

Futuros da História da Arte: 50 anos do CBHA

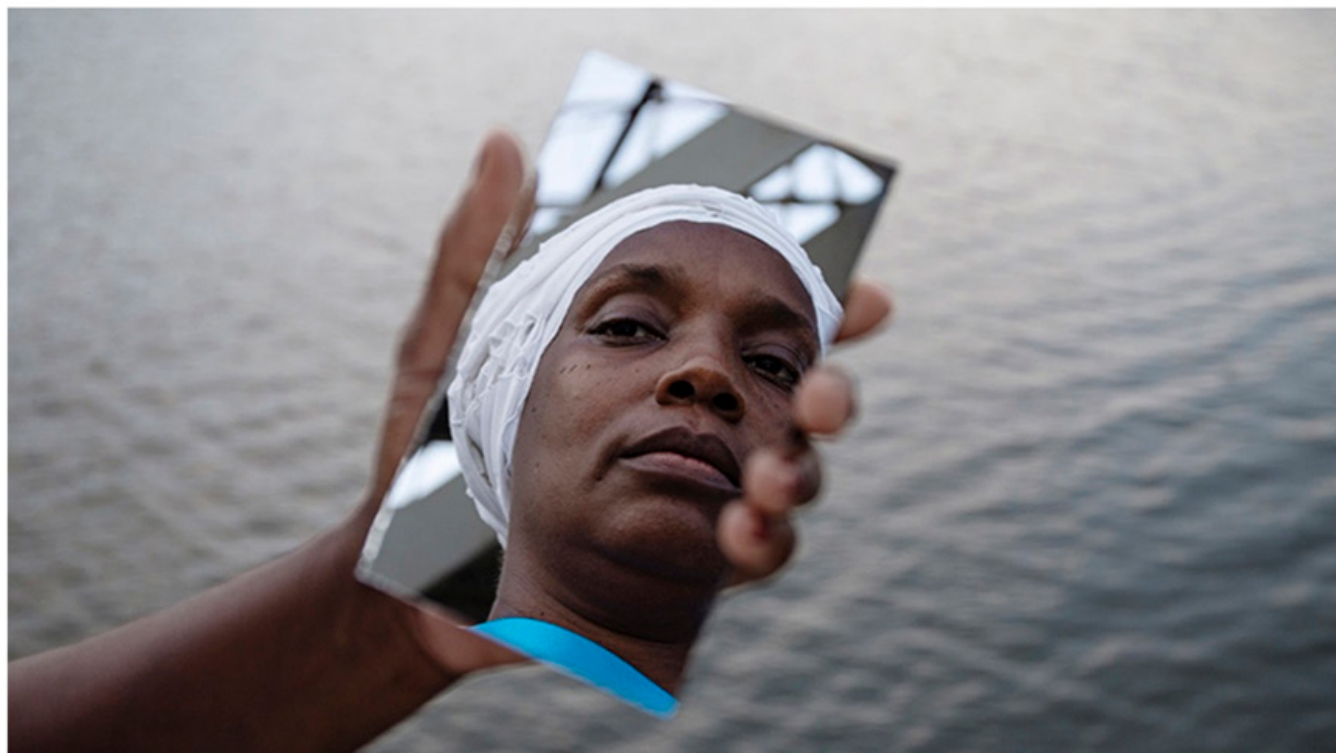


Imagem: Aline Motta, (Outros) Fundamentos, 2017-2019

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

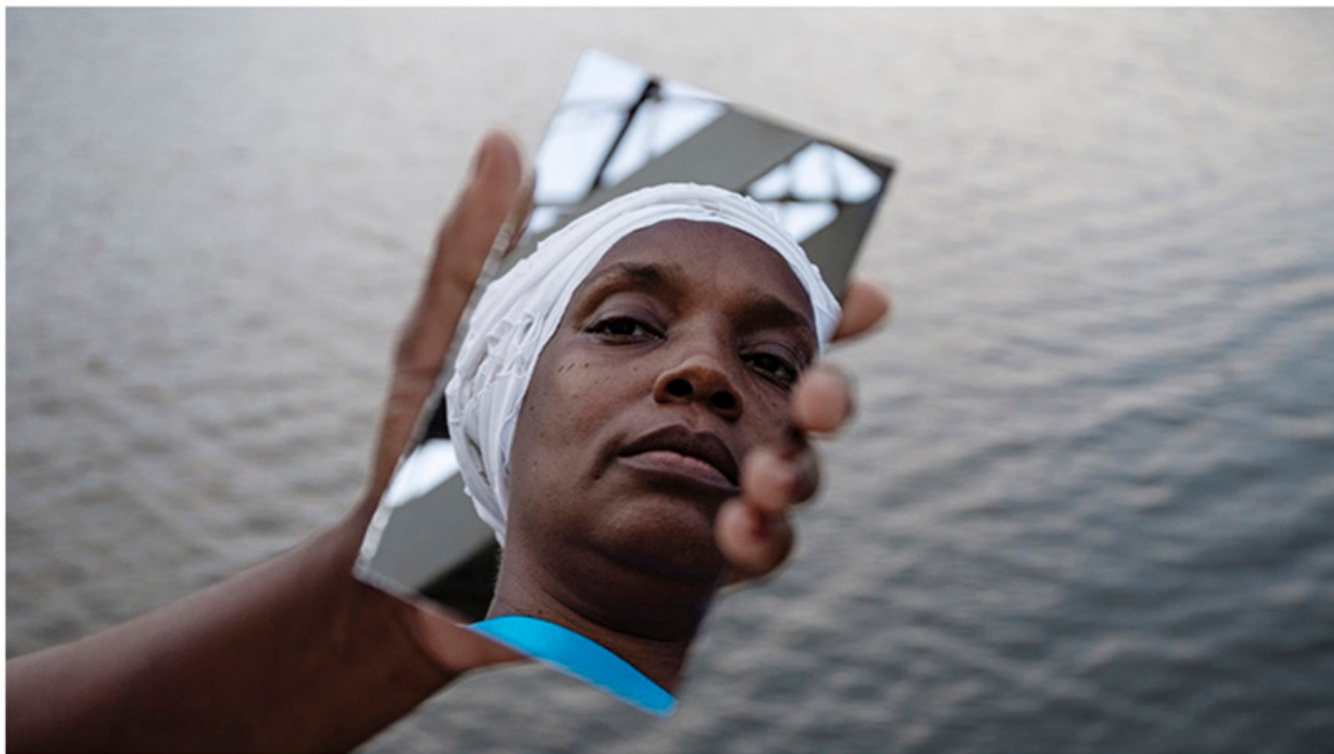


Imagem: Aline Motta, (Outros) Fundamentos, 2017-2019

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

A crítica decolonial no estudo da antiguidade

Jaqueline Souza Veloso, Doutoranda do Programa de Pós Graduação em História da UFMG

ORCID <https://orcid.org/0000-0003-0720-3196>

e-mail jaqueveloso@yahoo.com.br

Resumo

Nessa pesquisa, a crítica decolonial será aplicada à Historiografia da Arte referente aos três primeiros séculos do império romano como base para questionar o uso termos e entendimentos tradicionais que ressoam em pesquisas contemporâneas. Em especial, as noções de dualidade entre ricos/ pobres, centro/ periferia, imperiais e não imperiais, conscientes/ inconscientes serão revistas. Para tanto, nesse estudo serão investigadas mais atentamente duas figuras femininas que possuem em comum um tocado complexo que aparentemente destoa de seu status social: o relevo de um açougueiro e o relevo de um ceramista. Essas representações serão estudadas ao lado das propostas de Smith (1998), Joshel (1992), Certeau (1998), Mbembe (2001) e Quijano (2010) procurando conciliar os estudos sobre arte e antiguidade as investigações decoloniais.

Palavras-chave: Império Romano. Decolonial. Subalternizados. Feminilidade.

