

DISCURSOS CARNALIZADOS E ALGUMAS RUÍNAS

Leonardo Augusto Bora¹

Resumo: O trabalho, em diálogo com obras dos artistas visuais Artur Barrio, Adriana Varejão, Rosana Paulino e Arthur Bispo do Rosário, propõe leituras de fragmentos de Michel Foucault, a fim de acessar camadas de memória, história e política que se desdobram em pinturas, instalações, vestes e performances capazes de cerzir as simbologias da carne, no contexto brasileiro contemporâneo. Objetiva-se, a partir de aproximações conceituais com outros teóricos, a proposição de um breve debate (sob a perspectiva ensaística da teoria literária e vestindo o manto da transdisciplinaridade) acerca dos olhares foucaultianos para temas como sexualidade, loucura, corpo, poder e controle.

Palavras-chave: Michel Foucault; carne; transdisciplinaridade; corpo; arte contemporânea.

CARNALIZED DISCOURSES AND SOME RUINS

Abstract: The paper, in dialogue with works by visual artists Artur Barrio, Adriana Varejão, Rosana Paulino and Arthur Bispo do Rosário, proposes readings of fragments by Michel Foucault, in order to access layers of memory, history and politics that unfold in paintings, installations, clothes and performances capable of darning the symbologies of the flesh, in the contemporary Brazilian context. The objective is, from conceptual approaches with other theorists, to propose a brief debate (under the essayistic perspective of literary theory and wearing the mantle of transdisciplinarity) about Foucault's views on themes such as sexuality, madness, body, power and control.

Keywords: Michel Foucault; flesh; transdisciplinarity; body; contemporary art.

¹ Doutor e mestre em Ciência da Literatura – Teoria Literária (UFRJ), Bacharel em Direito (UFPR) e Licenciado em Letras Português-Inglês (PUCPR). leonardobora@gmail.com. <http://lattes.cnpq.br/4590077376576534>.

Introdução

No final da década de 1970, o artista luso-brasileiro Artur Barrio apresentou uma obra intitulada *Livro de carne*, peça confeccionada com carne bovina que deveria permanecer à mostra, em um determinado espaço expográfico, durante 3 dias, sendo substituída por outra depois desse período, devido à putrefação da matéria. Naquela época não tão distante, o Brasil estava mergulhado na ditadura militar (hoje, também se fala em ditadura civil-militar ou empresarial-militar²) imposta após o golpe de 1964, sendo obrigado a conviver com desaparecimentos, tortura e assassinatos enquanto política estatal – o abjeto “direito de *causar* a morte ou de *deixar* viver” (FOUCAULT, 2015, p. 146), simplificado no “poder de morte” (FOUCAULT, 2015, p. 147). A produção de Barrio, por conseguinte, adquiria intenso teor político: as anteriores *Trouxas ensanguentadas*, preenchidas com pedaços de carne, ossos e sangue e jogadas em terrenos da cidade do Rio de Janeiro e no Ribeirão Arrudas, em Belo Horizonte, durante ações intituladas *Situações*, ocorridas em 1969 e 1970, eram lidas como perturbadoras críticas à violência do Estado. O tom de denúncia desequilibrava a ordem – policiais, quando chamados para investigar a aparição das *Trouxas*, não sabiam como proceder e pareciam desorientados, o que era documentado, à distância, pelo artista, misto de vídeo e fotoperformance (ainda que ele, o artista, tenha declarado que a questão é mais turva³).

Nas páginas iniciais de *Vigiar e punir*, Michel Foucault discorre sobre o “corpo dos condenados” (FOUCAULT, 2006, p. 9) e descreve o suplício a que foi submetido, em 1757, o camponês Robert-

2 Sobre o assunto, ver CAMPOS, 2012.

3 Em entrevista a Hans Ulrich Obrist, Barrio afirmou: “Fiz esse que é Situação T/T1 (Belo Horizonte, 1970) e foi dividido em três partes. Na primeira parte, fiz as *Trouxas ensanguentadas*. Hoje, dizemos que é uma performance. Eu não faço performance, em nível teatral, de espetáculo, no estilo ‘Estou diante de vocês e farei um pequeno show’. Não. Minha ação é o meu trabalho.” (OBRIST, 2018, p. 325).

François Damiens, obrigado a pedir perdão e a confessar os seus pecados às portas da Notre Dame, em Paris, para, na sequência de um rito longo e atribulado, ser morto enquanto exemplo, na Place de Grève. A condenação por parricídio se deu após a realização de um atentado a faca contra o “pai” da França, o rei Louis XV. Torturado, esquartejado e incinerado, Damiens se tornou um símbolo do fim do suplício e da transição para a era da guilhotina, quando a morte era “reduzida a um acontecimento visível, mas instantâneo” (FOUCAULT, 2006, p. 16). O dispositivo mecânico aprimorado pelo médico Joseph-Ignace Guillotin garantia menos sangue, menos dor e menos tempo (o rito que vitimou Damiens, das confissões ao apagar das cinzas, durou dezenas de horas, tanto que “os pedaços de carne e o tronco permaneceram cerca de quatro horas ardendo” (FOUCAULT, 2006, p. 10)). Os defensores da invenção de Guillotin argumentavam que a pena de morte se “humanizava” e “higienizava”, com todas as aspas que se podem colocar ao redor de tamanho horror. Mas a utilização de tortura para fins confessionais e do assassinato enquanto “prática didática” não acabou no século XVIII: as *Trouxas* de Barrio desnudavam isso, publicizando os mecanismos sujos que vitimaram Sônia e Stuart Angel, Frei Tito, Vladimir Herzog e milhares de outros cidadãos torturados e/ou mortos, no período em que as *Situações* estavam inseridas. Ao invés da praça pública, os calabouços.

Quando questionado, em 2008, por entrevistadores da Escola de Belas Artes da UFRJ, sobre a feitura de protótipos das *Trouxas* para o “mercado da arte”, o artista respondeu com fúria e provocação:

AB: Que pergunta estranha, já que não tenho mercado de arte; vendem-se algumas coisinhas aqui e acolá, desde sempre. O que você chama de mercado de arte nunca me exprimiu o desejo que tinha pelas *Trouxas*, talvez devido à timidez inerente a esse tipo de mercado. Realizei dois protótipos de trouxas em 1969,

dos quais um faz parte da coleção Gilberto Chateaubriand e o outro (de tamanho bastante pequeno), da coleção Frederico de Moraes, passou a fazer parte da coleção Satamini. Se por acaso há outras *Trouxas*, como as que de vez em quando percebo nesses vídeos que passam no *YouTube* ou em filmes de artista, o que fazer? O que dizer? Há os dois protótipos de trouxas acima mencionados e nada mais, pois as *Trouxas* que fizeram parte das *Situações* de 1969 e de 1970 desapareceram no processo deflagrado por essas mesmas *Situações* e, depois disso, nunca mais houve *Trouxas* ou *Situações* com *Trouxas*. Mas, se caso houvesse, um senão: quem compraria trouxas constituídas por carne, sangue, ossos etc.? Sem formol? Você? O mercado de arte? Os museus? Quem? (BARRIO, 2008, p. 10-11).

Nas entrelinhas de Barrio fervilham questões elementares e talvez insolúveis: afinal, ainda se sustenta a crença de que uma obra de arte precisa ser perene? Até que ponto a inserção no “mercado de arte” confere valor imaterial a uma proposição estética? Quais os limites da fetichização de um objeto artístico? Respostas prontas não há, mas provocações maiores. Se as *Trouxas ensanguentadas* causavam medo, desconfiança e repulsa, *Livro de carne*, enquanto sequência de imagens registradas durante exposições de 1978 e 1979, é um desafio ao olhar dos mais interessantes. O branco liso, as palavras e ilustrações impressas e a finura cortante das folhas de papel (ideias imagináveis quando pensamos no objeto “livro”) eram substituídos pela matéria mole da carne, mistura de nervos, gordura e músculos, tom sanguíneo, odor característico. Cabe ao leitor decifrar as histórias narradas pelo *Livro de carne*. Que discursos estão enredados nas fibras musculares que compõem as páginas vermelhas? Quantas “confissões”, termo presente no interior das clausuras monásticas, nas juras epistolares dos apaixonados e nas prisões e nos porões das ditaduras, jaziam inertes e pulsantes a um só tempo, no interior das *Trouxas*? Ao curador Hans Ulrich Obrist, o artista disse: “O *Livro de carne* (1977) não fala. Felizmente. Imagina se o livro começasse a falar!” (OBRIST, 2018, p. 328).

