observou que a "evolução ancestral tornou-nos a todos guerreiros em potencial". Em sua visão, fanatismo, dogmatismo, a ânsia de dominar – "o tormento dos judeus, a caça dos albigenses e waldenses, o apedrejamento dos quakers e o afogamento dos metodistas, o assassinato dos mórmons e o massacre dos armênios" - demonstram "aquela aborígene neofobia humana, a belicosidade de cujos vestígios todos nós partilhamos". Peter Gay[1]

As reflexões historiográficas, como se sabe, são aquelas que visam recuperar as diferentes escolas e linhas de abordagem sobre o passado. A história, mesmo que tenha se desenvolvido entre gregos e romanos, é uma ciência recente. Com isso queremos dizer que data do século XIX o aparecimento de uma metodologia calcada na busca das fontes e de sua validação. A partir desse instante, a história escrita pode alcançar a sua legitimação uma vez que se tinha credibilidade no juízo do historiador alemão Leopold Von Ranke (1795-1886), de que era possível se contar o que verdadeiramente aconteceu. No entanto, é bom que se recorde que ela nunca conseguiu resolver o seu dilema conceitual: a história é o que passou e também a sua representação do passado.

Revigorada pela fé em sua metodologia e na transformação de hipóteses em teses, a história logo conheceu mudanças, especialmente em relação aos seus objetos de estudo. Assim, nos inícios do século XX, a École dos Annales alcançou o sucesso por encetar objetos de estudo remetidos à "utensilagem mental", expressão tão elegante quanto precisa de Marc Bloch (1886-1944), o mais profícuo de seus historiadores. A partir de então, e ao longo do século XX, alguns historiadores se encaminharam para o estudo de objetos tais como a morte, o medo, os odores e o mal dentre tantos outros.

É bom que retomemos que esses temas eram tratados dentro de recortes temporais específicos uma vez que a generalização tornaria impossível o trabalho de pesquisa: na história, é necessário que tempo e espaço estejam em comum acordo. Para o presente capítulo, essa introdução pareceu-nos conveniente uma vez que precisamos dispor de referências metodológicas para a reflexão que se inicia. Tomado assim, o ódio na história tende a se configurar num tipo de proposta que buscasse abordar a água, o fogo ou o ar, também do ponto de vista histórico. Ou seja, teríamos uma dificuldade imensa de pesquisa, de contato com fontes e até mesmo da escrita de um texto.

Temos dois historiadores cujas abordagens nos orientaram na presente reflexão, Philip Aries (1914-1984) e Jean Delumeau (1923-2020). O primeiro tem obras que se destacaram tais como a História da Morte no Ocidente[2] e a História da criança e da família[3] . Delumeau é recuperado aqui por conta de sua História do medo no ocidente[4] . Ambas as abordagens se valeram de uma introdução inicial delimitadora, seja pela definição de que a morte possa ser visada a partir das diferentes atitudes que se tem sobre ela, ou da busca pela conceituação do medo para então depois pensá-lo de forma temática, ou seja, o medo do mar, das guerras, das doenças ou do demônio.

1 Peter Gay. A experiência burguesa da Rainha Vitória a Freud: O cultivo do ódio. Volume 3. São Paulo: Companhia das Letras, 1995, pp. 11.

2 Philippe Ariès. História da morte no ocidente. Rio de Janeiro: Livraria Francisco Alves Editora, 1977.

3 Philippe Ariès. História Social da criança e da família. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1981.

4 Jean Delumeau. História do medo no Ocidente: 1300-1800. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

Retomaremos aqui o mesmo procedimento. Em primeiro lugar, procuraremos dispor uma definição do que vem a ser o ódio. E depois, iremos abordar um momento da história em que definitivamente o ódio se manifestou de forma nítida: na perseguição e no extermínio da comunidade judaica na Alemanha nazista.

Vamos aqui começar com uma citação de Edward O. Wilson (1929-2021), notável pesquisador do campo da Sociobiologia. De acordo com o autor:

> Ao longo da História, as guerras, que não passam de técnicas de agressão mais organizadas, têm sido endêmicas em todas as formas de sociedade, desde os bandos de caçadores-coletores até os Estados industriais. Durante os últimos três séculos a maioria dos países da Europa esteve envolvida em guerras durante aproximadamente metade desse tempo; poucos deles jamais experimentaram um século de paz contínua. Virtualmente, todas as sociedades criaram sansões elaboradas contra o estupro, a extorsão e o assassinato, e regulamentaram seu comércio diário através de direitos aduaneiros e leis complexas destinadas a minimizar as formas de conflitos mais sutis, embora inevitáveis.[5]

Wilson não estava falando do ódio, mas sim da agressividade. Mesmo assim, nos parece próximo do nosso tema uma vez que o ódio pode vir como uma justificativa do comportamento agressivo. Do ponto de vista da abordagem do pesquisador, a agressividade pode ser justificada uma vez que se trata de um produto da evolução e que torna uma espécie mais segura em relação à posteridade. Recuperemos aqui que sobrevivência e perpetuação de uma espécie através da concepção são dois vetores significativos na concepção darwinista.

Nesse sentido, é importante assinalar outras situações que venham a estimular um comportamento agressivo. A territorialidade sendo um deles. Segundo Wilson:

> A territorialidade é uma das variantes do comportamento agressivo que pode ser diretamente avaliada através das novas ideias da biologia. Os estudiosos do comportamento animal definem o território como uma área ocupada mais ou menos exclusivamente, quer direta, pela defesa aberta, quer indiretamente através de avisos. Invariavelmente essa área contém recursos limitados, usualmente suprimento regular de alimento, abrigo, espaço para a exibição sexual, ou local para a postura dos ovos[6].

A disputa por territórios concedeu legitimidade aos muitos conflitos do passado ou do presente. O surgimento do nacionalismo no século XIX, deu vasão a esse sentimento de uma forma mais emocional, herdeira então do idealismo alemão. A história antiga está repleta de casos que corroboram essa orientação. As coisas ficam mais beligerantes na medida em que o aspecto identitário de grupo vem acrescido à disputa territorial. Não é difícil mobilizar pessoas para a necessidade de confronto quando o assunto é a posse de um território que ambos os lados do conflito julgam ter direito a ele.

Uma vez que Wilson se concentrou na agressividade, sua busca por motivos escolhidos pela seleção natural mantém distância do comportamento de ódio, da forma como ele se manifestou na história. Um lado pode ver o outro como usurpador e outro pode se perceber como justo em sua demanda. A luta pelo território pode estimular o ódio intergrupos. Mas o que dizer da falsificação de um motivo como meio para se instilar o ódio em um grupo contra outro?

Matthew Williams, criminologista da Universidade de Cardiff, no País de Gales, pretendeu encontrar as motivações neurológicas para a sustentação desse comportamento. Para tanto, reuniu casos individuais que conduziram algumas nações a identificar os crimes de ódio contra etnias, identidades de gênero ou grupos imigrantes. O autor se serviu da abordagem que observa o que se convencionou chamar de eles versus nós. Para Williams, essa dinâmica é explica pelo confronto entre o endogrupo e o exogrupo.

Um pesquisador citado por Matthew Williams nos interessa aqui. Trata-se de Gordon Allport, psicólogo de Harvard que em 1954 publicou A natureza do preconceito[7] . De acordo com Williams:

> Allport propôs uma escala para demonstrar que nem todos os preconceitos são iguais. No primeiro estágio, chamado Antilocução, o discurso de ódio é usado cada vez mais por setores do endogrupo, variando de piada para insultos abertos contra o exogrupo. Nesse estágio, os fluxos e refluxos do discurso de ódio dependem do estado das relações sociais e da ocorrência de eventos divisionistas, tão evidentes nas plataformas de redes sociais hoje. No segundo estágio, Esquiva, vemos a separação do endogrupo e do exogrupo. Ele abrange desde a evitação "orgânica" por parte do

5 Edward O. Wilson. Da natureza Humana. São Paulo: Edusp, 1981, p.99.

6 Ibid., p. 107.

7 Gordon Allport. The nature of prejudice. Reading. MA: Addison Wesley, 1954.

> endogrupo a certos estabelecimentos ou partes de uma cidade porque são frequentados pelo exogrupo, até a imposição pelo Estado da segregação em suas instituições, como escolas, transporte público e moradia. No estágio 3, Discriminição, vemos a negação do acesso a oportunidades, bens e serviços ao exogrupo, sufocando a sua capacidade de avançar na sociedade. Esse exogrupo não tem a chance de atingir certo nível de educação, conseguir emprego em certas áreas, receber os melhores cuidados de saúde e tampouco obter proteção igual em ternos jurídicos. (...) No quarto estágio, Ataque físico, é a extensão consciente dos comportamentos encontrados nos estágios anteriores até a agressão total. A violência física pode não ser tolerada dentro do país ou estado em questão, mas as autoridades podem fazer vista grosa. Em algumas situações, autoridades como a polícia podem, inclusive, praticar a violência ilegalmente. (...) No quinto e último estágio, Extermínio, a violência contra o exogrupo se torna desejável e, em alguns casos, legal[8].

O momento da realização dessa pesquisa bem como a apresentação dos seus resultados guarda ligações com o contexto do pós-Segunda Guerra Mundial. Sempre necessário enfatizar que esse evento, em se tratando de um conflito militar, não se notabilizou por ser distinto das guerras anteriores e que ocorrem desde a Antiguidade. O diferencial terrível da Segunda Guerra Mundial foi a busca pela realização da Solução Final: o extermínio do povo judeu.

Difícil encontrar outro momento na história que tenha se configurado dessa maneira. Não somente os historiadores, mas profissionais das mais distintas áreas buscaram uma resposta para tamanha afronta fundamentada no ódio. Nada pode ser comparado a esse evento, até mesmo porque estamos falando do reforço midiático do ressentimento contra um grupo específico de seres humanos. A ambição por acabar com os judeus conduziu o historiador Richard Evans que chamasse a Segunda Guerra Mundial de Guerra Racial. Para Willians:

> Se o Holocausto foi um genocídio entre muitos, teve características graças às quais se distinguiu dos demais. Ao contrário de todos os outros, não foi limitado nem pelo espaço nem pelo tempo. Foi dirigido não contra um obstáculo local ou regional, mas contra um inimigo mundial visto como uma ameaça que operava em escala global. Estava vinculado a um plano ainda mais amplo de reorganização e reconstrução racial envolvendo novas matanças genocidas em escala quase inimaginável, visando, contudo, a limpar o caminho em uma região particular – o Leste Europeu – para uma luta adicional e mais ferrenha contra os judeus e aqueles que os nazistas consideravam fantoches judaicos. O Holocausto foi desencadeado por ideólogos que viam toda a história mundial em termos raciais. Todas essas coisas fazem dele um evento único e singular[9].

O antissemitismo possui uma longa história na humanidade e que passa pelas Idades Média e Moderna. Essa última veio a dar cobertura à Inquisição que se manifestou nos países ibéricos e que envergou as suas asas no Brasil. O indivíduo judeu, seja ele seguidor de uma religião ou não, está envolto numa teia que ainda continua a possibilitar a ampliação de preconceitos de toda a natureza. A facilidade com que a opinião pública pode se voltar contra ele ainda se manifesta, especialmente quando acompanhamos os acontecimentos recentes em relação ao conflito entre Gaza e Israel.

No entanto, o que distingue ainda mais a perseguição e o extermínio do povo judeu pela Alemanha nazista foi o amparo da publicidade em torno do aprofundamento e do incremento do ódio contra uma etnia. Tamanho ódio que viesse a dar suporte para a criação de uma linha de montagem de assassinatos.

As respostas que não alcançamos são aquelas voltadas às perguntas acerca da naturalização da perseguição de homens, mulheres, idosos ou crianças. Da condução aos campos de extermínio. Do prepara rotineiro para o extermínio. Da classificação em arquivos. Da busca pela definição da identidade judaica até a quarta geração.