Abstract

In this research, decolonial criticism will be applied to the historiography of art regarding the first three centuries of the Roman Empire as the basis for questioning the use and traditional understandings that resonate in contemporary research. In particular, the notions of duality between rich/ poor, center/ periphery, imperial and non-imperial, conscious/ unconscious will be reviewed. To this end, in this study will be investigated more closely two female figures that have in common a complex leak that apparently destroys their social status: the relief of a butcher and the relief of a ceramist. These representations will be studied alongside the proposals of Smith (1998), Joshel (1992), Certeau (1998), Mbembe (2001) and Quijano (2010) seeking to reconcile studies on art and antiquity investigations

Keywords: Roman Empire. Decolonial. Subalternized. Femininity.

O estudo da Antiguidade clássica esteve em muito relacionado ao entendimento de mundo das nações colonialistas. David Mattingly constata, por parte dessas nações, um compreensão de contiguidade cultural linear ¹com o mundo grego-romano, como se eles fossem seus antepassados e, de certa forma houvesse uma Roma eterna². Como consequência desse pensamento, é possível observar a repetição de entendimentos e conceitos utilizados para se estudar o mundo antigo também no universo de suas próprias estruturas.

Essa comunicação versa sobre a repetição desses conceitos especificamente acerca da arte produzida por pessoas subalternizadas. Essas pessoas aqui serão chamadas de não imperiais de acordo com a nomenclatura de Smith³ (SMITH, 1998, p. 56), que coloca nesse grupo todos aqueles que não compõe a corte imperial, isto é: o imperador e sua família. Como exemplos, analisaremos imagens produzidas no século II d.C. e o foco de análise será nos cabelos femininos.

É possível relacionar vestígios do pensamento colonial de compreensão do mundo quando comparamos estudos acerca da Antiguidade Romana e escritos mais recentes acerca da teoria decolonial Africana e Sul americana. Um exemplo é a existência do entendimento que conceitua como opostos ricos/ pobres, centro/ periferia e imperiais e não imperiais. Essa lógica ainda reflete uma perspectiva eurocêntrica e colonial no momento em que divide os grupos sociais a partir de uma noção dicotômica de inferiores e superiores (QUIJANO, 2010, p. 75). Essa noção não é exclusiva das antigas nações coloniais, mas também daqueles que foram educados sob a sua hegemonia (QUIJANO, 2010, p. 74).

Quando o entendimento sobre a arte dos não imperiais é colocado ao lado da experiência africana analisada por Mbembe é possível traçar alguns pontos em comum. Os motivos representados pelos não imperiais, considerados como repetição

1 Mattingly, D. J. *Imperialism, power, and identity: experiencing the Roman Empire*. New Jersey: Princeton University Press, 2011, p. 3

2 "There have even been attempts to imagine a world in which the Roman Empire never ended. Some readers may be familiar with the wonderful conceit of Robert Silverberg's novel *Roma Eterna*, and his imagined episodes of later Roman history, including the conquest of the Americas and extending to an attempted "space shot" in the year 2723 AUC (*ab urbe condita*)." Mattingly, D. J. *Imperialism, power, and identity: experiencing the Roman Empire*. New Jersey: Princeton University Press, 2011, p. 4.

3 Smith (SMITH, 1998) discute a dificuldade em se delimitar categorias de status romanos do leste helenístico de acordo com os seus retratos. Em seu trabalho o autor analisa as categorizações arqueológicas tradicionais relativas aos retratos que também servem de discussão para o estudo daqueles produzidos na metrópole romana. Smith aponta algumas falhas e propõe novas divisões (SMITH, 1998, p. 56). De acordo com ele, a oposição entre a categoria tradicional de "retratos privados" e "retratos de pessoas imperiais" não é capaz de abarcar retratos com interesses políticos, de líderes da cidade, localizados em lugares públicos e que não eram referentes ao imperador e sua corte. O que Smith propõe é uma divisão mais aproximada do status do representado do que de sua publicidade. Assim os chamados retratos privados foram nomeados por ele como não imperiais em oposição aos retratos imperiais.

dos motivos dos imperiais⁴ são esvaziados de sentido e, nas análises, frequentemente mantêm algum nível de dependência com a arte imperial, como se ela lhes sobrepujasse. Se no caso da arte africana, é pela desumanização que se dá o apagamento de significados (MBEMBE, 2001, p. 1), na arte romana, é pela suposta não-originalidade e inconsciência que incorre o apagamento de significados.