Este trabalho, embebido do espírito crítico e do senso de inapreensibilidade tão caros à ensaística e à teoria literária (donde se desdobra o conceito de “poema intelectual”, conforme o apontado por Beatriz Resende (2012, p. 26), ao mencionar a visão libertária de György Lukács), pretende tecer reflexões acerca da presença da *carne* na produção de nomes importantes para a compreensão da arte contemporânea brasileira, universo atravessado por discursos que tratam de temas como sexualidade, loucura, corpo, poder e controle. Para isso, norteado pelas leituras de Michel Foucault e em cotejo com apontamentos de Richard Sennett, Marc Augé, Lília Moritz Schwarcz e Georges Didi-Huberman, serão levantados questionamentos sobre carnes, corpos, ruínas e processos de colonização. Assumindo uma postura narrativa multicêntrica, dada aos retalhos, as provocações foucaultianas servirão de esteio para o pensar das discursividades inerentes às obras de Adriana Varejão e Rosana Paulino. Depois, unindo tais ideias às raízes da *História da loucura*, o olhar reflexivo repousará sobre o *Manto da Apresentação* de Arthur Bispo do Rosário, com a intenção (não conclusiva) de trilhar caminhadas vindouras.

Ruínas

Nos agradecimentos iniciais de sua obra *Carne e pedra*, originalmente apresentada na Universidade de Goethe, em Frankfurt, em 1992, Richard Sennett afirma que sua “maior dívida” é com o amigo Michel Foucault, falecido em 1984. Ambos começaram a investigar a “história do corpo” (FOUCAULT, 2006, p. 25; SENNETT, 2008, p. 10) no final da década de 1970, conforme o informado por Sennett. Os debates com o filósofo francês, que versavam sobre sexualidade, corporeidades e espaço público, foram fundamentais para a elaboração de *Carne e pedra*, de modo que ele afirma o seguinte: “Imagino que o jovem Foucault não teria gostado de *Carne e pedra*; por motivos que explico na introdução deste

livro, foram exatamente os últimos anos de sua vida que sugeriram outra maneira para escrever esta história.” (SENNETT, 2008, p. 10). O sociólogo e historiador norte-americano revela, com brevidade, que o pensamento de Foucault, o que é bastante natural, sofreu alterações sensíveis ao longo do tempo, caminhando, à medida que a visão do autor de *História da sexualidade* amadurecia, em direção ao pensamento utópico e a reflexões acerca de prazeres, desejos, confissões. Relações entre corpos e cidades, subjetividade e “civilização”.

O livro de Sennett parte de provocações acerca dos corpos socialmente produzidos no contexto de grandes cidades como Nova York, quietos, inexpressivos, por vezes carentes de sentidos, imersos em uma quase anestesia coletiva. A impessoalidade e a tendência à virtualização se manifestam em constatações cotidianas, como o fato de que centenas de corpos mutilados e embebidos em litros de sangue artificial, exibidos em filmes de guerra, na tela de uma sala de cinema, parecem *não causar* repulsa nem impedir que a audiência continue a comer pipoca e a beber refrigerante; por outro lado, alguém utilizando próteses, como mãos e pernas mecânicas, desperta estranheza e afeta o olhar dos transeuntes, nos “corredores” de um shopping center. Dá-se um “incômodo”. Além disso, o autor observa que “navegar pela geografia da sociedade moderna requer muito pouco esforço físico e, por isso, quase nenhuma vinculação com o que está ao redor” (SENNETT, 2008, p. 17). Defende-se a ideia de que o espaço público se transformou em um “espaço de passagem”, o que nos leva ao conceito de “não-lugar” debatido por nomes como Marc Augé, para quem “a supermodernidade é produtora de não-lugares, isto é, de espaços que não são em si lugares antropológicos e que, contrariamente à modernidade baudelariana, não integram os lugares antigos (...)” (AUGÉ, 2014, p. 73). Por “lugares antigos” o autor entende aqueles

que são “repertoriados, classificados e promovidos a ‘lugares de memória’” (AUGÉ, 2014, p. 73). Os *não lugares*, como aeroportos e salas de espera de consultórios médicos, via de regra marcados pela assepsia e pelo medo do contato (qualquer esbarrão, tanto mais em tempos pandêmicos, ganha ares invasivos, agressivos e ameaçadores), expressam, aos olhos do teórico, um *modus vivendi* impessoal e fugidio.

À medida que o texto de Sennett caminha para o seu desfecho, depois de percorrer lugares tão distintos geográfica e temporalmente como a Atenas de Péricles, a Roma de Adriano, a Paris de Humbert de Romans e o gueto judeu de Veneza, as ideias de “individualismo urbano” e “corpos cívicos” ganham destaque, nos contextos da Londres de E. M. Forster e da multicultural Nova York contemporânea, respectivamente. A obra começa e termina, portanto, atravessando as avenidas da “Grande Maçã”, símbolo de um “multiculturalismo”⁴ que, sob a pena de Sennett, pode não ser tão festivo quanto parece à primeira vista: “o individualismo moderno sedimentou o silêncio dos cidadãos na cidade. A rua, o café, os magazines, o trem, o ônibus e o metrô *são lugares para se passar a vista, mais do que cenários destinados a conversações.*” (SENNETT, 2008, p. 360). O autor atenta, ainda, para as mutantes estatísticas sobre desabrigados, afirmando que “se o problema das drogas não sensibiliza os moradores, menos estranheza ainda causam os sem-teto. Estima-se que no centro de Nova York, durante o verão, para cada duzentas pessoas existe uma sem moradia, índice superior ao de Calcutá e abaixo do Cairo.” (SENNETT, 2008, p. 359). Tais corpos socialmente invisibilizados expressam o contraste entre a carne dos excluídos de um determinado projeto de “civilização” e a pedra fundacional de um modelo de urbanidade mais pensado para a preservação das

4 Conceito problematizado por Stuart Hall no ensaio A questão multicultural, parte do livro *Da Diáspora* (2011).

individualidades burguesas do que para o exercício da vida pública.

Pois bem: a Nova York de maio de 2021, ainda enlutada e lutando contra a pandemia de covid-19, porém começando a vislumbrar o tirar das máscaras sanitárias e o retorno à *convivência* nos gramados do Central Park, foi o cenário da abertura da exposição *Talavera*, da artista plástica brasileira Adriana Varejão, na galeria Gagosian. A mostra reuniu pinturas e “esculturas” (termo que a artista questiona: entende que as peças tridimensionais também são pinturas, a sua linguagem-mestra) que dialogam com motivos estéticos recortados e ampliados da cerâmica talavera poblana, tradicional no México. Uma das peças expostas, genericamente lida como “escultura”⁵, consistia numa coluna de base quadrada parcialmente destruída. A pintura “exterior” simulava uma composição de azulejos também quadrados, em verde, amarelo, azul e branco. A pintura do “interior” da viga, que dava cores e texturas ao espaço da fratura, revelava os tons encarnados, com veios em branco, que transformavam a tinta a óleo em carne seca. Uma reportagem da jornalista Lúcia Guimarães para a Folha de S. Paulo explicou o contexto e o discurso que embasam a peça:

Além do azulejo, a simulação em “Talavera” exhibe também outra imagem recorrente na obra da artista, as ruínas de charque, em que aborda o erotismo e a decomposição. “Há 20 anos pinto carne”, diz, destacando a presença do tema na arte barroca, “com a ferida e o que é visceral”.

