

OUVIR



OUIVER

ouvirouver

Revista dos Programas de Pós-Graduação Instituto de Artes

Instituto de Artes | Universidade Federal de Uberlândia

ISSN 1809-290x (impresso) / ISSN 1983-1005 (online)

ouvirouver	Uberlândia	v. 21	n. 1	p. 001-88	jan./jun. 2025
------------	------------	-------	------	-----------	----------------



Universidade Federal de Uberlândia

Reitor: Carlos Henrique de Carvalho / Vice-reitora: Catarina Machado Azeredo

Portal de Periódicos

Sistema de Bibliotecas da Universidade Federal de Uberlândia

Av. João Naves de Ávila, 2121 –Bloco 3C

www.bibliotecas.ufu.br | seer.ufu.br | e-mail: portaldeperiodicos@dirbi.ufu.br

Revista dos Programas de Pós-graduação do Instituto de Artes

Programa de Pós-Graduação em Artes

Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas

Programa de Pós-Graduação em Música

Mestrado Profissional em Artes

Instituto de Artes | Universidade Federal de Uberlândia

Av. João Naves de Ávila, 2121 –Campus Santa Mônica

Bloco 3E -Sala 130 / 38408.100 –Uberlândia-MG

www.iarte.ufu.br

Todos os trabalhos são de responsabilidade dos autores, inclusive revisão de português, não cabendo qualquer responsabilidade legal sobre seu conteúdo à Revista OuvirOUver ou ao Portal de Periódicos.

OuvirOUver: revista dos Programas de Pós-Graduação do Instituto de Artes. Uberlândia: Universidade Federal de Uberlândia,

- Programa de Pós-Graduação em Artes, 2005–v. Semestral, 2010 –Anual de 2005 a 2009.
- ISSN 1809-290X
- ISSN 1983-1005 (online)

1. Artes –Periódicos. 2. Música –Periódicos. 3. Artes Cênicas –Periódicos. 4. Artes Visuais–Periódicos. I. Universidade Federal de Uberlândia. Programa de Pós-Graduação em Artes.

CDU: 7(05)

Diretor IARTE

Jarbas Siqueira Ramos

Coordenadores dos Programas Pós-Graduação em Artes

Marco Antônio Pasqualini de Andrade

Pós-Graduação em Artes Cênicas

Daniele Pimenta

Pós-Graduação em Música

Silvano Fernandes Baia

Mestrado Profissional em Artes

Rosimeire Gonçalves dos Santos

Comitê Editorial

Bruno Póvoa Rodrigues

Elsieni Coelho da Silva

Fabio Fonseca

Fernanda de Assis Oliveira

Daniella de Aguiar

Conselho Editorial Científico

Clarissa M Borges

Fabio Fonseca

Gabriela Traple Wieczorek

Priscila Rampin

Renata de Gesomino

Rodrigo Freitas Rodrigues

Rosane Bezerra Soares

Vanessa Lúcia de Assis Rebesco

Editoração e diagramação

Bruno Póvoa Rodrigues

Imagem da Capa e Miolo

Imagem da capa e Miolo e concepção gráfica:

Bruno Póvoa Rodrigues a partir da imagem do Ensaio Visual de

Leandro Tiago Ferreira



OUVIR

SUMÁRIO

EDITORIAL

6

Nascer vodunsi: ritos estéticos iniciáticos no Candomblé Jeje-Mahi

9

LEANDRO TIAGO FERREIRA (PUC-RIO)

18

A Insurreição Estética de Grada Kilomba: entre a desobediência e a possibilidade de uma aisthesis decolonial

LUCIANA DA COSTA DIAS (UnB)

Figurações da história da misoginia segundo Laia Abril: On Rape

47

GABRIELA TRAPLE WIECZOREK (UFRGS)

66

Ficções e excessos: a obra de Omar Schiliro e os caminhos ao neobarroco

JEANNE DRIELLE SANTOS BEZERRA (UnB)

EMERSON DIONISIO GOMES DE OLIVEIRA (UnB)

OUVER



Editorial

É com grande satisfação que apresentamos esta edição da revista, composta por quatro artigos que exploram, a partir de diferentes perspectivas, as potências estéticas e políticas da arte. Os textos reunidos neste número demonstram a vitalidade das pesquisas desenvolvidas e aborda temas como ancestralidade, projetos estéticos decoloniais, violência de gênero, desobediência e o neobarroco.

Abrimos com o ensaio visual **Nascer vodunsi: ritos estéticos iniciáticos no Candomblé Jeje-Mahi**, de **Leandro Tiago Ferreira**, que apresenta um ensaio visual resultante de seu percurso cartográfico com o Terreiro T'Aziry Ladè. O autor registra, por meio da fotografia, a iniciação de uma noviça no Candomblé de nação Jeje-Mahi, evidenciando o renascimento de uma *vodunsi* e os ritos que demarcam a união entre o humano e o sagrado. Suas imagens cristalizam dimensões estéticas e sensoriais dos momentos rituais que marcam a primeira aparição pública da iniciada à Nanã, ressaltando a presença do sagrado no corpo em transe.

•6

O segundo artigo, **A Insurreição Estética de Grada Kilomba: entre a desobediência e a possibilidade de uma aisthesis decolonial**, de **Luciana da Costa Dias**, investiga a obra da artista e pesquisadora Grada Kilomba como gesto de insurreição estética e desobediência epistêmica frente ao paradigma moderno-colonial. A autora articula o conceito de *aisthesis decolonial* com a análise da exposição *Desobediências Poéticas* (Pinacoteca de São Paulo, 2019), compreendendo-a como ação performativa capaz de visibilizar feridas coloniais e propor novas sensibilidades. O texto aponta, assim, para a possibilidade de uma reexistência estética que desafia as formas hegemônicas de sentir, conhecer e existir.

Na sequência, **Figurações da história da misoginia segundo Laia Abril: On Rape**, de **Gabriela Traple Wieczorek**, analisa o segundo capítulo do projeto de longa duração *A History of Misogyny*, da artista catalã Laia Abril. A autora reflete sobre a narrativa construída pela combinação entre imagem e texto, que evidencia a persistência histórica da cultura do estupro e a cumplicidade das instituições em sua manutenção. A partir de referências como Dominique Baqué, Marta Gili, Judith Butler, Rita Segato e Mithu Sanyal, o artigo discute vulnerabilidade, violência sexual e de gênero, oferecendo um olhar

crítico sobre as políticas e narrativas que moldam a representação da violência contra as mulheres.

Encerrando esta edição, o texto **Jeanne Drielle Santos Bezerra e Emerson Dionísio Gomes de Oliveira** apresentam o artigo **Ficções e excessos: a obra de Omar Schiliro e os caminhos ao neobarroco**, no qual articulam a produção do artista argentino às categorizações estéticas que emergem nas narrativas sobre o Centro Cultural Ricardo Rojas durante a década de 1990 em Buenos Aires. Os autores associam elementos centrais da obra de Schiliro, como a ficção, o excesso, o caráter cenográfico e o teor dissidente, às noções de kitsch e neobarroco, evidenciando como esses aspectos contribuem para situar sua produção na complexa rede de significados que caracteriza o período.

Os quatro artigos que compõem este número reafirmam a importância das pesquisas em artes para a compreensão crítica do mundo contemporâneo. Suas reflexões, ancoradas em perspectivas insurgentes, decoloniais, poéticas e políticas, convidam leitoras e leitores a adentrar universos sensíveis que expandem os limites da arte e de suas práticas.

•7

Desejamos uma excelente leitura.



ARTIGOS



Nascer *vodunsi*: ritos estéticos iniciáticos no Candomblé Jeje-Mahi

LEANDRO TIAGO FERREIRA

•9

Doutorando em Design (PPGDesign) - Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (PUC-Rio). Mestre em Educação Contemporânea (PPGEduc) - Universidade Federal de Pernambuco. Bacharel em Design - Universidade Federal de Pernambuco. Pesquisador do Grupo Barthes: grupo de estudos sobre corpo, gênero, subjetividade (PUC-Rio/CNPq) e d'O IMAGINÁRIO - Grupo de Pesquisas Transdisciplinares sobre Estética, Educação e Cultura (UFPE/CNPq). Possui interesse nas áreas de: Estética, Religiões de matriz africana, Design, Educação.

Contato: leandrotiago555@gmail.com

Afiliação: Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (PUC-Rio)

Orcid: <https://orcid.org/0000-0002-6560-7108>

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/7145987119235947>

• RESUMO

O ensaio visual apresentado é parte do trajeto cartográfico que se desprende entre o pesquisador e o Terreiro T'Aziry Ladè, no qual afetações conjuntas são traçadas por via do Candomblé de nação Jeje-Mahi, cujo culto é direcionado às divindades intituladas de voduns. As fotografias que integram o escopo desse trabalho são referentes à iniciação de uma noviça à hierarquia do candomblé, ou seja, o renascimento de uma *vodunsi*. Essa palavra originária dos dialetos fon, utilizada para designar aqueles(as) cujas vidas são perpassadas pela iniciação no culto aos voduns, é demarcadora da união entre o humano e o sagrado. A partir do registro fotográfico, são cristalizadas as dimensões estéticas dos ritos iniciáticos que demarcam a primeira aparição pública da recém-iniciada à Nanã, a partir de três momentos distintos que reiteram a presença do sagrado em seu corpo em transe.

• PALAVRAS-CHAVE

Candomblé, estética, fotografia.

• ABSTRACT

The visual essay presented here is part of the cartographic journey between the researcher and the Terreiro T'Aziry Ladè, in which joint affectations are traced through the Candomblé of the Jeje-Mahi nation, whose cult is directed at the deities known as voduns. The photographs within the scope of this work refer to the initiation of a novice into the Candomblé hierarchy, in other words, the rebirth of a vodun. This word from the Fon dialects, used to designate those whose lives are permeated by initiation into the cult of the voduns, demarcates the union between the human and the sacred. The photographic record crystallizes the aesthetic dimensions of the initiation rites that mark the first public appearance of the newly-initiated Nanã, based on three distinct moments that reiterate the presence of the sacred in her body in trance.

• KEYWORDS

Candomblé, aesthetics, photography.

•10

1. Introdução

Na cidade de Caruaru, no agreste pernambucano, o Terreiro T'Aziry Ladè é responsável pela manutenção e difusão do Candomblé Jeje-Mahi, tradição religiosa de matriz africana, cujas potências ressoam nos corpos subalternizados que compõem a geografia periférica do bairro do Morro Bom Jesus. Nesse espaço de atravessamentos e encruzilhadas de axé, resiste a fé não-hegemônica, estritamente afrodiaspórica, que fundamenta os registros do ensaio visual apresentado. Realizado a partir de fotografias que cristalizam a estética dos ritos iniciáticos públicos do candomblé, questiono: como fotografar o invisível?

O sagrado do candomblé orienta a visão desde a metafísica, inteligível, invisível aos olhos, às dimensões estéticas sensíveis, suscetíveis à apreensão de seus significados simbólicos a partir de cerimônias específicas que elevam os corpos subalternizados à sacralização, os tornando capazes de transportar ao território humano a presença do divino. Corpos marginalizados, cujas epistemes são relegadas ao epistemicídio se tornam aparatos fundamentais para a religiosidade de matriz africana a partir de ritos iniciáticos.

A tecer uma cartografia orientada por mapas de afetação entre as subjetividades e particularidades do campo, assim como as minhas próprias na condição de pesquisador e candomblecista, proponho orientar os sentidos para os ritos finais que apresentam um(a) noviço(a) à sociedade do candomblé: a saída de santo, momento de festejo que reúne pessoas do candomblé e simpatizantes em prol do acolhimento de um(a) novo(a) irmã(o). Nascer *vodunsi* é traçar um caminho conjunto ao sagrado, imantar seus mistérios no corpo e deleitar-se com suas potências de preenchimento do corpo que, em transe, o traz à terra.

A cerimônia de saída de santo é composta por três momentos, demarcados pela presença do noviço(a) recém-iniciado(a) com seu corpo adornado com distintos elementos. Em um primeiro momento, é possível observar o recém-iniciado coberto por pinturas rituais realizadas com pós característicos das religiões de matriz africana, como *efum*, *wáji* e *osún*, que remetem aos ritos iniciáticos experienciados durante o recolhimento do(a) *vodunsi*. Durante o segundo momento, o(a) noviço(a) aparece apenas com linhas traçadas em *efum*, a representar a transição gradual entre o período de recolhimento e a apresentação pública. Em última instância, é possível observar

•11

a utilização de paramentas completas, o(a) *vodunsi* se apresenta ao salão portando as paramentas e artefatos sacros de sua divindade regente, Nanã.

Desse modo, o registro fotográfico visa cristalizar no semblante do tempo as características sensíveis que reiteram a presença do sagrado, em seus aspectos sensíveis. A confecção de um ensaio visual consequente a esse processo visa conceber um regime de visualidades do candomblé a partir dos festejos públicos, do êxtase e integração ao sagrado.



Figura 1. Informação suprimida, A primeira saída, 2024. – Fotografia do autor.

•13



Figura 2. Informação suprimida, A segunda saída, 2024. – Fotografia do autor.



•14

Figura 3. Informação suprimida, A terceira saída, 2024. – Fotografia do autor.



Figura 4. Informação suprimida, A vodunsi de Nanã porta seu *ibiri*, 2024. – Fotografia do autor.



Figura 5. Informação suprimida, Dança das iabás, 2024. – Fotografia do autor.

•15



Figura 6. Informação suprimida, Rainhas do axé, 2024. – Fotografia do autor.



•16

Figura 7. Informação suprimida, Nanã antiga, Nanã recém-nascida, 2024. – Fotografia do autor.



Figura 8. Informação suprimida, Nanã traz paz ao Terreiro, 2024. – Fotografia do autor.

DOI: <https://doi.org/10.14393/OUV-v21n1a2025-76487>

Recebido em 28/12/2025 - Aprovado em 12/07/2025

Como citar:

Nascer vodunsi: ritos estéticos iniciáticos no Candomblé Jeje-Mahi. **ouvirOUver**, [S. l.], v. 21, n. 1, [s.d.]. DOI: [10.14393/OUV-v21n1a2025-76487](https://doi.org/10.14393/OUV-v21n1a2025-76487).

Disponível em: <https://seer.ufu.br/index.php/ouvirouver/article/view/76487>



A revista ouvirOUver está licenciada com uma Licença Creative Commons Atribuição-NãoComercial 4.0 Internacional.

A Insurreição Estética de Grada Kilomba: entre a desobediência e a possibilidade de uma *aisthesis decolonial*

LUCIANA DA COSTA DIAS

•18

Luciana da Costa Dias é professora do Instituto de Artes da Universidade de Brasília (UnB), onde atua nos cursos de graduação em Artes Cênicas e no Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas. Trabalha nas interseções entre filosofia, estudos de performance e epistemologias do sul, com ênfase em questões contra-coloniais e decoloniais, feminismos e estética da resistência. A autora agradece o apoio do Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico – CNPq.

Contato: lucdias3@gmail.com

Afiliação: Instituto de Artes da Universidade de Brasília (UnB)

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/8939356561837418>

Orcid: <https://orcid.org/0000-0001-5627-5431>

• RESUMO

A questão da arte vem se reconfigurando desde meados do século XX, especialmente após as vanguardas e sua ruptura com a lógica da obra de arte como objeto. Mais recentemente, estudos críticos têm evidenciado a indissociabilidade entre modernidade e colonialidade (Mignolo, 2003; 2007, por exemplo), desafiando as bases epistêmicas e estéticas do cânone da história da arte ocidental. Assim sendo, este artigo tem como objetivo investigar de que modo a obra da artista e pesquisadora Grada Kilomba (2019) pode ser compreendida como gesto de insurreição estética e desobediência epistêmica frente ao paradigma moderno-colonial. A análise usa como eixo discursivo o conceito de *aisthesis decolonial* (Mignolo e Vázquez, 2010; 2013), pensado aqui como um convite à reinvenção sensível dos modos de sentir, conhecer e existir. A metodologia articula análise conceitual com estudo de caso, centrado na exposição *Desobediências Poéticas*, apresentada em 2019 na Pinacoteca de São Paulo. Busca-se, assim, tensionar as fronteiras entre teoria e prática, entre arte e cura, compreendendo a exposição como ação performativa capaz de visibilizar as feridas coloniais e instaurar novas sensibilidades. Argumenta-se, por fim, que a obra de Kilomba propõe um modo de reexistência estética que desobedece à colonialidade dos saberes e das formas, apontando para a possibilidade de uma *aisthesis* outra — situada, insurgente e radicalmente viva.

• PALAVRAS-CHAVE

Colonialidade, teoria da arte, *aisthesis decolonial*, Walter Mignolo, Grada Kilomba.

•19

• ABSTRACT

The question of art has been undergoing significant reconfiguration since the mid-20th century, particularly following the avant-gardes and their rupture with the notion of the artwork as object. More recently, critical studies have emphasised the inseparability of modernity and coloniality (see Mignolo, 2003; 2007), challenging the epistemic and aesthetic foundations of the Western art historical canon. Accordingly, this article aims to investigate how the work of artist and scholar Grada Kilomba (2019) may be understood as a gesture of aesthetic insurrection and epistemic disobedience against the modern-colonial paradigm. The analysis is grounded in the concept of decolonial aisthesis (Mignolo & Vázquez, 2010; 2013), here understood as an invitation to reimagine modes of sensing, knowing, and existing. The methodology combines conceptual analysis with a case study focused on the exhibition *Poetic Disobediences*, held at the Pinacoteca de São Paulo in 2019. This paper seeks to challenge the boundaries between theory and practice, between art and healing, by approaching the exhibition as a performative action capable of rendering colonial wounds visible and of cultivating new sensibilities. It is argued that Kilomba's work proposes a mode of aesthetic re-existence that disobeys the coloniality of knowledge and form, pointing towards the possibility of an othered aisthesis — situated, insurgent, and radically alive.

• KEYWORDS

Coloniality, art theory, decolonial *aisthesis*, Walter Mignolo, Grada Kilomba.

1. Sobre o conceito de arte e sua impossibilidade de definição unívoca

É preciso, porém, sempre começar do começo, e repetir aqui uma questão que não me canso de repetir e que faço aos alunos e alunas toda vez que encontro uma turma pela primeira vez – ainda que eu não almeje resposta definitiva nenhuma deles: o que é arte? E sobretudo, por que uma pergunta aparentemente tão simples pode ser tão complexa de responder? Jamais pretendi ser possível uma resposta unívoca à mesma. Arte, como já afirmara Martin Heidegger em uma de suas *Vorlesungen* sobre Nietzsche (publicadas no Nietzsche I), nos diz que Arte seria uma das “palavras fundamentais”: aquelas que oscilam em função da “respiração da história”, uma vez que a elas toda a concepção da existência humana em sua época é profundamente referida (para que possam ser compreendidas). Afinal, “as palavras fundamentais são (...), e continuarão sendo futuramente, fundadoras de história, sempre a cada vez segundo a interpretação que predomina [em sua época]” (Heidegger, 2007, p. 131).