“Seja lidando com a África ou com outros mundos não europeus, essa tradição negou por muito tempo a existência de qualquer “eu” exceto o seu próprio. (...) O reconhecimento teórico e prático do corpo e da carne do “estranho” como carne e corpo exatamente como o meu (...) ainda representa um problema para a consciência ocidental” (MBEMBE, 2001, p. 2).

O reconhecimento de um passado muito parecido com a experiência capitalista se percebe pela correspondência de entendimento de um mundo dividido em classes sociais e o seu prolongamento até a Antiguidade. A identificação de um grupo criativo e um “outro” menos capaz, é também fruto de um modo capitalista de conceber a humanidade.

Um exemplo de tentativa de executar uma divisão entre os grupos sociais romano é o trabalho de Sandra Joshel intitulado *Work, Identity, and Legal Status at Rome*. Nele, a autora investigou epítáfios romanos propondo uma divisão metodológica baseada no cruzamento de informações de status social jurídico e inscrições de trabalho de fins do século I a. C até o fim do século II d. C. Ela propõe que a atividade laboral em Roma pode ser compreendida nas populações mais pobres como um registro de identidade (JOSHEL, 1992, p. 7).

É importante destacar a relação que Joshel procura realizar aproximando o trabalho como um elemento identitário para pessoas de menor status social. A sua exposição deixa entrever em alguns momentos a possibilidade de que o trabalho tivesse uma atuação positiva na vida dessas pessoas, como demarcasse, de certa forma, uma consciência de suas próprias existências (JOSHEL, 1992, p. 17). Acerca desse ponto cabe a reflexão se como pesquisadores é cabível que consideremos um elemento utilizado para subjugar, sujeitar e coibir seres humanos como algo indissociável de suas personalidades e que lhes permitia existir no mundo⁵. A questão repousa se é aceitável

4 Um exemplo dessas contribuições teóricas são o que Hannestad (HANNESTAD, 1988, p. 12) e Tonio Hölscher (HÖLSCHER, 2004, p. 125-6) afirmaram.

5 De acordo com Scheidel o “modo de produção escravo” (‘slave mode of production’) romano era baseado “on the systematic subjection of slaves to the control of their masters in the process of production and reproduction. (...)” (SCHEIDEL, 2012, p. 81). O autor também afirma: “Estimates of slave numbers are logically connected to those of the slave supply and the incidence of manumission. Both of these features are well documented in qualitative terms but usually impossible to measure empirically. Ancient texts mention various sources of slaves from capture in warfare and kidnapping by pirates and brigands to penal slavery, the enslavement of abandoned or sold children, self-sale, foreign imports, and birth to slave women. Roman historiography emphasizes violent seizure especially during the Republican period (...)” (SCHEIDEL, 2012, p. 93)

que se cogite que a exploração de pessoas em Roma fosse algo que lhes identificasse intrinsecamente, sendo esse trabalho muitas vezes forçado.

Outro ponto em que a crítica decolonial é capaz de gerar reflexões pertinentes é relativo à produção em massa de figuras, a repetição e a cópia e a consciência ou não dos significados simbólicos por parte dos romanos.

A cópia de modelos imperiais entre as pessoas não imperiais é uma das maneiras utilizadas para se datar obras romanas de arte. Essa cópia era vasta na sociedade e, acerca disso, Paul Zanker escreveu: "Se o imperador deixava a barba comprida, os cidadãos de todo o império a faziam crescer também"⁶.

A afirmação de Zanker, embora tenha importância no que tange a datação de obras de arte necessita ser analisada com cautela. Há que se tomar cuidado porque em muitos casos os retratos do imperador e sua família podem parecer originais porque já os consideramos de antemão os precursores de novos estilos⁷.

