

Futuros da História da Arte: 50 anos do CBHA

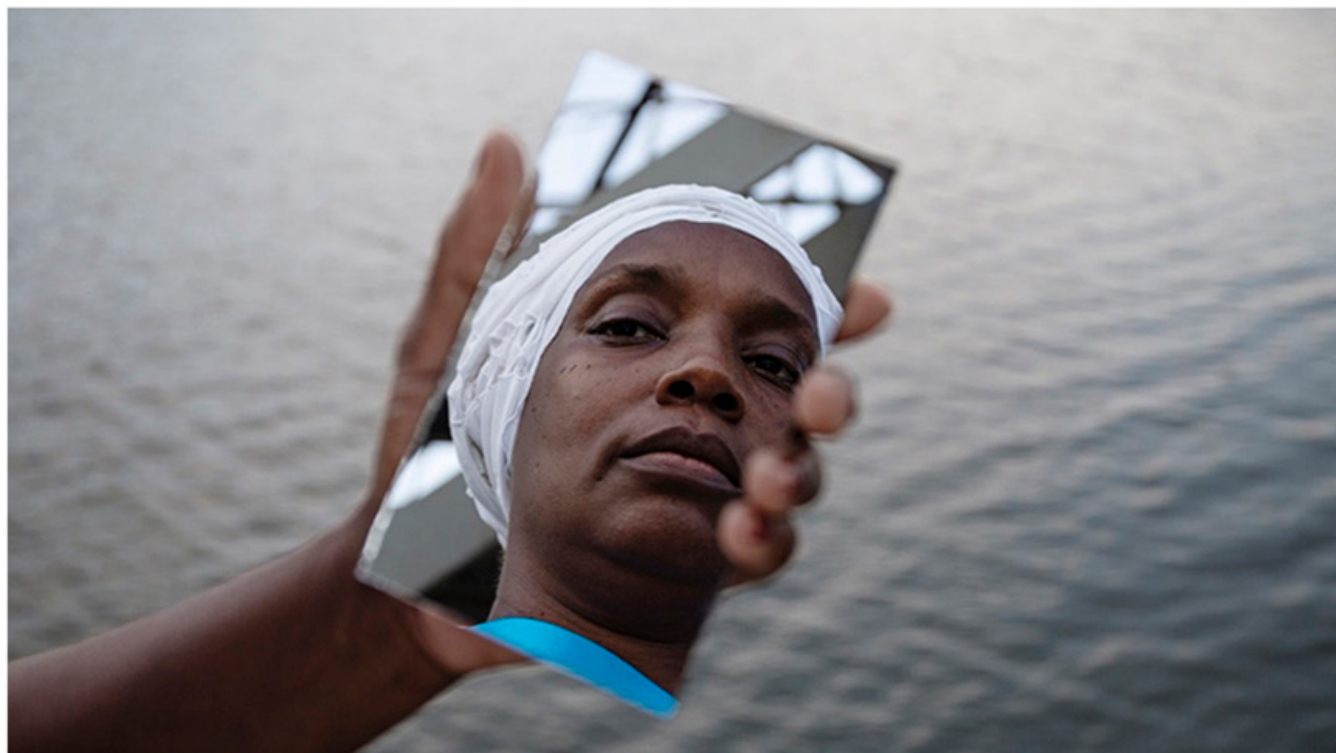


Imagem: Aline Motta, (Outros) Fundamentos, 2017-2019

Anais | Edição especial

42º Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte
07 a 12 de novembro de 2022 - Rio de Janeiro, Brasil

Locais de realização:
Universidade Federal do Rio de Janeiro
Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro



Futuros da História da Arte: 50 anos do CBHA

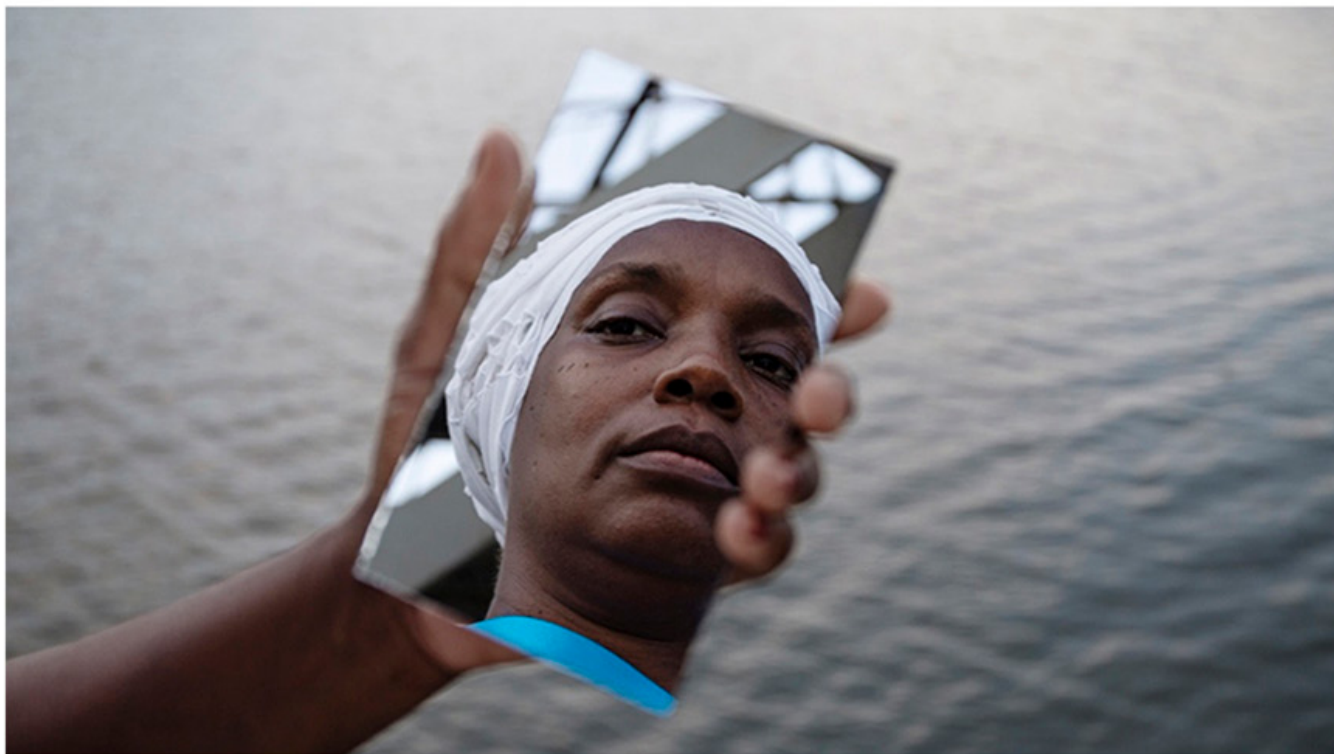


Imagem: Aline Motta, (Outros) Fundamentos, 2017-2019

Anais | Edição especial

42º Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte
07 a 12 de novembro de 2022 - Rio de Janeiro, Brasil