Desejando conhecer e lançar luz sobre o comportamento de apoio dos alemães à perseguição do povo judeu, Robert Gellately, produziu uma obra de fôlego, cujo destaque se dá no consentimento na exclusão do que ele chamou de outsiders sociais. Segundo o autor:

> Sugiro que é mais importante mostrar como o antissemitismo se espalhou após 1933 e o que mudou e por que, e especialmente como e por que os cidadãos começaram a colaborar na intimidação e na perseguição aos judeus feitas pela polícia e pelo Partido Nazista. Conforme veremos, a população ficou enredada no lado discriminatório da ditadura, inclusive na perseguição aos judeus, e assim o fez por motivos que nem sempre implicavam ser explicitamente racista. As pessoas iam às autoridades e denunciavam judeus e aqueles que não compartilhavam do antissemitismo oficial. Às vezes, elas eram motivadas por razões egoístas, com frequência ligadas ao ódio diligente e à obtenção de lucro. Um efeito da perseguição foi o de fazer com que muitos judeus saíssem do

8 Matthew Wiliams. A ciência do ódio: a jornada de um cientista para compreender a origem dos preconceitos e da violência que ameaçam o futuro da sociedade humana. Rio de Janeiro: Globo Livros, 2021, pp. 30-32

9 Richard J. Evans, Terceiro Reich na história e na memória: novas perspectivas sobre o nazismo, seu poder político, sua intrincada economia e seus efeitos na Alemanha do pós-guerra. São Paulo: Planeta do Brasil, 2018, pp. 399-400.

> país, enquanto os que permaneceram se defrontaram com a crescente hostilidade das autoridades e com o que Ulrich Herbert chamou de "crescente indiferença" de seus concidadãos.[10]

No entanto, é necessário que somemos a essa aceitação e consentimento, o apoio de uma campanha feita por meio de discursos radiofônicos bem como através de cartazes e produções cinematográficas. Uma indústria publicitária deu suporte à manifestação do ódio naturalizado, servindo-se de caricaturas que reforçavam os preconceitos através de estereótipos. Assim, uma atmosfera de incitamento ao ódio foi criada e de tal forma, ela parece não ter sido percebida mais como sendo uma exceção, mas sim um comportamento natural.

A indiferença em relação ao que se operava na Alemanha nazista, em especial após o ano de 1935 – data da promulgação das segregadoras Leis de Nuremberg – pode ser vista como gestada na virada do século XIX para o XX. O chamado racismo científico que floresceu nesse momento, pretendeu fornecer dados seguros quanto à existência de uma hierarquia racial. Coube ao cineasta Peter Cohen, realizar um documentário no ano de 1998 intitulado Homo Sapien 1900. Nessa obra, tomamos contato com uma produção de filmes que, envoltos numa atmosfera de drama, indicavam a necessidade de se livrar a sociedade daqueles indivíduos cujos fenótipos não eram vistos como normais.

Sabendo que a produção cinematográfica deitava raízes na Alemanha, devemos levar em consideração o fato de que uma ambiência de normatização do extermínio vai tomando corpo, bem como vai se aceitando cada vez com mais naturalidade o fato de que seja mais civilizado caminhar para a exclusão daquele que sofre por não se adaptar à vida social.

Saul Friedlander é o autor de uma excepcional obra sobre a Alemanha nazista e os judeus, cujo foco, segundo o historiador, foi:

> Estabelecer um relato histórico do Holocausto em que as políticas dos que os perpetraram, as atitudes da sociedade ao redor e o mundo das vítimas possam ser tratados no âmbito de uma estrutura integrada continua sendo um desafio de maior envergadura. Algumas das mais conhecidas tentativas de dar conta desses acontecimentos focalizaram sobretudo a máquina nazista de perseguição e morte, dedicando apenas escassa atenção à sociedade mais ampla, à ampla cena europeia e mundial ou ao destino em transformação das próprias vítimas; outras, com frequência, concentraram-se mais precisamente na história das vítimas e ofereceram uma análise apenas limitada das políticas nazistas e da cena circundante. O presente estudo tentará apresentar um relato em que as políticas nazistas sejam de fato o elemento central, mas no qual o mundo ao redor e as atitudes das vítimas, suas reações e seu destino sejam igualmente parte integrante dessa história em desbravamento[11].

Acompanhando a rotina criada pelo Terceiro Reich na promulgação de leis que proibiam casamentos entre alemães e judeus, que impediam a contratação de médicos ou a permanência de advogados, promotores ou juízes que não fossem comprovadamente "alemães de sangue puro", Friedlander terminou por estabelecer um quadro em que raramente percebemos mobilizações contrárias e até mesmo uma oposição frente a esse estado de coisas.

O autor se valeu do conceito de "antissemitismo redentor", a crença compartilhada pelos meios de comunicação nazista de que a luta contra os judeus fosse tratada em dimensões apocalípticas. Assim, naturalizava-se o fato de que um povo devesse ser extirpado para que viesse a sobreviver a raça pura ariana. Ou seja, os alemães foram colocados na condição de vítima frente aos algozes judeus. Tamanha inversão, sem dúvida, partia de uma cultura subjacente de ressentimento. Mas isso somente não dá conta de explicar tamanho evento em se tratando da crueldade e horror. Ainda de acordo com Friedlander:

> Desde o início da adoção das políticas de esterilização ao aparente final da eutanásia em agosto de 1941 – e início da "Solução Final", próximo a essa mesma data – as políticas relativas aos deficientes e doentes mentais, de um lado, e as relativas aos judeus, de outro, seguiram um desenvolvimento simultâneo e paralelo. Essas duas políticas, entretanto, tinham origens diversas e objetivos diferentes. Enquanto a esterilização e a eutanásia tinham como objetivo exclusivamente o aumento da pureza da Volksgemeinschaft (a comunidade nacional) e eram reforçadas pelos cálculos de custo-benefício, a segregação e o extermínio dos judeus – embora também um processo de purificação racial – eram principalmente uma luta contra um formidável e ativo inimigo que era visto como colocando em perigo a própria sobrevivência da Alemanha e do mundo ariano. Assim, além da meta da limpeza racial, idêntica àquela perseguida na campanha de esterilização e de eutanásia, ao mesmo tempo e em contraste com ela, a luta contra os judeus era vista como um confronto de dimensões apocalípticas[12].

10 Robert Gellately. Apoiando Hitler: consentimento e coerção na Alemanha nazista. Rio de Janeiro: Record, 2011, pp. 27

11 Saul Friedlander. A Alemanha nazista e os judeus: os anos de perseguição, 1933-1939. Volume 1. São Paulo: Perspectiva, 2012, p. 28.

12 Ibid., pp. 74-75.

Parece-nos então que a manifestação do ódio, bem como a própria prática que lhe é correspondente, se configurou como legitimada uma vez que se estava lutando pela sobrevivência – o espaço vital, de acordo com os brados nazistas. Tamanha inversão se insere em um contexto preparado por décadas. A crença na modernização, na superação dos entraves tradicionais, numa nova configuração de homem e, em maior grau de significância, a fé na redenção através da ciência encontram-se nos fundamentos do ódio estimulado e legitimado.

Nada houve como o Holocausto. No entanto, a presença de tamanho horror persiste em nos alcançar e perseguir. "Como pensar depois de Auschwitz", frase atribuída ao filósofo Theodor Adorno (1903-1969), nos causa transtorno, nos aproxima da angústia em relação à cumplicidade havida naquele tempo e contexto e sempre nos fará lembrar da impossibilidade de cicatrização dessa chaga.

## Bibliografia

ARIÈS, Philippe. História da Morte no ocidente. Rio de Janeiro: Livraria Francisco Alves Editora, 1977.

_____. História Social da criança e da família. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1981.

DELUMEAU, Jean. História do Medo no Ocidente: 1300-1800. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

EVANS, Richard J. Terceiro Reich na história e na memória: novas perspectivas sobre o nazismo, seu poder político, sua intrincada economia e seus efeitos na Alemanha do pós-guerra. São Paulo: Planeta do Brasil, 2018, pp. 399-400.

FRIEDLANDER, Saul. A Alemanha nazista e os judeus: os anos de perseguição, 1933-1939. Volume 1. São Paulo: Perspectiva, 2012, p. 28.

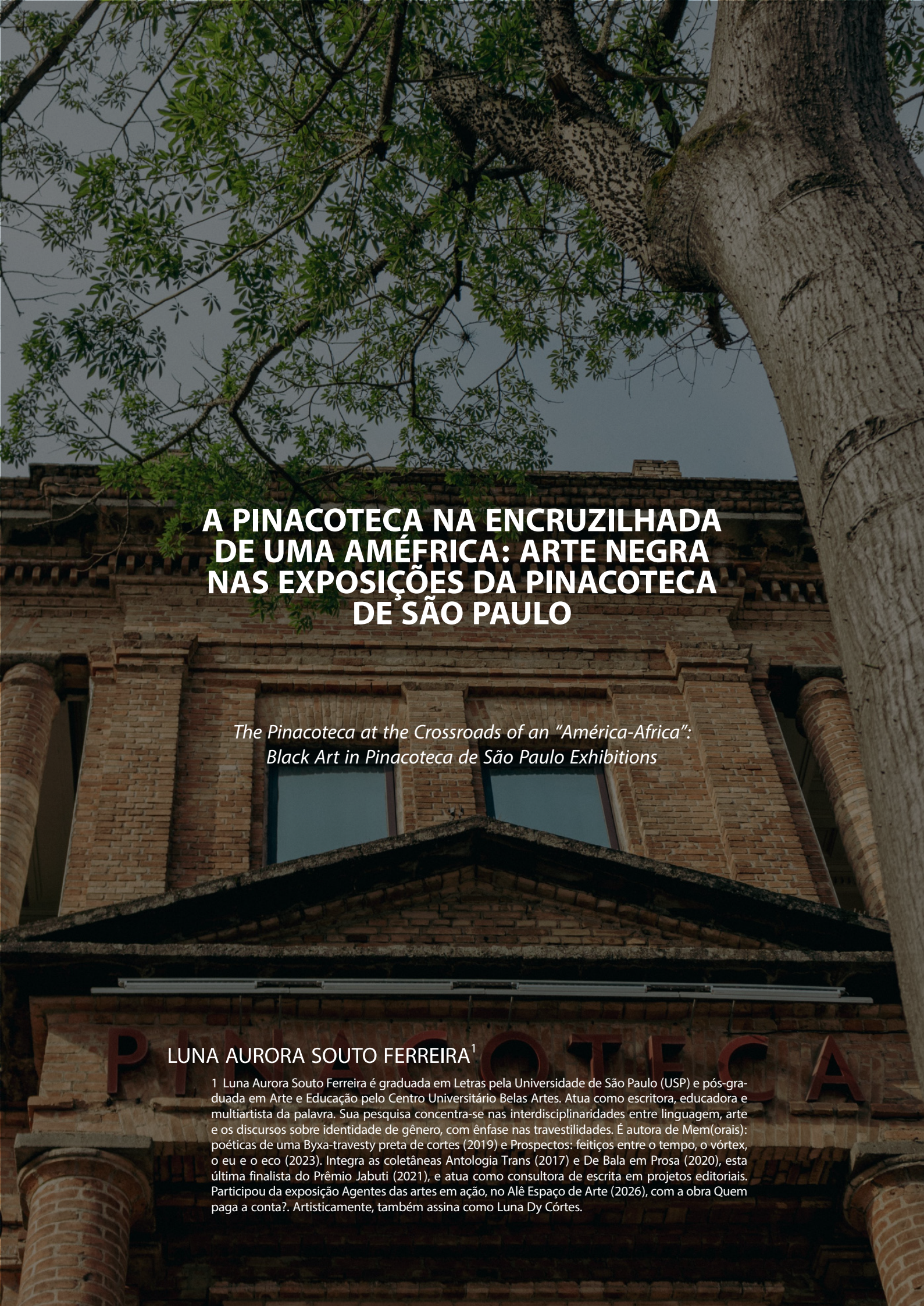
GELLATELY, Robert. Apoiando Hitler: consentimento e coerção na Alemanha nazista. Rio de Janeiro: Record, 2011, pp. 27

WILIAMS, Matthew. A ciência do ódio: a jornada de um cientista para compreender a origem dos preconceitos e da violência que ameaçam o futuro da sociedade humana. Rio de Janeiro: Globo Livros, 2021, pp. 30-32

WILSON, Edward O. Da natureza Humana. São Paulo: Edusp, 1981, p.99.