De acordo com Klaus Fittschen as semelhanças entre retratos imperiais e não imperiais: "não se baseiam tanto em uma decisão individual consciente, mas em um gosto contemporâneo geral que se apoderou de grande parte da população e também poderia se estabelecer por períodos mais longos".⁸ (FITTSCHEN, 2015, p. 65).

Ao comunicar uma perspectiva em que a generalização está relacionada a dissolução das decisões individuais o autor posiciona num lugar menor a compreensão de grande parte das obras produzidas por não imperiais que muitas vezes implicavam em modelos repetidos à exaustão. Essa linha de raciocínio, que prioriza a originalidade, aparentemente coloca no centro da criatividade e da consciência justamente aqueles mais afortunados, a elite mais alta do poder imperial. Esse pensamento torna rarefeitos os sentidos que pessoas menos favorecidas economicamente pudessem dar à própria imagem. É possível, no entanto, entender que o uso massivo de símbolos pudesse desgastar seus sentidos originais, mas não de forma a exterminá-los, e sim ressignificá-los.

6 ZANKER, P. Bürgerliche Selbstdarstellung am Grab im römischen Kaiserreich. In: H. J. Schalles, H. von Hesberg e P. Zanker (eds.), *Die römische Stadt in 2. Jahrhundert n.Chr.: Der Funktionswandel des öffentlichen Raumes*. Xantem: In Kommission bei R. Habelt, 1992, p. 348.

7 Como Smith exemplifica: "(...) A clear and obvious example of this phenomenon in our own time is provided by the hairstyle of the late Diana Spencer. Her early pre-marriage hairstyle did not originate with her - a significant proportion of young women of her age and class in London had a similar hairstyle. But her public position, popularity, and exposure after her royal marriage, both in person and in images, ensured its effect as a multiplier for young women all around the United Kingdom." SMITH, R.R. *Cultural Choice and Political Identity in Honorific Portrait Statues in the Greek East in the Second Century A.D.* *The Journal of Roman Studies*, Vol. 88 pp. 56-93, 1988. p. 91.

8 No original: "(...) means that the similarities between imperial and private portraits are not based on a conscious individual decision so much as on a general contemporary taste that seized a large part of the population and could also take hold over longer periods. (...)" FITTSCHEN, K. *Methodological Approaches to the Dating and Identification of Roman Portraits*. In: BORG, B (ed) *A Companion to Roman Art*. Oxford: Wiley Blackwell, 2015, p. 65.

Fittschen, no entanto, abranda a questão da diminuição da potência simbólica entre as classes não imperiais da sociedade romana quando analisa o fato de que nem todos os símbolos possuíam a sua origem entre os imperadores e deles descendiam às camadas subalternizadas. Os imperadores, em suas imagens pessoais foram retratados eventualmente com “tendências de moda que surgiram antes de seu reinado” (FITTSCHEN, 2015, p. 67). Entretanto, como os retratos privados são datados em conformidade com os imperiais é difícil precisar quando e onde esses elementos de fato se originaram.

Embora o fenômeno da “não assimilação” seja presente, Fittschen entende imagens que se desviem dessa expectativa como exceção (FITTSCHEN, 2015, p. 67). Um exemplo de não assimilação são os cabelos femininos, representados nos retratos com uma variação maior do que os cabelos das mulheres das famílias imperiais. Esse fato circunscreve para o pesquisador um desejo de extravagância e de superação da imagem imperial. É possível que, para além disso, a exibição desses cabelos afirmasse uma cultura e gosto particulares das mulheres não-imperiais. A existência desses retratos também serve para pontuar que as diferenças das imagens desse grupo em relação às imperiais dão prova da consciência de representação por parte dessa camada e de uma autonomia frente aos artesãos que produziam em estoque.