Locais de realização:
Universidade Federal do Rio de Janeiro
Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro



Organização



Apoio



42º COLÓQUIO DO COMITÊ BRASILEIRO DE HISTÓRIA DA ARTE (2022)

PRESIDÊNCIA DE HONRA (*in memoriam*) – Walter Zanini

DIRETORIA DO CBHA (2023-2025)

Presidente - Vera Maria Pugliese de Castro (UnB/CBHA)
Vice-presidente - Eduardo Ferreira Veras (UFRGS/CBHA)
Secretário - Ivair Junior Reinaldim (UFRJ/CBHA)
Tesoureira - Daniela Pinheiro Machado Kern (UFRGS/CBHA)

DIRETORIA DO CBHA (2020 - 2022)

Presidente - Marco Antonio Pasqualini de Andrade (UFU/CBHA)
Vice-Presidente - Neiva Maria Fonseca Bohns (UFPeL/CBHA)
Secretária - Rogéria Moreira de Ipanema (UFRJ/CBHA)
Tesoureiro - Arthur Gomes Valle (UFRRJ/CBHA)

COMISSÃO ORGANIZADORA DO 42º COLÓQUIO DO CBHA- 2022

Presidente - Marco Antonio Pasqualini de Andrade (UFU/CBHA)
Angela Brandão (UNIFESP/CBHA)
Arthur Gomes Valle (UFRRJ/CBHA)
Camila Carneiro Dazzi (CEFET-RJ/CBHA)
Fernanda Pequeno (UERJ/CBHA)
Ivair Junior Reinaldim (UFRJ/CBHA)
Neiva Bohns (UFPeL/CBHA)
Rogéria Moreira de Ipanema (UFRJ/CBHA)
Sheila Cabo Geraldo (UERJ/CBHA)

COMITÊ CIENTÍFICO DO 42º COLÓQUIO DO CBHA- 2022

Elisa Souza Martinez (UnB/CBHA)
Maria Izabel Branco Ribeiro (FAAP/CBHA)
Maria Inez Turazzi (IBRAM/CBHA)
Paulo Knauss de Mendonça (UFF/CBHA)
Rita Lages (UFMG/CBHA)

COMISSÃO ORGANIZADORA DO PRÊMIO CBHA DE TESES/ 2022

Camila Carneiro Dazzi (CEFET-RJ/CBHA)
Dária Jaremtchuk (USP/CBHA)
Maria de Fátima Morethy Couto (UNICAMP/CBHA)
Paula Ramos (UFRGS/CBHA)
Vera Beatriz Siqueira (UERJ/CBHA)

COMISSÃO ORGANIZADORA DOS ANAIS DO 42º COLÓQUIO DO CBHA

Daniela Pinheiro Machado Kern (UFRGS/CBHA)
Eduardo Ferreira Veras (UFRGS/CBHA)
Fernanda Pequeno da Silva (UERJ/CBHA)
Rogéria Moreira de Ipanema (UFRJ/CBHA)

IMAGEM: Aline Motta, (*Outros Fundamentos*, 2017-2019).

DIAGRAMAÇÃO: Thaís Franco

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)

C72 - Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte (42: 2022)

Anais do 42º Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte - Futuros da História da Arte: 50 anos do CBHA, Rio de Janeiro, 7-12 nov. 2022. (Organizadores: Vera Marisa Pugliese de Castro, Eduardo Ferreira Veras, Ivair Junior Reinaldim, Daniela Pinheiro Machado Kern, Fernanda Pequeno da Silva e Rogéria Moreira de Ipanema. Porto Alegre: Comitê Brasileiro de História da Arte, 2023 [2022].

Vários autores

1367 p. 21x29,7 cm: ilustrado

ISSN: 2236-0719

<https://doi.org/10.54575/cbha.42>

1. História da Arte. I. Comitê Brasileiro de História da Arte. II. Anais do 42º do Colóquio do CBHA.

CDD: 709.81

Os textos dos artigos e as imagens reproduzidas nesta publicação são de responsabilidade dos respectivos autores.

Comitê Brasileiro de História da Arte (filiação ao *Comité Internationale de Histoire de l'Art*).

<http://www.cbha.art.br/index.html>

e-mail: cbha.secretaria@gmail.com

Entre traumas e afetos: imagem e discurso em obras que revisam a história da arte

Ana de Gusmão Mannarino, Universidade Federal do Rio de Janeiro/
000-0001-9720-9502
ana.mannarino@eba.ufrj.br

Resumo

Os artistas Adriana Varejão, Rosana Paulino e Denilson Baniwa, ao fazerem obras que citam, reinventam e transformam obras emblemáticas da história da arte brasileira, discutem a construção de uma história nacional e interferem diretamente nos processos de revisão da História da Arte no Brasil. Operam na troca que é própria da disciplina, o fluxo entre linguagens visual e escrita, porém em um sentido inverso. Partem, simultaneamente, das obras e dos discursos que a elas se somam: uma identidade nacional ancorada em um passado colonial e sua iconografia; as fotografias da população negra brasileira do século XIX e suas conotações racistas; a antropofagia e a falsa ideia de união e democracia que anula as diferenças étnicas e culturais. Ao abordarem eventos traumáticos, eles operam na zona entre o verbal e o visual, domínio que é próprio da História da Arte.