A história está presente em “Ruína Brasilis”, mas aqui o charque arruinado representa o Brasil de Jair Bolsonaro, onde as cores da nossa bandeira foram sequestradas pelo extremismo. “O problema é um plano que vem para destruir instituições de educação, cultura, ciência e também meio ambiente. Na ditadura, tivemos artistas exilados”, diz.

(GUIMARÃES, 2021, p. 4).

5 Oficialmente, a obra é descrita da seguinte maneira: “Ruína Brasilis (Brasilis Ruin), 2021. Óleo sobre tela e poliuretano com suporte de alumínio.” Tradução livre do autor. Disponível no seguinte sítio: <https://www.artsy.net/artwork/adriana-varejao-ruina-brasilis-brasilis-ruin>. Acesso em 10/07/2021.

A carne, realmente, é um dos grandes temas de Varejão, o que despertou cuidadosas análises de nomes como Silvano Santiago e Lilia Moritz Schwarcz. Diz a pesquisadora, depois de realizar uma *brevíssima* história do azulejo, que tal “objeto” expressa “culturas híbridas”⁶: “A técnica serviu para revestir locais sagrados ou logradouros mais mundanos; foi objeto da admiração das realezas (da França à China), mas também ganhou espaço dileto nas estações de trem, nos bares, botequins e açougues.” (SCHWARCZ in VAREJÃO, 2009, p. 130). Os diálogos que a artista estabelece com universos iconográficos distintos, como as gravuras de Théodore De Bry e as pinturas de Nicolas-Antoine Taunay, albergam debates acerca das noções de “cópia”, “simulacro” e “bricolagem”. Mas nada rouba mais a atenção do olhar, provocando um incômodo de difícil medida, que as carnes que se desmancham pelos rasgos nos azulejos:

E o que dizer dos azulejos que revestem os açougues? Limpos na sua exterioridade, que evita a contaminação e a sujeira, são devidamente rasgados em sua identidade, quando o dentro se faz fora e o fora resulta dentro. Veja-se *Laparotomia exploratória, América e Libre*, todos de 1996. A carne viva irrompe no centro da tela, e é tão humana como é efeito e resultado da tinta. Tinta comprimida, exprimida, jogada pelo gesto que libera e aprisiona, quando revela sua intenção. Há carne de açougue e carne-seca, nessa tradição tão brasileira de conservar para ter; ter algo para comer, nem que seja uma carne ressecada pelo tempo. Aí está a carne vulgar, a tatuagem vulgar, o trânsito de vísceras; tão distantes (mas na obra de Adriana aproximadas) da carne da tela de Frans Post ou de Nicolas-Antoine Taunay. De um lado, a carne que se esconde sob o efeito de falseamento das telas perfeitas, que revelam situações igualmente perfeitas. De outro, a carne em primeiro plano, que se vende e se expõe, cujo paralelo com o *Filho Bastardo*, que “abastardiza” as figuras ideais de Debret, é evidente. (SCHWARCZ in VAREJÃO, 2009, p. 137-138).

Já os pedaços de corpos humanos que podem ser vistos *sobre* (daí a ideia de “tatuagem” exposta por Lilia Schwarcz) azulejos pintados em diferentes

6 Essencial é o diálogo com Néstor García Canclini (1997).

momentos da trajetória artística de Varejão (com destaque para *Varal, óleo sobre tela de 1993*) *emulam, intencionalmente*, as descrições embriagadas de etnocentrismo e repletas de estereótipos presentes nos relatos de cronistas que se viram chocados diante dos ritos antropofágicos das nações indígenas brasileiras, no século XVI; e as dantescas imagens de suplícios, como aquelas descritas no início de *Vigiar e punir*. Deve-se pensar, ainda, no *Tiradentes esquartejado* (1893), de Pedro Américo, cujo arranjo de pedaços insinua o mapa do Brasil (obra revisitada por Varejão, vide a instalação com 21 pinturas a óleo *Reflexo de sonhos no sonho de um outro espelho*, parte da 24ª Bienal de São Paulo, de 1998); e nas cruéis fotografias que faziam circular a exposição de cangaceiros decapitados – universo ressignificado no recente *Bacurau*.

A rápida mirada permite que se afirme que o trabalho de Varejão pode ser lido enquanto sedimentação de memórias, discursos e imagens capazes de reacender discussões históricas e políticas do passado e do presente. Amálgama tingida de tons encarnados – o que permite a conversa com Georges Didi-Huberman, autor que também assume a influência foucaultiana. Em *A pintura encarnada*, ensaio de 1985, o mesmo autor de *O que vemos, o que nos olha* desenvolve o conceito de “carneação” a partir da leitura de *A obra-prima desconhecida*, conto de Honoré de Balzac originalmente publicado em 1837. Questionando os limites do eterno debate acerca da representação, afirma que “é certo que um fantasma de sangue reticular percorre toda a história da pintura. Ele talvez não seja tão prenhe nas lendas, nas *mirabilia* relativas aos gestos milagrosos dos pintores, se não na medida do que ali indica, como fantasma mesmo: limite.” (DIDI-HUBERMAN, 2012, p. 22). Avançando no texto, propõe um debate semântico sobre o verbo *encarnar*, trecho que merece a leitura integral:

Cumprido, pois, interrogar-se sobre esse *encarnado*, a começar pela impossível arbitragem da palavra. *En*, seria dentro, seria sobre? E a *carne*, não seria o que em todo caso designa o sanguinolento absoluto, o informe, o interior do corpo, por oposição à sua branca superfície? Mas então, por que nos textos dos pintores as *carnes* encontram-se constantemente invocadas para designar seu Outro, isto é, a *pele*? Talvez seja porque esse equívoco mesmo, essa impossível arbitragem, já constitua algum fantasma maior da pintura. O fantasma não é o sonho que coloca entre parêntese a prática, é uma relação tal com o objeto de desejo que, ao dividir o sujeito, modifica inconscientemente a vigília e o ato. Modifica, pois, a obra, conclama-a, engendra-a, divide-a. (DIDI-HUBERMAN, 2012, p. 32).

A fim de verticalizar o mergulho em Didi-Huberman, é válida a leitura da resenha elaborada por Rafael Alves Pinto Júnior, de cuja redação recorta-se o seguinte fragmento:

No sentido puramente técnico, literal, carneação em pintura significa a camada de tinta que reveste as partes descobertas da anatomia humana, simulando a cor e a textura da carne. Vale lembrar que para a Teologia, a encarnação é o mistério pelo qual a divindade se manifesta na forma humana. Encarnar corresponderia a personificar, tomar vulto mediante a carne do corpo, fazer-se visível, corpóreo. Para Huberman, a encarnação na pintura é uma condição necessária para que o olho se desvie, perpassa a superfície da tela e chegue à profundidade do significado da obra. Corresponde, pois, à intensidade do corpo que se faz visível mediante a superfície pictórica, revelando-se ao olhar que o vê. Corresponde também a uma cor limite, ou extrema, mediante a qual a pintura poderia ser vista como corpo e como sujeito e, portanto, capaz de despertar o desejo. Apesar de nada mais ser que uma qualidade da superfície pictórica, a encarnação traduziria também uma cor em potência, dado que seu efeito não acontece nela, mas se completa no olhar. Nestes limites se enquadram os desejos do artista que se coloca diante da tela como à beira de uma falésia. A busca pela encarnação corresponderia a essa tormenta da representação do corpo, sendo fenômeno-índice do próprio movimento do desejo na superfície tegumentária do corpo. Procede, pois, do sangue – vermelho, portanto – e refere-se a um dever ser da cor, como a cor mesma de um corpo que é olhado com desejo. (PINTO JÚNIOR, 2009, p. 159-160).