Ainda no tocante ao transito e recorrência de símbolos, Hölscher acredita que a repetição deles resultaria em um esvaziamento dos significados originais, mas que a imagem poderia ser refeita a qualquer instante de forma consciente e com sensibilidade de maneira a impregná-la de sentidos. Em outras palavras, esse sistema visual não se perdia por completo, alguém sempre detinha o conhecimento e poderia compor as imagens de maneira consciente. Se essa repetição pode ser compreendida como falta de criatividade ou desgaste de sentidos, ela é precisamente um dos fatores principais do sucesso do sistema visual romano como uma linguagem (HÖLSCHER, 2004, p. 125-6)

Dessa forma, o resultado do sucesso do sistema de significados das imagens romanas é que elas se tornaram capazes de comunicar valores em maior e menor grau tanto as pessoas imperiais quanto as não imperiais. A visibilidade, a repetição e a relação criada por algumas imagens deve ter sido em grande parte responsável por esse êxito.

Além dos fatores supracitados, essa pesquisa considera que o estudo dos significados dos símbolos não deve ser desconsiderado pelo fato de que nem todos os compreendiam plenamente. Se as dinâmicas das imagens do imperador e sua família eram mimetizadas pelas pessoas não imperiais isso não faz delas meros copiadorees (KLEINER & MATHESON, 2000, p. 56).

Relevo de um açougueiro



Figura 1.

Sestércio de bronze romano, 128-136 d.C.

Diâmetro: 33mm, Peso: 28,12g.

Münzkabinett, Staatliche Museen zu Berlin, Inv. 18217891.

Reinhard Saczewski



Figura 2.

Relevo de um açougueiro, 140 -150 d.C.

Altura: 38,0 cm, Largura: 103,5 cm,

Profundidade: 5,0 cm.

Staatliche Kunstsammlungen, Inv. Hm 418.

O relevo em análise representa uma cena que se passa em um açougue. O ambiente de trabalho do homem, ocupa cerca de dois terços do monumento, o que indica que possivelmente o objeto tenha sido erigido em sua homenagem. Nele, a figura masculina trabalha com um cutelo destrinchando partes de um animal. O homem não faz contato visual com a figura feminina: a inclinação de seu corpo e de sua cabeça estão voltados completamente para o animal sobre o qual trabalha. Esse fato talvez represente apenas

que está compenetrado em sua tarefa ou ainda que ele é o falecido, incomunicável para sempre.

A mulher é o elemento de estudo central dessa análise. Localizada no extremo oposto, ela está sentada em uma cadeira alta elegante com um banquinho para pôr os pés (D' AMBRA, 1995, P. 679). Ela veste *stola* e *palla*, uma roupa longa e trabalhada assim como seus cabelos. Eles têm um formato elevado, são estruturados com tranças e eram comuns no período hadriânico (D' AMBRA, 1995, P. 679). As feições da mulher, menos visíveis que as do homem, parecem de uma mulher adulta, porém, mais jovem que ele. Ela está segurando tábuas de cera e, pelo seu gesto com o braço direito, aparentemente está anotando algo na tábua. Entretanto, o seu olhar não é direcionado ao seu objeto de escrita, nem ao observador, mas ao homem a sua frente, como se ela fiscalizasse seu trabalho. Esse gesto pode indicar que ela era sua patroa, que os dois possuíam algum laço afetivo: eram primos ou irmãos, por exemplo; ou ainda que eram um casal.

No relevo funerário de um açougueiro, a relação que se estabelece com o trabalho é desigual. De certa forma, isso está refletido na oposição de lugares que ocupam no relevo: cada um em um lado oposto. O homem que está mais envolvido fisicamente com o trabalho não é representado com luxo, ao contrário da mulher, que escreve nas tabuas e parece fiscalizá-lo. No terço que a mulher ocupa na cena não existe elemento nenhum que aproxime o local a um açougue, como se a descrição dela não intentasse relacioná-la tão fortemente a esse trabalho com as carnes. Afastada e representada como uma mulher letrada, ela e os elementos de riqueza a ela adicionados servem como uma maneira de comprovar visualmente a riqueza e o proveito que o trabalho no açougue deveria produzir. O seu penteado vertical e imponente parece impraticável de ser utilizado em um ambiente de trabalho, justamente porque a movimentação do corpo pode danificá-lo.