•20

Isso significa, basicamente, que as palavras fundamentais (outros exemplos seriam os conceitos referentes ao que é “humano”, “liberdade”, “verdade” etc.) são tão profundamente enraizadas em sua época – e à existência humana – que, do ponto de vista hermenêutico, sua compreensão é profundamente dependente de seu contexto histórico e da visão de mundo de cada época. Neste sentido, nunca houve nem nunca haverá uma definição unívoca do que seja arte, seu sentido sempre mudando drasticamente ao longo do espaço e tempo, de seu contexto e das relações que inaugura e/ou nas quais se insere. Poderíamos aproximar esta discussão do pensamento foucaultiano, mais especificamente daquilo que ele determina mais propriamente de episteme, isto é: as condições de possibilidade do conhecimento a cada época, uma espécie de background de sustentação da visão de mundo e de suas possibilidades de enunciação. Voltaremos a este ponto mais à frente.

Vejamos a pergunta sobre o que é a arte hoje, por exemplo. Há uma resposta possível, ainda que não seja a única — uma resposta que ainda circula, mesmo um tanto “empoeirada” — e que se construiu a partir daquilo

que podemos chamar de “estéticas da modernidade”¹. Esta resposta seria marcada por alguns pontos centrais, com os quais todo estudante de arte em algum momento ou grau já se deparou: primeiro, a ideia de que as “grandes artes” seriam necessariamente as Belas-Artes — música, poesia, teatro, pintura, escultura e arquitetura —, assim definidas e hierarquizadas em categorias estanques; segundo, a concepção da arte sempre como “obra de arte”, isto é, um objeto criado por um artista (geralmente entendido como uma subjetividade privilegiada, um “gênio criador”) para a fruição de outra subjetividade. E, por último e mais importante: haveria, assim, uma profunda relação entre arte e subjetividade, na concepção moderna de arte. Contudo, se a subjetividade — assim como todas as categorias modernas — está em crise, por que com a arte, enquanto concepção moderna, haveria de ser diferente? Mas... será essa a única, ou mesmo a melhor resposta possível? Ou já não é esta uma definição que a própria história da arte levou a cabo até seu fim?²

Neste artigo, investigo de que modo a arte contemporânea — e em especial o trabalho de Grada Kilomba — pode operar uma ruptura com o paradigma estético moderno-colonial, a partir de instalações que articulam insurreição estética e desobediência epistêmica. A análise tem como eixo o conceito de *aisthesis decolonial*, pensado como abertura a outros modos de sentir, conhecer e existir. Para tanto, mobiliza-se uma abordagem conceitual aliada a um estudo de caso centrado na exposição *Desobediências Poéticas* (Pinacoteca de São Paulo, 2019), compreendida como instância performativa

•21

1 Com este termo nos referimos sobretudo aos filósofos modernos que criaram, em certo sentido, a estética como “ciência” e disciplina filosófica: de Baumgarten a Hegel, sem esquecer, é claro, de Kant.

2 Desde minha graduação me vi perseguida pela pergunta se a superação da relação entre a arte e a metafísica seria, no ocidente, possível, ou melhor se um paradigma não-metafísico para arte seria possível... Esta é uma questão que me persegue há alguns anos: desde minha graduação e meus estudos em Hegel, Nietzsche e Heidegger – e a investigação do tema da “morte da Arte”, em minha tese de doutorado – até minhas publicações mais recentes (2020a; 2020b). É uma questão que ainda persigo, em diferentes mutações, até mesmo em meus estudos pós-doutorais, nos quais discuti a emergência de um novo paradigma – calcado na performatividade, na arte como acontecimento e presentificação – como possível resposta. Ainda assim, sei que mal toquei a ponta do iceberg. Hoje, sobretudo, esta é uma questão que não consigo mais desvencilhar das discussões sobre arte, (crise da) modernidade e colonialidade, como veremos. Se a arte “morreu” ou não, esta já não é mais a questão: a arte sem dúvida passou – e ainda passa – por transformações e reconfigurações profundas, sempre em diálogo com o “espírito” de seu tempo.

capaz de tensionar o cânone estético ocidental e tornar visíveis as feridas da colonialidade.

2. Arte, modernidade, crise e... colonialismo?

O curioso, podemos dizer aqui, é que ainda que a definição do que seja arte seja essencialmente histórica e contextual (ou hermenêutico-situada, isto é, dependente de toda uma cultura e visão de mundo) – ou pelo menos essa é a percepção contemporânea sobre o tema –, isso não significa que sempre tenha sido assim. As estéticas da modernidade se esforçaram em criar uma definição universal de arte, aplicável a todos os tempos e lugares, com alguns pontos em comum que delineamos acima – e que ainda subsistiria, em algum grau, até mesmo no “senso comum” ocidental, mesmo com a crise que cerca a modernidade e suas categorias na época contemporânea. Mas o que é essa crise a que me refiro aqui? É essencialmente a crise da metafísica, o niilismo que, em certo sentido, ainda se faz presente nesta época que, quer a denominemos pós-moderna ou hipermoderna, ainda se vê travada e permeada por categorias que precisa superar inteiramente. E à crise da subjetividade também se coaduna a crise da representação³, outra crise incessantemente apregoada e discutida por inúmeros autores ao longo do século XX – ainda que em diferentes perspectivas.

Um exemplo, ainda que não o único, é a perspectiva apresentada por Michel Foucault em "As palavras e as coisas" (2000) quando este discute a formação da episteme moderna e a crise da representação desta subjacente. Além do mais, cabe observar que a crise da metafísica é uma crise intensamente discutida ao longo do século XX, por inúmeros autores, tais como Nietzsche, Husserl, Heidegger e Derrida – e também por muitos outros, além do próprio Foucault, Badiou e Gumbrecht – autores que, ainda que apresentem diferenças no diagnóstico (e prognóstico) da época contemporânea, tentam compreender e pensar para além de sua “crise”. E estas crises, diferentes diagnósticos de um mesmo problema, poderiam, na verdade, ser consideradas sintomas de uma crise maior, que aqui escolhemos chamar de crise do paradigma metafísico moderno.

³ Não me deterei neste ponto aqui, mas uma discussão preliminar pode ser encontrada em meu artigo “Crise da Representação, Virada Performativa e Presença: possibilidades rumo a uma Filosofia-Performance” (DIAS, 2020a), que pode ser útil aos interessados.

A crise da metafísica, entendida aqui como os fundamentos da crise da episteme moderna, se (re)produz nos mais diversos campos, do político ao estético. Falar em crise da episteme moderna, cabe observar rapidamente, tem relação intrínseca com o pensamento de Michel Foucault e sua arqueologia do saber. Para o autor, o episteme de cada época demarcava as condições de possibilidade de todo saber.

A episteme, ainda, como conjunto de relações entre ciências, figuras epistemológicas, positivities e práticas discursivas, permite compreender o jogo das coações e das limitações que, em um momento determinado, se impõem ao discurso; mas essa limitação que é aquela que, negativa, opõe ao conhecimento a ignorância, ao raciocínio a imaginação, à experiência já acumulada a fidelidade às aparências, e às inferências e às deduções o devaneio; (...) [A episteme] é uma interrogação que só acolhe o dado da ciência a fim de se perguntar o que é, para essa ciência, o fato de ser conhecida. No enigma do discurso científico, o que ela põe em jogo é o seu direito de ser uma ciência, é o fato de que ele existe. (Foucault, 2002, p.217-218)

•23

O século XVII foi o século em que as condições epistêmicas que emergiram tornaram possíveis não só o discurso científico mas também a constituição do sujeito moderno. E são essas mesmas condições de possibilidade que hoje estão em crise. Contudo, há ainda um outro aspecto a ser considerado aqui, quando se fala em episteme moderna e em background metafísico como algo que construiu as estéticas da modernidade (estética essa pretendida ciência do belo por Hegel, não podemos esquecer), e a visão de mundo moderna como um todo e que nós, ao sul do equador, não podemos perder de vista jamais, sobretudo no momento de sua crise: a visão de mundo moderna é também a visão de mundo colonial.

Como Walter Mignolo muito bem acentua,

A “modernidade” é uma narrativa complexa, cujo ponto de origem foi a Europa, uma narrativa que constrói a civilização ocidental ao celebrar as suas conquistas enquanto esconde, ao mesmo tempo, o seu lado mais escuro, a “colonialidade”. A colonialidade, em outras palavras, é

constitutiva da modernidade: não há modernidade sem colonialidade.
(Mignolo, 2017, p. 2)

Países que foram colonizados ainda sofrem os efeitos da dominação colonial, mesmo séculos após sua independência – efeitos como a racialização e o eurocentrismo. Não deixa de ser curioso pensar que, falar em crise da modernidade, apesar de ser um lugar comum, raramente é algo posto em diálogo com a ideia de uma crise que permita, finalmente, que seja “escancarado” um lado mais sombrio da modernidade, que antes passaria quase despercebido. Colocar a colonialidade como o reverso da modernidade – duas faces da mesma moeda – é uma possibilidade interpretativa muito forte, aqui sustentada como relevante para pensarmos, também, a teoria da arte em suas profundas mudanças contemporâneas. Sobretudo porque pensar a colonialidade como constituinte da modernidade se mostra ponto central para a revisão da construção e das transformações da episteme moderna e de como ela nos toca – enquanto brasileiros e enquanto latino-americanos (ou seja, povos que absorveram as categorias modernas necessariamente através do processo colonizatório) e enquanto artistas e pesquisadores.

•24

A colonialidade⁴ remete, em certo sentido, às estruturas remanescentes do período colonial. Pensar a colonialidade é diferente de pensar o colonialismo: implica em pensar não em um período histórico mas em uma categoria moderna no modo como esta ainda subsiste hoje – em suas estruturas políticas, econômicas e até de controle. A colonialidade sobrevive de forma subliminar no arcabouço moderno, é parte de nosso episteme – e, por isso, a colonialidade sobreviveu ao colonialismo, este sim um período histórico delimitado. Tal categoria seria, inclusive, parte inerente à lógica do capitalismo global de exploração humanas e da natureza, presentes até hoje. Zulma Palermo, pesquisadora argentina, aponta que o par Modernidade /Colonialidade é também um projeto de produção científica universal e

⁴ Não muito diferente da modernidade que, mesmo em escombros, ainda está aí, como vimos, uma vez que a pós-modernidade é sua radicalização e crise. Cabe observar que um dos textos seminais para discussão das relações entre modernidade, racionalidade e colonialidade é o *Colonialidad y Modernidad-Racionalidad*, de Aníbal Quijano, publicado em 1992. Aníbal Quijano (1992) é outro teórico que, junto com Walter Mignolo, apresentou uma interpretação complexa da relação colonialidade / modernidade e de como essas são indissociáveis enquanto projeto, sendo responsáveis por boa parte do pontapé inicial para os estudos descoloniais e pós-coloniais na América Latina.

totalizante, a “geopolítica do conhecimento”: um projeto fundamentalmente eurocêntrico e, por isso mesmo, reducionista dos saberes e artes produzidos fora dos centros hegemônicos, afinal a “construção do poder/saber pelo imaginário moderno/colonial subordinou e subordina [todas] as outras formas de viver-pensar-conhecer, a partir do momento em que [estas] são consideradas inferiores”. (Palermo, 2019, p. 50)

A colonialidade do saber perpassa a subjugação dos sujeitos e sua dominação, em um silenciamento histórico de epistemes diversas oriundas dos países colonizados. O racismo, a exploração, a violência de gênero, o genocídio, a repressão, além da hierarquização dos saberes e das culturas são característicos da colonialidade, este seria – justamente – o “lado sombrio” da modernidade. O mundo hoje, em sua organização geopolítica e em muitas de suas possibilidades hermenêuticas, ainda é consequência da visão moderna, sua ênfase e expansão, em seus vícios e virtudes. Para Walter Mignolo, a modernidade – em última instância – não seria mais do que uma “narrativa de salvação” que necessita da colonialidade para poder levar adiante seus projetos, um processo que ainda persiste mesmo em pleno século XXI. Contudo, uma vez que a máscara da modernidade é exposta, e a lógica da colonialidade aparece por trás dela, se evidenciam também os projetos descoloniais (ou decoloniais)⁵ como extremamente necessários. Tentar superar a crise da modernidade, por extensão de sentido, ao menos para nós ao sul do globo, deveria ser, também, pensar para além do colonialismo, isto é: pensar “fora da caixa” dos traumas e (pré)conceitos deixados em nós pela colonização, nos abrindo para as múltiplas matrizes que nos constituem, para além da matriz ocidental / europeia.

•25

⁵ Há uma polêmica, seja em língua portuguesa ou hispânica, envolvendo o uso do anglicismo “decolonial” ou sua tradução correta, “descolonial”. Podemos encontrar ambos os termos sendo usados como sinônimos, em geral, ainda que alguns pesquisadores não os considerem necessariamente sinônimos. Essa confusão se dá, talvez, porque alguns autores centrais ao pensamento da crítica da colonialidade, como Walter Mignolo, escreveram originalmente em língua inglesa. Neste artigo, escolhemos pela tradução “descolonial/descolonização” no lugar da manutenção do anglicismo, exceto nos casos de citação direta de um autor que fez uma escolha explícita para o manter. Neste caso, nossa escolha teórica é considerá-los como passíveis de serem intercambiáveis dentro da multiplicidade teórica que constitui o campo dos estudos pós-coloniais. Indicamos a leitura do artigo “América Latina e o giro decolonial”, de Luciana Ballestrin (2013), que toca nesta polêmica ao mesmo tempo que apresenta um histórico do campo.

Mas seria isso possível quando pensamos em uma teoria da arte ou uma estética? Seria possível pensar a mesma, isto é: pensar a arte, para além da matriz moderna? Se arte é uma palavra essencialmente polissêmica, para que lado a respiração da história a leva, nesse momento de profundo questionamento do ideário moderno ao sul do globo?⁶

3. Descolonizar a tradição e descolonizar sentidos: descolonizar nossos sentidos?

Importante dizer que a questão da arte já vem se reconfigurando profundamente, como um todo – sobretudo a partir da influência do trabalho seminal das vanguardas do século XX, que acabariam por conduzir (ainda que por um longo caminho) ao paradigma mais contemporâneo de arte não como obra, estática e acabada, mas cada vez mais como ação, acontecimento e, sobretudo, presença. Este paradigma, por si só, já subverte a estética tradicional da modernidade, em sua perspectiva metafísica de obra de arte como um objeto diante do qual um sujeito se coloca, indo em direção à perspectiva na qual o corpo/obra não é apenas uma realidade externa observável, controlável, mensurável; antes é a experiência primordial da existência em toda sua contradição e no modo como ela pode ser, a cada vez, resgatada e revivida.

•26

Adolfo Albán Achinte – artista e ativista colombiano, um dos primeiros a refletir sobre a colonialidade na arte – considera que a Europa, nas primeiras décadas do século XX, assistiria uma profunda rejeição a seu passado, que se converteria:

[...] em um dos fundamentos da produção artística [então emergente], como resposta a um capitalismo convulsionado e em franca oposição às

⁶ O livro mais conhecido de Boaventura Sousa Santos, *Epistemologias do Sul* (2009), já remete, em seu título, à necessidade de uma perspectiva que resgate e retire de seu silenciamento histórico os povos e culturas que foram deixados à margem – primeiro pelo colonialismo e depois pela perpetuação da lógica da colonialidade pelo capitalismo: estes povos são o que o autor denomina de “sul global”. Para o autor, o Sul não designaria um espaço geográfico, mas antes uma espécie de espaço-tempo político, social e cultural. O sul global seria uma metáfora para o sofrimento humano injusto, causado pela exploração, pela discriminação racial e pela discriminação sexual. Para o sul, novas epistemologias se fazem tarefa urgente.

premissas predominantes da estética clássica. Com estas dinâmicas, pôs-se em curso a chamada “morte da arte”, promulgada por Hegel, analisada por Walter Benjamin como a “perda de aura” propiciada, entre outras razões, pela reproduzibilidade da obra, e continuada pelos anúncios de Arthur Danto do fim da arte e do início da transvanguarda ou da pós-modernidade artística. (Achinte, 2010, p. 87-88)

Não iremos, aqui, delimitar o arcabouço teórico que concerne a esta mudança paradigmática, iremos apenas apontar que esta se localiza dentro da grande mudança ocorrida na teoria da arte no século XX: o fim da concepção (moderna) de arte calcada nas obras de arte e em uma evolução histórica e linear dos estilos artísticos (a “história da arte” vista como universal), perspectiva que se esgotou em direção a novas formas de fazer e experienciar arte. O mencionado Arthur Danto, em “Após o fim da arte”, coloca, por exemplo, que, hoje, a pergunta “o que é arte? / isso é arte?” teria perdido o sentido e que antes deveríamos perguntar: “quando é arte?”, ou em outras palavras: “em que condições a arte acontece”?⁷

Não podemos deixar de mencionar que a busca das vanguardas por superar as categorias modernas conduziram também à busca do “outro” – encontrado necessariamente fora dos perímetros da cultura ocidental, como Marianna Torgovnick (1990) descreve – algo que, contudo, deve ser visto com ressalvas. O primitivismo é mais um dos “ismos” que podem ser postos na conta desses movimentos das vanguardas do século XX, normalmente usado para descrever o fascínio da arte de vanguarda com o que então se chamava “arte primitiva”. Exemplos de primitivismo poderiam ser encontrados na “inspiração” de Pablo Picasso pelas máscaras africanas; na fascinação de Antonin Artaud pelo teatro de Bali; nos motivos taitianos de Gauguin... Curioso aqui é pensar que tal apropriação, por artistas europeus, de elementos das produções artísticas dos povos não-europeus se situa, em certo sentido, dentro do mesmo escopo discursivo, i.e. dentro do mesmo horizonte hermenêutico (ou seja, da mesma visão de mundo) utilizado pelos europeus para justificar tanto

•27

⁷ Cabe observar que muitos outros autores se dedicaram à investigação de tais mudanças ocorridas na contemporaneidade. Poderíamos citar aqui também o *Estética do performativo*, de Erika Fischer-Lichte (2019), além do *Produção de presença*, de Hans Ulrich Gumbrecht (2004) ou a coletânea *Arte y estética en la encrucijada descolonial*, organizada por Zulma Palermo (2010), como exemplos de possibilidades outras para se discutir quando e como a “arte” pode acontecer.

a conquista colonial quanto sua suposta superioridade racial. Ainda que não seja proposital, e em sentido limitado, este é um ponto que não pode ser ignorado. Podemos nos perguntar se não é preciso estar dentro de um paradigma que vê a outra cultura como espólio, como algo a ser “descoberto”, algo “à disposição”, para que tal apropriação pudesse ocorrer em primeiro lugar... Contudo, críticas à parte, há algo de positivo nisso: as mesmas vanguardas que tentaram pensar para além do paradigma moderno abriram assim fissuras progressivas no tecido da história da arte. A época contemporânea parece assistir à eclosão de um novo paradigma, que tenta pensar a arte para além da tradição ocidental, ciente da possibilidade de outras configurações epistêmicas e de outras tradições – ainda que sua configuração final não esteja completamente clara.