Depreende-se que a ideia fantasmática, tão cara a Giorgio Agamben, permeia a reflexão de Didi-Huberman, conduzindo o leitor atento ao substrato d’*As confissões da carne*, o último volume

da *História da sexualidade* de Michel Foucault, que, entre outras aberturas discursivas, continua a debater *norma, desejo, limite*. A presença de “espíritos do mal” capazes de encarnar em corpos humanos e promover o descontrole dos desejos e a erupção de “instintos primitivos”, como a ânsia (pensemos no Saturno de Goya) de ingerir a carne humana (uma das hipóteses presentes nos relatos de André Thevet, para os quais De Bry elaborou gravuras *carnalizadas* pelo olhar de Varejão), é tensionada pelo filósofo, que busca, em linhas gerais (o “problema central”), um fazer arqueológico disposto a “recuperar a emergência da ideia segundo a qual haveria uma verdade a ser dita no interior de cada um, essa verdade correspondendo às práticas sexuais” (DIAS, 2018, p. 247). Sexualidade que é uma constante no trabalho da artista, aspecto que ganhou os noticiários da grande mídia devido às polêmicas envolvendo a exposição *Queermuseu – Cartografias da diferença na arte brasileira*, de 2018, acusada de promover apologias à pedofilia, à zoofilia e ao vilipêndio de imagens cristãs (conjunto de acusações sensacionalistas e rasas que, ancoradas no pântano do neoconservadorismo e borbulhantes de símbolos fascistas, irrigaram o pleito eleitoral daquele ano). Em obras como *Éden* (1992), *Filho bastardo* (1992), *Jardim das Delícias* (1994), *Cena de interior II* (1994) e *Filho bastardo II* (1995), carnes e corpos desenham composições preñhes de reflexões acerca do processo de violências históricas (de gênero, sexualidade e étnico-raciais, especificamente) indissociável da empreitada colonial – falamos, pois, de colonialismo.

Suturas

Uma das obras mais instigantes e delicadas de Varejão é o *Mapa de Lopo Homem II* (2004, óleo sobre madeira e linha de sutura) “criado a partir da apropriação de uma cartografia portuguesa do século XVI, na qual a artista intervém com

o artifício das feridas e tentativas de sutura.” (ALMEIDA, 2017, p. 215). Atente-se para a palavra “tentativa”: os rasgos que ferem o planisfério não estão totalmente costurados, de modo que se revela, sangrenta, a carne oculta. Eduardo Augusto Alves de Almeida desenvolve tal constatação ao afirmar que se trata de “incisões numa dada realidade colonialista que deixam ver não uma verdade por detrás, mas as infecções daquilo que permanecia oculto sob a pálida superfície do banal. Como se as feridas da história ainda não tivessem cicatrizado e agora inflamassem.” (ALMEIDA, 2017, p. 215-216). Tais feridas inflamadas, é importante pontuar, são pintadas a óleo, uma representação ficcional. A presença da carne enquanto ficção, aliás, é um aspecto problematizado por Almeida, que estabelece uma comparação com Artur Barrio:

Para tanto, ela não precisa recorrer à carne “verdadeira”, como fazia Artur Barrio, por exemplo. Sua matéria é assumidamente ficcional; um artifício que não pretende destruir o campo das representações pictóricas e transformar a pintura em objeto concreto, como fizeram a Lygia Clark neoconcretista e o Lucio Fontana espacialista. Adriana Varejão retoma o *modus operandi* do Barroco, seus dramas, demasias e cenografias, e o expande para o entorno da pintura; então, não apenas o quadro é assumido como território ficcional, mas o mundo que o acolhe também, com suas construções simbólicas dispostas numa estrutura narrativa de tempo, espaço, enredo, personagens e linguagem. Dispostas, enfim, numa estrutura própria da História e suas histórias. Assim o mapa, entendido como um dispositivo científico que em certa medida se confunde com a realidade do território, deixa ver o que tem de invenção, criação e ilusão. (ALMEIDA, 2017, p. 219).

O autor, ao falar em “dispositivo científico”, se vale da terminologia foucaultiana e começa a desfiar um novelo teórico pós-colonial. Ora, mapas não são neutros, apolíticos: historicamente, expressaram visões hegemônicas e tiveram por fim automático o controle territorial e o auxílio nas campanhas expansionistas, ideário que se reflete no vocabulário empregado nas narrativas historiográficas. Outrora, nos colégios do Brasil,

ensinava-se o “descobrimento” de 1500; hoje, problematiza-se o processo de invasão que gerou, nos termos de Manuela Carneiro da Cunha, um “morticínio nunca visto” (CUNHA, 2012, p. 14), consequência terrível daquilo que “hoje se chama, num eufemismo envergonhado, ‘o encontro’ de sociedades do Antigo e do Novo Mundo” (CUNHA, 2012, p. 14). Ao atentar para o genocídio e etnocídio⁷ indígena, a antropóloga conduz o olhar dos leitores para números que expressam corpos, vidas humanas ceifadas que, a depender do contexto, ainda em 2021 não aparecem nas apostilas e nos livros didáticos que não sob a forma do estereótipo, do exótico, do figurativo, do aprisionamento a um passado mítico e lendário. Quando Varejão se “apropria” das gravuras de De Bry e insere rasgos, manchas avermelhadas e “tatuagens” sobre as imagens seiscentistas, está reposicionando politicamente e reprocessando simbolicamente os corpos ocultos, as carnes que o violento empreendimento colonial por séculos conseguiu ocultar ou “neutralizar”, via narrativas oficiais, nos compêndios, e frios monumentos de bronze, nas praças das grandes cidades – alegorias cujos corpos indígenas expressam formas e valores eurocentrados, de acentos renascentistas.

Deve-se voltar, aqui, à ideia de “tatuagem”, presente nas elucubrações de Lilia Schwarcz. Foucault, ao teorizar os “corpos utópicos”, afirma que a máscara, a tatuagem e a maquiagem são capazes de deslocar os corpos dos seus usos e sentidos mais triviais, tocando o espectro do sagrado. O seguinte trecho é bastante belo:

O corpo é também um grande ator utópico, quando se trata de máscaras, da maquiagem e da tatuagem. Mascara-se, maquiarse, tatuar-se não é, exatamente, como se poderia imaginar, adquirir outro corpo, simplesmente um pouco mais belo, melhor decorado, mais facilmente reconhecível: tatuar-se, maquiarse, mascararse é sem dúvida algo muito diferente, é fazer com que o corpo entre em comunicação com poderes secretos e forças invisíveis. Máscara, signo tatuado, pintura depositam no corpo

toda uma linguagem: toda uma linguagem enigmática, toda uma linguagem cifrada, secreta, sagrada, que evoca para este mesmo corpo a violência do deus, a potência surda do sagrado ou a vivacidade do desejo. A máscara, a tatuagem, a pintura instalam o corpo em outro espaço, fazem-no entrar em um lugar que não tem lugar diretamente no mundo, fazem deste corpo um fragmento de espaço imaginário que se comunicará com o universo das divindades ou com o universo do outro. Por ele, seremos tomados pelos deuses ou seremos tomados pela pessoa que acabamos de seduzir. De todo modo, a máscara, a tatuagem, a pintura são operações pelas quais o corpo é arrancado de seu espaço próprio e projetado em um espaço outro. (FOUCAULT, 2013, p. 12).

As simbologias da tatuagem, carregadas de violência, devir e desejo, como o sugerido pelo autor, por motivos óbvios estão conectadas ao grande tema da *carne* (o próprio Foucault acena para isso, na sequência do texto). O fazer de uma tatuagem também implica no rasgar da pele, que sangra. Uma tatuagem, portanto, também é uma cicatriz. Quando a artista Rosângela Rennó apresentou a série *Cicatriz*, em 1996, idealizada após uma pesquisa no acervo fotográfico do Museu Penitenciário Paulista, atentava para essa natureza híbrida, conforme o narrado por Ricardo Araújo Barberena: “Os arquivos institucionais se encontram como um estagnado conjunto de estigmas oficiais e grupais, até o momento que Rennó procura a afetividade, a poesia, a revolta e a resistência dos signos que podem denunciar um Outro silenciado.” (BARBERENA, 2009, p. 171).