O que o relevo comunica é que o açougue foi um lugar de renda importante para as pessoas homenageadas pelo qual possivelmente gostariam de ser lembradas e reconhecidas. O relevo também se esforça em manifestar que, através do trabalho realizado no açougue a mulher obteve um modo de vida luxuoso, informação que a figura feminina e seus adereços elegantes e caros anunciam.

Relevo de um ceramista



Figura 3.
Relevo de um ceramista, século I-II d.C.
59.69 × 73.66 × 7.62 cm
Virginia Museum of Fine Arts. Inv. 60.2



Figura 4.
Busto Fonseca, início do século II d.C.
Altura: 65 cm.
Musei Capitolini, inv. MC0434

Todas as duas figuras femininas sob análise nessa pesquisa estão ocupadas em atividades laborais e possuem penteados complexos. No entanto, esses penteados não são os mesmos: enquanto o relevo da mulher no açougue possui um toucado hadriânico, a figura feminina do relevo de um ceramista tem os cabelos moldados num formato similar ao tipo de cabelo flaviano. Esse penteado é similar ao representado no busto Fonseca (Fig. 14), onde sua execução e conservação permite distinguir que é composto por um topete alto cheio de cachos na frente

O volume dos cachos na frente amplifica a leitura visual do rosto da mulher, tornando-o aparentemente maior e contribuindo para que toda a figura feminina ocupe mais espaço e tenha mais destaque na composição. No caso específico do relevo de um ceramista, a figura feminina tem a mesma dimensão do ceramista, mas são os cabelos que fazem com que a mulher fique mais alta do que ele. A sua cadeira ornamentada, suas vestes elegantes e seus cabelos são amplificados pela simplicidade do ceramista, vestido com roupas curtas, sentado em um banco simples.

Em relação as figuras previamente analisadas alguns elementos são observáveis nesse relevo: O mesmo modelo elaborado de cadeira já visto no altar do açougueiro, por exemplo é utilizado. As vestes longas e requintadas no relevo do açougueiro também aparecem e, de forma semelhante, também existe um homem trajado com simplicidade como um contraponto à própria opulência dessas mulheres. De certa forma, a simplicidade dos homens amplifica a riqueza demonstrada nas mulheres o que pode ser uma maneira inteligente de representar a própria riqueza desses homens, caso considere-se que eram um casal ou parentes e que, portanto, faziam parte de uma unidade familiar. De todo modo, o que se pode afirmar com certeza é que há diferentes relações propostas nas figuras sob debate e, de um modo geral, nelas o trabalhador que se envolve fisicamente mais na atividade parece empobrecido em relação ao observador.

Ambos os relevos demonstram a partir do remanejamento simbólico do toucado uma possível consciência de seu reuso e ressignificação associados ao novo contexto de exibição. Nesse caso, o discurso que propõe é relativo ao enriquecimento gerado pelo trabalho e para tanto utilizaram referências específicas, reconhecíveis por sua comunidade. É improvável que esse tipo de relação e figuração tenha surgido em imagens imperiais, o que demonstra a inventividade e autonomia das pessoas não imperiais.

Conclusão:

Como uma alternativa aos discursos colonialistas de inconsciência essa pesquisa entende aponta a compreensão cultural proposta por Certeau. Em a invenção do cotidiano Certeau não está interessado em traçar metodologias e esquemas para separar a arte da elite da arte das não-elites ou para definir até que ponto existe uma imposição por parte da elite de seus próprios símbolos. O que é proposto pelo estudioso é o deslocamento do pensamento de um consumo passivo dos objetos da cultura para em seu lugar concentrar em novos destinos e utilizações desses produtos (CERTEAU, 1998, p. 13).

O consumo segundo o olhar contemporâneo serve de base para determinar hierarquicamente um grupo como dominado. É necessário considerar a importância de não assumi-los como passivos ou dóceis, o que permite que metodologicamente sejam recolocados num campo de disputas⁹. Ainda que afirme que as não-elites sejam sobretudo consumidoras daquilo que as elites produzem o que, no entanto, nem sempre é verificável¹⁰ Certeau defende que o consumo também é em si uma criação, ou seja, não é passivo ou mera cópia. (CERTEAU, 1998, p. 39).