Palavras-chave: História da Arte por imagens. Trânsito entre imagem e discurso. Adriana Varejão. Rosana Paulino. Denilson Baniwa.

Abstract

Artists Adriana Varejão, Rosana Paulino and Denilson Baniwa, by making works that reinvent and transform emblematic works of Brazilian art history, discuss the construction of a national history and directly interfere in the processes of revision of History of Art in Brazil. They act in the exchange between visual and written languages. They depart, simultaneously, from the works of art and from speeches that are added to them: a national identity anchored in a colonial past and its iconography; photographs of the Brazilian black population in the 19th century and their racist connotations; anthropophagy and the false idea of union and democracy that nullifies ethnic and cultural differences. When approaching traumatic events, they operate in the zone between the verbal and the visual, the very mandate of Art History..

Keywords: Art History by images. Transit between image and discourse. Adriana Varejão. Rosana Paulino. Denilson Baniwa.

O papel desempenhado pelas produções visuais no reforço das relações de dominação que caracterizam o colonialismo e o imperialismo, principalmente a partir de fins do século XVIII, deu-se paralelamente à consolidação da História da Arte como disciplina. O trânsito entre imagem e texto contribuiu para construir identidades e reforçar relações vigentes de poder. É porém nesse mesmo trânsito, no caminho inverso trilhado por muitos artistas hoje, que o não-dito, o silenciado, aquilo que é negado porém latente, tem a possibilidade de emergir explorando a potência das imagens, reconduzindo as interpretações produzidas pela relação texto-imagem que constitui a história da arte.

Quando artistas se deixam afetar por obras de outros artistas do passado, produzindo novos trabalhos que são releituras, traduções ou intervenções sobre essas obras, eles constroem narrativas e reinterpretações que são também um modo de se fazer História da Arte. O papel que artistas desempenham na seleção e valorização de obras do passado, assim como na condução de leituras sobre essas mesmas obras, é comparável ao do historiador da Arte, e pode dar-se por meio da criação de novas obras ou pela produção de textos críticos a respeito das obras que os afetam. Frequentemente partem de um lugar diferente daquele de que parte o historiador, o antropólogo ou o etnógrafo. Seguem critérios pessoais como método principal para as suas escolhas e leituras, como a sensibilidade, a empatia e os afetos. Partiremos aqui de alguns estudos de caso em que artistas brasileiros contemporâneos revisitam um passado traumático conferindo-lhe novas interpretações. Produzem um discurso plástico-visual que reinterpreta outras obras de arte e que partem simultaneamente das obras e dos discursos que a elas se somam: Adriana Varejão e a releitura da arte colonial e uma certa identidade nacional a ela ancorada; Rosana Paulino e a revisitação de imagens ligadas a um passado escravista e suas conotações racistas; Denilson Baniwa e uma problematização da antropofagia, da falsa ideia de união e democracia que anula diferenças étnicas e culturais. A partir do escritor e artista Abdias do Nascimento, que define a arte como “um ato de amor”, e amor como “solidariedade num compromisso ativo” (NASCIMENTO, 2018, p.32), entendemos a escrita da história da arte por meio da própria arte, a partir dos afetos, como um caminho possível para se reverterem as origens colonialistas da disciplina.

Novas abordagens da disciplina da história da arte têm acontecido recentemente e argumento que, ao menos no contexto brasileiro, os artistas vêm desempenhando um papel central nesse processo. A arte e sua história têm manifestado, por um lado, a expressão de uma visão dominante, que classifica e hierarquiza diferentes culturas e sistemas de conhecimento. E que constituem, por outro lado, processos fundamentais na definição de identidades culturais, tornando-se um permanente campo de disputas.

Esses artistas se deixam afetar por determinadas obras de arte que são emblemáticas como representações de poder, elementos de destaque na história da arte brasileira, na construção de um imaginário que frequentemente procura consolidar narrativas legitimadoras das relações de dominação estabelecidas.

A história da arte, desde seus fundamentos modernos com Wincklemann, no século XVIII, ao pressupor a existência da Arte como uma realidade autônoma, que se dissocia da história da vida dos artistas ou da história dos monumentos, passa a vinculá-la à expressão da vida coletiva de um povo ou de uma nação. Os artistas contemporâneos brasileiros que escolhemos estudar são provocados por obras do passado que, de certo modo, respondem a essa concepção Wincklemanniana da história da arte e da arte, que tem como uma de suas finalidades sintetizar plasticamente valores ligados à formação dos estados-nação. Rancière, referindo-se à história da arte de Wincklemann, aponta essa continuidade até os dias atuais:

Um grande futuro estava reservado a essa história da arte como viagem entre os polos da absorção coletiva e da dissolução individualista. Na época revolucionária, ela alimentará os sonhos de uma regeneração da arte, novamente marcada pelo modelo antigo de uma expressão da liberdade coletiva. Mas ela também organizará [...] o agenciamento histórico segundo o qual ainda hoje os museus expõem as obras de arte. (RANCIÈRE, 2021, p.31)

E esses modelos têm, vale lembrar, forte conotação racista¹. Para Eric Michaud, os historiadores do século XVIII e XIX consideravam, entre os povos bárbaros, cujo estudo era inseparável então da formação dos estados-nação na Europa, mais fortes aqueles povos entendidos como etnicamente ou racialmente homogêneos:

É sobre tais modelos antropológicos que se construiu a história da arte. Dando-se por tarefa descrever os objetos produzidos por povos supostamente homogêneos e que haviam permanecido século atrás de século sempre idênticos a si mesmos, a história da arte quis fazer desses objetos os testemunhos irrefutáveis dessa identidade e dessa homogeneidade. É com essa finalidade que forjou seus conceitos, suas ferramentas de leitura e interpretação, que sobreviveram ao desaparecimento de seus pressupostos. (MICHAUD, 2017, p. 10-11)

[...]