**CV:**

FERNANDO AMED, Doutor em História Social pela FFLCH da USP, professor da Faap de São Paulo e do curso de Artes Visuais da Belas Artes de São Paulo, autor de livros e artigos acadêmicos, dentre eles, Thomas Sowell: da obrigação moral de ser cético. São Paulo: É Realizações, 2015. Coordenador do Grupo de Pesquisa em Comportamento Político no Labô, Laboratório de Política, Comportamento e Mídia, Labô, da Fundação São Paulo, PUC-SP. Assina a coluna semanal Behavior no off-lattes.



# A PINACOTECA NA ENCRUZILHADA DE UMA AMÉFRICA: ARTE NEGRA NAS EXPOSIÇÕES DA PINACOTECA DE SÃO PAULO

*The Pinacoteca at the Crossroads of an "América-Africa": Black Art in Pinacoteca de São Paulo Exhibitions*


LUNA AURORA SOUTO FERREIRA[1]

1 Luna Aurora Souto Ferreira é graduada em Letras pela Universidade de São Paulo (USP) e pós-graduada em Arte e Educação pelo Centro Universitário Belas Artes. Atua como escritora, educadora e multiartista da palavra. Sua pesquisa concentra-se nas interdisciplinaridades entre linguagem, arte e os discursos sobre identidade de gênero, com ênfase nas travestilidades. É autora de Mem(orais): poéticas de uma Byxa-travesty preta de cortes (2019) e Prospectos: feitiços entre o tempo, o vórtex, o eu e o eco (2023). Integra as coletâneas Antologia Trans (2017) e De Bala em Prosa (2020), esta última finalista do Prêmio Jabuti (2021), e atua como consultora de escrita em projetos editoriais. Participou da exposição Agentes das artes em ação, no Alê Espaço de Arte (2026), com a obra Quem paga a conta?. Artisticamente, também assina como Luna Dy Córtes.

## RESUMO

Este artigo analisa a experiência museológica na Pinacoteca de São Paulo a partir do conceito de encruzilhada, relacionando a transitoriedade do corpo no espaço com a ancestralidade negra na arte. Com base na visita aos três edifícios da instituição, destaca-se a presença de artistas negros e suas poéticas ligadas à amefricanidade. A análise se concentra nas obras de Ayrson Heráclito, Astrid González e Cipriano, que tensionam as fronteiras entre arte, rito e identidade afrodiaspórica. O estudo fundamenta-se na abordagem multicultural da arte negra e nos conceitos de encruzilhada e amefricanidade, propostos por Luiz Rufino e Lélia Gonzalez, respectivamente. Dessa forma, a Pinacoteca é compreendida como um espaço de diálogos entre temporalidades e geografias, reafirmando a importância da arte negra na reconfiguração dos museus contemporâneos.

**Palavras-chave:** Encruzilhada; amefricanidade; arte negra; Pinacoteca de São Paulo; afrodiaspórica.

## ABSTRACT

This article analyzes the museum experience at the Pinacoteca de São Paulo through the concept of the *encruzilhada* (crossroads), linking the transience of the body in space with Black ancestry in art. Drawing on visits to the institution's three buildings, the study highlights the presence of Black artists and their poetics connected to *amefricanidade* (Amefricanity). The analysis focuses on works by Ayrson Heráclito, Astrid González, and Cipriano, which challenge the boundaries between art, ritual, and Afro-diasporic identity. The study is grounded in a multicultural approach to Black art and the concepts of the *encruzilhada* and *amefricanidade*, proposed by Luiz Rufino and Lélia Gonzalez, respectively. Thus, the Pinacoteca is understood as a space for dialogue between temporalities and geographies, reaffirming the importance of Black art in the reconfiguration of contemporary museums.

**Keywords:** Crossroads; Amefricanity; Black art; Pinacoteca de São Paulo; Afro-diasporic

## Introdução

Este artigo parte da observação do percurso expositivo da Pinacoteca do Estado de São Paulo e das questões patrimoniais e conceituais suscitadas pelos temas presentes em seu acervo. Para isso, algumas inquietações e observações foram registradas e selecionadas, sendo refinadas a partir dos temas abordados pelo acervo exposto e das questões relacionadas ao patrimônio.

Observou-se que, embora se trate da mesma instituição, a divisão do acervo entre os diferentes edifícios fazia com que o visitante fosse obrigado a transitar pela área externa, e qualquer conexão entre os acervos passaria pela rua.

Além disso, percebeu-se a presença significativa de artistas negros de diversas nacionalidades em ambos os prédios, o que exigia uma abordagem da temática negra de forma multicultural. Assim, com o intuito de discutir a presença da ancestralidade negra nas artes visuais, este artigo utiliza os conceitos de encruzilhada e ladino-amefricana para conectar não apenas as questões patrimoniais, mas também as poéticas dos artistas.

## Formação e transformações da Pinacoteca de São Paulo

A Pinacoteca do Estado de São Paulo foi fundada em 1905 e transformada em museu estadual em 1911, em um contexto de escassez de espaços públicos para a arte na cidade. Seu edifício, projetado por Ramos de Azevedo, passou por diversas reformas, sendo a mais significativa na década de 1990, quando o arquiteto Paulo Mendes da Rocha integrou o museu ao Parque da Luz, também revitalizado. O acervo inicial da Pinacoteca, com obras de artistas brasileiros do século XIX, cresceu ao longo dos anos, recebendo doações e aquisições do Estado[1].

Ao longo de sua história, a Pinacoteca enfrentou desafios como o incêndio de 1930 e as revoltas políticas da década.

1 PINACOTECA DE SÃO PAULO. Cronologia. Disponível em: https://pinacoteca.org.br/pina/o-museu/cronologia/

Em um determinado momento, o museu chegou a funcionar temporariamente como quartel. Durante várias décadas, o foco do museu esteve em obras acadêmicas. Porém, a partir dos anos 1970, o museu passou por uma reestruturação, que incluiu reformas e mudanças nos critérios de escolha das obras. Hoje, seu acervo é mais diverso, com destaque para a arte brasileira do século XIX, especialmente as coleções de modernistas e contemporâneos.

Nos anos 2000, a Pinacoteca passou por várias transformações e aquisições significativas. O projeto de restauro do edifício recebeu o Prêmio Arquitetura Mies van der Rohe para a América Latina, e o acervo do museu atingiu 5 mil obras. Além disso, o museu incorporou o antigo edifício da Delegacia de Ordem e Política Social (DOPS), localizado no Largo General Osório, ao lado da Sala São Paulo, criando a Pinacoteca Estação. Em 2005, foi criado o Centro de Documentação e Memória (CEDOC), e, até meados da primeira década de 2000, o museu contava com cerca de 220 funcionários e mais de 240 mil visitantes.

Mais recentemente, em 2020, o museu reinaugurou as exposições de longa duração, com mais de 1.000 obras do acervo. Nesse momento, o museu passou a adotar exposições mais dinâmicas e contemporâneas, culminando, em 2023, na criação da Pina Contemporânea, que trouxe uma nova fase e perfil para o museu.

## Da Pinacoteca à encruzilhada

A Pinacoteca do Estado, hoje, tem 3 edifícios, sendo eles: Pina Luz, localizado na Praça da Luz, 2, Bom Retiro, São Paulo — SP; Pina Estação, localizada no Largo General Osório, 66; e Pina Contemporânea, localizada na Avenida Tiradentes, 273, Luz, São Paulo — SP. Apesar dos três prédios estarem próximos, a proposição de visitar mais de um deles implicará na transitoriedade do corpo entre os edifícios, consequentemente, pela rua.

A partir desse dado, é possível trazer à tona a fundamentalidade do corpo na experiência museal, pois o ser humano é um sujeito que está no mundo através do seu corpo. Ou seja, o corpo é um sujeito ativo na visitação. Segundo Silva e Garcia (2024, p. 134):

> O relacionamento do ser humano consigo mesmo e com o mundo perpassa pelo corpo, desse modo, as experiências dos visitantes nos museus são influenciadas pelas vivências dos corpos no ambiente. (SILVA; GARCIA, 2024, p. 134)

Dito isso, a relevância do corpo em visitação nos prédios da Pinacoteca e a consideração da rua trazem a possibilidade de olhar para esse fato a partir de diversas abordagens. No entanto, no exercício de introduzir a esta análise um pensamento afrodiaspórico, é possível associar a rua ao conceito de encruzilhada. Esta, mais do que um entrecruzar de ruas, é também desenvolvida pelo autor Luis Ruffino ao longo do livro Pedagogia das Encruzilhadas (2019) como um espaço de transformação e reflexão, onde é preciso tomar decisões que impactam o futuro.

Dito isso, a relevância do corpo em visitação nos prédios da Pinacoteca e a consideração da rua traz a possibilidade de olhar para as exposições da instituição a partir de uma abordagem não europeia. E, no exercício de introduzir a esta análise um pensamento afrodiaspórico, é a encruzilhada que guia. Inclusive, imageticamente e geograficamente, já que, mais para frente deste texto, será exposto o diagrama do tridente de Exu que se forma no mapa da região da Pinacoteca de São Paulo.

No entanto, a encruzilhada não é apenas um lugar de escolha; é, sobretudo, um espaço de resistência, onde indivíduos e comunidades podem se colocar em situações que exigem uma nova forma de olhar o mundo, de ser, de estar e de agir nele. Segundo Rufino (20219, p. 4):

> a encruzilhada não é mera metáfora ou alegoria, nem pode ser reduzida a uma espécie de fetichismo próprio do racismo e de mentalidades assombradas por um fantasma cartesiano. A encruzilhada é a boca do mundo, é saber praticado nas margens por inúmeros seres que fazem tecnologias e poéticas de espantar a escassez abrindo caminhos. (RUFINO, 2019, p. 4, grifo nosso)

E segue:

> A orientação pela encruzilhada expõe as contradições desse mundo cindido, dos seres partidos, da escassez e do desencantamento. As possibilidades nascem dos cruzos e da diversidade como poética/política na emergência de novos seres e na luta pelo reencantamento do mundo. (RUFINO, 2019, p. 7)

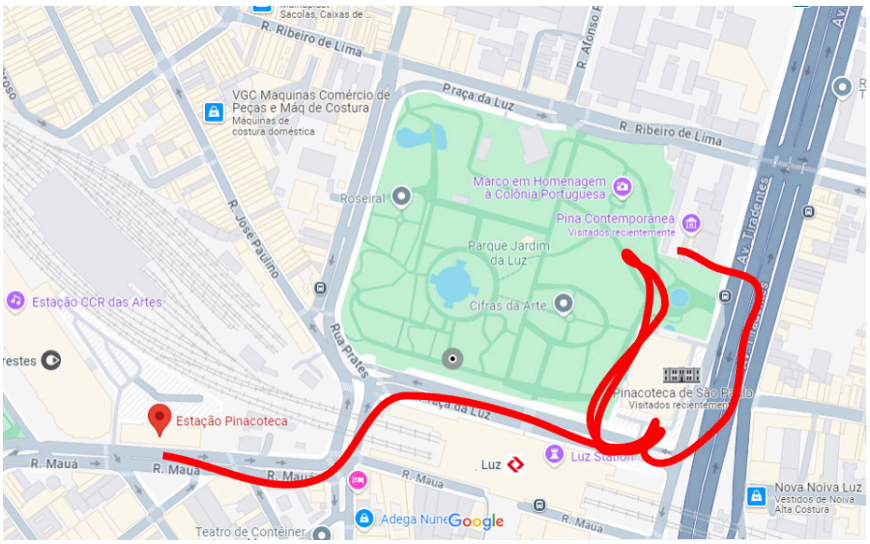
Trazer esse conhecimento ancestral de terreiro e reafirmado no âmbito acadêmico pelo autor não vem a esta análise de maneira ingênua. Considerar a Pinacoteca no meio de uma encruzilhada, ou seja, no cerne de uma tecnologia de abertura de caminho e de fazer político emergente de novas maneiras de olhar para um mundo cindido, aponta para a perspectiva que está sendo considerada ao olhar para as exposições da instituição: estamos diante de uma encruzilhada ética, estética e poética, pois como analisar de forma unitária um acervo que, ao mesmo tempo que aborda obras clássicas, aborda obras modernas e contemporâneas? A resposta para essa pergunta vem da própria encruzilhada: a emergência de novos caminhos e de olhar para o que está fora. Mas por que se faz emergente? Segundo Nogueira (2020), não se trata apenas de religião, mas:

> No pensamento do sagrado da negritude, a relação com a ancestralidade emerge como uma ética responsiva. Assim, essas práticas de saber fundamentam uma filosofia da ancestralidade cuja existência se fortalece no centro da encruzilhada. É na encruzilhada, como um lugar que dá origem a vários caminhos, e de uma lógica exuística, ou aceitação de tudo que há de mais humano na própria controvérsia do orixá Exu, que terreiros/práticas de terreiro/rito/mito e a própria ancestralidade como horizonte ético, potência inventiva, assumem a reconstrução dos seres, a partir dos cacos gerados pelo colonialismo. Na sociedade do esquecimento e do apagamento, sobretudo de memórias e corpos pretos, mas também das próprias memórias e dos próprios corpos, é impensável a existência de uma religiosidade que retorna no tempo para se compreender e até para (re-) existir. (NOGUEIRA, 2020)

Assim posto, a escolha étitca, estética e política de caminho para os três pontos da encruzilhada foi a eleição de três obras de três artistas negros contemporâneos. Uma vez que estes, ao longo da história da arte, têm sido apagados de grandes instituições e galerias, segundo Paiva (2022, p. 34): "um levantamento realizado por Alan Ariê (2019) mostrou que, dos mais de 600 artistas representados por galerias em São Paulo, só 5% eram pretos ou pardos".

Logo, a partir do que foi posto até então, três artistas/obras foram selecionadas para compor a análise: Irawo Bori: ofrenda a la cabeza cósmica, de Ayrson Heráclito; DREXCIYA, de Astrid González; e 3 MACUMBA II - SÉRIE MACUMBA PICTÓRICA, de Cipriano. Essa seleção toma as obras e as poéticas dos artistas como eixos da encruzilhada proposta aqui. Enquanto fio que interliga esses três artistas, o conceito de amefricanidade de Lélia Gonzalez será considerado.

***Figura 1 – Mapa complexo Pinacoteca de São Paulo formando uma encruzilhada-tridente***




***Fonte: Google Maps, com edição da autora***

## A encruzilhada de artistas ligados pela Améfrica

O primeiro ponto da encruzilhada proposta é o artista Ayrson Heráclito Novato Ferreira, artista brasileiro de Macaúbas, Bahia, nascido em 1968. O artista trabalha com diversos elementos de referência ritualística, principalmente do candomblé, a partir do corpo. A obra selecionada para este texto se chama Irawo Bori: ofrenda a la cabeza cósmica e trata-se de uma videoperformance realizada entre 2008 e 2022, localizada no prédio da Pina Luz. Nela, o artista interpreta um ritual de religi-

ões de matriz africana chamado Bori, que consiste na oferenda de comida ao Orí, orixá que representa a cabeça. Para essas religiões, toda cabeça é uma divindade que reside nos seres e os interliga aos orixás de criação.

Na performance, o artista aloca performances em uma esteira de palha, onde pessoas deitam-se e, sobre suas cabeças, há uma composição formal semelhante a uma auréola, feita de alimentos. Cada performer recebe um alimento de orixá, sendo estes: inhame de Ogum; milho de Oxóssi (seu pai); pipoca de Omolu; quiabo de Xangô; quirela com fumo de corda de Ossaim; batatas-doces de Oxumarê; amendoim do Tempo; omolocum de sua mãe, Oxum; acarajé de Iansã; fava-branca e arroz de Iemanjá; grãos de canjica e feijão-preto de Nanã; e canjica de Oxalá. Ainda há a trilha sonora, que, com sons intensos e contínuos, reforça a esfera cósmica proposta.

Quando se trata de uma obra de arte que reflete sobre questões afrodescendentes brasileiras, é interessante notar que muitos de seus elementos jogam com o limite da representação de aspectos culturais em relação ao espaço que ocupam. Por exemplo, na obra do artista, apesar de trazer elementos religiosos e fazer referências ritualísticas, não há o rito de fato. Ou seja, apesar de representar um Bori, não há um Bori de fato acontecendo ali, pois falta a ritualística em si, que apenas ocorre no espaço religioso. Inclusive, é possível perceber isso na própria forma: em um Bori, as oferendas são dispostas de outras maneiras, além de passarem por preparos específicos e rezas.

Diante disso, é relevante destacar um elemento interessante quando se trata do afro nas artes visuais. Segundo Santos (2022, p. 54):

> Parte constituinte da dinâmica das artes visuais no Brasil, a arte afrodescendente explicita características particulares, o que a torna distinta de outras representações, sendo esta distinção a garantia de uma classificação, um estudo particularizado e um reconhecimento específico. (SANTOS, 2022, p. 54)

O artista, apesar de trabalhar com a verossimilhança, ainda assim oculta elementos fundamentais para esse rito, tensionando as fronteiras entre o sagrado e a arte. Nesse mesmo sentido, podemos interligar a obra Macuma II (da série Macumba Pictórica), de 2024, do artista Cipriano, de Petrópolis, Rio de Janeiro, nascido em 1981, localizada no prédio da Pina Contemporânea. Esta usa uma técnica mista com pemba (giz feito de calcário usado em rituais de religiões de matriz africana) sobre tecido de algodão preto. O artista constrói um grande manto com frases escritas repetidamente, de maneira sobreposta e borrada, dificultando quase totalmente a leitura delas. As frases compõem uma forma oval que remete a um olho ou portal.

Ao trabalhar com o mesmo elemento usado para riscar ponto (diagramas feitos a mão que representam entidades) em rituais de religiões de matriz africana, mas também cifrando as frases pela impossibilidade da leitura, o artista joga com o visível e o invisível, ou com a cifração do religioso, tensionando, assim, qual o lugar da religiosidade e qual o lugar da arte a partir de um artista afro-brasileiro. À vista disso, é possível encontrar uma interligação direta entre os dois artistas mencionados até então por meio do termo "afro-brasileiro". Sobre este termo Santos (2022, p. 54) diz que:

> Afro-brasileiro é uma espécie de rótulo assentado nos dicionários de língua portuguesa para caracterizar aquilo que contém aspectos simultaneamente africanos e brasileiros. A depender do uso, o elemento vocabular afro pode funcionar como adjetivo ou substantivo, assim utilizado para nomear e distinguir as manifestações culturais afro-brasileiras. É termo que pode indicar não só a procedência de uma produção artística como também o pertencimento étnico-racial daquele/a que a produziu, exprimindo, dessa forma, a conjugação entre arte e afro-brasilidade. (SANTOS, 2022, p. 54)

No entanto, este termo também passa a ser tensionado no terceiro ponto desta encruzilhada analítica, pois a próxima artista selecionada, Astrid González, tem sua origem em Medellín, Colômbia. Nascida em 1994, a artista multidisciplinar trabalha em sua arte temas acerca da identidade e memória de povos afrodiaspóricos. Em sua obra Drexciya, videoinstalação presente na Pina Contemporânea, ela se vale da dança, da música e da imagem para criar uma ficção de uma sociedade subaquática, descendente de mulheres grávidas que foram lançadas ao mar de navios que transportavam pessoas escravizadas entre 1525 e 1866.

Ao fazer isso, a artista não só ficcionaliza uma narrativa, mas também tensiona os conceitos de utopia e distopia para trabalhar traumas coloniais. Logo, também questiona noções de nacionalidade, identidade, memória e fronteira. À vista disso, agora, é possível inserir nesta análise um outro fio que interliga a poética desses artistas: uma outra noção de fronteira, esta seria a "Améfrica".

A autora Lélia Gonzalez define a "amefricanidade" como uma identidade político-cultural que une as populações afrodescendentes do continente, valorizando sua história e experiência compartilhada de resistência. Segundo Gonzalez (1988, p. 70), "o conceito de amefricanidade rompe com as fronteiras impostas pelo colonialismo e reconhece a unidade histórica

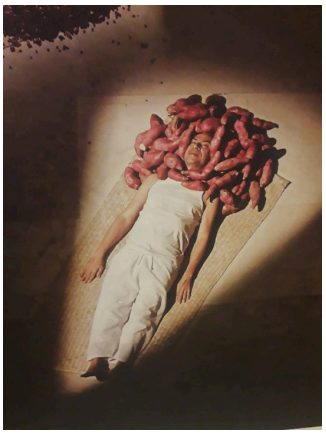
e cultural das populações negras na América".

Ao fazer isso, González sugere uma crítica ao eurocentrismo, ao questionar a visão hegemônica que marginaliza as contribuições africanas e negras, reforçando a necessidade de valorização das culturas locais. Sendo assim, "a amefricanidade surge como uma resposta ao epistemicídio promovido pela colonização e pelo racismo estrutural." (GONZALEZ, 1988, p. 72).

Estabelecer este termo também é uma estratégia de resistência ao racismo, pois "a superação do racismo exige uma reinterpretação da história e da cultura a partir da perspectiva amefricana." (GONZALEZ, 1988, p. 78).

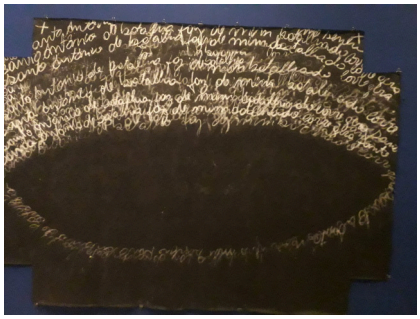
Logo, a partir dessa estratégia, um resgate da identidade negra é estabelecido através de um processo de reeducação histórica e cultural, no qual a valorização das raízes africanas é central.

***Figura 2 – Trecho de Bori, de Ayrson Heráclito, Batata doce de Oxumarê***



***Fonte: elaborado pela autora***

***Figura 3 – Macumba II, de Cipriano***



***Fonte: elaborada pela autora***

***Figura 4 – Trecho de DREXCYA, de Astrid***




***Fonte: elaborado pela autora***

## Considerações finais

Ao considerar o conceito de Lélia Gonzalez como interligação para a poética dos artistas apresentados, é possível perceber que olhá-los em conjunto evidencia a complexidade da experiência afrodiaspórica nas artes visuais. Essa interligação não é apenas um reflexo condicionado pelo passado, mas um campo de criação ativa e em movimento. Ou seja, uma nova maneira de olhar para as obras apresentadas nos edifícios da Pinacoteca de São Paulo, uma forma que considera a encruzilhada.

Se a diáspora gerou fragmentações, hoje há a possibilidade de novas conexões e modos de ser e estar no mundo a partir da experiência negra. Olhar para essa experiência tomando a encruzilhada enquanto ponto riscado no mapa, na qual a Pinacoteca está no meio hoje, contemporaneamente, viabiliza uma análise que fomente a possibilidade de vida, no sentido que o autor Sidnei Nogueira traz, diante de novos e antigos trajetos (ou instituições).