A validade em se repensar as maneiras de se conceituar o passado nesse estudo se assenta especificamente nas indicações que a análise das figuras concede de uma inteligência e consciência a partir do novo uso que propõe em relação aos seus contextos originais. Com isso, essa comunicação reforça a importância de novas narrativas dentro do estudo acadêmico da arte e propõe os entendimentos de Certeau ao lado de autores decoloniais como um caminho válido para esse fim.

9 “Certeau resume sua posição em uma tirada que se deve levar a sério: “Sempre é bom recordar que não se devem tomar os outros por idiotas”. Nesta confiança posta na inteligência e na inventividade do mais fraco, na atenção extrema à sua mobilidade tática, no respeito dado ao fraco, sem eira nem beira, móvel por ser assim desarmado em face das estratégias do forte, dono do teatro de operações, se esboça uma concepção política do agir e das relações não igualitárias entre um poder e seus súditos. (...)”. CERTEAU, M. *A Invenção do Cotidiano—Artes de Fazer*. Petrópolis: Editora Vozes, 1998, p. 20.

10 Dois exemplos anteriormente mencionados são a barba de Adriano e o penteado de Diana Spencer. SMITH, R.R. *Cultural Choice and Political Identity in Honorific Portrait Statues in the Greek East in the Second Century A.D.* *The Journal of Roman Studies*, Vol. 88 pp. 56-93, 1988. p. 59 e 91.

Referências:

- CERTEAU, M. *A Invenção do Cotidiano—Artes de Fazer*. Petrópolis: Editora Vozes, 1998, p. 20.
- FITTSCHEN, K. *Methodological Approaches to the Dating and Identification of Roman Portraits*. In: BORG, B (ed) *A Companion to Roman Art*. Oxford: Wiley Blackwell, 2015.
- HANNESTAD, N. *Roman art and imperial policy*. Arhus: Aarhus University Press, 1988.
- HÖLSCHER, T. *The Language of Images in Roman Art*. Cambridge: Cambridge University Press, 2004.
- JOSHEL, S. *Work, Identity, and Legal Status at Rome: A Study of the Occupational Inscriptions*. Oklahoma: Oklahoma University Press, 1992.
- KLEINER & MATHESON. *I Claudia II: Women in Roman Art and Society*. Austin: University of Texas Press, 2000.
- Mattingly, D. J. *Imperialism, power, and identity: experiencing the Roman Empire*. New Jersey: Princeton University Press, 2011.
- MBEMBE, A. *On the Postcolonial*. Studies on the History of Society and Culture. Berkeley; Los Angeles; London: University of California Press, 2001, p.1-23.
- QUIJANO, A. *Colonialidade do poder e classificação social*. In: SANTOS, Boaventura de Souza; MENESES, Mara Paula (orgs.). *Epistemologias do Sul*. São Paulo: Cortez, 2010, p.84- 130.
- SCHEIDEL, W. *Roman Economy*. Cambridge: Cambridge University Press, 2012.
- SMITH, R.R. Cultural Choice and Political Identity in Honorific Portrait Statues in the Greek East in the Second Century A.D. *The Journal of Roman Studies*, Vol. 88 pp. 56-93, 1988. p. 59 e 91.
- ZANKER, P. *Bürgerliche Selbstdarstellung am Grab im römischen Kaiserreich*. In: H. J. Schalles, H. von Hesberg e P. Zanker (eds.), *Die römische Stadt in 2. Jahrhundert n.Chr.: Der Funktionswandel des öffentlichen Raumes*. Xantem: In Kommission bei R. Habelt, 1992.

Como citar:

VELOSO, Jaqueline Souza. A crítica decolonial no estudo da antiguidade. *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. 580-590, 2022 (2023). ISSN: 2236-0719.
DOI: <https://doi.org/10.54575/cbha.42.046>
Disponível em: <http://www.cbha.art.br/publicacoes.htm>