A pele do “Outro silenciado” a que se refere Barberena, no contexto brasileiro (as fotografias prisionais revelam isso), no mais das vezes não é branca. A estrutura racista sobre a qual a sociedade brasileira se viu alicerçada desde o século XVI continua a criminalizar e a violentar as populações negras, assassinatos sistemáticos que não raro se veem defendidos por um discurso policial que mistura, em uma mesma sentença, expressões facilmente refutáveis pela criminologia crítica, como “guerra urbana” e “crime organizado”. Guilherme Castelo Branco, ao investigar o olhar

⁷ Sobre tais terminologias, ver PALMQUIST, 2018.

de Michel Foucault para com as conexões entre racismo e genocídio, expõe o seguinte:

Eliminação, exclusão, desterro, deportação, descaso, indiferença, ostracismo, são muitas as modalidades de execução de práticas racistas, na nova perspectiva lançada por Foucault. Atingindo, de fato, segmentos sociais, muitas vezes nacionalidades inteiras, postas em situação de risco conforme a evolução dos discursos biopolíticos, em suas modalidades mais recentes, constata-se, na atualidade, a premente necessidade de se lutar contra o racismo e a favor da vida, num embate que tem se revelado dos mais difíceis, se pensadas as estratégias e os poderes em ação. Pois a urgente tarefa que se descortina, hoje, é a luta pela vida. Não mais pela vida no seu sentido biológico simples. Tampouco da vida como vontade de potência, no sentido nietzschiano. Trata-se da luta pelo poder-viver, luta que é em favor do somatório das condições biológicas, culturais, econômicas, religiosas, de grupos sociais ou países inteiros. (CASTELO BRANCO, 2008, p. 88).

Numa perspectiva contra-hegemônica, decolonial ou mesmo anticolonial, cientes da necessidade de, nos termos de Serge Katembera, denunciar “uma luta histórica e material que deve mobilizar cada vez mais diferentes estratos sociais e étnicos da população mundial” (KATEMBERA, 2021, p. 94), diversos artistas e artistas brasileiros contemporâneos têm problematizado essa conjuntura dolorosa, casos de Maxwell Alexandre, artista carioca que está levando as pinturas de corpos da favela da Rocinha para outros espaços globais, como a galeria David Zwirner, em Londres, e de Rafael BQueer, artista paraense que problematiza os estereótipos e as invisibilizações das “corpas” (expressão defendida por BQueer) negras lgbtqi+, corpas “desviantes”, que não cabem nos limites da heteronormatividade e nos modelos estéticos associáveis ao eurocentrismo, ao patriarcalismo e à branquitude. BQueer costuma utilizar fantasias, em diálogo com o universo carnavalesco da cidade do Rio de Janeiro; Maxwell Alexandre, por outro lado, “imprime” e dá voz aos corpos subalternizados (o “invisível” se torna sujeito) por meio da utilização de suportes inusuais, como lonas de piscinas.

Rosana Paulino, artista visual paulistana, trabalha tais questões subjetivas desde a década de 1990, enfatizando os corpos de mulheres negras e direcionando especial cuidado para os trabalhos domésticos – “empregadas”, babás, costureiras, bordadeiras, operárias. Carnes e azulejos, temas presentes na produção de Varejão, adquirem outras conotações em Paulino, mulher negra que produz as suas obras enquanto peças-chave para a construção de novas epistemologias (a artista é doutora em Poéticas Visuais pela ECA-USP, ou seja, também é uma estudante e teórica das artes, professora dedicada aos processos de ensino-aprendizagem) e para a abertura de diálogos que abracem a perspectiva decolonial, feminista e racializada. Trata-se de uma obra eminentemente política, imbuída de um senso ético de reclamação, conforme o defendido por António Pinto Ribeiro:

A materialização desta reclamação está presente na denúncia da violência sobre o negro na obra *Ama de leite* – um corpo de mulher sem cabeça, sem braços, sem pernas, e cujo nome decorre da sua funcionalidade: alimentar as crianças ao seu cuidado. Para tanto e no domínio de várias técnicas – pintura, desenho, fotografia, tecelagem – a artista enfrenta os cânones da produção e difusão de conhecimento de origem colonial e desconstrói-os; muito em particular o conhecimento científico e as narrativas religiosas, basilares na justificação do comércio da escravatura e da colonização do espírito. O conjunto das obras expostas no *Atlântico Vermelho* evoca, de imediato, as consequências da expansão europeia. A expansão que destruiu as sociedades ameríndias e impôs o tráfico negreiro entre a África e as Américas. Durante mais de três séculos, milhões de africanos foram capturados e depois vendidos como escravos, com o argumento jurídico, moral, religioso e econômico de que eram despossuídos de alma e de direitos e remetidos para a condição de coisas naturais. Esta atitude, protagonizada pela modernidade europeia, constitui uma dupla violência cujos efeitos ainda perduram: uma violência sobre a natureza, que se quis subjugada ao empreendimento colonial, e uma violência sobre as pessoas escravizadas que eram tidas apenas como parte dessa natureza. A obra de Rosana Paulino é um permanente resgatar das duas entidades subjugadas: na força da desocultação destas violências e no cuidado que é dado à visibilidade da história dos negros e da natureza. (RIBEIRO, 2018).

Paulino se utiliza de ícones do que se pode chamar de “arquivo colonial” (GANDHI, 1998, p. 5) brasileiro com os fins didáticos (sem cair nos didatismos rasos e no imediatismo panfletário) da reflexão e da subversão. Algumas peças de *Atlântico Vermelho* (2016), polissêmico título da exposição analisada por Ribeiro, são formadas pela justaposição de imagens de azulejos portugueses, navios, ossos, órgãos (destaque-se o coração) e imagens de corpos negros escravizados. É o que se vê em uma obra *Sem título: no centro*, uma sobreposição de imagens aguadas (impressão digital sobre tecido) revela um corpo feminino negro unido à figura de um coração humano. Os tons encarnados do órgão, com as suas veias e artérias abertas, se chocam e se fundem com a posição reta da mulher, cujas mãos parecem se cruzar abaixo do umbigo, o olhar distante. À esquerda e à direita dessa figura central, ao molde dos trípticos, duas imagens espelhadas e de preenchimento oposto, como se uma fosse o negativo ou a sombra da outra – imagens fantasmáticas. Nelas, veem-se uma mulher e uma criança carregando feixes de cana-de-açúcar, em local desconhecido – presume-se que a lavoura de um engenho. Os três fragmentos imagéticos, retalhos do passado escravocrata e patriarcal brasileiro, passado que insiste em permanecer presente⁸, são costurados por fios, a exemplo dos sagrados patuás, símbolos das religiosidades afro-brasileiras, secularmente demonizadas – o racismo religioso.⁹ A artista, em entrevista a Marina Dias Teixeira, em 2019, bem expressou a sua visão para com o cenário artístico institucional do Brasil contemporâneo, que vê, com atraso, a proposição de curadorias decoloniais:

Estamos entrando com muito atraso neste

8 Tais reflexões embasam o recente e premiado romance *Torto Arado*, de Itamar Vieira Junior, cujo capítulo inicial prende a atenção do leitor com uma cena que mescla medo, desejo, segredo, memória, violência, sangue e carne.