Ecoando alguns pensadores e pensadoras descoloniais, poderíamos dizer que a teoria da arte e a estética precisam, urgentemente, de seu próprio ‘giro descolonial’ – e que sua tentativa de realização está em andamento. Cabe observar que:

•28

Giro decolonial é um termo cunhado originalmente por Nelson Maldonado-Torres em 2005 e que basicamente significa o movimento de resistência teórico e prático, político e epistemológico, à lógica da modernidade/colonialidade. (Ballestrin, 2013, p. 105)

Para a teoria da arte, tal movimento de resistência à lógica da modernidade implica em dois pontos centrais que discutiremos a seguir, a saber: primeiro, implica em escapar das categorias modernas (por exemplo, da ideia de uma subjetividade criadora / fruidora, dotada de uma forma específica de sensibilidade universal, e da ideia de obra como objeto, já mencionada); mas também, sobretudo, e em segundo lugar, implica em ir além da hierarquização dos saberes e das práticas tal como instituída desde o pensamento moderno.

Sobre o primeiro ponto – como a teoria da arte pode escapar às categorias modernas –, cabem aqui algumas colocações: inicialmente, os estudos acerca do par modernidade/ (des)colonialidade se concentraram mais em questões epistemológicas, econômicas e políticas. As preocupações sobre uma arte que escapasse à colonialidade demorou um pouco mais para aparecer neste horizonte de questionamento. A expressão “*aisthesis decolonial*”, hoje

corrente, por exemplo, se consolidaria em língua hispânica somente em 2010, a partir de publicações seminais então organizadas sobre o tema (Palermo, 2010; Mignolo, 2010).

Dos textos então publicados destacamos inicialmente um, de autoria do mesmo Walter Mignolo, já citado, um dos precursores do movimento descolonial, intitulado “*Aisthesis decolonial*”. Neste artigo, paradigmático, o autor propõe uma tese, por muitos considerada polêmica, sobre como a estética moderna teria colonizado nossa “*aisthesis*” – termo com o qual o autor escolhe continuar chamando nossos sentidos/ sensações / sensibilidade. A palavra *aisthesis*, como qualquer estudante de filosofia ou de teoria da arte o sabe, apesar de sua origem no grego antigo, foi apropriada pelo pensamento moderno em sentido específico e até distinto do uso grego – para quem a *aisthesis* não fora alvo da investigação filosófica sobre a arte. Vejamos o que Mignolo diz sobre isso,

[...] a partir do século XVII, o conceito de *aisthesis* se torna restrito (...). Essa operação cognitiva constituiu, nada mais, nada menos, que a colonização da *aisthesis* pela estética; pois se a *aisthesis* [as sensações] seriam um fenômeno comum a todos os organismos vivos com sistema nervoso, a estética é uma versão ou teoria particular de tais sensações relacionadas à beleza. Em outras palavras, não existe uma lei universal que torne necessária a relação entre estética e beleza. Esta foi uma ocorrência europeia do século XVIII. (Mignolo, 2010, pp. 13-14)

•29

É a suposta universalidade de uma teoria acerca da arte que o autor critica. Ele não critica que esta represente uma especificidade do modo como a arte pode ser pensada ou sua validade em contextos específicos – esta permanece. O que ele questiona é o fato de que aquilo que deveria ser uma experiência especificamente europeia (logo, representativo do modo como uma comunidade em particular, em um espaço-tempo determinado, conceituou a “*aisthesis*”) venha a ser considerado necessariamente universal ou válido para todos os tempos e povos. Para ele, teria sido assim que “a mutação da *aisthesis* em estética” teria lançado as bases para “a desvalorização de toda experiência estética que não tenha sido conceituada nos termos em que a Europa conceituou sua própria experiência sensorial regional” (Mignolo, 2010, p. 14).

Se o uso da palavra *aisthesis*, que a modernidade consagra, se refere a uma concepção específica de como poderiam operar nossos sentidos e sensações, seria possível ainda pensar está (a “*aisthesis*”) para além de concepções como “faculdade da sensibilidade” ou “juízo de gosto”? Mignolo revisitou o tema alguns anos depois, em 2013, junto com Rolando Vazquez. Reforça a manutenção do uso da palavra *aisthesis*, pois esta seria até “anterior ao surgimento da ideia de Europa”. Somente no século XVIII, a *aisthesis* teria sido alçada a conceito-chave para uma teoria da sensibilidade, em contraste com a obsessão pelo racional, se tornando:

[...] um conceito-chave para regular o sentimento do belo e do sublime. Este foi o ponto de partida da “estética moderna” que emergiu a partir da experiência europeia e [sua] história local, e que se tornou, até mesmo já na obra de Kant, o regulador da capacidade global de “sentir” o belo e o sublime. Deste modo, a estética colonizou a *aisthesis* em duas direções: no tempo, ao estabelecer os padrões no e do presente europeu, e no espaço, quando projetada à toda população do planeta”. (Mignolo e Vazquez, 2013, p. 6)

•30

Resgatar a *aisthesis* de toda concepção calcada em uma metafísica da subjetividade é a proposta de Mignolo e Vazquez para a construção da ideia de uma “*aisthesis decolonial*”. Com isso, eles enfatizariam o caráter pré-europeu do verbete, em uma decisão que os autores tomam a fim de confrontá-lo com seu uso pela estética moderna. Este confronto teria o objetivo de “descolonizar a regulação de nossos sentidos” e das sensações às quais nossos corpos podem responder. E ainda antes, no artigo seminal de 2010, Mignolo já discutira trabalhos de artistas que ele considera não-coloniais (como Fred Wilson, Pedro Lasch e Tanja Ostojic), por apontarem para a possibilidade de construção de uma *aisthesis* e de uma subjetividade divergentes da moderna.

4. Arte ou Artesanato? A “dolorosa divisão” que a tudo hierarquizou

Outro ponto a ser observado aqui é que, ao mesmo tempo em que tal regulação dos sentidos e a instituição do gosto teria se dado, também teria ocorrido a hierarquização das artes e dos saberes, bem como dos povos e das

culturas no pensamento moderno e colonial. Esta hierarquização não pode ser dissociada, mesmo que indiretamente, da construção de uma história da arte e de uma teoria estética, ocorridas também na modernidade. Hegel, o grande proponente de uma estética como ciência do belo, em seus *Cursos de Estética*⁸, foi também o primeiro a sugerir uma história da arte com sinônimo de evolução do espírito, categorizando não só as belas-artes mas criando, também, uma linha do tempo progressiva que apontava para o estado moderno como ápice da história (até então), deixando muitos povos (até mesmo povos com tradições antiquíssimas como China e Índia) à margem de tal linearidade. Outras culturas, consideradas atrasadas diante desta progressão do espírito, trariam em seu seio não a manifestação da arte como bela-obra, mas no máximo sua intuição ou aspiração em seus artefatos. E Immanuel Kant, trinta anos antes de Hegel, contudo, já havia apresentado suas considerações acerca da bela arte e do juízo de gosto, do belo e do agradável, em seu livro paradigmático *Crítica da faculdade do juízo*.

Para Mignolo e Vazquez, a estética teria surgido como um discurso filosófico, na Europa do século XVIII, que acabaria por criar parâmetros para “regular o gosto”, com repercussões não apenas dentro da Europa, mas como um movimento da Europa para o restante do globo. Essa regulação teria realizado a “transmogrificação da arte como habilidade em arte como norma, como bom-gosto e beleza” (Mignolo e Vazquez, 2013, p. 11), a partir, sobretudo, de Kant e sua influência. Ao passar a regular o (bom) gosto, a arte deixa de ser uma habilidade (um “saber-fazer” no sentido da *techné* grega) e a estética se consolida como a possibilidade de uma “norma universal” para o gosto. As habilidades que não cabem, diante desta “norma” do bom gosto, na categoria “superior” da arte, seriam reduzidas a meros artefatos desprovidos de espírito ou simples artesanato – o trabalho manual fruto das mãos de um artesão, jamais de um “artista”, alçado à categoria de gênio criador, um “demiurgo moderno”. Não por coincidência, artesãos e artesanato quase sempre se encontram no âmbito das culturas populares e dos “povos exóticos”.

•31

⁸ Os *Cursos de Estética* (HEGEL, 1999) reúnem as aulas sobre o tema proferidas por Hegel entre os anos de 1820-1821 na universidade de Berlim. Tais aulas foram compiladas e publicadas postumamente, em 1835.

Para Elvira Espejo Ayca⁹, foi tal “dolorosa divisão da arte” (Ayca, 2020, s/p.), progressivamente aumentada na modernidade, que nos hierarquizou e colonizou a todos, justamente por culminar na divisão entre o que deveria ser considerado “artesanato” e o que pode ser considerado “arte”. Como ela coloca, estabeleceu-se:

[...] uma série de divisões ou separações entre o artesanato e a arte, esta última sendo considerada um prazer estético, refinado e intelectualizado em termos excludentes, segundo o modelo da contemplação subjetiva. Tais qualidades, de percepção histórica eurocêntrica e antropocêntrica, foram herdadas de um pensamento racional, justificado por Kant como um novo tipo de prazer especial de uma filosofia ocidental de contemplação distanciada, a estética. (Ayca, 2020, s/p)

•32 E como Ayca coloca, assim “se separa a contemplação da ação, do fazer e da práxis”. Em outros termos, se coloca a arte como bela arte ou arte erudita como sendo a única de fato legítima, ao contrário do artesanato popular em sua “ingenuidade”, negando até hoje a pluralidade epistêmica que reside em sua base, por não compreender “outras lógicas comunitárias [epistêmicas e criativas] dos nossos povos das Américas” (Ayca, 2020, s/p.) – no que pode ser enquadrado também no projeto de uma “geopolítica do conhecimento”. Neste sentido, poderíamos dizer que a episteme moderna não apresentava condições favoráveis ao surgimento de enunciados que assegura a possibilidade de se legitimar a produção de saberes populares e locais como conhecimentos e habilidades válidos, pois a própria ideia de uma universalidade do conhecimento ou do gosto era um “impeditivo categórico”.

A ideia de universalidade ignora, justamente, o vínculo específico entre conhecimento e poder, que jamais é neutro. Na verdade, a própria ideia de uma “neutralidade” já seria em si uma falácia, e uma falácia perigosa, uma vez que legitimaria relações assimétricas de poder e hierarquias sociais e culturais, muitas vezes perpetuadas no ambiente escolar, acadêmico e científico. Tal pretensão à universalidade não se restringiu ao campo científico. A estética moderna, como construção do cânone de sua época, também não tinha como

⁹ Artista indígena boliviana. Foi diretora do Museu Nacional de Etnografia e Folclore de La Paz até 2020.

ser totalmente neutra. Para Adolfo Achinte, esta seria profundamente marcada pelas tensões e contradições inerentes ao projeto moderno/colonial, assim como pela “tinta eurocêntrica da auto-reflexividade da arte”. Esta taxou tudo que lhe fosse externo como “o outro”, ou “exótico” ou “inferior” e:

[...] conseqüentemente, outras latitudes foram deixadas à margem (...). A possibilidade de se conceber uma arte latino-americana foi sempre mediada pela narrativa da universalidade, deixando-se de fora as especificidades dos contextos locais em uma espécie de universalização necessária de uma arte deslocalizada e transferida de seu próprio universo de criação e produção. Quiçá por estas razões, as ações e os produtos criados por povos com histórias e trajetórias diferentes, mas que sofreram a ação da inferiorização e desqualificação, como os indígenas e os afrodescendentes, seguiram silenciadas e relegadas, consideradas como artesanato ou produtos para consumo de turistas carentes de exotismo para reafirmar sua própria centralidade. (Achinte, 2010, p. 88)

É a partir desse contexto teórico, que revela as bases da colonialidade na história da arte, que passamos à análise da exposição *Desobediências Poéticas*, de Grada Kilomba, como instância de ruptura e criação de uma nova sensibilidade crítica.

Este debate vem ganhando espaço crescente na contemporaneidade, quando o atual solo epistêmico – em crise, como já abordado – e suas rachaduras possibilitam o questionamento crescente do modelo hegemônico de produção dos saberes científicos que a modernidade construiu. Muitas vozes têm surgido questionando modelos hegemônicos de se fazer e pensar a arte. Muitos pensadores e artistas, alguns já mencionados neste texto, têm se dedicado a esta tarefa, que questiona a ideia de um cânone universal e de uma teoria estética neutra. Por exemplo, a pesquisadora e artista interdisciplinar Grada Kilomba¹⁰, cuja obra abordaremos a seguir, defende que dismantelar as estruturas de poder do colonialismo passaria, necessariamente, por questionar e dismantelar também sua linguagem visual e semântica. Seu trabalho aborda questões ligadas à raça, gênero, memória, trauma e descolonização do

¹⁰ Grada Kilomba, nascida em Lisboa, em 1968, tem ascendência africana, de Angola e de São Tomé e Príncipe. Doutora em filosofia pela *Freie Universität Berlin*, além de professora universitária é também artista interdisciplinar.

conhecimento: “Quem pode falar?” e “Sobre o que podemos falar?” são perguntas constantes em sua obra. E retomando Adolfo Achinte (Achinte, 2010, p. 87-88), o mencionado processo de exotização do “outro”, do “não europeu”, de suas criações e sentidos, foi mais do que apenas um processo de colonização: foi também um processo de rebaixamento e, sobretudo, silenciamento.

Em texto sobre a exposição de Grada Kilomba aqui em questão, Djamila Ribeiro disse que teve a oportunidade de entrevistá-la e que esta afirma: “Por sermos vistos como diferentes, e essa diferença ser considerada problemática, ficamos de fora das estruturas de poder, que é o racismo estrutural, institucional, acadêmico, do dia a dia, etc.” (Ribeiro, 2019, p. 11). Ao que Djamila, mais à frente no texto, complementa que é a “imposição colonial de uma voz única que submeteu à condição de objeto pessoas negras, Kilomba, ao narrar, assume uma voz que foi silenciada”. (Ribeiro, 2019, p. 12)

5. Desobediências poéticas: Grada Kilomba e os silenciamentos

•34

Após o percurso teórico até aqui traçado, volto-me agora à exposição *Desobediências Poéticas*, apresentada por Grada Kilomba em 2019 na Pinacoteca de São Paulo. A análise não pretende ilustrar conceitos discutidos anteriormente, mas acompanhar a própria obra como gesto de pensamento — uma prática estética que enuncia, visibiliza e performa as feridas coloniais que o conceito de *aisthesis decolonial* busca desvelar e curar. Esta exposição foi composta por quatro trabalhos marcados pelo uso não convencional de práticas artísticas “com a intenção de justapor, questionar e provocar novas interpretações sobre a coleção de arte dos séculos XIX e XX do museu, a história da arte (...) e as histórias que permanecem invisíveis.” (Volz, 2019, p. 05) É a essa exposição – na qual Grada Kilomba buscou criar imagens que desmontassem os conceitos de conhecimento, poder e violência e seus silenciamentos – que recorreremos aqui para avançar um pouco mais em nossa discussão sobre a possibilidade de uma *aisthesis decolonial*, tal como proposta por Mignolo e Vazquez (2013). Afinal, como a artista declarou em entrevista concedida ao jornal *El País* na época da realização da exposição: “normalizamos palavras e imagens que nos informam quem pode representar

a condição humana e quem não pode. A linguagem também é transporte de violência, por isso precisamos criar novos formatos e narrativas. Essa desobediência poética é descolonizar” (Kilomba e Oliveira, 2019, s/p). Essa desobediência pode ser vista em muitos níveis, tanto pela voz que se recusa a obedecer e ser silenciada, mas também por ser uma exposição que atuou em um “espaço híbrido entre teoria e prática de arte, por meio de publicações, leituras cênicas, performances, videoinstalações e textos.” (Volz, 2019, p. 6).

A materialidade aqui opera como gesto estético-epistêmico, não dissociado da crítica colonial. A obra de Kilomba, nesse caso, visibiliza justamente o que Mignolo chamaria de “ferida colonial” – não como metáfora, mas como matéria exposta, pulsante, convocando à cura por meio da arte.

A desobediência poética também perpassa pela tentativa de dizer o que até então era o indizível. Carollina Lauriano (2019, s/p) destaca que “nos últimos anos, os espaços institucionais”, como os museus, “têm se voltado ao esforço de reavaliar seus acervos – e assim, a própria história da arte – em um entendimento de que é necessária a inclusão de outras narrativas não contempladas pelo pensamento hegemônico eurocêntrico” – as narrativas silenciadas. Para ela, a exposição de Grada Kilomba na Pinacoteca de São Paulo poderia ser incluída dentro deste “esforço”. Em suas obras, Grada Kilomba reconta “a história reprimida do colonialismo e seu legado traumático”. (...) A artista traz à tona questões de como as histórias são contadas, por que são contadas e quem pode contá-las” (Lauriano, 2019, s/p). Se desfazer da pretensa neutralidade de uma história universal – a grande ilusão moderna, poderíamos acrescentar – é ponto de partida para a descolonização da arte. Kilomba “desafia as normas dominantes do compartilhamento de conhecimentos, preservadas em currículos oficiais, ao afirmar que o conhecimento é o espelho das relações sociais, econômicas, raciais e de gênero”. (Volz, 2019, p.6).

Na videoinstalação *The Dictionary*, por exemplo, Kilomba:

[...] examina cuidadosamente o significado das palavras “negação”, “culpa”, “vergonha”, “reconhecimento” e “reparação” – que aparecem cronologicamente uma após a outra, criando um caminho de consciência. É uma obra sobre desaprender e como transformar formatos e o modo como falamos. (Volz, 2019, p.06)

•35

Esse “caminho de consciência” poderia, talvez, propor um caminho para a cura. Cura, em oposição ao trauma e como solução para a ferida colonial, ainda aberta, é também tema constante (e necessário) nas discussões sobre as possibilidades (e os propósitos) de uma *aisthesis decolonial*. Neste contexto, é digno de nota que o texto seminal de Mignolo e Vazquez (2013), já mencionado, que propôs o termo “*aisthesis decolonial*”, tem um subtítulo lapidar neste sentido: “*Colonial Wounds/Decolonial Healings*” – ou “Feridas coloniais / Curas descoloniais”, em português. Assim, para Mignolo e Vazquez, a cura das feridas coloniais é tarefa necessária de uma *aisthesis decolonial*: a qual partiria, necessariamente, da conscientização, justamente por ser capaz de visibilizar:

[...] a ferida da colonialidade escondida sob a retórica da modernidade (...). A descolonialidade é, ao mesmo tempo, o desvelar da ferida e sua possibilidade de cura. Torna a ferida visível, tangível; dá voz ao grito. E, ao mesmo tempo, [talvez justamente por isso] a *aisthesis decolonial* caminha em direção à cura, ao reconhecimento, à dignidade das práticas estéticas eliminadas do cânone da estética moderna. (Mignolo e Vazquez, 2013, p. 17-18)

•36

Já *Table of Goods*, a única escultura/instalação da mostra de Grada Kilomba na Pinacoteca de São Paulo em 2019, invoca o período de escravidão e os principais bens produzidos pelos indivíduos escravizados – café, açúcar, cacau e chocolate – em escala global. Trata-se de uma instalação em que, emergindo de uma pilha de terra posicionada no centro da sala e cercada por velas, pequenas porções de tais mercadorias se mostram. São bens de consumo e de prazer das elites, os “bons”. É a memória viva, como um epitáfio das *plantations*, os grandes latifúndios monocultores do período colonial. Poderíamos dizer que essa instalação já escancara o colonialismo em sua lógica proto-capitalista, por meio do qual mercadorias já valiam mais do que vidas – as vidas silenciadas. Kilomba se utiliza, muitas vezes, do termo “indizível” como metáfora para o trauma causado pelo colonialismo. Para Carollina Lauriano (2019, s/p), a instalação mostraria as feridas abertas do colonialismo e, como “trauma ainda não tratado pela sociedade”, este seria algo que permaneceria sempre na fronteira entre o dito e o não-dito.