Mas, se segue sendo importante compreender a natureza dos laços que a história da arte teceu entre os homens e seus objetos artísticos é porque esses laços ainda não foram cortados, porque lhes conferimos uma aparência de realidade cada vez que examinamos esses objetos para encontrar ali os signos de sua origem 'étnica', ou

1 Michaud observa que: "Seria perfeitamente vão tentar demonstrar que a história da arte foi – ou ainda é – uma disciplina racista. Não teria sido nem mais nem menos que as outras ciências sociais que, em sua totalidade, foram tocadas ou orientadas pelo pensamento racial na maneira de classificar e hierarquizar os homens em função de certos traços somáticos e psicológicos que lhe foram atribuídos." (MICHAUD, 2017, p.23)

seja, coletiva. Porque a opinião mais comum que se mantém sobre a arte é a de que esta encarna o melhor possível o espírito dos povos². (MICHAUD, 2017, p. 23)

Boa parte da arte moderna brasileira da primeira metade do século XX procura conscientemente corresponder a essas concepções da arte e de sua história, observadas por Rancière e Michaud nos trechos citados acima. O estado-nação brasileiro, recém formado com a independência da metrópole portuguesa em 1822, ainda carecia de símbolos que discutissem e forjassem uma identidade comum, homogênea que sustentasse a identidade de um único estado-nação – que é, na verdade, pluriétnico e multicultural – reforçando narrativas, elegendo tradições compartilhadas e inventando uma síntese racial e cultural que corresponderia ao estado-nação brasileiro.

Ao fazerem obras que citam, reinventam e transformam essas obras consagradas pela história e pelas instituições, artistas contemporâneos estão também a discutir a construção de uma história nacional e, também, a própria história da arte, que tem sido empregada desde o século XVIII como um instrumento epistemológico da colonização, segundo as palavras de Preziosi (PREZIOSI, 2009).

Trata-se de obras que, assim como muitas das obras modernas que revisitam, são feitas já tendo-se em vista uma ação consciente sobre a história e a construção das identidades, mas, mais do que isso, sobre a própria história das obras que visam corresponder a um imaginário do estado-nação. São imagens que atuam assim sobre outras imagens, que as reposiciona em uma sequência histórica. São obras que, elas mesmas, recorrem ao sentido histórico da sucessão, formulado por Flusser ao distinguir linha e superfície (FLUSSER, 2007), uma vez que constroem um nexos com outras imagens, criando uma sequência histórica entre elas. Mas também por recorrerem a recursos internos à imagem que remetem à montagem – imagens que se desenrolam na sequência, mesmo quando se tratam de pinturas ou imagens estáticas: colagens, rasuras, supressões, sobreposições, palimpsestos, livros de artista e também projeções de imagens em movimento.

Esses artistas estão explorando, na direção inversa, uma troca que é própria da disciplina da história da arte: o trânsito entre as linguagens visual e escrita. Dar sentido por meio da escrita para imagens e objetos artísticos, individualmente e em conjunto, é a atividade primordial da história da arte. Georges Didi-Huberman, em *A imagem sobrevivente*, discorre sobre a relação texto-imagem, fundamental na história da arte, e o papel crucial que ela passa a assumir para a apreciação da arte a partir de Wincklemann. Citando Quatèmère de Quincy, ele afirma que Wincklemann procurou

² Tradução nossa a partir da versão em espanhol, traduzida do francês por Antonio Oviedo (MICHAUD, 2017).

“formar um corpo com o que não passava de um amontoado de destroços”, e que essa história da arte, fundada sobre a relação paradoxal entre um belo ideal, eterno, e as manifestações históricas, entre a essência e o devir, se define como tendo por objeto uma ‘ausência categórica’:

Eis a estranheza: o ideal é apreendido, é reconhecido através de uma ‘contemplação real dos objetos’, como escreve Wincklemann. Porém não através de uma contemplação dos objetos reais. Estes desapareceram, foram substituídos por cópias mais tardias. Restam apenas as mediações do espírito, em busca desse ponto fora do tempo que é o ideal. E, no entanto, a mais necessária dessas mediações – que é a reconstituição textual, restauração ideal – será realmente denominada *história da arte*. Uma história da arte que é serva da Ideia, apresentada como a descrição das transformações, grandezas e decadências da *norma da arte*: ‘natureza bela’, ‘contorno nobre’, ‘arquétipo espiritual’ no desenho dos corpos femininos, drapejados elegantes, e por aí vai.” (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 20-21)

Os artistas operam nessa fissura entre imagem e texto, repito, fazendo o caminho inverso, pois partem, simultaneamente, das obras e dos discursos que a ela se somam: uma identidade nacional ancorada em um passado colonial e sua iconografia; as fotografias da população negra brasileira do século XIX e suas conotações racistas; o monumento às bandeiras e um ideal nacional de modernidade que anula as diferenças e celebra a civilização e dominação da população indígena. As obras de arte contemporâneas interferem assim diretamente nesse processo de revisão da disciplina. Impactados pelas obras de que partem, se deixam afetar em um sentimento na maioria das vezes ambíguo e contraditório; envolvem obras que fazem parte do imaginário nacional, que despertam apreço no público e não raro nos próprios artistas, mas que também evocam um passado silenciado e traumático, que, muitas vezes, se desdobra ainda no presente. A obra produzida tem também o poder de afetar o público, transformar a relação já sedimentada entre ele e as obras que conhecia, provocando um sentimento de perturbação e desconforto. Ao tratarem do passado e seus discursos por intermédio da imagem, abordando eventos traumáticos, operam na zona daquilo que não pode ser verbalizado. De acordo com Lisa Saltzman e Eric Rosenberg no livro “Trauma and visibility in modernity”,

O espaço potencial do trauma é aquele mesmo domínio existente entre o visual e o verbal, entre o que é visto e o que é dito, se estamos de acordo que o próprio trauma poderia emergir da tentativa de navegar esse espaço – esse sendo o domínio mesmo da história da arte, a linguagem da investigação histórica da arte poderia fornecer um modelo, embora imperfeito, para essas tentativas³. (SALTZMAN, ROSENBERG, 2006, p. xii)

3 Tradução nossa.

Em comum, as imagens produzidas por esses artistas não constroem uma narrativa como a pintura histórica, por exemplo, se propunha a fazer. Criam imagens perturbadoras. Elas abordam esse real que a linguagem verbal não alcança. Real que, nas palavras de Tania Rivera, referindo-se ao 'retorno do real' de Hal Foster, não é a realidade mimética construída de forma ilusionista, mas

Trata-se do real do léxico de Lacan, aquele que é uma espécie de fundo último das coisas, destacado da imagem, e que se trata sempre de tentar representar, sem que tal operação jamais se cumpra de forma definitiva. Real traumático, terrível, com o qual o sujeito se depara repetida e violentamente. (RIVERA, 2014, p. 21).