9 As obras podem ser conferidas no site da artista: <https://www.rosanapaulino.com.br/blog/category/atlantico-vermelho/>. Acesso em 11/07/2021.

tipo de curadoria e meio à força, para dizer a verdade. Já há algum tempo, o Brasil vem sendo criticado, de dentro para fora e de fora para dentro, pelas curadorias que privilegiam somente uma visão de arte. De dentro para fora: com a entrada de novos agentes produtores nos campos das artes. Produtores negras e negros, mulheres, pessoas LGBTQI+ vem tensionando essa área. E de fora para dentro, a partir das feiras de artes, exposições internacionais, universidades e outros, que vêm questionando a falta de variedade e inclusão da produção brasileira. É comum, por exemplo, que eu chegue em universidades fora do país e seja questionada sobre onde está a produção dos afro-brasileiros, quantos professores têm no departamento de arte afro-brasileira, quais são os/as artistas mais representativos... e sei por pessoas que tem contato intenso com feiras de artes e museus que o panorama é o mesmo. Então, existe e existiu essa cobrança sobre o país. Esses dois fatos levaram o Brasil a, muito lentamente, começar a avançar na aceitação dessas produções e a pensar em curadorias decoloniais que irão considerar, inclusive, a questão da arte indígena. Mas insisto que isso está ocorrendo com grande atraso e está distante de ocorrer em todo o país. Não podemos esquecer que São Paulo funciona meio como uma “bolha” quando pensamos em determinadas questões, e essa é uma delas. (TEIXEIRA, 2019).

A partir desses fios tensionados, pode-se pensar na simbologia da costura, que, na produção de Rosana Paulino, não é apenas um recurso estético, mas conteúdo, discurso, memória: “Eu uso a agulha e a linha desde criança. Eu aprendi a bordar com a minha mãe, que foi bordadeira. Quando eu cheguei em um ponto em que estava formando a minha poética, percebi que a técnica que eu usaria falaria muito de mim.” (OBRIST, 2020, p. 178). A metalinguagem se torna evidente na série *Bastidores* (1997). Um “bastidor” é um objeto de costura, no formato circular, utilizado por bordadeiras. No trabalho de Paulino, a palavra adquire significados mais profundos, expressando o outro lado do processo de colonização – os bastidores de um “teatro” cruel, que se valia da convivência estatal para a comercialização, a exploração e o descarte de corpos escravizados. Sobre os tecidos dos bastidores, as impressões de rostos de mulheres negras são feridas pelas suturas. Olhos e bocas se veem suturados – tantos são os

pontos que, à distância, tem-se a impressão de que são manchas largas, *saturadas* de tinta. A linha de sutura, nesse caso, não é utilizada para expressar a tentativa de costurar os talhos no mapa-múndi, os rasgos sangrentos que tingiam o oceano de vermelho, nos séculos de tráfico de seres humanos; a linha denuncia a cegueira e a mudez, violência conjuntural e violência doméstica: “essas mulheres têm suas bocas, gargantas e testas ferozmente bordadas. Inspirada em relatos de violência doméstica que a irmã, assistente social, contava sobre o trabalho, Paulino conseguiu mostrar as figuras por trás desses bastidores velados, de um cenário falsamente pacífico.” (OKASAKI, 2019, p. 271). A pesquisadora Aymê Okasaki cita a própria artista, que declarou:

O artista deve sempre trabalhar com as coisas que o tocam profundamente (...). No meu caso, tocaram-me sempre as questões referentes à minha condição de mulher e negra (...). Dentro desse pensar, faz parte do meu fazer artístico apropriar-me de objetos do cotidiano ou elementos pouco valorizados para produzir meus trabalhos. Objetos banais, sem importância, utilizar-me de objetos de domínio quase exclusivo de mulheres. Utilizar-me de tecidos e linhas. Linhas que modificam o sentido, costurando novos significados, transformando um objeto banal, ridículo, alterando-o, tornando-o um elemento de violência, de repressão. O fio que torce, puxa, modifica o formato do rosto, produzindo bocas que não gritam, dando nós na garganta. Olhos costurados, fechados para o mundo e, principalmente, para sua condição de mundo. (PAULINO in OKASAKI, 2009, p. 271).

A artista também discorreu sobre o uso da linha de sutura para o curador Hans Ulrich Obrist: “Em vários trabalhos, eu não uso o termo costura, eu uso o termo ‘sutura’. Então, a costura também pode assumir ele lado de violência, quando a gente pensa numa sutura médica¹⁰. É uma mídia muito

10 Na entrevista a Marina Dias Teixeira, a artista declarou que suas “principais referências conceituais e estéticas são ligadas à cultura afro-brasileira. Nos últimos anos, tenho pesquisado bastante a questão do racismo científico também.” (TEIXEIRA, 2019). Os discursos médicos, portanto, estão conectados às linhas de sutura utilizadas nas obras de Paulino, que chegou a pensar em ser bióloga. Quando questionada sobre nomes de artistas a serem indicados, elencou: “Renata Felinto, Priscila Rezende, Michelle Mattiuzzi, Juliana dos Santos, Charlene Bicalho, Janaína Barros, Lidia Lisboa, Sonia

simbólica que eu conheço bem porque eu lido com ela desde pequenininha (...)” (OBRIST, 2020, p. 178). Os trechos de falas de Paulino não deixam dúvidas sobre o teor político do seu trabalho e sobre a onipresença da memória – memória materializada no ato mesmo de costurar. As “bocas que não gritam” (expressão importante para se pensar tanto a complexidade da personagem muda de *Torto Arado* quanto a provocativa pergunta de Gayatri Spivak: *pode o subalterno falar?*¹¹) são capazes de costurar um sem-fim de memórias em aberto, cujas carnes ainda escorrem em dores, desejos e sangue.

Conclusões

Em *Genealogia do racismo*, Foucault apresenta uma série de questionamentos que expressam o seu olhar inconformado, disposto a desvelar os mecanismos de uma estrutura de poder ávida pela dominação ou mesmo aniquilação de corpos “indóceis”, “perigosos”, “anormais”, supostamente “inaptos” ou “inadequados” para a vida em sociedade – a crença atroz que levou aos campos de concentração e extermínio, na primeira metade do século XX, e que permanece a sustentar

Gomes, Aline Motta, Mariana de Matos, também conhecida como Maré, Ana Lira e Kika Carvalho, dentre outras.” (TEIXEIRA, 2019).

11 Spivak, assim como Richard Sennett e Georges Didi-Huberman, dialoga com Michel Foucault, atentando para uma certa “monumentalização” do autor, em contraponto a Jacques Derrida. É fundamental enfatizar as vozes dissonantes canalizadas no trabalho de Spivak: “Às vezes parece como se a brilhante análise de Foucault dos séculos de imperialismo europeu produzisse uma versão em miniatura desse fenômeno heterogêneo: o gerenciamento do espaço (feito por doutores, pelo aperfeiçoamento de administrações), mas em asilos; as considerações da periferia, mas em termos dos loucos, dos prisioneiros e das crianças. A clínica, o asilo, a prisão, a universidade – tudo parece ser uma ‘tela alegórica’ que impede uma leitura das narrativas mais amplas do imperialismo.” (SPIVAK, 2014, p. 98). Adiante, a autora complementa: “Este trabalho está comprometido com a noção de que, quer seja em defesa de Derrida ou não, uma nostalgia por origens perdidas pode agir em detrimento da exploração das realidades sociais na crítica ao imperialismo. (...) Tentei argumentar que a preocupação substancial com a política dos oprimidos, que é frequentemente responsável pelo apelo de Foucault, pode ocultar um privilégio do intelectual e do sujeito ‘concreto’ da opressão que, na verdade, agrava o apelo.” (SPIVAK, 2014, p. 100-101).

discursos de higienização e medo, criminalizando corpos negros e favelados e embasando, ainda que sem solidez (como já pontuado no ensaio), o discurso das “guerras” urbanas. O recorte abaixo, numa tradução livre do autor, encadeia indagações agudas:

Como é possível que um poder político mate, reivindique a morte, exija a morte, promova a morte, ordene a morte, exponha à morte não apenas os inimigos, mas os seus cidadãos? Um poder que consiste em fazer viver, como pode deixar morrer? Em um poder político centrado no biopoder, como é possível exercer o poder de morte, como é possível exercer a função da morte? (FOUCAULT, 1996, p. 205).