•37

Figura 1. Grada Kilomba. *Table of Goods*. Instalação. Foto: Levi Fanan. Pinacoteca de São Paulo, 2019. Creative Commons.

Grada Kilomba, na instalação *Table of Goods* (Pinacoteca de São Paulo, 2019):

[...] relembra séculos de morte de africanos escravizados que trabalhavam em plantações de café, cacau e açúcar. Aqui Kilomba usa o termo indizível como uma metáfora para o trauma causado pelo colonialismo, que, como uma doença, nunca foi adequadamente tratado na sociedade. ” (Volz, 2019, p.6)

É possível, ainda, fazer um paralelo entre a instalação *Table of Goods* e o livro *Memórias da Plantação: episódios de racismo cotidiano*, da própria Grada Kilomba. O livro aborda os microrracismos cotidianos relatados por mulheres negras, nos levando a refletir sobre colonialismo, alteridade, conhecimento e linguagem como formas de manutenção da hegemonia das relações de poder. Nele, a autora traz a plantation (cuja necessidade de mão

de obra foi o motor do gigantesco tráfico de pessoas escravizadas no período – não podemos jamais esquecer) como metáfora central para compreensão de um passado colonial traumático que, apesar de velado, é continuamente reencenado em feridas que se mantêm abertas justamente nisso que seriam os atos de microrracismos cotidianos. O que ela chama de microrracismos é fruto direto da colonialidade ainda subjacente à época contemporânea. Como ela coloca:

[...] [a] ideia da plantação [o latifúndio monocultor colonial] é, além disso, a lembrança de uma história coletiva de opressão racial, insultos, humilhações e dor, uma história que é [re]animada através do que eu chamo de episódios de racismo cotidiano. A ideia de esquecer o passado torna-se, de fato, inatingível; pois cotidiana e abruptamente, como um choque alarmante, ficamos presas/os a cenas que evocam o passado, mas que na verdade são parte de um presente irracional. (Kilomba, 2019, p. 213)

•38

Para Lauriano (2019, s/p.), exposições como a de Grada Kilomba seriam extremamente necessárias, pois "tomam para si "a revisão histórica como forma de recriar novas possibilidades de existência. (...) Kilomba nos mostra que olhar para frente é a única possibilidade de novos futuros" – que supere esse presente de dor irracional, de ferida aberta porém negada. Se a cura está em algum lugar, não é no passado. Vemos assim que sua obra se insere dentro da proposta de uma *aisthesis decolonial*, por ser capaz de visibilizar a ferida colonial, ao lhe dar corpo e voz através da criação artística, assim reconfigurada. E seria então a tarefa da arte, hoje, mesmo após a modernidade e suas consequências, ser aquilo que torna visível o que de outra forma seria invisível, dando voz ao não-dito? As perguntas que Grada Kilomba enfatiza, como "Quem pode falar?" e "Sobre o que podemos falar?", são perguntas que evidenciam as relações de poder, oriundas da lógica global da colonialidade – visibilizadas em sua obra.

Em entrevista, Kilomba resume da seguinte forma:

Só quando transformamos as reconfigurações de poder – que significa quem pode falar e quem pode fazer perguntas e quais perguntas – então reconfiguramos o conhecimento. Na arte também produzimos

conhecimento, ao criar trabalhos que gerem perguntas que não estavam lá antes (...). Para mim, um dos papéis importantes da criação de um trabalho de arte é dismantelar essas configurações de poder ao recontar histórias que pensávamos conhecer. Dar e criar outro sentido de quem somos. (Kilomba apud Ramos, 2019, s/p.)

O tema de uma *aisthesis decolonial* está longe de ser esgotado e aqui mal começou a ser esboçado: cabe dizer que o questionamento a um cânone dominante permanece como tarefa. Faz-se necessário repensar não apenas a teoria da arte, mas também a história da arte, em direção a novas formas de fazer artístico capazes de escapar de uma geopolítica do conhecimento e de suas dolorosas hierarquias, reconfigurando o conhecimento e as relações de poder ainda vigentes, de modo a, quem sabe, curar as feridas coloniais ao invés de mantê-las abertas. Parafrazeando Mignolo, as instalações aqui descritas, de forma precursora, já apontariam para “construções de futuros descoloniais” – ainda que ele se referisse ao trabalho de outros artistas descoloniais e não ao trabalho de Grada Kilomba, a colocação, nos aparece, também se aplica. Ao que ele continua:

•39

[...] são as instalações e processos performativos descoloniais que forçam a descolonização da história e da crítica de arte e a construção da estética descolonial. (...) Mas é cedo, muito cedo, para construir futuros globais em que não existam mais as condições e possibilidades para a formação de tais sujeitos e subjetividades. (Mignolo, 2010, p. 25)

Nos aproximando do final desta discussão, ao pensar a desobediência poética proposta por Kilomba, me pergunto ainda se uma *aisthesis decolonial* pode, para além dos limites e determinações modernas, vir justamente ao encontro daquilo que Suely Rolnik denominada “esfera de insurreição” contra todo esse inconsciente arraigado que ainda manteria as feridas da colonialidade abertas, hierarquizando e marginalizando pessoas, povos, saberes e práticas. Inclusive, para Rolnik, uma operação de cura não pode ser considerada indissociável da operação artística, uma vez que a cura só se completa com a criação de novos modos de existência (...). Em última análise, cada gesto de insurreição micropolítica é, nele mesmo, um movimento de

ressurreição da vida” (Rolnik, 2019, p. 28). Os “futuros globais” em que a colonialidade possa, de fato, ser superada precisam ainda ser criados.

Se isso que ainda chamamos de arte hoje tem o dever de ser uma esfera de insurreição – o dever de desobedecer, de se insurgir – contra toda uma tradição que aniquila o “outro” e toda possibilidade de diferença, tal se daria, necessariamente, em um contexto no qual precisamos “descolonizar a estética” e toda a tradição da arte. Inclusive, como Rolnik também coloca, usar a palavra “arte” ou “operação artística” para definir aquilo que é responsável por / capaz de pensar tais “embriões de mundos” (ou “germens de modos de existência”, termos usados pela autora para os novos futuros possíveis) que superem toda a irracionalidade que a colonialidade (e o capitalismo) mantém como ferida aberta em nosso mundo – isso que ela também chama de “inconsciente colonial-capitalístico” (uma vez que a autora jamais separa os dois termos) – é limitado. Afinal,

•40

[...] se qualificamos de “operação artística” a criação de novos modos de existência (...) é porque na cultura moderna ocidental, própria do regime colonial-capitalístico, o exercício da força de criação encontra-se confinado numa atividade específica que se convencionou chamar de “Arte”, cuja institucionalização data de pouco mais que dois séculos. Sendo assim, é inerente ao modo de operação micropolítico buscar libertar esse exercício o mais que se puder desse seu confinamento, o suficiente para que ele se reative nas demais práticas da vida social. (Rolnik, 2019, p. 28)

Mais uma vez: é preciso desobedecer à tradição e libertar a criação das hierarquias e categorias que a modernidade a confinou. Precisamos descolonizar nossos sentidos – e também nossas práticas e teorias, nossa imaginação e força de criação. Parece haver uma profunda convergência, ao menos neste ponto, entre o pensamento de Suely Rolnik e o de Walter D Mignolo – e também um profundo diálogo com a obra de Grada Kilomba. Inclusive, em 2016, Rolnik entrevistou a artista, e nessa entrevista afirmou, acerca de sua obra (afirmação com a qual Grada Kilomba concordou à época), que suas instalações seriam:

[...] um dispositivo incrível para trazer à tona a relação colonial em sua pulsação viva, e não em sua representação ideológica. É a experiência da

presença viva do outro no corpo que, na subjetividade branca ocidental, está totalmente anestesiada e, com isso, o outro é uma mera representação: ele não existe. Para mim, é isso o que define fundamentalmente o que chamo de inconsciente colonial-capitalístico. É como um feitiço, que atravessa todas as relações em nossas sociedades e não só entre colonizador e colonizado. Quebrar esse feitiço é a questão e penso que é isso o que você [Grada Kilomba] busca em seu trabalho. (Rolnik e Kilomba, 2016, s/p.)

Mas como se quebra este “feitiço”? Como se vai além dos escombros e sombras da modernidade, a colonialidade (ou isso que Rolnik chama de “inconsciente colonial-capitalístico”), na qual todos nós estaríamos inseridos – no labirinto de sua irracionalidade e de seus silêncios? Nesse ponto de inflexão – entre o feitiço da colonialidade e a possibilidade de sua ruptura sensível – a obra de Grada Kilomba não apenas se inscreve como gesto insurgente, mas encarna uma *aisthesis* outra: uma estética que visibiliza, denúncia e reencena os traumas coloniais como força criadora. E é essa desobediência poética – que é também epistemológica, ontológica e sensível – que pavimenta os caminhos para uma arte capaz de curar, reinventar e reexistir.

•41

6. Nada mais distante que uma conclusão...

Para além de regular o gosto, a estética como normatividade também serviu para reproduzir a retórica da modernidade e a lógica da colonialidade: a colonialidade do conhecimento e a colonialidade dos seres. A estética moderna tem servido como mecanismo para produzir e regular as sensibilidades. *Aisthesis decolonial* são processos de pensar e fazer, de sentir e existir, nos quais a distinção moderna entre teoria e prática não tem valor. Descolonizar os sentidos significa, em última análise, descolonizar o conhecimento moderno, pós-moderno e altermoderno que regula a *aisthesis*, a fim de descolonizar as subjetividades. (Mignolo e Vazquez, 2013, p. 11)

Descolonizar nossos sentidos, nossa sensibilidade – isso que Mignolo ainda chama de *aisthesis* – indo além, ou talvez além da própria noção de estética, seria a tarefa da arte na perspectiva de uma *aisthesis decolonial*. Tratar-se-ia de uma forma outra de nos relacionarmos com nossas

subjetividades e com nossos corpos, que também foram educados e colonizados através da separação entre sensibilidade e racionalidade em categorias estanques pela modernidade. Seria isso uma forma de cura? Pode a *aisthesis decolonial*, em seu resgate daquilo que foi relegado pelo binômio modernidade/colonialidade às margens da história da arte, como já propusera Achinte, ser uma forma de re-existência?

Adolfo Achinte, de forma precursora, apontará a arte dos povos originários (e também dos povos da diáspora africana) como possibilidade de “pedagogia descolonial”: algo capaz de nos ensinar a reexistir – não apenas resistir, como sempre resistimos, mas forjar novas formas de existência; reaprender outros modos de vida, de ser e sentir. Se “arte”, enquanto palavra essencial, é profundamente histórica, então, num mundo em convulsão que precisa sonhar futuros possíveis, uma nova arte também precisa ser sonhada. Pode, assim, a criação e a imaginação romper as fronteiras da concepção moderna de arte e nos conduzir a um novo paradigma – novos mundos, outras formas de vida? Esta é a tarefa de uma arte que rompe com as categorias e hierarquias da modernidade, em direção à descolonização de nossos corpos e de nossos sentidos: uma arte que desobedece. Uma arte que se insurja.

Referências

ACHINTE, Adolfo Albán. Artistas indígenas y afrocolombianos: entre las memorias y las cosmovisiones. Estéticas de la re-existencia. In: PALERMO, Zulma (org.). **Arte y estética en la encrucijada descolonial**. Buenos Aires: Del Signo, 2010. p. 83–112.

AYCA, Elvira Espejo. A dolorosa divisão da arte nos hierarquizou e colonizou por meio da ideia de educação universal. **Arte e descolonização: MASP AFTERALL**, n. 11, 2020. Disponível em: <https://assets.masp.org.br/uploads/temp/temp-vl7NelcyTlg0HPVsZqs3.pdf>. Acesso em: 20 nov. 2023.

BALLESTRIN, Luciana. América Latina e o giro decolonial. **Revista Brasileira de Ciência Política**, n. 11, p. 89–117, maio/ago. 2013. Disponível em: <https://doi.org/10.1590/S0103-33522013000200004>. Acesso em: 20 nov. 2023.

DANTO, Arthur C. **Após o fim da arte: a arte contemporânea e os limites da história**. São Paulo: Odysseus, 2006.

DIAS, Luciana da Costa. Crise da representação, virada performativa e presença: possibilidades rumo a uma Filosofia-Performance. **Revista Brasileira de Estudos da Presença**, v. 10, p. 1–20, 2020a.

DIAS, Luciana da Costa. O sagrado e o silêncio: o questionamento da estética como metafísica e o caráter histórico-ontológico da arte. In: CABRAL, Alexandre Marques; CASANOVA, Marco (org.). **Hermenêutica e Arte**. Rio de Janeiro: Via Verita, 2020b. p. 97–108.

FISCHER-LICHTE, Erika. **Estética do performativo**. Lisboa: Orfeu Negro, 2019.

FOUCAULT, Michel. **Arqueologia do saber**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2002.

FOUCAULT, Michel. **As palavras e as coisas: uma arqueologia das ciências humanas**. Trad. Salma Tannus Muchail. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

GUMBRECHT, Hans-Ulrich. **Produção de presença: o que o sentido não consegue transmitir**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2004.

HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich. **Cursos de estética**. Vol. I. Trad. Marco Aurélio Werle. São Paulo: EDUSP, 1999.

HEIDEGGER, Martin. **Nietzsche I und II**. GA 06. Frankfurt am Main: Vittorio Klostermann, 1978.

KANT, Immanuel. **Crítica da faculdade do juízo**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1995.

KILOMBA, Grada. **Memórias da plantação: episódios de racismo cotidiano**. Rio de Janeiro: Cobogó, 2019.

KILOMBA, Grada; OLIVEIRA, Joana. O colonialismo é a política do medo. É criar corpos desviantes e dizer que nós temos que nos defender deles. **El País**, ago. 2019. Disponível em:

https://brasil.elpais.com/brasil/2019/08/19/cultura/1566230138_634355.html.

Acesso em: 20 nov. 2023.

•44

LAURIANO, Carollina. Desobediências poéticas e a urgência da descolonização do pensamento. **SP-Arte**, [s.d.]. Disponível em: <https://www.sp-arte.com/editorial/grada-kilomba-desobediencias-poeticas-descolonizacao-do-pensamento-carollina-lauriano/>. Acesso em: 20 nov. 2023.

MIGNOLO, Walter D. Aisthesis decolonial. **CALLE 14**, v. 4, n. 4, p. 10–25, jan./jun. 2010.

MIGNOLO, Walter D. Colonialidade: o lado mais escuro da modernidade. **Revista Brasileira de Ciências Sociais**, v. 32, n. 94, p. 1–18, 2017. Disponível em: <https://doi.org/10.17666/329402/2017>. Acesso em: 20 nov. 2023.

MIGNOLO, Walter D. **The darker side of the Renaissance: literacy, territoriality, & colonization**. Michigan: University of Michigan Press, 2003.

MIGNOLO, Walter D.; VAZQUEZ, Rolando. Decolonial AestheSis: Colonial Wounds/Decolonial Healings. **Social Text Periscope**, 2013. Disponível em: http://socialtextjournal.org/periscope_topic/decolonial_aestheSis/. Acesso em: 20 nov. 2023.

PALERMO, Zulma (org.). **Arte y estética en la encrucijada descolonial**. Buenos Aires: Del Signo, 2010.

PALERMO, Zulma. A opção decolonial como lugar-outro de pensamento. **Epistemologias do Sul**, v. 3, n. 2, p. 44–57, 2019.

PINACOTECA DE SÃO PAULO. **Grada Kilomba: Desobediências Poéticas**. Catálogo. São Paulo: Pinacoteca de São Paulo, 2019.

QUIJANO, Aníbal. Colonialidad y modernidad-racionalidad. **Revista Perú Indígena**, v. 13, n. 29, p. 11–20, 1992. Disponível em: <https://www.lavaca.org/wp-content/uploads/2016/04/quijano.pdf>. Acesso em: 20 nov. 2023.

RAMOS, Luciana. Grada Kilomba tem 1ª exposição individual no Brasil: a portuguesa exhibe trabalhos que confrontam a produção artística brasileira do século XIX na Pinacoteca de São Paulo. **Casa Vogue**, 5 jul. 2019. Disponível em: <https://casavogue.globo.com/MostrasExpos/noticia/2019/07/grada-kilomba-tem-1-exposicao-individual-no-brasil.html>. Acesso em: 20 nov. 2023.

RIBEIRO, Djamila. A versatilidade e a vanguarda de Grada Kilomba. In: PINACOTECA DE SÃO PAULO. **Grada Kilomba: Desobediências Poéticas**. Catálogo. São Paulo: Pinacoteca de São Paulo, 2019.

ROLNIK, Suely. **Esferas da insurreição: notas para uma vida não cafetinada**. São Paulo: n-1 edições, 2019.

ROLNIK, Suely; KILOMBA, Grada. A descolonização do pensamento na obra de Grada Kilomba. **Portal Arte!brasileiros**, [s.d.]. Disponível em: <https://artebrasileiros.com.br/arte/entrevista/a-descolonizacao-do-pensamento-na-obra-de-grada-kilomba-2/>. Acesso em: 20 nov. 2023.

SANTOS, Boaventura de Sousa; MENESES, Maria Paula (orgs.). **Epistemologias do sul**. Coimbra: Almedina, 2009.

TORGOVNICK, Marianna. **Gone primitive: savage intellects, modern lives**. Chicago: University of Chicago Press, 1990.

●45

DOI: <https://doi.org/10.14393/OUV-v21n1a2025-77285>

VOLZ, Jochen. Apresentação. In: PINACOTECA DE SÃO PAULO. **Grada Kilomba: Desobediências Poéticas**. Catálogo. São Paulo: Pinacoteca de São Paulo, 2019.