Nesse sentido, os três artistas, ao trabalharem, de modos distintos, materialidades e linguagens, criam pontos de contato que extrapolam nacionalidades e deslocam os limites entre arte, rito e ancestralidade, compondo, assim, também, as três pontas de uma encruzilhada-tridente.

Por fim, ao percorrer os edifícios da Pinacoteca e atravessar suas ruas, percebe-se que o museu não é apenas um espaço de conservação, mas um local onde as encruzilhadas entre tempos, geografias e identidades precisam dialogar com a emergência de novos olhares. A reunião das obras aqui propostas reforça que a arte negra pode ser lida como um eixo central para repensar a produção artística e suas relações com o mundo. E as três pontas propostas não evidenciam só as poéticas do artistas, mas seus saberes ancestrais e, também, suas tecnologias de elaboração e abertura de caminhos no presente.

## Referências

GONZALEZ, Lélia. A categoria político-cultural de amefricanidade. Tempo Brasileiro, Rio de Janeiro, n. 92/93, p. 69-82, jan./jun. 1988.

NOGUEIRA, Sidnei. Intolerância religiosa. São Paulo: Sueli Carneiro; Pólen, 2020. (Coleção Feminismos Plurais)

PAIVA, Alessandra Mello Simões. A "virada decolonial" na arte contemporânea brasileira: até onde mudamos? Revista Vis, v. 21, n. 1, jan./jul. 2022.

PINACOTECA DE SÃO PAULO. Cronologia. São Paulo: Pinacoteca de São Paulo, [s.d.]. Disponível em: https://pinacoteca.org.br/pina/o-museu/cronologia/. Acesso em: 9 mar. 2026.

PINACOTECA de São Paulo (Pina_). In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira. São Paulo: Itaú Cultural, 2026. Disponível em: https://enciclopedia.itaucultural.org.br/instituicoes/70383-pinacoteca-de-sao-paulo-pina_. Acesso em: 9 mar. 2026.

RUFINO, Luiz. Pedagogia das encruzilhadas. Rio de Janeiro: Mórula, 2019.

SANTOS, Milton Silva dos. O afro nas artes visuais: conceituação e abordagem em livros escolares de Arte, História e Cultura Afro-brasileira e Indígena. MODOS: Revista de História da Arte, Campinas, SP, v. 6, n. 1, p. 51-81, jan. 2022. DOI: 10.20396/modos.v6i1.8667606. Disponível em: https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/mod/article/view/8667606. Acesso em: 3 mar. 2024.

SILVA, Míriam Célia Rodrigues; GARCIA, Luiz Henrique Assis. O papel da dimensão corporal na comunicação museológica em um contexto pós-pandêmico: acessibilidade e conexões humanas. Comunicação & Informação, Goiânia, GO, v. 27, p. 131-152, 2024.



# REFLEXÕES SOBRE ARTE E VIDA

*Reflections on art and life*

Renata C. G. Hoffmann[1]

1 Cursando doutorado em Estética e História da Arte no Programa de Pós-Graduação em Estética e História da Arte da Universidade de São Paulo, como extensão de seu projeto de mestrado Desenho, roupagem e corporeidade. A pintura do Javari dos waujá – acervo Harald Schultz (MAE-USP), Hoffmann, R., 2024, discute a relação da pintura corporal indígena com a arte neoconcreta brasileira. Trabalhou por mais de 25 anos com pesquisas fotográficas, comportamento e semiótica. Como principais atribuições, destacam-se pesquisas qualitativas, análise e documentação de acervos de imagem, avaliação de comportamentos identitários e contextos socioculturais para a definição de diretrizes de linguagem visual e verbal para ONGs, institutos e empresas. Formada em Engenharia Mecânica pela Universidade Presbiteriana Mackenzie (1998), fez extensão em 2001 na Universidade de Sidney, Austrália (Graduate Certificate na área de Marketing). Ministrou aulas na pós-graduação do Instituto Europeu de Design (IED) e na graduação da ESPM, como professora adjunta e professora convidada. ID Lattes: 9666785489076359 e ORCID: https://orcid.org/0000-0002-7788-9341

## RESUMO

Este texto tem como intuito aprofundar o entendimento sobre a arte dos anos 1990 e sobre o postulado de Bourriaud – "a esfera das relações humanas como lugar da obra de arte não tem precedentes na história da arte". O caminho percorrido nesta análise apoia-se nos preceitos da arte relacional, assegurados pelo teorema de Bourriaud, por meio de uma leitura crítica sobre a organicidade dos critérios que sustentam esta linha de pensamento, conjecturando-se sobre a noção de intersubjetividade e interação como ponto de partida e de chegada dessa tipologia de arte dos anos de 1990 e o contexto sociocultural que avaliza essa prática.

Com a aplicação dos fundamentos da arte [relacional] às análises de caso, comparando e contrastando obras relacionais às obras predecessoras a elas, foi possível dar clareza às suas bases conceituais, assim como validar tanto as faculdades dessa tipologia quanto seus procedimentos.


**Palavras-chave:** arte relacional; arte conceitual; Nicolas Bourriaud; arte e vida.


## ABSTRACT

This text aims to deepen the understanding of 1990s art and of Bourriaud's postulate—that "the sphere of human relations as the site of the artwork is unprecedented in the history of art." The analysis draws upon the precepts of relational art—underpinned by Bourriaud's theory—to critically examine the organic nature of the criteria supporting this line of thought. It reflects on the notions of intersubjectivity and interaction as both the starting and ending points of this 1990s art typology, as well as the sociocultural context that validates the practice.

By applying the foundations of [relational] art to case studies—comparing and contrasting relational works with their predecessors—it was possible to clarify their conceptual bases and validate both the capabilities of this typology and its procedures.


**Keywords:** relational art; conceptual art; Nicolas Bourriaud; art and life.

## Preceitos e análises de caso

Abro o debate retomando a arte conceitual como antecessora às manifestações da arte contemporânea. Segundo Cristina Freire (2006, p. 7), a arte conceitual revalidou os critérios relativamente comuns à arte, como permanência, reprodutibilidade, autoria e apropriação, face à arte moderna e aos formatos que eram reconhecidos. Neste sentido, a autora também corrobora o fato de que os pressupostos de uma obra de arte, desde o Renascimento, foram afiançados em pinturas, desenhos ou esculturas. Assim que esses protocolos (códigos, procedimentos e materiais) mudam, as premissas artísticas passam a ser submetidas a uma nova forma aos olhos tanto do público comum quanto dos críticos das artes. Assim, o que era comum e é referência se desfaz. A arte conceitual revisita o entendimento sobre suas técnicas e reafirma alguns de seus preceitos efetivos. Segundo a autora, a arte conceitual "opera não com objetos ou formas, mas como ideias e conceitos." (FREIRE, 2006, p. 8).

Curiosamente, ao ler parágrafo de Freire sobre a arte conceitual nos aproximamos daquilo que é proposto pela arte relacional: "a efemeridade das propostas sugere a mais íntima relação entre arte e vida". (FREIRE, 2006, p. 10).

Em um certo sentido, o pressuposto de Bourriaud nos faz refletir sobre essas relações e o encadeamento entre as tipologias das artes, ou seja, de 1990 em diante, é possível discorrer que a arte perpassa ou perpassou por um caminho semelhante ao da arte conceitual, constituindo-se como uma ruptura das convenções reconhecidas; uma "arte" de obras que permeiam espaços relacionais e não mais representações conceituais, a despeito de sua materialidade – uma arte em que pessoas e sociedade transpõem o papel de meros expectadores, tornando-se, em alguma instância, partícipes da obra, integrando-se a ela (BOURRIAUD, 2009). Entretanto, não é apenas isso; Bourriaud reforça que o caráter participativo não é o que dá o tom à arte relacional, mas que sua retórica é a transmutação de intenções:

> O fim da ideia de que a arte possui poderes utópico-revolucionários, que orientou as vanguardas, não significa, entretanto, para estes autores, que a arte dita pós-vanguardista (como a arte relacional) não efetua crítica alguma à realidade do presente." (FABBRINI, 2014, p. 43).

A neovanguarda, citada por Hal Foster (2001, p. 129), em o retorno do real[1] , "remodela os procedimentos da vanguarda". A partir dos anos 1990, supõe-se uma nova configuração dessa lógica, em que os artistas reconstroem sua linguagem da arte que imita a vida, com o aumento de instalações e eventos de arte participativa (FABBRINI, 2014).

Na visão de Bourriaud,

> A atividade artística constitui não uma essência imutável, mas um jogo cujas formas, modalidades e funções evoluem conforme as épocas e contextos sociais. (BOURRIAUD, 2009, p. 15).

Bourriaud atribui esse legado à urbanização desenfreada, refletindo as tipologias do relacionamento humano que acarretam fenômenos culturais específicos nos anos 1990 (BOURRIAUD, 2009).

Claire Bishop aponta que Bourriaud, em seu apanhado conceitual, tenta exaustivamente distanciar a arte relacional da arte conceitual. Bishop pontua a semelhança na arte dos anos 1960 e 1970 aos exemplos que são postos por Bourriaud, quando reforça que per se é quase sempre sustentada em eventos e instalações. Bishop diz:

> O formato é basicamente o mesmo da instalação, mas esse é um termo a que muitos de seus praticantes resistiram; em vez de formarem uma transformação coerente e distintiva do espaço (como a "instalação total" de Ilya Kabakov, uma encenação teatral), trabalhos relacionais insistem em usabilidade em detrimento a contemplação, uma mise-en-scène teatral) (BISHOP, 2004, p. 113, tradução nossa)[2].

No capítulo A Arte nos Anos 1990, Bourriaud sintetiza a arte relacional como arte de interstício social[3] e como a arte que considera a intersubjetividade um dos principais elementos a dar forma à sua atividade, estimulando uma convivência casual (já existente na contemporaneidade); a arte que transcende a participação e transitividade, reforça a tipologia das conexões e pontos de encontro, emula colaborações e contratos e as relações de serviço, suscita as relações institucionais com os atores desse sistema e, finalmente, tem como motor modelos de socialidade por meio de estímulos a esses momentos, dispondo objetos produtores dessa modalidade (BOURRIAUD, 2009).

> Ao contrário do que pensava Debord, para quem o mundo da arte não passava de um depósito de exemplos do que seria preciso "realizar" concretamente na vida cotidiana, hoje a prática artística aparece como um campo fértil de experimentações sociais, como um espaço parcialmente poupado à uniformização dos comportamentos (BOURRIAUD, 2009, p. 15).

Bourriaud preconiza que a arte dos anos 1990 enfatiza as relações cotidianas, cujo mote é mimetizar a vida, distintamente da arte conceitual e das tipologias anteriores (como "ismos"), nas quais a problemática era discutir as utopias sociais e resistir ao sistema (BOURRIAUD, 2009).

Claire Bishop aponta que a arte [relacional] sofre potenciais "retaliações" aos olhos dos críticos, pois se distancia das discussões profundas e politizadas, portanto, são práticas de viés superficial. Ela alega que a façanha de Bourriaud em desdobrar tamanhas possibilidades de representações artísticas em um único critério classificatório é louvável (BISHOP, 2004, p. 111).

> (...) o livro de Bourriaud é um passo inicial importante para identificação de tendências na arte contemporânea. (BISHOP, 2004, p. 111).

Analisemos a performance do artista alemão Joseph Beuys – Como Explicar Quadros a Uma Lebre Morta, 1965 – na abertura da exposição de desenhos de Beuys, na Galerie Alfred Schmela em Düsseldorf, em 1965[4]. Nela, o público havia sido convidado à galeria, porém, suas portas encontravam-se trancadas. Era possível visualizar, através da fachada de vidro da galeria, Beuys sentado em uma cadeira, com o rosto coberto de mel e folhas de ouro, com uma lebre morta nos braços, e depois, vagando pela exposição, como se explicasse cada obra à lebre. Essa performance poderia integrar um dos

1 O retorno do real é o conceito trabalhado por Hal Foster para a arte dos anos 1980, em que há um desejo de evitar as experiências frustradas e traumáticas do mundo real.