Talvez não haja, no cenário da arte contemporânea brasileira, um caso mais desafiador para se pensar tamanha problemática que o de Arthur Bispo do Rosário. Homem, negro, nordestino (nasceu em Japaratinga, Sergipe), com uma biografia repleta de imprecisões e lacunas, este sujeito cujo nome concentra palavras associadas ao imaginário católico (Bispo e Rosário, sobrenomes de batismo), depois de costear o Brasil enquanto marinheiro e de subir em ringues como boxeador, foi considerado esquizofrênico-paranoico, em 1938, e condenado ao manicômio. Na Colônia Juliano Moreira, localizada numa encruzilhada geográfica, entre os bairros de Jacarepaguá e Taquara, no Rio de Janeiro, Bispo se viu trancafiado até a morte, em 1989. A estrutura de repressão manicomial, conforme o debatido por Foucault, se valia dos princípios da vigilância e da impessoalidade: a imposição de uniformes e números, com o objetivo primeiro de dissociar corpos de individualidades, memórias, histórias, desejos. Contra a subjetividade, a massificação uniformizada. Bispo, no entanto, subvertia tal lógica ao desfiar os uniformes azuis para a obtenção de fios com os quais bordava símbolos e palavras em novas vestes (fardas, fardões, mantos reais, faixas de misses). Os lençóis se transformavam em bandeiras ou estandartes

onde se entretecia um impressionante volume de informações: nomes de lugares, nomes de pessoas, coordenadas geográficas, objetos, lembranças da infância, visões espirituais, mensagens cifradas.

Bispo dizia ter recebido uma nobre e exaustiva missão: fazer um “inventário do mundo”, reunindo objetos representativos do século XX, “estilhaços pós-modernos” (HIDALGO, 2011, p. 47), para, no dia do Juízo, apresentar o conjunto da obra a Deus, o julgador e criador supremo, dando início à reconstrução do universo, à refacção do mundo: um lugar plano, sem montanhas, abismos, doenças e hospitais, onde ele, o “Rei dos Reis”, reinaria supremo. Detalhes do mundo a ser reconstruído foram narrados ao psicanalista e cineasta Hugo Denizart, que, no início da década de 1980, filmou o documentário *O Prisioneiro da Passagem – Arthur Bispo do Rosário*. O seguinte trecho de Michel Foucault serve de epígrafe da película:

A água e a navegação têm realmente esse papel. Fechado no navio, de onde não se escapa, o louco é entregue ao rio de mil braços, ao mar de mil caminhos, a essa grande incerteza exterior a tudo. É um prisioneiro no meio da mais livre, da mais aberta das estradas: solidamente acorrentado à infinita encruzilhada. É o Passageiro por excelência, isto é, o prisioneiro da passagem. (FOUCAULT, 2012, p. 12).

O fragmento de *História da loucura* dialoga com a memória da Nau dos Insensatos (*Das Narrenschiff*), immortalizada em poema satírico de Sebastian Brant e em pintura de Hieronymus Bosch. Bosch empregou as suas tintas para a materialização da crença medieval de que a loucura podia ser tocada: tratava-se de uma pedra cristalizada no interior da cabeça do “louco”, devendo ser extraída para a “recuperação” da “sanidade”. Foucault escreveu sobre isso, pedindo que “não nos esqueçamos do famoso médico de Bosch, ainda mais louco que aquele a quem pretende curar – com toda sua falsa ciência não tendo feito outra coisa senão depositar sobre ele os piores despojos de uma loucura que todos podem ver, menos ele.” (FOUCAULT, 2002,

p. 26). Afinal, quem era mais “louco”: o médico de métodos cruéis, que abria a carne do “paciente” para extrair uma “pedra”, ou o “paciente”¹², cujos comportamentos “anormais” foram considerados impróprios e reprováveis? O filósofo expande a reflexão: “Para seus contemporâneos e para as gerações que se seguirão, é uma lição de moral o que proporcionam as obras de Bosch: todas essas figuras que nascem do mundo não denunciam, da mesma forma, os monstros do coração?” (FOUCAULT, 2002, p. 26-27). Coração bordado por Bispo do Rosário, no seu *Manto da Apresentação* - um cobertor grosseiro transmutado em manto real, a roupa sagrada a ser utilizada diante de Deus, no dia do Juízo. Os nomes das pessoas a serem salvas, bordados no avesso do manto, compõem um labirinto que desafia críticos de arte, teóricos da literatura, psicanalistas. Em um dos lençóis transformados em estandartes, bordou, em maiúsculas, a expressão “AZUL AZULEJO”. Como não pensar em possíveis conexões simbólicas com Adriana Varejão e Rosana Paulino?

Estes artistas de produções e biografias tão diferentes se valem de técnicas têxteis, com maior ou menor intensidade, para a narração de histórias cruzadas, rasuradas, manchadas de tempo – e de sangue. *É mais do que evidente a relação entre as elucubrações de Foucault e o caráter transitório da obra* de Bispo do Rosário, conjunto de peças que não foram originalmente pensadas para fins de exposição, em galerias e museus. Com outra visão conceitual, porém de maneira análoga à irritação demonstrada por Barrio, diante do questionamento dos entrevistadores da UFRJ, Bispo respondia (o documentário de Denizart expõe isso) que o seu trabalho não era para ser “vendido”. Era algo diferente, litúrgico, no limite inclassificável. Varejão e Paulino, diferentemente, são artistas cujas

12 Na atualidade, não mais se utiliza tal terminologia, que pressupõe uma relação com polos ativo e passivo – sujeito e objeto. Entende-se que os usuários do sistema de saúde mental são protagonistas das suas próprias histórias, sujeitos, e não corpos a serem domesticados.

produções são pensadas para a inserção no cenário artístico contemporâneo, tensionando ética e estética, poética e política. As costuras do *Manto da Apresentação*, testemunhas da carne de um profeta brasileiro do século XX, podem ser lidas enquanto manifestações plásticas de um ritual de passagem. Cada ponto dos bordados de Bispo *é um passo* em direção a uma espécie de renascimento, algo não apreensível a partir dos critérios meramente estéticos das catalogações e classificações museológicas. O ex-marineiro cartografava as suas visões e os seus desejos, de modo que não é acessório o fato de que ele estudava mapas (inclusive desenhou um mapa da África, que permaneceu esquecido durante décadas e foi reapresentado ao público em 2018, na exposição *Quilombo do Rosário*, ocorrida no Museu Bispo do Rosário Arte Contemporânea, na Colônia Juliano Moreira) e confeccionava navios em miniatura. Embarcações que levaram Foucault ao seguinte entendimento, na conferência *Outros espaços*:

(...) se imaginarmos, afinal, que o barco é um pedaço de espaço flutuante, um lugar sem lugar, que vive por si mesmo, que é fechado em si e ao mesmo tempo lançado ao infinito do mar e que, de porto em porto, de escapada em escapada para a terra, de bordel a bordel, chegue até as colônias para procurar o que elas encerram de mais precioso em seus jardins, você compreenderá porque o barco foi para a nossa civilização, do século XVI aos nossos dias, ao mesmo tempo não apenas, certamente, o maior instrumento de desenvolvimento econômico (não é disso que falo hoje), mas a maior reserva de imaginação. O navio é a heterotopia por excelência. Nas civilizações sem barcos os sonhos se esgotam, a espionagem ali substitui a aventura e a polícia, os corsários. (FOUCAULT, 2013, p. 424).

A navegação pelas águas intranquilas das artes visuais contemporâneas, águas que também alimentam o solo do fazer literário, pode trazer à superfície os mais imbricados discursos. Contra as certezas planificadoras e a violência das normatizações, a dúvida e os inacabamentos. Fios soltos, capazes de bordar denúncias e interrogações necessárias para o aprofundamento de debates

tão atuais quanto urgentes. Fios que enovelam memórias, costuram mapas, suturam rasgos e desenhavam (ou destrancam) infinitos labirintos.