As figuras de linguagem e as subtrações são os instrumentos desses artistas, as metáforas visuais, as metonímias e as alegorias contornam as palavras e a representação direta, acessando, indiretamente, o irrepresentável, no jogo entre o visível e o legível. A indeterminação, a rasura e a supressão a todo tempo retornam, apontando para essa zona em que não há representação ou significação, visibilidade ou construção de um discurso, explorando a potência do não visto e das lacunas.

Adriana Varejão

A obra da artista Adriana Varejão é segundo ela mesma "um tecido de histórias". Muitos de seus trabalhos revisitam o barroco colonial, recorrendo a um elemento-chave para referir-se ao período, os azulejos portugueses [fig.1]. Eles funcionam em alguns de seus trabalhos como como uma metonímia para a época, que foi elaborada historicamente pelo modernismo do século XX como o momento do despertar de uma identidade da nação brasileira. Arquitetos modernos, como Lucio Costa, no esforço de reforçar essa conexão entre o modernismo e um passado local, recorria, em obras modernas, como por exemplo o Palácio Capanema no Rio de Janeiro, ao uso de painéis de azulejos que reverberam essa tradição. Nelas, os azulejos são um elemento de destaque e índice incontestado da tradição portuguesa que o ideário moderno pretendia devorar, apropriar-se de modo original, moderno. Adriana Varejão [fig. 2] mostra o reverso dessas celebradas peças da história da arte nacional, associando à matéria fria e regularmente modulada da cerâmica em padrões: a violência e a morte.



Figura 1.

Adriana Varejão, *Proposta para uma catequese: morte e esquartejamento*, 1993.

Óleo sobre tela, 140 x 240cm (díptico).

Coleção particular

Fonte: VAREJÃO, 2013⁴.



Figura 2.

Adriana Varejão, *Língua com padrão em X* e *Língua com padrão de flor*, 1998.

Óleo sobre tela e alumínio, 200 x 170 x 45cm (cada obra).

Coleção particular

Fonte: VAREJÃO, 2013.

⁴ Todas as obras deste artigo foram reproduzidas para fins didáticos nos termos do art. 46 inc. III da lei 9610/98.

Nas obras *Paisagens* [fig. 3] e *Carne à moda de Frans Post*, a artista escolhe duas das mais famosas pinturas de paisagem do Brasil colônia. Ambas as pinturas foram feitas por artistas viajantes, a primeira, pelo pintor de paisagens francês Charles de Clairac, no século XIX, e a segunda, pelo pintor holandês Frans Post no século XVII. No trabalho de Varejão, feridas são abertas na superfície da pintura. A imagem é véu sobre a imagem-coisa que emerge por trás. Um interior informe de carne viva se revela, rompendo a superfície da imagem, transformando a pintura em uma pele, que esconde uma realidade de sangue, dor e violência. Em *Carne a moda Frans Post* [fig.4], as partes são retiradas da pintura, uma paisagem de Pernambuco, ocupada por holandeses no século XVII para explorar a produção de cana de açúcar com mão de obra africana escravizada. Completando o trabalho, quatro pratos de porcelana das Companhias das Índias, decorados com brasões das nobres famílias da época colonial, recebem os pedaços de carne/pintura para serem servidos.



Figura 3.

Adriana Varejão, *Paisagens*, 1995.

Óleo sobre madeira, 110 x 140 x 10cm.

Coleção particular.

Fonte: VAREJÃO, 2013.



Figura 4.

Adriana Varejão, *Carne à moda de Frans Post*, 1996.

Óleo sobre tela e porcelana, 60 x 150cm.

Coleção particular.

Fonte: VAREJÃO, 2013.

A relação de Varejão com a arte do período colonial, em especial a barroca, é ambígua. Relata em entrevista a Adriano Pedrosa o estado de encanto, misturando-se à experiência da juventude, em que ficou ao conhecer a cidade brasileira de ouro preto, a arquitetura colonial e as igrejas barrocas:

Quando eu cheguei a ouro preto, fiquei chocada, em êxtase [...]. Tudo parecia muito mágico.

[...]

Eu não conheço os símbolos católicos. Quando entrei dentro de uma igreja e vi aquele carneirinho, vi os santos, eu não era capaz de ler os símbolos. Então pra mim tudo partiu muito para o lado da matéria, acoplado a uma vivência, aos romances, ao prazer, à sensualidade. (VAREJÃO; PEDROSA, 2013, p. 231-232)

Ela relata um interesse pelas obras do passado, pela sedução da matéria, da teatralidade barroca, o fascínio sensual que as obras exerciam sobre a artista. Por outro lado, as obras a afetam também de um outro modo; seus aspectos idílicos, da ilusão de um mundo celestial que se apresenta verossímil diante dos olhos, evoca também a violência do passado colonial, a crueldade da conquista e do trabalho escravo, a terra escavada pela mineração. A morte, a matéria, o informe, invadem a imagem. Por trás da pintura, por trás da decoração, do revestimento, há a matéria viva que sangra. Em *Ruína Brasilis* [fig. 5], de 2021, essa relação com obras de arte do passado ganha mais

uma camada. Os azulejos, relidos pelo modernismo, no padrão geométrico concreto que a artista apresenta nas cores da bandeira brasileira, sobre uma barra de azulejos portugueses, na coluna em ruínas, deixa entrever a estrutura de que é feita: carne, interior do corpo exposto, sangue.



Figura 5.

Adriana Varejão, *Ruína Brasilis*, 2021.

Óleo sobre tela, poliuretano e alumínio.

Coleção da artista.

Fonte: Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro.

Fotografia: Ana Mannarino.