Recebido em 05/03/2025 - Aprovado em 26/07/2025

Como Citar

A Insurreição Estética de Grada Kilomba: entre a desobediência e a possibilidade de uma aisthesis decolonial. **ouvirOUver**, [S. l.], v. 21, n. 1, [s.d.]. DOI: [10.14393/OUV-v21n1a2025-77285](https://doi.org/10.14393/OUV-v21n1a2025-77285). Disponível em: <https://seer.ufu.br/index.php/ouvirouver/article/view/77285>.

•46



A revista ouvirOUver está licenciada com uma Licença Creative Commons Atribuição-NãoComercial 4.0 Internacional.

Figurações da história da misoginia segundo Laia Abril: On Rape

GABRIELA TRAPLE WIECZOREK

•47

Doutoranda em História, Teoria e Crítica de Arte pelo Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, possuindo título de mestre em Artes Visuais pela mesma instituição com a dissertação *Nos Queremos Vivas: arte contemporânea sobre feminicídio no Brasil e no México*. Atualmente, pesquisa as intersecções entre arte, feminismos e práticas sociais.

Contato: gabrielatw@gmail.com

Afiliação: Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (PPGAV/ UFRGS).

ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-7471-8582>

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/6409773933136984>

• RESUMO

O presente artigo busca discutir o segundo capítulo da série de publicações que integram o projeto de longa duração “A History of Misogyny” da artista e fotógrafa catalã Laia Abril, intitulado “On Rape: And Institutional Failure” (2022). A narrativa elaborada pela artista, construída pela combinação de imagem e texto, demonstra a prevalência da cultura do estupro ao longo da história, ao mesmo tempo que tece questionamentos sobre as instituições que auxiliam em sua manutenção. Nossa análise é feita a partir da teoria de figurações da violência de Dominique Baqué e do texto crítico de Marta Gili, “Cartografias da Crueldade”, que integra o livro de artista, além de questões de vulnerabilidade, violência sexual e de gênero como apontadas por Judith Butler, Rita Segato e Mithu Sanyal.

• PALAVRAS-CHAVE

Laia Abril, Estupro, Feminismo, Livro de artista, Narrativa visual

• ABSTRACT

This article seeks to discuss the second chapter of the series of publications that make up the long-term project “A History of Misogyny” by Catalan artist and photographer Laia Abril, titled “On Rape: And Institutional Failure” (2022). The artist's narrative, constructed by combining image and text, demonstrates the prevalence of rape culture throughout history, while at the same time questioning the institutions that help maintain it. Our analysis is based on Dominique Baqué's theory of figurations of violence and Marta Gili's critical text, “Cartographies of Cruelty”, which is part of the artist's book, as well as issues of vulnerability, sexual and gender violence as pointed out by Judith Butler, Rita Segato and Mithu Sanyal.

• KEYWORDS

Laia Abril, Rape, Feminism, Artist's book, Visual narrative

1. Introdução

O presente artigo busca analisar o segundo capítulo da série de publicações que integram o projeto de longa duração “A History of Misogyny” da artista e fotógrafa catalã Laia Abril, intitulado “On Rape: And Institutional Failure” (2022) e sua crítica à cultura do estupro. A análise é feita a partir da aproximação do texto crítico de Marta Gili que integra o livro com a pesquisa de Dominique Baqué sobre figurações da violência. Questões mais gerais sobre vulnerabilidade, violência sexual e de gênero são abordadas a partir de Rita Segato, Mithu Sanyal e Judith Butler.

Laia Abril (1986) é uma artista multidisciplinar de origem catalã cujos trabalhos abordam os temas dos distúrbios alimentares, sexualidade, desigualdade de gênero e violências. Formada em jornalismo, inicia seu trabalho com fotografia após um período no *International Center of Photography*, em Nova Iorque. A partir de 2012, com o trabalho sobre distúrbios alimentares e cultura da magreza intitulado “Thinspiration Fanzine”, Abril inicia uma série de publicações de livros de artista como resultado de seus projetos de pesquisa foto documental.

Com o intuito de aprofundar a análise sobre como a misoginia permeia a sociedade, Abril idealizou o projeto intermídia de longa duração “A History of Misogyny”. Por meio de uma metodologia de pesquisa que engloba documentos históricos, objetos e cultura visual, além da coleta de relatos contemporâneos, a artista produz uma narrativa que aponta para as instituições responsáveis pela manutenção de um sistema misógeno e patriarcal. A primeira publicação resultante do projeto é “On Abortion: And the Repercussions of Lack of Access” (2018), que documenta e conceitua os perigos e danos causados pela falta de acesso legal, seguro e gratuito das mulheres ao aborto, enfatizando como a estigmatização promovida por instituições religiosas e políticos que visam capitalizar sobre o tema termina por estigmatizar e criminalizar mulheres e meninas que lutam para ter controle e autonomia sobre os próprios corpos.

O segundo volume¹, “On Rape: And Institutional Failure”, foi publicado em 2022 pela Dewi Lewis Publishing e dá sequência à pesquisa da artista

1A edição não possui paginação demarcada, a não ser por uma lista de 9 créditos de imagem ao final do livro, o que norteou a contagem de páginas utilizada para mapear as citações presentes neste artigo

explorando a cultura do estupro através da mesma metodologia. O livro, cuja capa vermelha faz referência a uma enciclopédia, não é subdividido em capítulos ou partes definidas, e combina o uso de imagens apropriadas e autorais com textos de entrevistas, relatos, verbetes e citações. O trabalho explora tanto a violência sexual como resultado de falhas sistêmicas e institucionais, quanto os estereótipos que perpetuam a cultura do estupro e a culpabilização das vítimas.

2. Sobre o estupro

50 Abril escolheu o tema do estupro para o segundo capítulo de seu projeto quando, no meio de um processo intenso e meticuloso de pesquisa, foi impactada por uma notícia de seu país de origem. Um grupo de cinco homens espanhóis autointitulados *La Manada*, que haviam estuprado coletivamente uma mulher de 18 anos em 2016 na cidade de Pamplona, foram considerados culpados pela justiça espanhola por um crime menor de abuso sexual devido à suposta falta de evidências. A defesa argumentou que os 96 segundos de filmagem feita pelos agressores, durante os quais a vítima ficou imóvel e de olhos fechados, era prova de consentimento do ato brutal perpetrado durante a Festa de *San Fermín*². O veredito desencadeou uma série de manifestações feministas, consideradas as maiores da história do país. Essas manifestações exigiam uma revisão das leis de agressão sexual na Espanha e desencadearam o efeito desejado: em 2019, as penas foram revistas e a Lei de Garantia Integral da Liberdade Sexual (popularmente conhecida como *Solo si es sí*, que pauta o entendimento de agressões sexuais a partir da questão do consentimento) foi aprovada pelo congresso em outubro de 2021. O acontecimento fez com que a Abril (2022, p.3, tradução nossa)³ quisesse “[...] tentar entender por que as estruturas de justiça e aplicação da lei não apenas estavam falhando com os

²Festejo tradicional em celebração ao santo que também foi o primeiro bispo de Pamplona e de Amiens. Durante a celebração ocorrem as corridas de toros, em que os animais são atirados e soltos no centro da cidade. Os estupradores se inspiraram nessas manadas de touros para criar o nome do grupo.

³No original: I wanted to try to understand why the structures of justice and law enforcement were not only failing survivors, but actually encouraging perpetrators by preserving particular power dynamics and social norms.

sobreviventes, mas, na verdade, encorajando os agressores, ao preservar dinâmicas de poder específicas e normas sociais”. Segundo ela:

Ao examinar a história, busco identificar estereótipos e mitos baseados em gênero, bem como os preconceitos e concepções equivocadas globais prevalentes que perpetuam a cultura do estupro. A fim de evitar alimentar a culpabilização sistemática da vítima pela sociedade, decidi mudar a narrativa visual das vítimas para as instituições, permitindo que este livro sirva como uma oportunidade para abordar o trauma transgeracional e a responsabilidade social (Abril, 2022, p.3) (tradução nossa).⁴

A mudança de abordagem operada por Laia Abril, de uma cultura que visa a explicação da violência sexual na figura da vítima (Sanyal, 2019, p.48, 73) para as instituições e aqueles que, nelas encontram permissividade, é explicitada já na primeira página do livro. A artista escolhe como ponto de partida de sua narrativa visual e documental os retratos dos integrantes do *La Manada* feitos pela polícia (Figura 1). Mesmo que apresente as imagens com efeito granulado, elas estão acompanhadas dos nomes e idades dos homens, com a exceção de um, cuja descrição também informa sua profissão: policial militar especializado em casos de violência de gênero. Assim, também fica explícito como essa permissividade institucional está entrelaçada com a cultura que normaliza o estupro. Quando se fala em instituições policiais e militares, há uma vastidão de pesquisas que demonstram o quão forte é esse laço, desde aquelas realizadas pela antropóloga argentina Rita Segato (2016) em países como Brasil, Guatemala e México, até uma recente investigação encabeçada pela advogada escocesa Elish Angiolini sobre a atuação das polícias britânicas em casos de violência envolvendo mulheres, assim como casos de violência sexual cometidos por policiais⁵.

•51

4No original: By looking back through history, I seek to identify gender-based stereotypes and myths, as well as prevailing global prejudices and misconceptions that perpetuate rape culture. In order to avoid feeding the systemic victim-blaming society, I decided to switch the visual narrative from the victim to the institutions, letting this book serve as an opportunity to address transgenerational trauma and social accountability (Abril, 2022, p.3).

5Chamado de The Angiolini Inquiry, iniciou após o caso de abdução, violação e assassinato da jovem Sarah Everard pelo policial Wayne Couzens em 2021, durante um período rígido de isolamento social durante a pandemia do COVID-19 em Londres, e do caso David Carrick, um



On 7 July 2016, Alfonso Jesús Cabezero (27, soldier), Antonio Manuel Guerrero (27, military policeman for gender violence cases), José Ángel Prenda (26), Jesús Escudero (26), and Ángel Boza (24), members of *La Manada* (The Wolf Pack), gang raped an 18-year-old woman and filmed the whole assault during the San Fermin celebrations in Pamplona, Spain.

Figura 1. Laia Abril. On Rape: And Institutional Failure, *La Manada*, 2022, p.1. Dewi Lewis Publishing, Stockport, Reino Unido. Fotografia do autor.

•52

Outro tipo de instituição que figura de forma central em *On Rape* é a instituição religiosa, de diferentes fés e denominações, mas com destaque mais intenso na Igreja Católica. Abril realiza um compilado de tradições e superstições sobre os temas de sexualidade, virgindade e estupro presentes em diferentes religiões, tecendo uma narrativa bastante didática sobre como são utilizadas para o controle de mulheres, crianças e dissidentes de gênero ao longo dos séculos. Para tanto, a artista utiliza imagens autorais de artefatos históricos ligados à cultura do estupro e leis religiosas, como o cinto de castidade, joias relativas ao valor do dote de uma mulher – é essencial mencionar que o estupro foi considerado, por muito tempo, uma violação (“raptó” ou roubo) da propriedade privada do pai ou marido da vítima –, e o *scold’s bridle*, um capacete utilizado na Idade Média europeia como método de tortura para imobilizar a boca da vítima. Uma dentre tantas formas de coagir mulheres ao silêncio, especialmente na igreja ou perante o marido.

Os artefatos são combinados com imagens de santas do catolicismo cujo martírio tem alguma relação com a violência sexual, como Santa Inês de

policia londrino condenado por 24 estupros e outras dezenas de crimes. Ambos trabalhavam para a Metropolitan Police, Carrick havia sido apelidado de The Rapist, ou O Estuprador, pelos colegas e vendia registros de cenas violentas e cadáveres femininos. Para mais informações: www.angiolini.independent-inquiry.uk. Acesso em 14 set 2024.

Roma (291-304 d.C.), que, ao ser sequestrada após fazer seus votos de castidade, evitou ser estuprada com a ajuda de milagres quando cabelos supostamente cresceram em todo o seu corpo, impedindo que ela fosse tocada e tivesse o consolo de que, ao ser executada por decapitação, morreria com seu status de virgo intacta. Ou, ainda, Santa Maria Goretti, uma jovem católica italiana que, em 1902, foi morta ao resistir a uma tentativa de estupro aos onze anos e cuja canonização foi vista como um prêmio por preferir morrer a ser violada.

Mithu Sanyal, em seu livro *Rape: from Lucretia to #MeToo* (2019), analisa tais aspectos do martírio das santas em conjunto com o estupro e subsequente suicídio de Lucrecia, um dos eventos que teria causado a revolta necessária para as ações fundantes da República Romana, para demonstrar como o avanço do cristianismo reforça a falta de amparo para a figura da vítima. Se o suicídio era uma opção para Lucrecia, agora ele não podia ser considerado como tal, pois a Igreja determina que ele é pecado. A autora elabora, citando os escritos de Santo Agostinho de Hipona, sobre o tema:

•53

É claro que Agostinho considerava apropriado que uma mulher desejasse morrer após um estupro - na verdade, a qualidade de sua honra roubada era medida pela veemência de seu desejo de morte: quanto maior seu desespero, maior sua extinta honra. Ela simplesmente não tinha mais permissão para colocar esse desejo em prática. Na melhor das hipóteses, ela iria se definhar e morrer sem ter culpa. Caso contrário, teria que provar pelo resto da vida que não havia perdido a castidade, de preferência tornando-se freira. Parar de se lamentar seria admitir que sua honra não tinha sido tão grande, afinal. Não havia como voltar ao status quo; se uma mulher fosse estuprada, sua vida era irremediavelmente interrompida (Sanyal, 2019, p.67) (tradução nossa).⁶

⁶No original: Of course, Augustine considered it appropriate that a woman would long to die after a rape—in fact, the quality of her stolen honor was measured by the vehemence of her death wish: the bigger her desperation, the bigger her erstwhile honor. She just was no longer allowed to put that wish into practice. At best, she would waste away and die through no fault of her own. If not, she would have to prove for the rest of her life that she hadn't subsequently lost her chastity, preferably by becoming a nun. To stop mourning would be to admit that her honor hadn't been so great after all. There was no going back to the status quo; if a woman was raped, her life was irretrievably interrupted (Sanyal, 2019, p.67).

Assim, a pessoa violada perde ainda mais sua autonomia e a ideia de que uma vítima crível, digna de empatia, ou uma “vítima perfeita” perante a sociedade, é aquela que está morta, mas não em seus termos. Ao analisar as mitologias e episódios históricos que definem como encaramos culturalmente o estupro, Sanyal afirma que “A partir de Lucrecia foi apenas um pequeno passo para a declaração de que “o estupro é um destino pior do que a morte” (2019, p.60, tradução nossa)⁷.

Abril também selecionou citações de líderes religiosos contemporâneos sobre violências sexuais. Um exemplo é a fala de Bernardo Álvarez, bispo de Tenerife em 2007, sobre existirem “meninas de 13 anos que aceitam muito bem o estupro, e mais, elas querem, e ainda te provocam se você for descuidado” (Álvarez *apud* Abril, 2022) . A citação aparece na parte exterior de duas páginas duplas que, ao serem abertas pelo leitor, trazem imagens pixeladas de 3.000 padres e bispos da Igreja Católica acusados, processados ou condenados por crimes sexuais em 35 países. Ainda que as falas de líderes religiosos demonstrem uma demarcação de gênero bem específica quanto às vítimas, sabemos que o perfil daqueles abusados sexualmente por clérigos não é definido necessariamente por gênero, mas sim pela oportunidade de exercer poder sobre vítimas inseridas em contextos de vulnerabilidade, como demonstram pesquisas realizadas pelo The Independent Inquiry into Child Sexual Abuse (IICSA)⁸, no Reino Unido, e investigações do governo do Canadá, realizadas após muita pressão de organizações civis, sobre o sistema de abusos perpetuado contra crianças e adolescentes indígenas no sistema de Escolas Residenciais⁹.

Quando falamos em vítimas inseridas em contextos de vulnerabilidade, é importante mencionar que essa é uma escolha discursiva ainda dentro da discussão sobre a autonomia de vítimas e sobreviventes. Para Sanyal:

Ao fazer reivindicações políticas, parece necessário postular a vulnerabilidade especial das mulheres (e crianças) e, por extensão, sua

⁷No original: “From Lucretia it was only a short step to the statement that “rape is a fate worse than death”.

⁸Os relatórios publicados pelo IICSA podem ser consultados em: <https://www.iicsa.org.uk/reports-recommendations.html>. Acesso em 05 out 2024.

⁹Informações adicionais podem ser consultadas em: <https://www.rcaanc-cirnac.gc.ca/eng/1625663008357/1625663325319>. Acesso em 05 out 2024.

necessidade especial de proteção. Mas isso é uma faca de dois gumes: ao definir um sujeito político como vulnerável (e, portanto, digno de proteção, mas, ao mesmo tempo, necessitando de proteção), tiramos seu status de sujeito e o transformamos em um objeto a ser protegido (Sanyal, 2019, p.164) (tradução nossa).¹⁰

Ou seja, a autora — partindo daquilo que foi postulado por Judith Butler na palestra “Vulnerability And Resistance Revisited” (2015) — sugere que a relação entre vulnerabilidade e proteção nunca é absoluta, e historicamente serviu para colocar corpos percebidos como femininos e corpos racializados em um lugar de subjugação e controle. Essa dicotomia “abre uma diferença entre corpos que precisam de proteção (vulneráveis) e corpos que protegem/controlam (invulneráveis), como se fosse impossível ser os dois ao mesmo tempo (Sanyal, 2019, p. 165, tradução nossa)¹¹. Butler (2016, p.25) propõe que interpretemos a vulnerabilidade como parte do movimento de resistência e não como oposição à autonomia e à ação. E, já que todos somos passíveis de nos encontrarmos em alguma situação de vulnerabilidade, ainda que uns mais, outros menos, que ela seja menos interpretada pelo viés da dicotomia de gênero, mas pela dependência que o ser humano tem do amparo das instituições e de outros seres humanos. Segundo Butler (2016, p. 20), o feminismo “é uma parte crucial dessas redes de solidariedade e resistência justamente porque a crítica feminista desestabiliza as instituições que dependem da reprodução da desigualdade e da injustiça”. E este pode ser um dos pontos-chave para compreender a representação das instituições como foco dos questionamentos apresentados por Laia Abril, sugerindo que questionemos mais aqueles que impõe estruturas de opressão do que as vítimas e sobreviventes.

•55

Abril também explora como a medicina e a ciência lidam com a violência sexual. A artista discorre sobre ferramentas utilizadas para realizar

¹⁰No original: When making political demands, it seems necessary to postulate the special vulnerability of women (and children) and by extension their special need for protection. But this is a double-edged sword: by defining a political subject as vulnerable (and thereby worthy of protection, but at the same time needing protection) we take away their status as subject and make them into an object to be protected (Sanyal, 2019, p.164).