Referências bibliográficas

ALMEIDA, Eduardo Augusto Alves de. Silêncios na História (da Arte): as pistas do Mapa de Lopo Homem II, de Adriana Varejão. In: Atas - XII EHA (Encontro de História da Arte –UNICAMP). Campinas: UNICAMP, 2017. Disponível em:

<https://www.ifch.unicamp.br/eha/atasXIIeha.html>. Acesso em 09/07/2021.

AUGÉ, Marc. Não lugares. Introdução a uma antropologia da supermodernidade. Tradução: Maria Lúcia Pereira. São Paulo: Papirus, 2014.

BARBERENA, Ricardo Araújo. A lente fotográfica enquanto crítica cultural: escritas do corpo em Cicatriz, de Rosângela Rennó. In: Crítica Cultural, v. 4, n. 1. Tubarão: UNISUL – Santa Catarina, 2009, p. 171-191. Disponível em:

http://www.portaldeperiodicos.unisul.br/index.php/Critica_Cultural/article/view/6331/3829. Acesso em 09/07/2021.

BARRIO, Artur. No Hemisfério Sul. Entrevista com Artur Barrio (participação de Ronald Duarte, Ivair Reinaldim, Viviane Matesco, Rodrigo Krul, Maria Luisa Tavora, Martha Werneck, Hélio Branco, Inês de Araújo, Alexandre Emerick e Thais Medeiros). In: Arte & Ensaios. Revista do PPGAV – EBA UFRJ, n. 17. Rio de Janeiro: 2008, p. 6-15.

CAMPOS, Pedro Henrique Pedreira. A Ditadura dos Empreiteiros: as empresas nacionais de construção pesada, suas formas associativas e o Estado ditatorial brasileiro, 1964-1985. Tese de Doutorado: Programa de Pós-Graduação de História Social. Niterói: Universidade Federal Fluminense (UFF), 2012, 539 p.

CANCLINI, Néstor García. Culturas Híbridas – estratégias para entrar e sair da modernidade. São Paulo: EDUSP, 1997.

CASTELO BRANCO, Guilherme. Ontologia do presente, racismo, lutas de resistência. In: PASSOS, Izabel C. Frinche (org.). Poder, normalização e violência. Incursões foucaultianas para a atualidade. Belo Horizonte: Autêntica, 2008.

CUNHA, Manuela Carneiro da. Índios no Brasil. História, direitos e cidadania. São Paulo: Claro Enigma, 2012.

DIAS, Diego Madi. FOUCAULT, Michel. 2018. Histoire de la sexualité IV: Les aveux de la chair. Paris: Gallimard. Coll. Bibliothèque des Histoires. Édition établie par Frédéric Gros. 448 p. In: Sexualidad, Salud y Sociedad - Revista Latinoamericana, n. 28, abril 2018, p. 246-257.

DIDI-HUBERMAN, Georges. A pintura encarnada. Seguido de A obra-prima desconhecida, de Honoré de Balzac. Tradução de Osvaldo Fontes Filho e Leila de Aguiar Costa. São Paulo: Escuta, 2012.

FOUCAULT, Michel. O corpo utópico, as heterotopias. Tradução de Salma Tannus Muchail. São Paulo: N-1 edições / Institut França, 2013.

FOUCAULT, Michel. Genealogía del racismo. Traducción: Alfredo Tzveibel. La Plata: Editorial Altamira, 1996.

FOUCAULT, Michel. História da loucura. Na Idade Clássica. São Paulo: Perspectiva, 2012.

FOUCAULT, Michel. História da sexualidade. 1: A vontade de saber. Tradução de Maria Thereza da Costa Albuquerque e J. A. Guilhon Albuquerque. Rio de Janeiro/São Paulo: Paz e Terra, 2015.

FOUCAULT, Michel. Outros espaços (Conferência). In: Estética: Literatura e Pintura, Música e Cinema. Coleção Ditos & Escritos – III. Organização e seleção de textos de Manoel Barros da Motta. Tradução de Inês Autran Dourado Barbosa. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2013.

FOUCAULT, Michel. Vigiar e punir. Tradução de Raquel Ramallete. Petrópolis: Vozes, 2006.

- GANDHI, Leela. *Postcolonial Theory. A critical introduction*. Crows Nest NSW: Allen & Unwin, 1998.
- GUIMARÃES, Lúcia. Adriana Varejão retrata Brasil de hoje como carne seca nos EUA. In: *Folha de S. Paulo – Ilustrada*, ano 101, n. 33674, 16 de maio de 2021, p. 4.
- HALL, Stuart. *Da diáspora. Identidades e mediações culturais*. Organização de Liv Sovik. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.
- HIDALGO, Luciana. *Arthur Bispo do Rosário. O senhor do labirinto*. Rio de Janeiro: Rocco, 2011.
- KATEMBERA, Serge. *Contra o racismo, a identidade reafirmada*. In: *Serrote – n. 37*, março 2021. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2021, p. 80-95.
- OBRIST, Hans Ulrich. *Entrevistas brasileiras. V. 1*. Rio de Janeiro: Cobogó, 2018.
- OBRIST, Hans Ulrich. *Entrevistas brasileiras. V. 2*. Rio de Janeiro: Cobogó, 2020.
- OKASAKI, Aymê. *Os avessos dos bastidores: a visibilidade da mulher negra nos trabalhos de Rosana Paulino*. In: *dObra(s) – Revista da Associação Brasileira de Estudos e Pesquisas em Moda*, v. 11, n. 25, abril 2019. São Paulo: Abepem, 2019, p. 268-275.
- PALMQUIST, Helena. *Questões sobre genocídio e etnocídio indígena: a persistência da destruição*. Dissertação de Mestrado: Programa de Pós-Graduação em Antropologia. Belém: Universidade Federal do Pará (UFPA), 2018, 154 p.
- PINTO JÚNIOR, Rafael Alves. *Resenhas – Georges DIDI-HUBERMAN, La pintura encarnada*. In: *Revista de História da Arte e Arqueologia*, n. 12, julho/dezembro 2009. Campinas: UNICAMP, 2009, p. 157-162. Disponível em: <https://www.unicamp.br/chaa/rhaa/revista12.htm>. Acesso em 10/07/2021.
- RESENDE, Beatriz. *Eduardo Portella, o ensaísta*. In: PORTELLA, Eduardo. *Quatro vezes vinte. Depoimentos*. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Letras, 2012.
- RIBEIRO, António Pinto. *Atlântico Vermelho*. Texto expográfico disponível em: <https://www.rosanapaulino.com.br/blog/category/atlantico-vermelho/>. Acesso em 10/07/2021.
- SCHWARCZ, Lilia Moritz. *Ladrilhar, azulejar, varejar*. In: VAREJÃO, Adriana. *Entre carnes e mares*. Rio de Janeiro: Cobogó, 2009, p. 129-143.
- SENNETT, Richard. *Carne e pedra. O corpo e a cidade na civilização ocidental*. Tradução: Marcos Aarão Reis. Rio de Janeiro: BestBolso, 2008.
- SPIVAK, Gayatri Chakravorty. *Pode o subalterno falar?* Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014.
- TEIXEIRA, Marina Dias. *Ser artista negra: o olhar de Rosana Paulino sobre passado, presente e futuro*. São Paulo: SP-Arte 365, 2019. Entrevista disponível em: <https://www.sp-arte.com/editorial/ser-artista-negra-o-olhar-de-rosana-paulino-sobre-passado-presente-e-futuro/>. Acesso em 20/07/2021.
- <https://www.artsy.net/artwork/adriana-varejao-ruina-brasilis-brasilis-ruin>. Acesso em 10/07/2021.
- <https://www.rosanapaulino.com.br/blog/category/atlantico-vermelho/>. Acesso em 11/07/2021.

Submissão: julho de 2021-09-21

Aceite: setembro de 2021