2 Trecho original: It is basically installation art in format, but this is a term that many of its practitioners would resist; rather than forming a coherent and distinctive transformation of space (in the manner of Ilya Kabakov's "total installation," a theatrical mise-en-scène).

3 Interstício foi usado por Karl Marx para designar comunidades que vivem em um modelo de escambo, em oposição ao modelo puramente capitalista.

4 Título original da performance: Die Aktion Wie man dem toten Hasen die Bilder erklärt, Joseph Beuys, 1953.

predicados que sustentam a arte relacional de Bourriaud – "como ocupar uma galeria" (BOURRIAUD, 2014, p. 52). Beuys questiona, com essa obra, as formulações da arte, as relações do expectador e, em um certo sentido, as relações com o sistema. Bourriaud enfatiza a participação coletiva nas experiências com a galeria, nas quais os espectadores são partícipes da obra (BOURRIAUD, 2014), sendo neste caso, sincronamente, a obra e o artista elementos centrais à performance. No caso da performance de Beuys, pode-se pensar que a participação coletiva não transmuta à obra, apesar de ela ser essencial como reação à encenação. Os convidados se enaltecem ou até se escandalizam; gera-se um histérico burburinho coletivo ao lado de fora da galeria, mas ainda sendo meros espectadores da obra.



***Figura 1. Fotografia da performance de Joseph Beuys, Como Explicar Quadros a Uma Lebre Morta*** [5]



***Figura 2. Fotografia dos espectadores da performance de Joseph Beuys, Como Explicar Quadros a Uma Lebre Morta*** [6]

5 Fotografia de Walter Vogel, disponível em: https://www.phillips.com/article/70607485/100-years-of-joseph-beuys-editions-london.

6 Fotografia de Walter Vogel, disponível em: http://www.artnet.com/artists/walter-vogel/beuys-aktion-wie-man-dem-toten-hasen-die-bilder-bEjFgEi52McUligI5oDcLA2.

A Árvore dos Desejos[7], de Yoko Ono, na qual a artista planta uma árvore nativa e convida transeuntes, nas regiões em que a instalação foi colocada, a escrever um desejo e o pendurarem nas árvores[8] . Contrastando este trabalho de Ono à obra de Jens Haanings, Piadas Turcas[9], em que há um alto-falante emitindo piadas em turco e árabe, postado numa praça na cidade de Copenhague. Nesse caso, há um chamamento distinto, aleatório, em meio ao cotidiano, exclusivo a algumas etnias e pessoas que entendem os idiomas.



***Figura 3. Instalação Árvore dos Desejos, 1996[10]***



***Figura 4. Instalação Árvore dos Desejos, de 1999 [11]***

Bourriaud propõe que:

> (...) o artista cria instantaneamente uma micro-comunidade – a dos imigrantes unidos por um riso coletivo que subverte sua condição de exilados – formada na obra e na relação com a obra (BOURRIAUD, 2014, p. 25).

Claire Bishop aponta que, pelo ponto de vista de Rosalind Krauss, a evolução do espaço privado para o espaço público, como modo de abordagem, já era uma prática existente na arte pré-relacional, desencadeada pela ruptura total e decisiva do modernismo (BISHOP, 2004, p. 111).

Não obstante, é possível verificar uma conexão, mesmo que remota, entre Árvore dos Desejos e Piadas Turcas, primeiramente, pela tônica de temas relacionados à contemporaneidade. Ono coloca a questão da religiosidade, provocando o pensar sobre o tema, em meio à vida frenética das grandes cidades. Poderíamos dizer que a religiosidade é o elemento que

7 Título original da obra: Wish Tree, Yoko Ono, 1981. A data foi estimada com base em dados de uma entrevista com Yoko Ono, disponível em: https://www.imaginepeacetower.com/yoko-onos-wish-trees.

8 A instalação foi replicada em várias cidades do mundo. Os locais escolhidos foram a área frontal de um museu, uma rua de Nova Iorque, no movimento Ocupe Wall Street (Ocupy Wall Street), entre outros.

9 Título original da obra: Turkish Jokes, 1994.

10 Instalação na Soshana/Wayne Gallery, Santa Mônica, Califórnia, Estados Unidos, 1996. Imagem disponível em: https://www.imaginepeacetower.com/yoko-onos-wish-trees/. Autor da fotografia não divulgado.

11 Instalação na Finlândia, local não divulgado. Imagem disponível em: https://www.imaginepeacetower.com/yoko-onos-wish-trees/. Autor da fotografia não divulgado.

interliga os espectadores entre si, ainda que a obra não emule um agrupamento de fato. A obra de Jens Haaning, por sua vez, amplia as possibilidades de agrupamento, atraindo aqueles que têm em si uma conexão cultural pela compreensão da língua, mas não, naturalmente, se conectariam em seus cotidianos, por serem transeuntes de uma grande cidade, fora de um país em que o idioma não é nativo deles. Haaning estimula uma parada ativa, a aproximação e os relacionamentos interpessoais. A obra de Ono é um aceno estático à religiosidade ou à falta dela, mas de forma nenhuma promove relações interpessoais, mas, de certo modo, uma relação com a obra.

É possível, também, colocar a obra Pintura Sem Título, 1965[12] , de Michael Baldwin, do grupo inglês Arte e Linguagem[13] , como reforço a essas relações:

> Desde a Renascença, a pintura tem sido frequentemente comparada a uma janela para o mundo, com a perspectiva central dando ao espectador a sensação de examinar o que está contido na moldura da imagem. Em um gesto ousado, Art & Language vira essa convenção centenária de cabeça para baixo, substituindo a superfície da pintura por um espelho. Em vez de olhar para uma imagem da criação do artista, os espectadores agora são confrontados por si mesmos, questionando assim uma noção de longa data de que a pintura transcende a realidade[14].

Mesmo inferindo o conceito da obra acima citada – "a questão acerca do enquadramento da pintura sobrepor-se ao 'fator relacional' da obra" –, é possível identificar uma centelha, um subterfúgio do quid est relacional, pelo estímulo à socialização materializada na interação (com o objeto espelho) e pela possibilidade de o "autorretrato" ou selfie vir a ser transformado em um meio de socialização digital, questionando a relação entre espectador e obra e a amplificação da arte em seu espaço.




***Figura 5. Visitante em sua interação com a obra[15]***

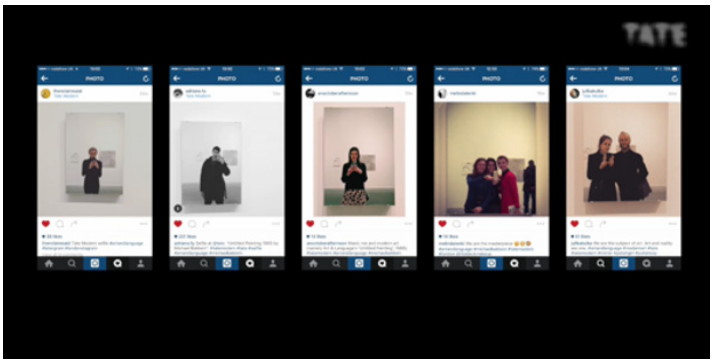



***Figura 6. Selfies dos expectadores da obra Pintura Sem Título[16] em suas redes sociais[17]***

12 Título original da obra: Untitled Painting, 1965.

13 Título original do grupo: Art and Language.

14 https://www.tate.org.uk/art/artists/art-language-2202/art-language-conceptual-art-mirrors-and-selfies

15 Esta imagem é um recorte (printscreen) do documentário Art & Language: Conceptual art, mirrors and selfies, realizado pelo Tate Shots, da obra Pintura Sem Título, 1965, Michael Baldwin, na Galeria Tate, Londres. Vídeo disponível em: https://www.tate.org.uk/art/artists/art-language-2202/art-language-conceptual-art-mirrors-and-selfies.

16 Pintura Sem título (Untitled Painting), 1965, de Michael Balwin. Acesso em 2022.

17 Esta imagem é um recorte (printscreen) do documentário Art & Language: Conceptual art, mirrors and selfies, realizado pelo Tate Shots, da obra Pintura Sem Título (Untitled Painting), 1965, de Michael Baldwin, na Galeria Tate, Londres. Vídeo disponível em: https://www.tate.org.uk/art/artists/art-language-2202/art-language-conceptual-art-mirrors-and-selfies. Acesso em 2022.

O que vemos na arte relacional, que não se apresenta de forma tão contundente na arte conceitual, é uma inserção total e completa dos espectadores/fruidores, uma relação com o cotidiano e, menos ainda, a criação de uma inter-relação comunitária. Bourriaud reforça a transição da hierarquia "artista versus espectador" e a criação de uma microcomunidade na obra relacional (BOURRIAUD, 2014, p. 24).

Podemos identificar, por outro lado, um intento latente de desmaterialização na arte conceitual, por meio da interação com o espectador, um lampejo mais vigoroso na obra Pintura sem Título, 1965, de Michael Baldwin, em que há uma integração metafórica do público com a obra, por meio do reflexo do espelho. Podemos dizer, então, que há uma contiguidade intrínseca entre essas artes [conceitual e relacional] devido a fluidez, amplitude e materialidade, já atestada por Claire Bishop em seu texto:

> Se pretende identificar os precursores históricos desse tipo de arte, há uma ampla variedade de nomes a citar: a instalação sem título de Michael Asher na Clare Copley Gallery, Los Angeles, em 1974, na qual ele removia a divisão entre o espaço de exposição e o escritório da galeria (...). (BISHOP, 2014, p. 114).

Atesta-se, desta forma, o predicado de Bourriaud, no qual há uma real distinção, um fato novo, em que se separa a arte, a partir de 1990. Seu zeitgeist implica a desmistificação dos modelos anteriores, traduzidos em heterotopia e heterotopologia (FOUCAULT, 2013).

Nas palavras de Bourriaud, o objetivo da arte relacional é "inventar novas relações com o mundo" (BOURRIAUD, 2011, p. 23), e não criar um mundo fundado em novas relações.

Para fecharmos essas questões, aponto a obra do artista chinês Ai WeiWei, Sementes de Girassol, 2010[18] , uma instalação no Tate Modern em Londres, de cem mil sementes de girassol de porcelana, produzidas por artesãos chineses. A obra em si é uma representação no interior do "cubo branco", de viés interativo, na qual o observador é invitado a pisar nas sementes, quebrando-as. Essa obra tem como objeto materializar conceitualmente a fragilidade e a opressão do povo chinês perante seu modelo de Estado. Ratifica-se que a sua materialidade no ambiente da galeria não gera interconexões e menos ainda se integra ao cotidiano das pessoas. Concluiríamos até aqui que esta é uma obra conceitual. Alargando essa visão para as virtudes de sua produção: há um levante de artesãos – mil e seiscentas pessoas que trabalharam para concretizá-la – pessoas que corroboraram com a obra e com a perpetuação da cultura milenar do povo chinês. Esses artesãos são, portanto, parte integrante da instalação, mesmo não estando presentes na exposição e na relação direta com o espectador. É possível dizer que essas pessoas perfazem a retórica "da perspectiva relacional da obra"? É possível argumentarmos que sim, pois elas operam, entre si, as microconexões de uma "comunidade de artesãos".



***Figura 7. Ai WeiWei e sua obra Sementes de Girassol, 2010[19]***

Conclui-se, portanto, que se faz necessária uma apreciação individual de cada obra para entender se há, nela em si, um fator de "relacionalidade", pois a leitura de uma obra pode ser subjetiva e os preceitos [da arte relacional] fluidos.