¹¹No original: This opens up a difference between bodies in need of protection (vulnerable) and protecting/controlling bodies (invulnerable), as if it were impossible to be both at the same time.

procedimentos de lobotomia para mitigar a “histeria feminina”, tratamentos para “corrigir” parafilias em homens condenados por violência sexual, um apetrecho que funciona como um hímen artificial para que as mulheres possam simular virgindade, até a invenção e implementação do *rape kit*, utilizado para a coleta de material genético do perpetrador e a confirmação física da violação em casos de denúncia, como forma de corroborar o relato da vítima. Há, ainda, uma invenção recente chamada *Rape-aXe*, um dispositivo similar a um preservativo com espinhos internos, que deve ser inserido na cavidade vaginal como método de impedir a violação, pois causa dor na genitália masculina. Tais aparatos demonstram a permanência de uma mentalidade que diz para as mulheres “não seja estuprada” ao invés de dizer aos homens “não estupe”.

•56 Também figuram na narrativa visual e documental juizes e políticos que moldam nossos cotidianos através da legislação. Ela cita vereditos em casos de históricos de violência sexual e os mescla com casos mais atuais, em que mulheres tiveram vídeos de seus abusos compartilhados ou vendidos na internet para serem usados como material pornográfico. Na Coreia do Sul, entre 2013 e 2018, mais de 30.000 casos de gravações ilegais captadas em banheiros públicos, hotéis, vestiários e provadores de lojas foram registrados. Essa seleção feita por Abril demonstra como a Justiça, independente de qual país, ainda não é capaz de sanar o problema da violência sexual, principalmente quando ela é facilitada por uma tecnologia que avança a passos largos. As frases extremamente machistas proferidas por homens e mulheres, aparecem em grande número na publicação, indicando como falas polêmicas, direcionadas a certos grupos conservadores que atuam como base política desses agentes públicos, podem alavancar a popularidade destas figuras entre eleitores. O Brasil é representado pelo ex-presidente, então deputado, Jair Bolsonaro e seu ataque contra a também deputada Maria do Rosário em 2014: “Só não te estupro porque você é muito feia” (Bolsonaro *apud* Abril, 2022) pode ser lido em inglês em letras pretas aplicadas em fundo branco.

Entretanto, a série intitulada “Power Rape” é, provavelmente, a parte mais impactante do livro. A série fotográfica é resultante da pesquisa de Laia Abril diretamente com sobreviventes de crimes sexuais em diferentes contextos, e é apresentada através do relato de cada uma das vítimas acompanhado de fotografias das roupas que elas estavam usando. São 8 registros: Alyna, do Quirguistão, forçada a casar com o homem que a sequestrou e estuprou Meredith, dos Estados Unidos, violentada por um de seus superiores enquanto

prestava serviço militar ; Veeda, do Afeganistão, que aos 13 anos foi obrigada a casar com o filho de um dos líderes locais do Talibã; Passion Star, dos Estados Unidos, mulher trans inserida no sistema carcerário em uma penitenciária masculina, violentada de diferentes formas quase diariamente; Sandra e Valentina, da Argentina, abusadas pela Madre Superiora do convento em que eram noviças; Tumi, da África do Sul, expulsa de casa e submetida à “estupro corretivo” por ser lésbica; Melissa, da Colômbia, e sua filha pequena, abusada pelo professor do Jardim de Infância; e o relato final de uma terapeuta que trabalha com mulheres refugiadas no Chade que passam por variadas gamas de violências nos conflitos da África Central e em seus percursos de fuga. Esses registros demonstram que a roupa, sempre parte do discurso de culpabilização da vítima (Sanyal, 2019, p.25), não é um fator determinante da violência. Roupa, idade, emprego, fé, nada disso pode ser lido como a causa ou justificativa.

Festivais de música, cultura digital e cinema também são abordados com a inclusão de uma lista de 19 *revenge movies*, filmes que fetichizam a vingança da vítima de estupro sobrevivente, seguidos de capturas de tela dos mesmos que ocupam 8 páginas. Talvez o exemplo mais conhecido desse tipo de filme seja “I Spit on Your Grave” (1978), longa-metragem estadunidense escrito e dirigido pelo israelense Meir Zarchi e que teve um remake em 2010. Desta forma, a artista parece questionar as formas de consumo e difusão desenfreada de imagens de violência, ainda que algumas das imagens apropriadas na colagem partam de um discurso que tenta “dar agência” à vítima. Questionamentos que podem ser aproximados daquilo que postula a historiadora da arte e da fotografia Dominique Baqué. A autora explora as formas de representação da violência na sociedade contemporânea e destaca como a arte pode ser uma ferramenta para expor e desafiar a normalização do horror e de uma cultura de violência per se mediante práticas artísticas que buscam “[...] promover a intervenção crítica contra as instituições da vida cotidiana; administrar, de dentro e não de fora, uma transformação crítica da cultura; elevar o nível de consciência [...] e dirigir-se ao espectador passivo, ao cidadão alienado” (Baqué, 2009, p. 216, tradução nossa)¹². Baqué reivindica um

•57

12No original:[...] promouvoir l'intervention critique contre les institutions de la vie quotidienne; gérer, de l'intérieur et non de l'extérieur, une transformation critique de la culture; élever le niveau de conscience [...] s'adresser au spectateur passif, au citoyen aliéné.

novo regime das imagens e questiona o posicionamento, ou sua falta, do campo artístico e cultural frente às violências perpetradas contra as mulheres. Sendo assim, poderíamos interpretar *On Rape* e o projeto *A History of Misogyny* como uma resposta prática às lacunas apontadas por Baqué.

As instituições culturais não foram esquecidas por Abril, já que diversos objetos fotografados e inseridos no livro pela artista estão em coleções e acervos de diversos museus. São trazidas imagens de obras como *Scène de Mœurs* (1632), do pintor holandês Christiaen van Couwenbergh (1604-1667), que retrata o estupro de uma mulher negra por três homens brancos e um deles aponta para a vítima e ri (Figura 2). A pintura de Couwenbergh é acompanhada de um texto crítico de Marta Gili intitulado *Cartographies of Cruelty*, em que a pesquisadora catalã se apoia no conceito de pedagogias da crueldade elaborado por Rita Segato (2018) para analisar a obra e sua relação com o museu, com o público e com a produção de Laia Abril. O texto utiliza a pintura de Couwenbergh como um disparador para levantar a questão de necessidade de uma posição crítica das instituições sobre suas coleções e suas abordagens educativas, afirmando que “a trivialização institucional da violência sexual, sexista e racista perpetua-a ao longo do tempo e, de certa forma, a endossa (Gili apud Abril, 2022, p.217, tradução nossa)¹³. A obra foi produzida em um contexto em que o estupro foi utilizado por instituições católicas e protestantes como fator moralizante para estimular formas específicas de identificação nacional, religiosa e social na Holanda no período da Reforma Protestante. A filósofa e historiadora Amanda Pipkin, em sua pesquisa de doutorado intitulada “*Every Woman’s Fear: Stories of Rape and Dutch Identity in the Golden Age*” (2007), demonstra como obras de arte e peças de teatro utilizaram representações do estupro como “imagens de controle”, conceito postulado pela socióloga e ativista do feminismo negro Patricia Hill Collins (2019).

•58

13No original: The institutional trivialisation of sexual, sexist and racist violence perpetuates it over time and, in a way, endorses it.



•59

Figura 2. Christiaan van Couwenbergh (1604-1667). *Scène de Mœurs*, 1632. Óleo sobre tela, 105 cm x 127,5 cm. Musée du Palais des Rohan, Estrasburgo, França.

Retornando ao texto crítico de Gili (apud Abril, 2022, p.218), a autora discute a metodologia e o processo aplicados no trabalho de Abril, realizado em um contexto em que a violência machista aparenta estar em uma nova ascensão. Para ela, há a criação de um espaço heterogêneo que reúne histórias, testemunhos, documentação, mitos, crenças e tradições via imagem e texto, analisando as conexões, agrupamentos, comparações e entrelaçamentos entre eles. E, lembrando da formação jornalística da artista, afirma que há uma “dupla lógica” em seu trabalho:

Por um lado, a necessidade de verossimilhança, de manter um relacionamento próximo ao jornalismo investigativo, no qual a veracidade

da história, a confiabilidade das fontes, as evidências do crime e o testemunho das vítimas são primordiais. Por outro lado, o desejo de realizar uma ação de deslocamento simbólico de todos esses elementos coletados para objetos aparentemente anódinos, às vezes cúmplices, às vezes testemunhas ou simplesmente portadores de alegorias que fortalecem o que está por trás das evidências, ou seja, o invisível. É precisamente o caminho traçado pelo invisível, a distância entre a experiência do estupro e sua representação, onde o paradoxo deste emocionante trabalho de pesquisa visual realizado pelo artista é resolvido (Gili apud Abril, 2022, p.218) (tradução nossa).¹⁴

Segundo a pesquisadora, o crime de estupro raramente possui imagens testemunhais – afirmação que pode ser questionada se pensarmos que temos um cotidiano cada vez mais permeado pela tecnologia e os aparatos de uma sociedade de vigilância – e que essa falta de evidências é sistematicamente utilizada para questionar a vítima, mas que “seria um erro pensar que, por não haver imagens de um ato horrível, ele não existe” (Gili apud Abril, 2022, p.218, tradução nossa)¹⁵.

•60

Sendo assim, Laia Abril nos mostra uma realidade que não é, necessariamente, representada pelas imagens ou documentos. Uma realidade que, infelizmente, afeta 1 em cada 3 mulheres mundialmente¹⁶. Essa realidade, para Baqué (2009, p. 256), tem sua interpretação borrada e deturpada pelas formas de representação midiática a que é submetida e pelas quais é comercializada, do jornalismo sensacionalista, à publicidade, ao cinema, até a indústria pornográfica que modela a sexualidade e a relação machista com a “mulher-objeto”. A autora também elabora apontamentos similares aos de Gili

14No original: On the one hand, the need for verisimilitude, to maintain a relationship close to investigative journalism, in which the veracity of story, the reliability of the sources, the evidence of the crime and the testimony of the victims are paramount. On the other hand, the will to operate an action of symbolic displacement of all these collected elements towards apparently anodyne objects, sometimes accomplices, sometimes witnesses or simply bearers of allegories that empower what is behind the evidence, that is to say, the invisible. And it is precisely the path traced by the invisible, the distance between the experience of rape and its representation, where the paradox of this exciting work of visual research carried out by the artist is resolved (Gili apud Abril, 2022, p.218).

15No original: original: It would be a mistake to think that because there are no images of an act of horror it does not exist.

16 Dados publicados pela Organização Pan Americana da Saúde em 2021.

sobre as violências perpetradas contra “o corpo alienado da mulher” e como as mulheres acabam internalizando uma relação machista com o próprio corpo (Baqué, 2019, p. 258)

A violência sexual em suas diferentes intensidades é entendida por Segato (2020, p. 16) como um dos métodos centrais no processo de manutenção de poder a partir de um “mandato da masculinidade”. Segato (2020) também ressalta que a violência sexual não é motivada necessariamente por desejo de cunho sexual ou perpetrada com finalidade sexual, mas é a violência expressada por meio sexual em uma hierarquia de demonstração, manutenção e obtenção de poder sobre o outro, um outro socialmente mais fraco e supostamente mais frágil. E esse outro não é necessariamente uma figura feminina, como afirma Laia Abril (2022, p.224) no pequeno *disclaimer* junto aos créditos no final do livro que fala sobre homens e meninos enquanto vítimas. Porém, Abril ressalta que mulheres, meninas e pessoas trans são desproporcionalmente afetadas. Essa desproporcionalidade é um dos aspectos daquilo que Segato chama de uma “guerra contra as mulheres” (2020). Uma guerra cotidiana baseada na desigualdade e que nos afeta com intensidades diferentes, da dificuldade de acesso a um salário justo até o feminicídio, que recrudesce conforme a violência presente em nossos contextos se intensifica.

•61

3. Considerações finais

On Rape (2022) é resultado de uma pesquisa de fôlego sem um recorte geográfico ou temporal específico, assim como o capítulo anterior do projeto A History of Misogyny, e que oferece ao leitor uma perspectiva contundente sobre a cultura do estupro e as falhas institucionais que perpetuam essa realidade. Mediante um processo meticuloso de costura (ou montagem) de fotografia autoral, apropriações e citações, Laia Abril faz figurar aquilo que é, normalmente, escondido, desconfortável e dolorido. Ela estabelece uma aproximação consciente entre imagem, documento e testemunho para evidenciar que é possível produzir uma história da cultura do estupro e da misoginia sem perpetuar a estigmatização das vítimas e sobreviventes, demonstrando como essa cultura permeia praticamente todas as esferas da sociedade, afetando meninas e mulheres diariamente ao longo do tempo.

A narrativa visual e documental apresentada em “On Rape” permite e incentiva que o leitor questione e reflita sobre as estruturas patriarcais

arraigadas que permitem que a cultura do estupro persista, por maior o que distanciamento dele com a experiência do estupro possa ser. Assim, ela nos oferece uma alternativa aos discursos institucionais e estruturas de poder que para desviar de suas responsabilidades se voltam contra a vítima, e demonstra a crueldade de narrativas estabelecidas, estimulando um olhar crítico que viabilize novas formas de ver, interpretar e compreender a realidade. Esse posicionamento crítico de Laia Abril, aliado com o desejo por mudança, está presente nas obras de artistas que a antecedem, como Suzanne Lacy, Nancy Spero e Jenny Holzer, que também utilizaram o formato do livro de artista para abordar a cultura do estupro. Assim, Abril está inserida em uma tradição de práticas artísticas que acompanham o pensamento feminista de seu tempo.

Destaco a chamada à ação oferecida por Marta Gili nas páginas finais do livro, então a incluo aqui:

[...] a artista não sabe qual será o efeito de sua obra. Também não é sua missão. É nossa, de todos nós, dismantelar coletivamente, com estratégias, alianças e compromissos mútuos, a violência institucional que sustenta a violência nos corpos e fomenta as desigualdades. Tudo pode começar prestando atenção nas nuances do mundo e assumindo responsabilidade por elas. Tudo também pode começar escrevendo, com paciência crítica, cada painel informativo que acompanha uma obra exposta em uma instituição cultural. Cada gesto é político. Ninguém é inocente (Gili apud Abril, 2022, p.218) (tradução nossa).¹⁷

Ou seja, não basta que desempenhemos um papel apenas de observador, de um leitor que é sensibilizado, mas permanece imóvel e anestesiado. É necessário que, ao visualizar todo o conteúdo apresentado em “On Rape”, analisemos nossas rotinas e atitudes, nossas próprias histórias, as instituições que adentramos e as narrativas que perpetuamos. E que, a partir disso, abandonemos a posição de uma suposta neutralidade. Como podemos

¹⁷No original: [...] the artist does not know what effect her work will have. It is not her mission either. It is ours, that of all of us, to dismantle collectively, with strategies, alliances and mutual commitments, the institutional violence that supports violence on bodies and fosters inequalities. Everything can start by paying attention to the nuances of the world and taking responsibility for them. Everything can also begin by writing, with critical patience, each information panel that accompanies a work exhibited in a cultural institution. Every gesture is political. No one is innocent (Gili apud Abril, 2022, p.218).

nos movimentar contra todas essas estruturas de poder que perpetuam a violência sexual? Como disse Marta Gili, tudo pode começar com a escrita de um texto. Mas não devemos parar por aí.

4. Agradecimentos

O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES) – Código de Financiamento 001.”

Referências

ABRIL, Laia. **On Rape: And Institutional Faliure**. Stockport: Dewi Lewis Publishing, 2022.

ABRIL, Laia. **Site oficial**. Disponível em: <www.laiaabril.com>. Acesso: 20 abril 2024.

BAQUÉ, Dominique. **L'Effroi du présent**. Figurer la violence. e-book. Paris: Flammarion, 2009.

BUTLER, Judith. **Vulnerability and Resistance Revisited**. Palestra proferida em 18 de maio de 2016. Gravação em vídeo (1h 33min 23s). CalArts Aesthetics and Politics Program. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=fbYOzbfGPmo>>. Acesso: 25 abril 2024.

BUTLER, Judith. Rethinking Vulnerability and Resistance. In: BUTLER, Judith; GAMBETTI, Zeinep; SABSAY, Leticia (Org). **Vulnerability in Resistance**. Durham: Duke University Press, 2016.

COLLINS, Patricia Hill. **Pensamento feminista negro**: conhecimento, consciência e a política do empoderamento. São Paulo: Boitempo, 2019.

GILI, Marta. Cartographies of Cruelty. In: ABRIL, Laia. **On Rape: And Institutional Faliure**. Stockport: Dewi Lewis Publishing, 2022, p.216-218.

PIPKIN, Amanda. **Every Woman's Fear**: Stories of Rape and Dutch Identity in the Golden Age. Tese de Doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História. New Brunswick Rutgers, The State University of New Jersey, 2007.

SANYAL, Mithu. **Rape: From Lucretia to #MeToo**. Londres: Verso Books, 2019.

SEGATO, Rita. **La guerra contra las mujeres**. 3a.ed. Buenos Aires: Prometeo Libros, 2020.

ZARCHI, Meir (Diretor). **I Spit on Your Grave**. [S.l.]: Cinemagic Pictures, 1978. 100 min.

Como Citar

Figurações da história da misoginia segundo Laia Abril: On Rape. **ouvirOUver**, [S. l.], v. 21, n. 1, [s.d.]. DOI: [10.14393/OUV-v21n1a2025-76278](https://doi.org/10.14393/OUV-v21n1a2025-76278). Disponível em: <https://seer.ufu.br/index.php/ouvirouver/article/view/76278>.



A revista ouvirOUver está licenciada com uma Licença Creative Commons Atribuição-NãoComercial 4.0 Internacional.

Ficções e excessos: a obra de Omar Schiliro e os caminhos ao neobarroco

JEANNE DRIELLE SANTOS BEZERRA
EMERSON DIONISIO GOMES DE OLIVEIRA

•66

Jeanne Drielle é Mestranda em Teoria e História da Arte pelo Programa de Pós-graduação em Artes Visuais da Universidade de Brasília (ingresso em 2023). Licenciada em Artes Visuais pela mesma instituição (2022).

Contato: jeannedrielle@hotmail.com

ORCID: <https://orcid.org/0009-0002-7110-8150>

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/2846498564977377>

Emerson Dionísio é Historiador da Arte. Professor do Departamento de Artes Visuais da Universidade de Brasília. Bolsista Pesquisador Produtividade CNPq.