Rosana Paulino

O azulejo português também aparece na obra da artista paulista Rosana Paulino, cujo trabalho foca nas violentas relações sociais que estruturam a sociedade brasileira desde a conquista e a escravidão de povos africanos. Paulino também destaca o afeto

em seu processo artístico. Em entrevista por ocasião da exposição *Atlântico Vermelho* (2017), em Lisboa, ela declara: “eu como artista visual só consigo trabalhar com as coisas que me incomodam. A minha intenção não é apontar caminhos, mas levantar questões” (PAULINO, 2017).

O livro de artista *História natural?* [fig. 6] recupera o imaginário colonial nas justaposições e colagens das páginas do livro, que questiona em seu título as teorias científicas racistas que serviram de justificativa para a escravidão e a colonização. As imagens conjugam a azulejaria portuguesa, as ilustrações etnográficas de Jean Baptiste Debret e as fotografias de Auguste Stahl e Marc Ferrez. As pessoas aparecem, muitas vezes, na obra de Paulino, ao contrário das fotografias e ilustrações originais, com seus rostos apagados. A falta, o silêncio, a fratura e o não dito são os modos como a artista lida com o trauma da desumanização a que essas pessoas foram submetidas. Também a Paulino chama a atenção a linguagem geométrica e construtiva [fig. 7] que junto com a arquitetura moderna foi protagonista de um projeto de nação na metade do século XX. À pretensão de universalidade, de modernidade que eram atribuídas a essas formas e linguagens acima das particularidades locais, ela sobrepõe o imaginário de um passado escravista e colonizador que emerge entre as formas geométricas e as cores básicas com uma lembrança incômoda que insiste em retornar no tempo presente.



Figura 6.

Rosana Paulino, *História natural?*, 2016.
Livro de artista. Técnica mista sobre
imagens transferidas em papel e tecido,
linoleogravura, ponta seca e costura.
Caixa: 31,5 x 42,5 x 33,5cm.
Livro: 29,5 x 39,5cm.
Acervo da Coleção da Pinacoteca
de São Paulo.
Fonte: PAULINO, 2018.
Fotografia: Claudia Melo.

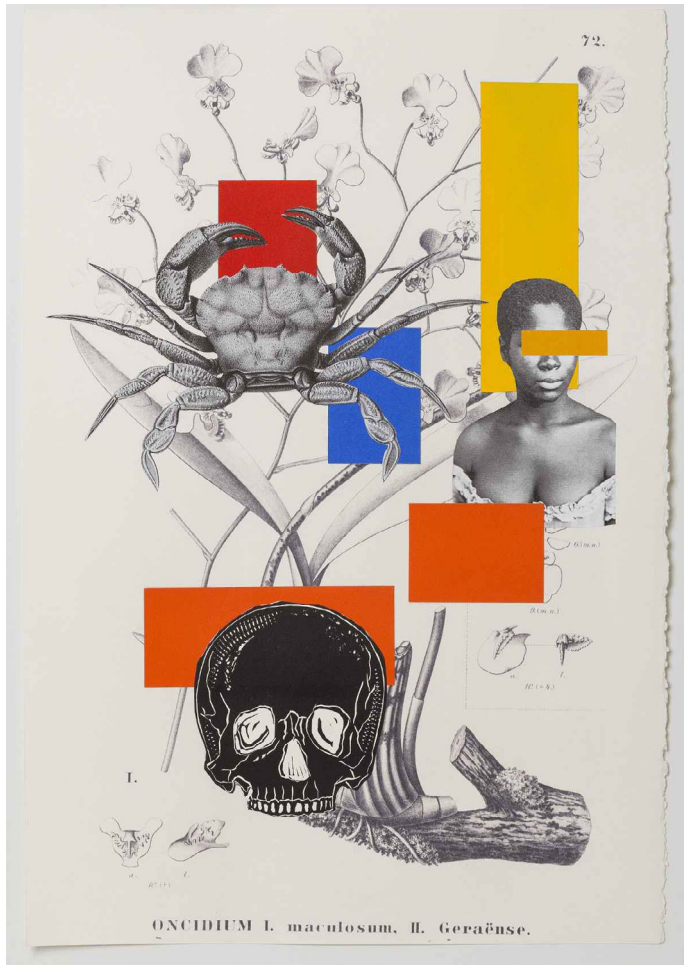


Figura 7.

Rosana Paulino, *A geometria à brasileira chega ao paraíso tropical*, 2018.

Impressão digital, colagem e monotipia sobre papel. 48 x 33cm.

Coleção particular.

Fonte: Museu de Arte do Rio (exposição).

Fotografia: Ana Mannarino.

Seus trabalhos são palimpsestos, somatórios de imagens que se sobrepõem e que retornam, imagens sobreviventes, que insistem em emergir, fantasmáticas. O livro *Historia natural?* é uma história constituída na sequencia de imagens que se somam, quase sem palavras, fragmentos justapostos e sobrepostos, corpos encobertos, obliterados, parcialmente visíveis, metamorfoseados em plantas, como em *Filhas de Eva* [fig. 8], fantasticamente e metaforicamente renascidos nas propriedades auto regeneradoras de ramos, folhas e raízes.