Findo dizendo que, na esteira desse debate, é possível salientar que a visão crítica sobre arte relacional ser superficial (BISHOP, 2014) pode resvalar em uma certa preconcepção, às vezes um pouco turva. Se ficarem acertadas as pressupostas

18 Título original da obra: Sunflower Seeds, 2010, exposta no Tate Modern em Londres.

19 Título original da obra: Sunflower Seeds. Imagem de Lennard Preiss disponível em: https://www.britannica.com/biography/Ai-Weiwei.

premissas aqui colocadas, a obra Sementes de Girassol, 2010, do artista Ai WeiWei, coloca-se à prova qualquer vestígio de frivolidade da arte dita relacional.

## Referências

BISHOP, C. Antagonismo e Estética relacional. October, New York, n. 110, 2004.

BOURRIAUD, N. Estética Relacional. São Paulo: Martins Fontes, 2009.

FABBRINI, R. Fronteiras entre arte e vida. ArteFilosofia, Ouro Preto, n. 17, dez. 2014.

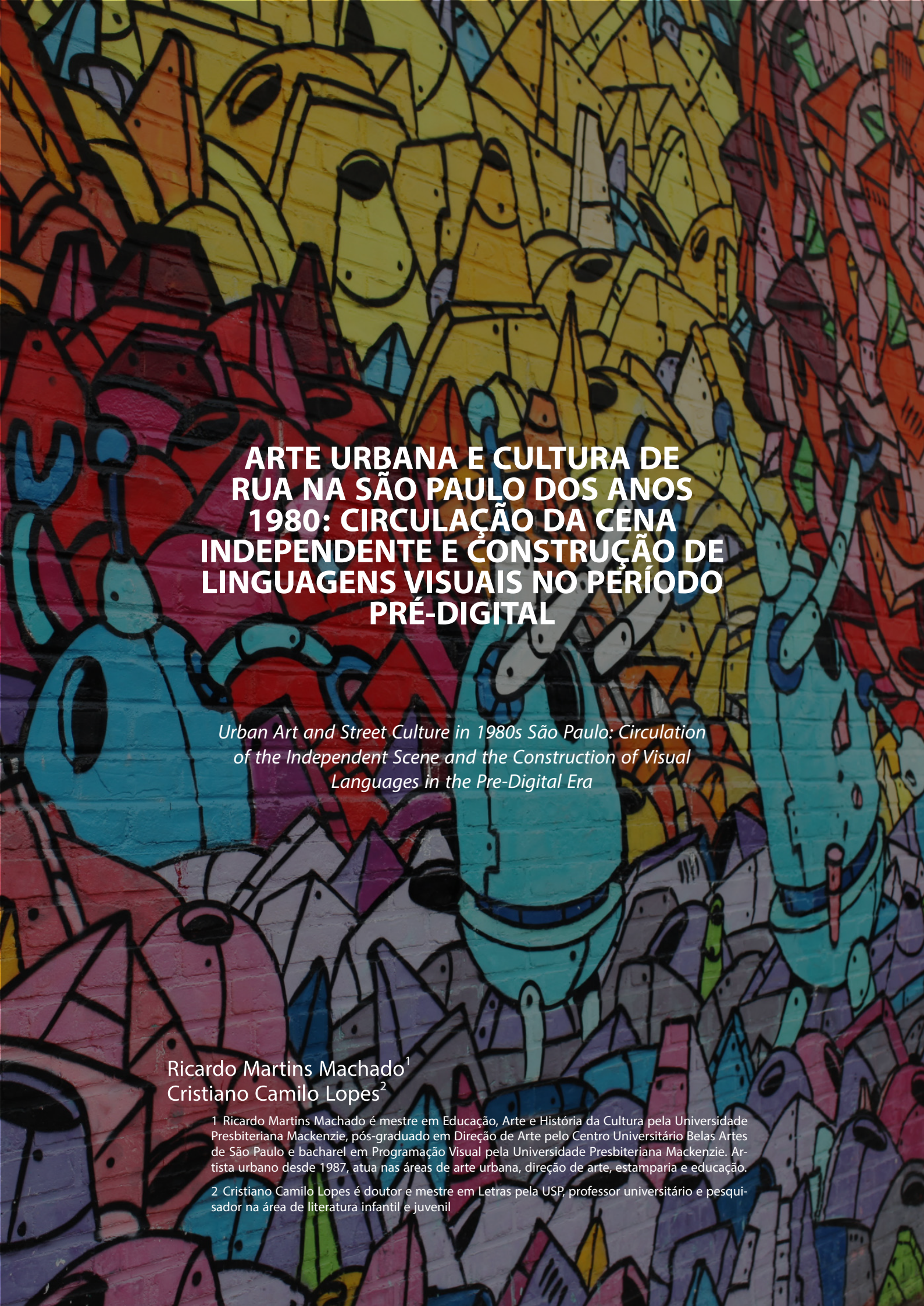
FOSTER, H. O retorno do real: a vanguarda no final do século XX. São Paulo: Ubu, 2017.

FOUCAULT, M. O corpo utópico; as heterotopias. São Paulo: n-1 Edições, 2013.

FREIRE, C. Arte Conceitual. São Paulo: Zahar, 2006.

HABERMAS, J. Arquitetura moderna e pós-moderna. Novos Estudos Cebrap, São Paulo, n. 18, 1987.

HUYSSEN, A. Mapeando o pós-moderno. Rio de Janeiro: Rocco, 1991.



# ARTE URBANA E CULTURA DE RUA NA SÃO PAULO DOS ANOS 1980: CIRCULAÇÃO DA CENA INDEPENDENTE E CONSTRUÇÃO DE LINGUAGENS VISUAIS NO PERÍODO PRÉ-DIGITAL

*Urban Art and Street Culture in 1980s São Paulo: Circulation of the Independent Scene and the Construction of Visual Languages in the Pre-Digital Era*

Ricardo Martins Machado[1]
Cristiano Camilo Lopes[2]

1 Ricardo Martins Machado é mestre em Educação, Arte e História da Cultura pela Universidade Presbiteriana Mackenzie, pós-graduado em Direção de Arte pelo Centro Universitário Belas Artes de São Paulo e bacharel em Programação Visual pela Universidade Presbiteriana Mackenzie. Artista urbano desde 1987, atua nas áreas de arte urbana, direção de arte, estamparia e educação.

2 Cristiano Camilo Lopes é doutor e mestre em Letras pela USP, professor universitário e pesquisador na área de literatura infantil e juvenil

## RESUMO

O presente artigo investiga a formação de uma cultura visual underground independente na cidade de São Paulo durante os anos 1980, compreendendo o período como um ambiente de intensa produção estética coletiva, marcado pela transição política do fim da ditadura militar, pela limitação dos fluxos informacionais internacionais e pela exploração do espaço urbano como suporte de circulação cultural. O estudo analisa manifestações como graffiti, pichação, fanzines, cartazes, capas de discos, camisetas, quadrinhos independentes, música urbana e intervenções gráficas como sistemas autônomos de comunicação e formação simbólica.

O artigo propõe compreender a cena underground paulistana como um ecossistema de pedagogia visual informal e resistência cultural urbana, articulando referências de Darcy Ribeiro, Oswald de Andrade, Paulo Freire, Michel de Certeau e Dick Hebdige. Defende-se que a precariedade tecnológica e o acesso fragmentado à informação estrangeira contribuíram para o desenvolvimento de linguagens brasileiras próprias, produzidas através de processos de apropriação, reinvenção e antropofagia cultural.

**Palavras-chave:** cultura visual, underground, arte urbana, antropofagia, graffiti.

## ABSTRACT

This article investigates the formation of an independent underground visual culture in the city of São Paulo during the 1980s, understanding the period as an environment of intense collective aesthetic production marked by the political transition of the end of the military dictatorship, by the limitation of international informational flows and by the exploration of urban space as a support for cultural circulation. The study analyzes manifestations such as graffiti, graffiti, fanzines, posters, record covers, t-shirts, independent comics, urban music and graphic interventions as autonomous systems of communication and symbolic formation. The article proposes to understand the São Paulo underground scene as an ecosystem of informal visual pedagogy and urban cultural resistance, articulating references from Darcy Ribeiro, Oswald de Andrade, Paulo Freire, Michel de Certeau and Dick Hebdige. It is argued that technological precariousness and fragmented access to foreign information contributed to the development of Brazilian languages of their own, produced through processes of appropriation, reinvention and cultural anthropophagy.

**Keywords:** visual culture, underground, urban art, anthropophagy, graffiti

## Introdução

O presente artigo adota abordagem qualitativa, de caráter ensaístico e interdisciplinar, articulando pesquisa bibliográfica, análise cultural e observação participante relacionada à experiência urbana e à circulação das culturas underground em São Paulo durante os anos 1980.

A pesquisa parte da análise de manifestações ligadas à arte urbana, cultura visual, música independente, fanzines, quadrinhos, comunicação gráfica e circulação cultural no período pré-digital, compreendendo tais elementos como parte constitutiva da experiência urbana paulistana.

Foram utilizados referenciais teóricos relacionados à cultura brasileira, antropofagia cultural, comunicação urbana, subculturas, visualidade contemporânea e produção simbólica da cidade, dialogando principalmente com autores como Darcy Ribeiro, Oswald de Andrade, Michel de Certeau, Stuart Hall, Dick Hebdige, Massimo Canevacci e Muniz Sodré.

A perspectiva metodológica também considera a experiência vivida e a memória cultural como elementos relevantes para a compreensão das linguagens urbanas e dos processos de circulação simbólica produzidos pelas culturas underground paulistanas.

A cidade de São Paulo dos anos 1980 consolidou-se como um dos principais centros de circulação cultural urbana do Brasil. Em meio ao enfraquecimento da ditadura militar, ao crescimento acelerado da metrópole e à ampliação das culturas juvenis, diferentes manifestações artísticas e comportamentais passaram a ocupar ruas, galerias, casas noturnas, mídia impressa, muros e circuitos independentes da cidade.

Entretanto, esse processo ocorreu em um contexto anterior à popularização da internet, das redes digitais e da circulação global instantânea de informação. O acesso à cultura pop estrangeira e às cenas independentes internacionais ainda era limitado, lento e muitas vezes incompleto. Discos importados, revistas estrangeiras, filmes, quadrinhos, videoclipes e referências visuais chegavam ao Brasil através de viagens, cópias, trocas informais, regravações de fitas cassete, fotografias reproduzidas e circulação oral.

Apesar dessa limitação, ou justamente por causa dela, a cena cultural urbana paulistana desenvolveu formas culturais próprias. O contato parcial com referências estrangeiras produziu processos de adaptação, improviso e reinvenção que contribuíram para o surgimento de linguagens visuais autorais ligadas à arte urbana, ao rock e a suas vertentes, ao hip hop, à música independente, à moda alternativa, aos fanzines, à pichação e às múltiplas culturas de rua que passaram a coexistir na cidade.

Nesse contexto, este artigo busca responder à seguinte questão: de que maneira o acesso limitado à cultura pop e às cenas independentes estrangeiras no período pré-digital foi reinterpretado pela juventude urbana paulistana na construção de linguagens visuais e movimentos culturais autorais nos anos 1980?

Parte-se da hipótese de que a limitação tecnológica, econômica e informacional do período pré-digital não impediu o desenvolvimento cultural urbano brasileiro. Ao contrário, contribuiu para a formação de uma produção visual própria, baseada em improviso, adaptação, antropofagia cultural e circulação underground analógica.

## 1. São Paulo e a circulação cultural no período pré-digital

Durante os anos 1980, São Paulo reunia características particulares que favoreciam a formação de circuitos culturais independentes. Sua condição de megalópole industrial concentrava casas noturnas, galerias comerciais, lojas de discos, cinemas, teatros, bancas de revistas, centros culturais, espaços alternativos e intensa circulação juvenil.

Mesmo sem a velocidade comunicacional das décadas seguintes, São Paulo possuía acesso mais amplo à informação estrangeira do que outras regiões do país. Assim como Rio de Janeiro e Brasília, a cidade recebia discos importados, revistas internacionais, equipamentos musicais e referências estéticas que circulavam posteriormente entre diferentes grupos urbanos.