Contato: dionisio@unb.br

Afiliação: Historiador da Arte/Universidade de Brasília (UNB)

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-3705-1667>

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/8175059045027748>

• RESUMO

A circulação crescente de objetos de consumo produzidos em série, a ascensão de uma estética das massas e dos “novos ricos” e a crise do HIV provocaram mudanças significativas no cenário artístico de Buenos Aires na década de 1990. Nesse contexto, o presente texto visou articular aspectos da obra de Omar Schiliro com as apreciações críticas e categorizações estéticas a ela atribuídas pelas narrativas tecidas em torno do Centro Cultural Ricardo Rojas, um dos principais centros difusores das produções artísticas portenhas do período. Para tanto, buscou-se associar aspectos inerentes à obra do artista, isto é, as apreciações como *Light*, *Rosa* e *Guarango* com as categorizações de kitsch e neobarroco. Aspectos como a ficção, a simulação, o excesso, o caráter dissidente de suas obras, o teor cenográfico e a abertura a diversas redes de significados são chaves para essa inscrição da obra de Schiliro na categoria de neobarroco.

• PALAVRAS-CHAVE

Omar Schiliro, neobarroco, arte light, kitsch, Centro Cultural Ricardo Rojas.

• ABSTRACT

The growing circulation of mass-produced consumer objects, the rise of an aesthetic of the masses and of the “new rich” and the HIV crisis caused significant changes in the Buenos Aires art scene in the 1990s. In this context, the present text aimed to articulate aspects of the work of Omar Schiliro with critical assessments and aesthetic categorizations attributed to it by the narratives woven around the Ricardo Rojas Cultural Center, one of the main centers of artistic dissemination of Buenos Aires in the period. To this end, we sought to associate aspects inherent to the artist's work, as the critical assessments such as *Light*, *Rosa* and *Guarango* with the categorizations of kitsch and neo-baroque. Aspects such as fiction, simulation, excess, the dissident nature of his works, the scenographic content and the openness to diverse networks of meanings are key to this inscription of Schiliro's work in the category of neo-baroque.

•67

• KEYWORDS

Omar Schiliro, neo-baroque, art light, kitsch, Centro Cultural Ricardo Rojas.

1. Introdução

O neoliberalismo vigente na década de 1990 instituiu uma nova rede de relações econômicas, financeiras e culturais na Argentina. A crescente circulação de produtos *light, fitness* e produzidos em série provocou um novo olhar sobre os circuitos artísticos de Buenos Aires. Inscrito nesse campo, o Centro Cultural Ricardo Rojas, sob gestão de Jorge Gumier Maier (1953-2021) entre 1989 e 1997, foi central na trama discursiva sobre a arte daquele período. Os artistas relacionados ao Rojas voltaram seus olhares para as diversas nuances criadas a partir da marcante dicotomia do período: “uma invasão de artigos *Made in China* que se empenhava por inundar tudo em constante fricção com os restos da *Belle Époque* portenha.” (Lemus, 2018, p. 73) (tradução nossa)¹. Entre elas, a atenção aos elementos da cultura de massa, a valorização daquilo que é delegado às margens, tais como materiais e procedimentos relacionados à manualidade, ao doméstico e ao decorativo.

•68

Outro fator que transformou os modos de viver e de se relacionar na época foi a epidemia da aids. “Como fenômeno de produção de subjetividades, ativou e reordenou diferentes imagens que tratam de sobrevivências, formas estéticas e políticas que atravessaram o real em épocas nas quais as garantias de proteção da vida foram canceladas.” (Lemus, 2018, p. 72) (tradução nossa)².

É nesse contexto que se inscreve a obra de Omar Schiliro (1962-1994). Com uma trajetória atravessada por distintas precariedades (Lemus, 2018), ele trabalhou com bacias de plástico, recipientes de cozinha, bolinhas de gude e imitações de plástico de pedras preciosas e pérolas, além de remanescentes antigos de lustres de vidro e cristal. Por vezes, sua obra fazia alusão às características de seu corpo enfermo, por outras, rompia com os estereótipos sobre o HIV, criando um cenário próprio, parte de uma ficção de alegria e diversão. Com base na literatura referente aos temas relacionados à obra de Schiliro, este texto visa articular sua obra com as categorias estéticas de kitsch e neobarroco, através das noções de Arte *Light*, Rosa e Guarango.

1 No original: “una invasión de artículos made in China que pujaba por inundar todo en constante fricción con los restos de la Belle Époque porteña” (Lemus, 2018, p. 73).

2 No original: “Como fenómeno de producción de subjetividades, activó y reordenó diferentes imágenes que dan cuenta de sobrevivencias, formas estéticas y políticas que perforaron lo real en épocas en las que las garantías de protección de la vida fueron canceladas.” (Lemus, 2018, p. 72).

2. Do *bijoutier* ao artista *underground*

Omar Schiliro nasceu em 10 de junho de 1962, no bairro Villa Lugano³, em Buenos Aires. Ali também cresceu juntamente com seu irmão, criados por sua mãe solo, que trabalhava como cozinheira e descendia de escravos brasileiros. Nos primeiros anos da década de oitenta, trabalhou como *DJ* e bailarino em discotecas da capital portenha. Após um tempo, começou a confeccionar colares e pulseiras sem padrões estilísticos que os caracterizassem (Lemus, 2018) e os vendia em feiras das cidades de Buenos Aires, Mar del Plata, Rosário, Córdoba, Valparaíso e em Santiago, no Chile.

Segundo Cerviño (2018), até meados dos anos oitenta, a sociabilidade gay geralmente se dava de modo furtivo e pontual. Nesse contexto e vindo de uma família conservadora, Schiliro buscou, em 1985, espaços de trocas afetivas e de experiências promovidas por e para o público gay, engajando-se na publicação da “*Revista Diferentes*”. Ali conheceu Jorge Gumier Maier, que veio a se tornar seu companheiro até sua morte. Maier foi um artista e ativista gay que atuou no *Grupo de Acción Gay* (GAG) voltado para a discussão acerca das questões de gênero e da libertação sexual em resposta à Aids. Também atuou como escritor em sua própria coluna direcionada a debates sobre homossexualidade na “*Revista El Porteño*” (Cerviño, 2011), na “*Cerdo y Peces*” e na “*Revista Sodoma*”, própria do GAG.

Por mais que Schiliro não tenha se interessado em participar dos movimentos ativistas gays dos quais Gumier Maier fazia parte e tampouco via sua sexualidade como um quesito político (Cerviño, 2018), esse encontro produziu uma grande mudança na trajetória de Schiliro. Visto que ele se aproximou da cena cultural *underground* (Lemus, 2018) constituída no período ditatorial argentino (1976-1983) e estabelecida durante a redemocratização do país.

Esses locais *underground* eram discotecas, sôtãos e outros espaços noturnos, funcionando no contra-turno das instituições do circuito hegemônico da arte (Cerviño, 2011). Os trabalhos dos artistas vinculados a esses espaços tinham caráter experimental, autodidata, interdisciplinar e coletivo, sem o compromisso de se inserir no circuito hegemônico (Cerviño, 2011), projetando modos alternativos tanto no quesito de criação, como no de exposição e de

3 Bairro habitado por camadas populares de Buenos Aires, majoritariamente composto de trabalhadores urbanos.

consumo de seus trabalhos (Rosa, 2016). Schiliro continuou produzindo bijuterias e trabalhando como *DJ* em festas, mas se aproximou de outras figuras marcantes desse *underground* cultural, como Batato Barea (1961-1991), performer e *clown*-travesti argentino. Tanto Barea como Gumier Maier foram figuras fundamentais para o que veio a ser o cenário artístico portenho da década de noventa, o primeiro no campo das artes cênicas e o segundo, das artes visuais. Nos ateremos ao último.

Em 1989, Jorge Gumier Maier foi convidado a gerir a frente de artes visuais do Centro Cultural Ricardo Rojas (CCRR) após uma remodelação em sua estrutura, abrigando, então, um espaço expositivo dedicado às artes visuais. O CCRR era parte do programa de extensão da Universidade de Buenos Aires (UBA) e havia sido criado em 1984, com o objetivo de elaborar ações voltadas à comunidade interna e externa à academia (Bevacqua, 2020) durante a “primavera democrática”⁴. Até 1989, o CCRR apresentou uma programação voltada para a literatura e o teatro experimental, com inúmeras participações de Batato Barea. Com a criação da Galeria do Rojas, como foi chamado o pequeno espaço expositivo, um corredor com iluminação e verba precárias (Gumier Maier, 1994), Gumier Maier priorizou jovens artistas, em sua maioria autodidatas ou não-profissionalizados, que conheceu nos circuitos *underground*: exposições em bares, discotecas e casas de amigos. Teceu, assim, um modo afetivo de gerir e realizar curadorias, chegando a intitular seu modelo curatorial como “doméstico” (Gumier Maier, 1997).

O Rojas foi marcado por estéticas pautadas na subjetivação de sexualidades dissidentes, na apropriação de elementos da cultura de massa e no uso de procedimentos e materiais degradados pelo cânone artístico e pela heteronormatividade. Tais como o artesanato e os fazeres manuais, marginalizados enquanto “menores” e “femininos” pela história hegemônica da arte, isto é, colocados como um “outro” em termos econômicos, culturais e sexuais (Lemus, 2017a).

4 “Primavera democrática” compreendeu o primeiro ano do governo (1984) do presidente Raúl Alfonsín: “Se inició así la transición hacia la democracia. Los retos principales del nuevo sistema democrático eran hacer frente a las reivindicaciones de los movimientos de Derechos Humanos y restablecer la confianza cívica, siendo uno de los aspectos más problemáticos la fuga del detenido desaparecido durante la dictadura” (Howald; Lennarstsson Hartmann, 2016, p.112-113).

As técnicas e os materiais utilizados por esses artistas eram majoritariamente aqueles marginalizados pelo cânone institucionalizado da arte, valorizando os fazeres de artesãos e mulheres donas de casa (Lemus, 2017a). Elementos do cotidiano coletivo e pessoal dos artistas, da pornografia gay, dos quadrinhos, da cultura de massa e da arte dita popular, além de objetos adquiridos a baixo custo em feiras e mercados da cidade, como produtos *Made in China*, comuns às casas das camadas sociais populares em um contexto de crescente neoliberalismo. Aspectos desse neoliberalismo eram ressaltados através da saturação e repetição das imagens ou objetos, expressando a produção e consumo em série. Desse modo, Gumier Maier criou um espaço de experimentação em arte, inscrito na primavera democrática argentina (Cerviño, 2011). Entretanto, não se tratou de um movimento artístico. “Simplesmente, se trat[ou] de uma quantidade de artistas com uma coisa de época, de traços culturais, com afinidades e com muitos caminhos muito subjetivos e individuais.” (Gumier Maier, 1993 apud Almeijeiras, 1993, p. 40) (tradução nossa)⁵.

Em 1991, Schiliro recebeu o diagnóstico de HIV, que lhe impulsionou a produzir enquanto artista. Sua primeira obra foi feita com remanescentes de seus materiais de *bijoutier* (Cerviño, 2018), como miçangas e pedras de plástico. Com elas, revestiu uma tampa circular de ventilador com pedras coladas, criando uma textura granulada, que alude às mutações que a pele sofre devido ao vírus. Em suas palavras:

Eu fazia *bijouterie* e pensava na plástica, mas nunca tinha me jogado. Passou o tempo, adoeci de Aids, estava muito deprimido e [...] fiz uma obra que veio como uma explosão de angústias, depressões, que se tornaram primaveris. Isto eu relaciono com meus sintomas, chagas, manchas na pele; tudo se transformou nisso. Minha intenção é manifestar um estado de hiper alegria. (Schiliro, 1993 apud Almeijeiras, 1993, p. 40) (tradução nossa)⁶.

5 No original: Simplemente, se trata de una cantidad de artistas con una cosa de época, de rasgos culturales, con afinidades y con muchos caminos muy subjetivos e individuales. (Gumier Maier, 1993 apud Almeijeiras, 1993, p. 40).

6 No original: Yo hacía *bijouterie* y pensaba en la plástica, pero nunca me había lanzado. Pasó el tiempo, me enfermé de Sida, estaba muy deprimido y Gumier me invitó a participar de la

Além da tampa de ventilador encrustada, essa obra “*Sin Título*” (1991) consiste em uma base quadrada de madeira lilás que sustenta verticalmente um tubo circular. Em sua superfície, estão coladas pedras coloridas que ascendem em forma espiral até a tampa do ventilador que está apoiada no topo do tubo. Sobre a tampa, a obra cresce verticalmente com finos tubos e cones incrustados de pedras coloridas, brotando como flores e antenas. Sobre essa obra, o pesquisador Francisco Lemus (2018, p. 72) comenta: “Frágil e colorida, esta obra antecipa um modo de fazer artesanal que, em muito pouco tempo, o artista aperfeiçoou com tinturas industriais: encastrar objetos e partes distintas, para então ornamentar com pedras de fantasia e luzes” (tradução nossa)⁷. Rapidamente, sua obra foi percebida.

[...] como a condensação de uma estética em ascensão vertiginosa que se identifica com o Rojas. O pertencimento a esse grupo lhe outorgou um campo aberto de pesquisa com elementos que lhe estavam próximos. A valorização do trabalho manual, da artesanía, da moda, do desenho, da recuperação das artes aplicadas e, por fim, a anti-hierarquia contra a alta cultura que propõem Gumier Maier e seu círculo não podem mais que auxiliá-lo a utilizar suas destrezas para construir coisas às que eles denominam “arte”. (Cerviño, 2018, p. 86) (tradução nossa)⁸.

Ainda em 1991, Schiliro passou a fazer parte do modelo “doméstico” de Gumier Maier inserindo-se no CCRR e no campo artístico ao ser convidado pelo mesmo curador a expor na mostra “*Bienvenida Primavera*” (1991), na Galeria do Rojas. O artista passou, então, a produzir obras com recipientes de plástico

muestra *Bienvenida primavera*, para la cual hice una obra que veo como una explosión de angustias, depresiones, que se tornaron primaverales. Esto lo relaciono con síntomas míos, llagas, manchas en la piel; todo se transformó en eso. Mi intención es manifestar un estado de hiperalegría. (Schiliro, 1993 apud Almeijeiras, 1993, p. 40).

7 No original: Endeble y colorida, esta obra anticipa un modo de hacer artesanal que, en muy poco tiempo, el artista perfeccionó con tintes industriales: encastrar objetos y partes disímiles para luego ornamentar con piedras de fantasía y luces. (Lemus, 2018, p. 72).

8 No original: Fue percibida inmediatamente como la condensación de una estética en ascenso vertiginoso que se identifica con el Rojas. La pertenencia a ese grupo le otorgó un campo abierto de investigaciones con elementos que le resultaban próximos. La valoración del trabajo manual, de la artesanía, de la moda, del diseño, la recuperación de las artes aplicadas, en fin, la antijerarquía contra la alta cultura que proponen Gumier Maier y su círculo no pueden más que alentarlos a utilizar sus destrezas para construir cosas a las que ellos denominan “arte”. (Cerviño, 2018, p. 86)

e vidro, ornamentadas com lâmpadas, pedras e outros elementos adquiridos em feiras ou nas lojas do Bairro *Once*⁹. Esses elementos constituem o modelo de produção e consumo neoliberal argentino da época, marcado pela importação em massa e em baixo custo de itens industriais (Saco, 2022). O artista utilizava itens novos, utilitários, mas não já utilizados para este fim. “Nesse sentido, as obras do artista reformulam o insignificante e convocam a um ritual que se sustenta na tensão entre o belo e o ridículamente extravagante, entre a arte e o artesanato, entre o esplendor do seriado e o culto ao único.” (Lemus, 2017a, p. 19) (tradução nossa)¹⁰.

Objetos de cozinha como bacias e cumbucas estão presentes na maior parte de suas obras, assim como peças sinuosas de luminárias lustrosas, com materiais transparentes e coloridos, rearranjadas de modo a produzir a sensação de iluminação até mesmo para aquelas obras sem sistema de iluminação. Ele realizava toda a obra, desde a assemblagem a partir desses objetos, até a montagem do circuito elétrico para torná-las iluminadas.

Schiliro remete à infância através de suas obras. Sua obra cria um universo paralelo, pequenos paraísos inspirados no que ele considerava fragmentos de um mundo repleto de jogos, fantasias e brilhos (Lemus, 2016), como o Itaipark¹¹, parque de diversões em Buenos Aires, que o fascinava (Schiliro, 1993 apud Almeijeiras, 1993). Desse modo, o artista buscou construir um lugar com a atmosfera de um parque de diversões, onde reina a pureza da infância, existindo como espaço de invenção e de contraposição à racionalidade e à linearidade modernas, proporcionando modos de contestação do “mundo dos adultos”, estruturado por regras sociais pautadas no binarismo entre os sujeitos (Lemus, 2016).

As luzes, as formas sinuosas e o movimento das obras de Schiliro também tiveram como referência a Rua Suipacha em Buenos Aires, cuja distinta esquina possuía luzes, toldos e anúncios coloridos, os movimentados bazares

•73

9 Bairro em Buenos Aires conhecido pela venda de produtos fabricados em série, além de imitações de baixo custo dos itens das grandes marcas.

10 No original: En este sentido, las obras del artista reformulan lo insignificante y convocan a un ritual que se sostiene en la tensión entre lo bello y lo ridículamente extravagante, entre el arte y la artesanía, entre el esplendor de lo seriado y el culto a lo único. (Lemus, 2017a, p. 19).

11 Parque temático inaugurado em 1960 no bairro Recoleta em Buenos Aires. Tornou-se ruína no início dos anos noventa.

da cidade e filmes como *Barbarella*¹² e *O ladrão de Bagdad*¹³ (Lemus, 2016), destacados por cenários repletos de cores contrastantes, focos de luz e formas sinuosas.

Tanto essa escolha de materiais e procedimentos, quanto as analogias às consequências do HIV aproximam a obra de Schiliro das de outros artistas do Rojas, cujas obras dignificam objetos de culturas marginalizadas. No caso de Schiliro, a cultura doméstica e as das massas, das quais “emerge uma imagem constante associada à alegria que, longe de enquadrar-se nos padrões de um otimismo cruel, pulsa por se afirmar através da arte.” (Lemus, 2018, p. 76) (tradução nossa)¹⁴.

Para Cerviño (2018), nas obras de Schiliro há uma analogia com objetos da liturgia, como cálices, copos, pias batismais e ostensórios. Já para Lemus, as obras “poderiam ser parte de uma cenografia de ficção científica, lâmpadas de alguma decoração estrambótica e o cálice de uma religião misteriosa.” (2018, p. 69) (tradução nossa)¹⁵. Por mais que tenha abandonado progressivamente os dogmas da religião em que foi criado, Testemunha de Jeová, o diagnóstico de HIV fez com que Schiliro buscasse outras ideias de salvação. O modo como reagiu ao diagnóstico está inscrito na tendência da época de busca por uma medicina e métodos de autoajuda alternativos (Lemus, 2018), visto que, ainda na década de 1990, se tratava de uma doença sem cura ou tratamento específico, cujo diagnóstico apontava para a morte iminente. Assim como outros artistas do Rojas, Schiliro explorou terapias alternativas à medicina tradicional, o Taoísmo, a filosofia positiva, o yoga e práticas relacionadas à Nova Era (Cerviño, 2018), cujos traços estão presentes nas obras e nos discursos desses artistas. O fator da transcendência, do alcance de um mundo outro, da alegria e da diversão iluminada e colorida é central em sua obra.