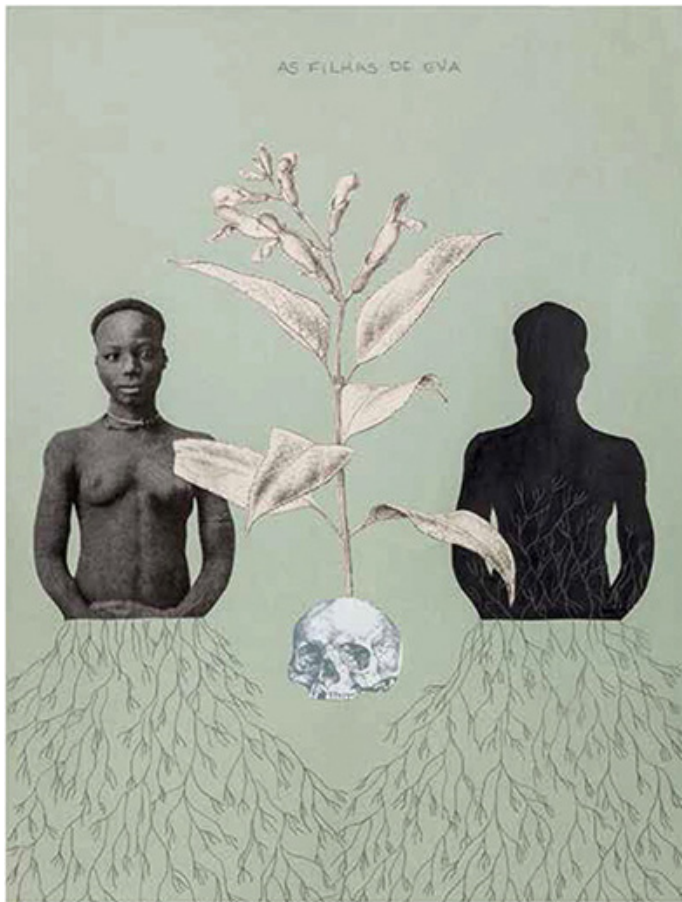


Figura 8.

Rosana Paulino, *As filhas de Eva*, 2014. Colagem, grafite e acrílica sobre papel, 49,5 x 39,5cm.

Coleção particular.

Fonte: PAULINO, 2018.

Fotografia: Isabella Matheus.

Denilson Baniwa

O terceiro e último artista que iremos aqui discutir é o artista indígena Denilson Baniwa, cujo trabalho muitas vezes se volta para uma revisão do movimento moderno e as identidades que procurou forjar, como no trabalho *Re-antropofagia* [fig. 09], em que ele, artista indígena, apresenta servida uma cabeça, espécie de fusão de criador e criatura, de Macunaíma e seu autor Mario de Andrade, em uma cesta de palha para ser devorada. A feições retratadas na pintura lembram a do ator da célebre montagem cinematográfica da obra literária, *Grande Otelo*, usando os óculos e o penteado comportados de Mário, jogando com a pouco lembrada afrodescendência do autor do romance. Vem acompanhada de um exemplar de *Macunaíma* entre aipins e milhos multicoloridos e de uma nota que traz uma inscrição a mão. A obra é, na verdade, um conjunto texto-imagem. O artista escreveu também um manifesto em forma de poema com o mesmo título da pintura, em um diálogo explícito com o texto *Manifesto antropófago* do também modernista Oswald de Andrade. O trecho final do manifesto de Baniwa aparece na pintura, reproduzido em uma folha de caderno (ver detalhe da figura 9), representada em perspectiva no conjunto da macabra natureza morta:

Aqui jaz o simulacro macunaíma / jazem juntos a ideia de povo brasileiro / e a antropofagia temperada / com bordeaux e pax mongólica / que desta longa digestão / renasça Makünaimí / e a antropofagia originária / que pertence a Nós / indígenas (BANIWA, 2021).



Figura 9.

Denilson Baniwa, Re-antropofagia, 2019 (obra completa e, à direita, detalhe ampliado).
Técnica mista, 100 x 120cm.
Fonte: Premio Pipa.

Em conversa com Luis Camillo Osorio, Denilson Baniwa, comenta que

A decisão de ser artista vem da necessidade de compartilhar conhecimentos com um público que às vezes sequer sabe que ainda existem indígenas no Brasil, é alcançar estas pessoas pela via da afetividade ou emoção que não está ligada a uma predisposição de indigenistas. (BANIWA; OSORIO, 2019).

Outro trabalho de Baniwa que adquire um sentido semelhante de revisão do moderno é a projeção da animação *Brasil terra indígena* [fig. 10] sobre o conjunto escultórico do *Monumento às Bandeiras*, feita em 2020. O monumento, de autoria do artista ítalo-brasileiro Victor Brecheret, construído em 1954, traz o tema do colonizador bandeirante, destacando um passado nacional comum que, sob o verniz de democracia racial, simbolizaria a união nacional e a conquista do território.