Ainda assim, o acesso à cultura underground internacional permanecia restrito. Diferentemente de grandes marcas comerciais já integradas ao mercado global, as cenas independentes estrangeiras também ocupavam posições marginais em seus próprios países. Grande parte dessas referências chegava ao Brasil através de cópias de cópias, fitas regravadas, relatos orais, revistas compartilhadas e reproduções gráficas improvisadas.

Nesse contexto, a Galeria do Rock e espaços comerciais próximos tornaram-se importantes polos de atualização cultural e circulação independente de caráter underground. Discos de vinil, fitas K7, camisetas, coturnos, patches, bottons, zines e acessórios ligados às cenas punk, metal, skate, hip hop, gótica e alternativas em geral circulavam intensamente nesses ambientes, muitas vezes com produção autoral e improvisada.

Mais do que simples centros comerciais, esses espaços funcionavam como pontos de encontro, atualização estética e circulação cultural independente.

Segundo Canevacci (1993), a metrópole contemporânea produz sistemas próprios de comunicação simbólica nos quais imagem, consumo, deslocamento urbano e identidade passam a se relacionar diretamente. No caso paulistano, galerias, lojas de discos e circuitos underground tornaram-se parte importante dessa produção cultural urbana.

## 2. Xerox, fanzines e a modernidade analógica

A cultura underground paulistana desenvolveu-se profundamente ligada às tecnologias disponíveis naquele período. Entre elas, a máquina de xerox (fotocópia) ocupa papel de destaque. Diferentemente da ideia de precariedade tecnológica, o xerox representava modernidade acessível.

A reprodução rápida de imagens, letras, fotografias, colagens e ilustrações permitiu o surgimento de uma intensa produção gráfica independente com identidade visual própria.

Fanzines, flyers, cartazes, capas de demo tapes, letras de músicas, colagens e manifestos circulavam por meio de fotocópias produzidas em pequena escala. O alto contraste, os ruídos gráficos, a sobreposição de imagens e as distorções

produzidas pelas sucessivas reproduções tornaram-se parte da própria estética underground. A xerografia não era apenas uma técnica de reprodução. Ela também produzia linguagem visual.

Nesse período, a cidade funcionava como meio físico de circulação informacional. Cartazes lambe-lambe eram colados em postes e muros. Flyers eram distribuídos em shows e bares. Fanzines passavam de mão em mão. Banheiros de casas noturnas acumulavam pichações, mensagens e inscrições que registravam desejos, conflitos, sexualidade, política e identidade urbana. Com isso, percebe-se que, antes da cultura digital, a rua era o principal espaço de circulação simbólica da cidade.

## 3. Cultura pop, antropofagia e reinvenção brasileira

O contato da cultura independente paulistana com referências estrangeiras não produziu simples cópias culturais. Ao contrário, o processo de apropriação ocorreu através de adaptações constantes relacionadas à realidade urbana brasileira.

Essa dinâmica aproxima-se da noção de antropofagia cultural proposta por Oswald de Andrade no Manifesto Antropófago, de 1928. Ao discutir a capacidade brasileira de absorver referências externas e devolvê-las transformadas, Oswald desloca a cultura brasileira da posição de cópia periférica para uma condição autoral baseada na reinvenção. Nesse sentido, o autor propõe uma cultura baseada na reinvenção e não na reprodução passiva.

Nos anos 1980, esse mecanismo reaparece nas culturas urbanas underground. O rock brasileiro e suas vertentes, seja o heavy metal ou o punk rock, não reproduziu integralmente o rock inglês ou norte-americano. O hip hop nacional adquiriu características próprias relacionadas à desigualdade social brasileira das periferias. A estética visual paulistana incorporou improviso, mistura de referências, adaptações locais e forte relação com a experiência urbana da cidade.

As reflexões de Darcy Ribeiro em O Povo Brasileiro também ajudam a compreender esse processo. Segundo Ribeiro (1995), a cultura brasileira constitui-se historicamente por meio da mistura, da adaptação e da transformação contínua de influências diversas produzidas no contato entre diferentes matrizes culturais. Para Ribeiro, a cultura brasileira nasce justamente da mistura, da adaptação e da transformação contínua de influências diversas.

O movimento cultural urbano paulistano reinterpretava informações estrangeiras de acordo com suas próprias experiências sociais, afetivas e urbanas. A escassez de acesso não limitou a criatividade, e sim estimulou processos autorais de reinvenção cultural.

## 4. Graffiti, pichação e arte urbana em São Paulo

A arte urbana brasileira desenvolveu características bastante distintas das matrizes norte-americanas e europeias.

Enquanto o graffiti de Nova York esteve inicialmente ligado ao estilo "Freestyle" e à ocupação do sistema metroviário, o graffiti paulistano aproximou-se desde cedo das artes plásticas, da intervenção visual e do experimentalismo gráfico.

Artistas como Alex Vallauri, John Howard, Maurício Villaça e o grupo TupiNãoDá contribuíram para a consolidação de uma linguagem urbana brasileira marcada pelo stencil, pela repetição de imagens, pela ironia, pela ilustração e pela ocupação poética da cidade.

Paralelamente, a pichação desenvolvia-se como linguagem própria. A pichação "Cão Fila Km 26" foi uma famosa e onipresente inscrição na Grande São Paulo entre os anos 70 e 80, criada por Antenor Lara Campos para anunciar seu canil, sendo considerada precursora da pichação paulistana.

Marcação territorial, pertencimento coletivo e afirmação de presença urbana são as características fundamentais dessa prática, e a tipologia específica da pichação paulistana, semelhante a "tetos de fábrica" por ser pontiaguda e originalmente criada a partir da estética de capas de álbuns de bandas como Slayer e Ratos de Porão, faz desse manifesto urbano paulistano referência dentro e fora do país.

Embora frequentemente associadas apenas ao vandalismo, as pichações também funcionavam como inscrições simbólicas produzidas por grupos afastados dos sistemas oficiais de representação cultural.

Muros, postes, portas de aço e fachadas tornaram-se superfícies narrativas da cidade. Nesse cenário, São Paulo passou a produzir uma cultura visual urbana singular, formada pela coexistência de graffiti, publicidade, pichação, cartazes, stencil, propaganda política, arte independente e comunicação popular.

## 5. Noite paulistana, cultura de rua e identidade urbana

As casas noturnas underground desempenharam papel fundamental na circulação cultural da cidade.

Espaços como Madame Satã, Espaço Retrô, Aeroanta e Carbono 14 reuniam músicos, artistas, performers, grupos punks, góticos, skatistas, headbangers, integrantes da cena gay, travestis, atores, ilustradores e diferentes grupos urbanos que ocupavam a noite paulistana.

Esses ambientes não eram necessariamente harmoniosos. Existiam rivalidades, conflitos entre grupos urbanos, disputas territoriais e tensões simbólicas constantes.

Entretanto, essa multiplicidade produzia um microcosmo urbano extremamente rico em referências visuais, sonoras e comportamentais, tornando a noite da cidade um espaço de afirmação identitária.

Conforme observa Hebdige (1981), as subculturas urbanas frequentemente utilizam roupas, música, visualidade e comportamento como formas simbólicas de diferenciação social. Na São Paulo dos anos 1980, essas manifestações adquiriam características próprias relacionadas à experiência urbana brasileira.

Roupas customizadas, cabelos coloridos, maquiagem, jaquetas pintadas, patches, coturnos, camisetas de bandas, acessórios artesanais e estilos visuais diversos transformavam o corpo em suporte para a comunicação cultural. Mais do que espaços pedagógicos formais, esses circuitos noturnos funcionavam como ambientes inspiradores de atualização estética, troca de referências e formação cultural.

A solidão urbana, os conflitos sociais, a violência, a sensação de deslocamento, os afetos da cidade e as informações vindas de fora através da música e da cultura pop passaram a ocupar lugar central na produção artística daquele período.

## 6. Quadrinhos, videogames e novas visualidades

A produção cultural underground dos anos 1980 também foi influenciada pelo surgimento de novas linguagens visuais ligadas aos quadrinhos adultos, ao cinema e às primeiras experiências eletrônicas domésticas.

Publicações brasileiras como as revistas Chiclete com Banana, Circo e Animal ampliaram o repertório gráfico urbano através do humor ácido, da crítica social, da sexualidade e da estética underground com publicações de quadrinistas e roteiristas da cena independente do Brasil e diversos países.

Ao mesmo tempo, obras internacionais como Batman: The Dark Knight Returns, Watchmen e Elektra: Assassin introduziam narrativas mais violentas, psicológicas e urbanas, influenciando ilustradores, músicos, designers, cineastas e artistas independentes da época até os dias de hoje.

As primeiras experiências digitais também começaram a transformar o imaginário visual da cultura urbana e a arte pop.

A passagem dos pinballs eletromecânicos para consoles domésticos como o Atari introduziu uma nova relação com a imagem eletrônica baseada em pixels, síntese gráfica e baixa resolução.

Mesmo limitadas tecnologicamente, essas imagens passaram a integrar o repertório visual do período e contribuíram para novas experimentações gráficas relacionadas à música, à ilustração, ao design e à cultura urbana.

A revolução digital ainda não havia acontecido plenamente, mas seus primeiros sinais começavam a modificar a percepção estética da cidade.

## Considerações Finais

A cultura underground paulistana dos anos 1980 não pode ser compreendida apenas como reprodução periférica de tendências estrangeiras. Ela constituiu um processo autoral de reinvenção cultural urbana desenvolvido em um contexto pré-digital marcado pela escassez de acesso à informação, pela circulação analógica e pela intensa transformação social da cidade.

A limitação de acesso à cultura pop internacional não impediu a formação de movimentos culturais brasileiros próprios. Estimulou adaptações, improvisos, misturas e processos criativos que contribuíram para a consolidação de linguagens urbanas singulares.

Graffiti, pichação, música independente, fanzines, xerografia, quadrinhos, casas noturnas, galerias comerciais e culturas de rua passaram a compor um amplo tecido cultural urbano responsável por redefinir a experiência estética e comportamental da cidade.

São Paulo tornou-se não apenas receptora de influências externas, mas produtora ativa de cultura urbana autoral. Ao reinterpretar referências estrangeiras segundo suas próprias experiências sociais e urbanas, a juventude paulistana transformou escassez em linguagem, adaptação em identidade e circulação analógica em produção cultural.

## Referências

ANDRADE, Oswald de. Manifesto antropófago. São Paulo: Revista de Antropofagia, 1928.

BARBOSA, Ana Mae. A imagem no ensino da arte. São Paulo: Perspectiva, 2020.

CANEVACCI, Massimo. A cidade polifônica: ensaio sobre a antropologia da comunicação urbana. São Paulo: Studio Nobel, 1993.

CANCLINI, Néstor García. Culturas híbridas. São Paulo: EDUSP, 2013.

CERTEAU, Michel de. A invenção do cotidiano. Petrópolis: Vozes, 2014.

DEBORD, Guy. A sociedade do espetáculo. Rio de Janeiro: Contraponto, 2007.

FREIRE, Paulo. Pedagogia do oprimido. Rio de Janeiro: Paz & Terra, 2019.

FLUSSER, Vilém. O mundo codificado. São Paulo: Cosac & Naify, 2007.

HALL, Stuart. A identidade cultural na pós-modernidade. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

HEBDIGE, Dick. Subculture: The Meaning of Style. London: Routledge, 1981.

LAGO, Mário. O povo escreve a história nas paredes. [S.l.]: [s.n.], 1948.

RIBEIRO, Darcy. O Povo Brasileiro. São Paulo: Global, 2015.

SODRÉ, Muniz. A verdade seduzida: por um conceito de cultura no Brasil. Rio de Janeiro: DP&A, 2005.

SZACHER, Allan (org.). Estética Marginal – Volume 2. São Paulo: Zupi Editora, 2012.