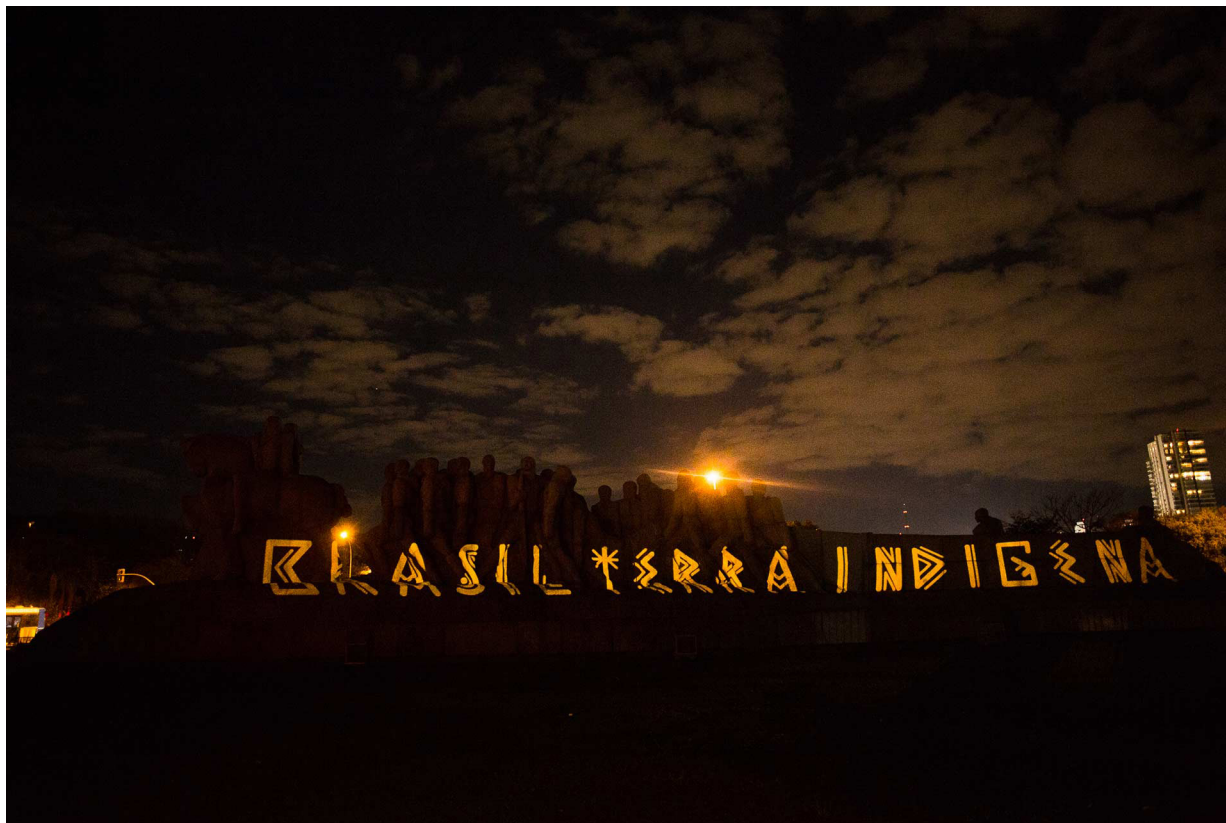


Figura 10.

Denilson Baniwa, Brasil, terra indígena, 2020.

Animação projetada (intervenção no Monumento às bandeiras, de Victor Brecheret, 1954).

Fonte: Revista Rosa 10/11/2020

Fotografia: Coletivo coletores.

O trabalho de Baniwa, apesar de não interferir materialmente no monumento, produz o efeito, durante os quase 5 minutos que dura a projeção/performance, de apagá-lo por completo da paisagem. Segundo Helio Menezes, curador da mostra *Vozes contra o racismo*, que o trabalho de Baniwa integrou, em 2020, o trabalho projeta:

Imagens de plantas, seres espirituais, animais primordiais indígenas - que nas palavras do próprio Baniwa continuam vivendo ali, apenas não estão no plano do visível - sobem vagarosamente sobre o monumento apagado, que se torna mal discernível pelos contornos do objeto escultórico (MENEZES, apud DELAQUA, 2020).

Esses exemplos de releituras e reelaboração de imagens mostram que a arte e sua história, mesmo quando a serviço da legitimação de um poder que se institui pela violência, pode também ser um ponto de partida para se repensar o passado e se proporem outras formas de se imaginar o futuro. Esses trabalhos são portanto um convite à discussão que se estende para além da obra em direção à história da arte, que tem sido a cada vez mais debatida pelos próprios artistas.

Retomando o afeto, que no caso dos artistas parte sobretudo de um incômodo, uma ferida, ou trauma, lembro a definição de arte por Nascimento como “um ato de amor”. Para ele,

o amor é mais que uma mera simpatia, decorrência da subjetividade; ele é a solidariedade num compromisso ativo. Amor significa um valor dinâmico. Conseqüentemente, o artista tem o dever compulsório, nesse transe amoroso, de exprimir sua relação concreta com a vida e a cultura do seu povo. (NASCIMENTO, 2018, p. 32)

Nas obras dos artistas que aqui confrontamos, as camadas de tempo se acumulam, as imagens se sobrepõem, como em um palimpsesto, feridas e cicatrizes se somam a um novo desejo de futuro.

Referências

BANIWA, Denilson; OSORIO, Luis Camillo. ‘Conversa com Denilson Baniwa’ por Luis Camillo Osorio. IN: *Prêmio Pipa*, Rio de Janeiro, 2019. Disponível em < <https://www.premiopipa.com/denilson-baniwa/>>. Acesso em 27 fev. 2023.

BANIWA, Denilson. ReAntropofagia. In: *The Brooklyn Rail*. New York, fev. 2021. Disponível em: <<https://brooklynrail.org/2021/02/criticspage/ReAntropofagia>>. Acesso em 27 fev. 2023.

DELAQUA, Victor. Vozes contra o racismo: outras narrativas sobre o território paulista. In: *Archdaily*, São Paulo, 2020. Disponível em: <https://www.archdaily.com.br/br/945660/vozes-contrao-racismo-outras-narrativas-sobre-o-territorio-paulista>. Acesso em 27 fev. 2023.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *A imagem sobrevivente: história da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013.

FLUSSER, Vilém. Linha e superfície. In: *O mundo codificado*. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

MICHAUD, Éric. *Las invasiones bárbaras: una genealogia de la historia del arte*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora, 2017.

NASCIMENTO, Abdias. Arte afro-brasileira: um espírito libertador (1976). In: PEDROSA, Adriano et. al. (orgs.). *Histórias afro-atlânticas: [vol. 2] antologia*. São Paulo: MASP, 2018.

PAULINO, Rosana. *Rosana Paulino: a costura da memória* (catálogo). São Paulo: Pinacoteca de São Paulo, 2018.

_____. *Atlântico vermelho, de Rosana Paulino I Memória futura* (2017). Disponível em <https://youtu.be/dGSL3gcOfd4>. Acesso em 27 fev. 2023.

PREZIOSI, Donald. *The art of art history: a critical anthology*. New York: Oxford University Press, 2009.

RANCIÈRE, Jacques. *Aiethesis: Cenas do regime estético da arte*. São Paulo: Editora 34, 2021.

RIVERA, Tania. *O avesso do imaginário: arte contemporânea e psicanálise*. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

SALTZMAN, Lisa; ROSENBERG, Eric. *Trauma and visuality in modernity*. Hanover: Dartmouth College Press, 2006.

VAREJÃO, Adriana; PEDROSA, Adriano. *Coincidências*. In VAREJÃO, Adriana. *Adriana Varejão: Histórias às margens [at the margins]* (catálogo). São Paulo: Museu de Arte Moderna de São Paulo, 2013.

VAREJÃO, Adriana. *Adriana Varejão: Histórias às margens [at the margins]* (catálogo). São Paulo: Museu de Arte Moderna de São Paulo, 2013.

Como citar:

MANNARINO, Ana de Gusmão. Entre traumas e afetos: imagem e discurso em obras que revisam a história das arte. *Anais do 42º Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte: Futuros da História da Arte: 50 anos do CBHA*, São Paulo: CBHA, n. 42, p. 516-532, 2022 (2023). ISSN: 2236-0719.

DOI: <https://doi.org/10.54575/cbha.42.041>

Disponível em: <http://www.cbha.art.br/publicacoes.htm>