Durante os anos 1990, participou, ademais de “*Bienvenida Primavera*”, de exposições em instituições de Buenos Aires que estavam ganhando visibilidade em termos de mercado e de crítica especializada. Em 1992, expôs

12 Filme franco-italiano de ficção científica. Lançado em 1968, foi dirigido por Roger Vadim.

13 Filme de aventura americano. Lançado em 1924, foi dirigido por Raoul Walsh.

14 No original: [...] emerge una imagen constante asociada a la alegría que, lejos de enmarcarse en los estándares de un optimismo cruel, pulsa por afirmarse a través del arte. (Lemus, 2018, p. 76).

15 No original: Podrían ser parte de una escenografía de ciencia ficción, lámparas de alguna decoración estrambótica y el cáliz de una religión misteriosa. (Lemus, 2018, p. 69)

no *Espacio Giesso* ao lado de Gumier Maier, Benito Laren e Alfredo Londaibere, em uma exposição que levava o nome dos quatro artistas, e no Centro Cultural Recoleta, com a mostra “*El Rojas presenta: algunos artistas*”. Em 1993, volta ao C.C. Recoleta para “*Ilusiones de Artista*”, tem sua única individual em vida no *Instituto de Cooperación Iberoamericana*. Em 1994 participou de “*Crimen es ornamento*” no Rojas e, após sua morte, participou em 1996 de “*The Rational Twist*” na Galeria Apex Art em Nova York e, em 1997, de “*El Tao del Arte*”, no C.C. Recoleta, que marcou o fim da temporada de gestão de Gumier Maier sobre o Rojas. Com essa trajetória, Schiliro foi lido como um dos artistas do Rojas, sendo-lhe atribuídos alguns termos e categorias estéticas que constituem as narrativas sobre sua obra.

3. Schiliro entre adjetivações e categorias estéticas

Na década de 1990, foram identificados alguns elementos que caracterizavam as obras dos artistas do Rojas e, conseqüentemente, as de Omar Schiliro. A partir dessa identificação, uma série de discursos sobre essas produções foi tecida e permanece em debate até os dias atuais. Esses termos permitem o trânsito das obras entre diferentes categorias inerentes ao campo artístico. O primeiro deles é *Light*, termo que vem como um antônimo de arte política, isto é, nos termos da crítica do período, engajada socialmente. Foi cunhado por Jorge López Anaya (1936-2010), historiador e crítico de arte, em 1992, quando escreveu uma resenha sobre a exposição no *Espacio Giesso* com a participação de Schiliro, já citada. Anaya relacionou o teor fictício e leve das obras expostas com os produtos industrializados *light* e dietéticos vendidos de modo ascendente nos supermercados argentinos, em um contexto de neoliberalismo. Entretanto, o crítico não fez essa relação de modo a desprestigiar as obras em questão. Pelo contrário, ele teceu elogios aos quatro artistas, que tratavam, segundo ele, desse esquema contemporâneo de produção e consumo de produtos de modo irônico e leve, mas também autêntico e crítico. Sobre Schiliro, ele afirmou que realizava objetos autênticos, ornamentais e intensos (Anaya, 1992). Porém, o campo artístico já relacionava o *light* com a ficção e a superficialidade de modo negativo devido à economia liberal (Lemus, 2015) e passou a tratá-lo como oposto ao político, engajado e crítico, constituindo um discurso binário (Alves, 2023). Os discursos atuais sobre as obras desses artistas se mostram disruptivos frente a esse binarismo.

•75

A dimensão afetiva da obra de Schiliro funciona como uma micropolítica¹⁶ da alegria, pois rompe com a representação convencional e estigmatizante de um enfermo de Aids, afirmando sua figura e a de seus colegas soropositivos para além “do sofrimento e a passividade a qual foram condenados os portadores, em especial, pelo poder médico e os meios de comunicação.” (Lemus, 2017a, p. 24) (tradução nossa)¹⁷. Schiliro constituiu “um repertório emocional que, longe de aquietar e tornar dócil o corpo, produziu a invenção de uma vida mais bela” (Lemus, 2017a, p. 21) (tradução nossa)¹⁸. Desse modo, a obra constituiu uma micropolítica por desobedecer e tensionar as regras vigentes, em seu caso, a partir da alegria que ainda pode emanar de seu corpo enfermo.

Como referência ao vírus que contaminou grande parte dos artistas do Rojas, a peste rosa, o termo Arte Rosa também passou a ser utilizado para se referir às produções do período. Tratou-se, também, de uma referência à orientação sexual desses artistas, visto que homens homossexuais tiveram sua masculinidade questionada e a cor rosa é socialmente associada ao feminino. Em uma lógica binária, o que não é masculino é feminino, o que vincula o homem gay aos estereótipos do feminino e, portanto, à cor rosa (Alves, 2023).

•76

Outro adjetivo atribuído às produções dos artistas vinculados ao Rojas, como Schiliro, foi o de Arte Guarango, cunhado pelo francês Pierre Restany (1995). O crítico relacionou o cenário artístico portenho da década de noventa com a ascensão da classe média durante o governo neoliberal de Carlos Menem (1989-1999). Para ele, os “novos ricos” teriam um estilo superficial, grosseiro e de mau gosto (Lemus, 2015) e esse estilo estaria presente nas obras dos artistas do período em Buenos Aires, simplesmente refletindo uma cultura citacionista dos meios de comunicação e do consumo massivo (Restany, 1995).

Essas noções de *Light* enquanto representativo do consumo em massa e de guarango, com elementos de uma classe social emergente, nos levam à categoria estética de kitsch, citada por Restany em sua crítica e até mesmo pelos próprios artistas. Assim como Guarango, o kitsch é um termo que carrega

16 Lemus faz referência a Micropolítica: cartografias do desejo, de Félix Guattari e Suely Rolnik.

17 No original: [...] lejos están del sufrimiento y la pasividad a la que fueron condenados los portadores, en especial, por el poder médico y los medios de comunicación. (Lemus, 2017a, p. 24).

18 No original: Un repertorio emocional que lejos de aquietar y volver dócil el cuerpo, produjo la invención de una vida más bella. (Lemus, 2017a, p. 21).

um teor negativo sobre certa estética da burguesia ascendente do século XIX, caracterizada pelo excesso, em diferentes temporalidades e localidades do mundo (Moles, 1972). É, portanto, um termo mais geral que Guarango, que por sua vez remete especificamente à burguesia ascendente em um contexto neoliberal de forte presença dos meios de comunicação e dos produtos industrializados em série. Ainda assim, semelhanças se mantêm, pois Gillo Dorfles (1969) e Umberto Eco (2001) relacionaram o kitsch com o massivo e consumista, uma civilização que aceleradamente produz para consumir, constituindo um sistema de alienação do ser humano, que se condiciona aos objetos (Moles, 1972). Trata-se de um fator estético que visa a “imposição do efeito”, um mero “estímulo sentimental” (Eco, 2001, p. 70-73). O termo vem do alemão *kitschen*, que remete à criação de algo novo a partir do velho, e *verkitschen*, que expressa a ideia de “vender alguma coisa no lugar do que havia sido combinado” (Moles, 1972, p. 10), fatores que, segundo Dorfles (1969), estão presentes em ambientes cotidianos que reproduzem elementos da cultura dita erudita. Desse modo, “kitsch” evoca noções do falso, artificial, excessivo e desordenado.

•77

Na América Latina, o kitsch é percebido na segunda metade do século XX a partir dos hibridismos entre o tradicional e o moderno, o hegemônico e o subalterno. Nesses processos, a crescente circulação de produtos importados de baixo custo, que somente remetem ao hegemônico e que são produzidos em larga escala, constitui uma heterogeneidade multitemporal (Canclini, 2003, p. 74). São esses produtos os utilizados para a produção artística de Omar Schiliro. Suas obras remetem aos lustres reluzentes de espaços frequentados pelas classes altas da sociedade, mas não o são, pois, na realidade, são constituídas de plásticos e peças de vidro sobressalentes, produzindo uma ilusão. Além disso, elas provocam efeito do sentimental, artificial e excessivo.

As adjetivações mencionadas também nos levam à categoria de neobarroco. Pensada a partir da segunda metade do século XX, a ideia de neobarroco é bastante ampla. Para Omar Calabrese (1989), trata-se de uma etiqueta para alguns objetos culturais da atualidade, fazendo referência ao barroco por meio da analogia. O autor relacionou o que foi chamado de pós-moderno como uma alternativa ao neobarroco. Para ele, o neobarroco transita entre dualidades como: detalhe e fragmento, limite e excesso, instabilidade e metamorfose, entre outras. Já Severo Sarduy (1972) o define como um barroco atual e, portanto, constituído por “superabundância e desperdício” e pela

ruptura com a homogeneidade, aludindo à falta de harmonia e equilíbrio, como um “reflexo necessariamente pulverizado de um saber que sabe que não está pacificamente fechado sobre si mesmo.” (Sarduy, 1972, p. 183). É, ainda, um procedimento retórico, de matriz mestiça e americana¹⁹, no qual a retórica se dá por meio do jogo do artifício entre significado e significante, através da substituição, da proliferação e da paródia, além da inter e da intratextualidade (Sarduy, 1972).

Néstor Perlongher (1997 apud García, 2013) assumiu o neobarroco como um movimento de se recobrar o espaço delegado àquelas pessoas cujas práticas foram consideradas excêntricas pelo olhar tradicional. Como reposicionar simbolicamente a marginalidade, uma reterritorialização (Perlongher, 1997 apud García, 2013).

Já Terry Smith (2011 apud Sarti, 2018) define o neobarroco como a busca da sedução por meio das características dos materiais. Enquanto Bolívar Echeverría (2002 apud Sarti, 2018) o relaciona com a modernidade latino-americana, a decoração absoluta como estratégia de sobrevivência, não somente como mera estetização. Graciela Sarti (2018) enfatiza que o neobarroco não é um *revival* do barroco, não copia estilos históricos passados, mas é constituído por estratégias de produção e “climas” da época (p. 17), como “a espetacularidade cenográfica, a teatralidade, o dinamismo e o ilusionismo” do barroco (Sarti, 2018, p. 18) (tradução nossa)²⁰. Trata-se de um jogo permanente de releitura crítica, citação e apropriação do estilo do passado e sua reelaboração, não ressurgimento dele. A autora enfatiza também a abundância de significantes como característica (Sarti, 2018).

Alguns dos aspectos mencionados, como abundância, apropriação, citação, desenvolvimento de imagens do excesso, artifício, simulação, abertura a significados diversos, retórica, sedução por meio das características dos materiais, teor cenográfico e “reposicionamento simbólico da marginalidade”, são pontos de inscrição da obra de Schiliro na categoria de neobarroco. Além delas,

19 O termo «americano » é empregado pelo autor como referente ao continente americano.

20 No original: [...] la espectacularidad escenográfica, la teatralidad, el dinamismo y el ilusionismo, por ejemplo. (Sarti, 2018, p. 18).

As práticas do excesso, do kitsch, as transgressões aos cânones de gênero, a mescla de materiais, suportes e técnicas, a propensão geral da teatralização e o artifício são algumas das notas de um palco neobarroco que, não só não remete, mas que parece reatualizar-se constantemente. (Sarti, 2018, p. 10) (tradução nossa)²¹

Ainda que a autora se refira ao teatro, é possível deslocar para a obra de Schiliro as transgressões aos cânones de gênero, o uso do kitsch e da teatralização, a mescla de materiais, suportes e técnicas e a constante reatualização mencionadas pela autora. Nathalia March (2019) acrescenta como característica neobarroca na obra de Schiliro “a saturação decorativista [...] como uma ação provocativa” contra o neoliberalismo e sua “impiedosa lei de consumo, colocando em cena e enfatizando o banal e o intrascendente” (March, 2019, p. 447) (tradução nossa)²².

Outro aspecto de inscrição é aquele relativo ao disciplinamento do corpo. Sarti (2018) argumenta sobre os efeitos do barroco enquanto o movimento da contrarreforma e o neobarroco, enquanto sua releitura crítica, uma categoria de dissidência sexual e de gênero:

[...] essa recorrência ao imaginário da contrarreforma se converte também em discurso relativo ao corpo ‘sublevado’ diante das normas que historicamente pretenderam seu disciplinamento e controle. Se nos anos oitenta esse neobarroquismo desenfadado e revulsivo pôs em cena os corpos das sexualidades dissidentes, demonizados devido à crise da aids, hoje seu retorno ou continuidade pode se vincular ao desenvolvimento e afirmação das conquistas de gênero levadas adiante pelos coletivos respectivos nas últimas décadas, assim como a resistência a essas conquistas em vastas áreas geográficas não ocidentais ou a reaparição de

21 No original: Las prácticas del exceso, del kitsch, las trasgresiones a los cánones de género, la mezcla de materiales, soportes y técnicas, la propensión general a la teatralización y el artifício son algunas de las notas de un escenario neobarroco que, no solo no remete, sino que parece reactualizase constantemente. (Sarti, 2018, p. 10).

22 No original: La saturación decorativista [...] como una acción provocativa [...] el neoliberalismo en su desbordante e imperiosa ley del consumo, poniendo en escena y enfatizando en lo banal e intrascendente. (March, 2019, p. 447).

nichos de intolerância nas sociedades urbanas ocidentais. (Sarti, 2018, p. 22) (tradução nossa)²³.

Já Lemus (2017a) argumenta que a busca por uma realidade alternativa, a festa, o jogo entre os elementos e a celebração religiosa do barroco, também constituem pontos de encontro com a obra de Schiliro. Logo,

[...] as obras de Schiliro reatualizam o barroco, já que através de seu olho, objetos triviais, remanentes de outra época e novidades presentes nos contenedores de uma economia de livre mercado – adquirem preciosismo e, inclusive, uma ou outra volta caprichosa. Schiliro recorre à teatralização, suas assemblagens são tão perfeitas que uma vasilha ou uma bacia de cor chamativa simulam ser um objeto sem função alguma e as peças velhas parecem estrear, algo que chega a seu ponto máximo com a inclusão de bijuterias e luzes. [...] A apropriação queer do barroco tem ancoragem em Schiliro e suas produções artísticas realizadas para habitar formas antirracionais. (Lemus, 2017a, p. 19-20) (tradução nossa)²⁴.

•80

Em outro momento, Lemus (2017b) esclarece que as obras de Schiliro “planteiam uma fusão entre a experiência barroca e a possibilidade vanguardista de incorporar materiais não artísticos” (p. 165) (tradução nossa)²⁵, por meio da simulação e harmonia, sem que haja conflito entre as partes. Para

23 No original: [...] esa recurrencia al imaginario de la Contrarreforma se convierte también en discurso relativo al cuerpo “sublevado” frente a las normas que históricamente pretendieron su disciplinamiento y control. Si en los años ochenta ese neobarroquismo desenfadado y revulsivo puso en escena los cuerpos de las sexualidades disidentes, demonizados tras la crisis del SIDA, hoy su retorno o continuidad puede vincularse al desarrollo y afirmación de las conquistas de género llevadas adelante por los colectivos respectivos en las últimas décadas, así como a la resistencia a esas conquistas en vastas áreas geográficas no occidentales o la reaparición de nichos de intolerancia en las sociedades urbanas occidentales. (Sarti, 2018, p. 22).

24 No original: [...] las obras de Schiliro reactualizan el barroco, ya que a través de su ojo, objetos triviales—remanentes de otra época y novedades presentes en los contenedores de una economía de libre mercado— adquieren preciosismo e, incluso, alguna que otra vuelta caprichosa. Schiliro recurre a la teatralización, sus ensamblajes son tan perfectos que un taper o una palangana de color chillón simulan ser un objeto sin función alguna y las piezas viejas parecen a estrenar, algo que llega a su punto máximo con la inclusión de bijouterie y luces. [...] La apropiación queer del barroco tiene anclaje en Schiliro y sus producciones artísticas realizadas para habitar formas antirracionales.

25 No original: [...] plantean una fusión entre la experiencia barroca y la posibilidad vanguardista de incorporar materiales no artísticos. (Lemus, 2017b, p. 165).

o autor, sua obra se aproxima da “artificialidade” do barroco através de realidades alternativas da celebração religiosa, da festa e do jogo.

Ainda que pontuais, outras associações artísticas foram feitas com as obras de Schiliro. Marcelo Pacheco (2009) associa a um *Ready-made* invertido, visto que retira o objeto de seu fim utilitário doméstico, negando-o ao acrescentar ornamentos e refuncionalizando-o. Já a relação da obra de Schiliro com a terapia e com a infância leva Lemus (2017a) a relacioná-la com a *Art Brutt*²⁶ e com a *Arte Naïf*²⁷, somente por seu autodidatismo. Para o autor, essas adjetivações cabem mais na obra de Schiliro do que a ideia de vanguarda, uma vez que ele produziu desde o exterior dos códigos artísticos, inclusive aqueles contraculturais e experimentais (Lemus, 2017a).

4. Considerações finais

A obra do artista argentino Omar Schiliro é marcada por diferentes aspectos de sua trajetória. Sua fase *bijoutier* permanece através do caráter artesanal e ornamental de seu trabalho, que implica em uma reflexão sobre o modelo de consumo em massa que ascendia no contexto argentino na década de 1990. Ao transgredir a utilidade inicial dos objetos produzidos em série, Schiliro questiona quais são os componentes da beleza cotidiana e doméstica, destrinchando-os e fabricando com eles um universo artificial, de plástico e sucata. Nesse processo de coleta, agrupamento e confecção, o artista expõe a artificialidade do doméstico através dos materiais que utiliza e a exacerba em um mundo exterior repleto de luz e diversão.

Esse mundo de fantasia remete inicialmente ao infantil, entretanto, no contexto da epidemia de HIV, a obra testemunha o desejo por um mundo paralelo onde não há enfermidade, onde a diversão é garantida e as luzes contrastantes permanecem acesas sem um fim iminente. Nesse sentido, as

•81

26 Categoria criada por Jean Dubuffet na década de 1940 para abarcar obras provenientes de instituições psiquiátricas e produzidas por crianças. A arte bruta, portanto, parte da ideia de um modo de produção não lapidado pelas regras do cânone artístico e das convenções sociais.

27 O termo naïf é traduzido para o português como “ingênuo”. Foi cunhado na França a partir da disseminação das obras de Henri Rousseau, um artista francês autodidata, entre o fim do século XIX e início do XX. Naïf passou a aludir a uma produção de artistas não-profissionalizados, autodidatas e sem formação acadêmica em artes visuais.

obras se tornam um apelo, como objetos que se acumulam em forma de oferta, cuja artificialidade revela o caráter simulado da própria prece.

Após adentrar o circuito artístico a partir da cena *underground*, Shiliro foi associado a uma arte leve, superficial e constituinte de uma ficção, o que a delegou ao estigma de acrílica e apolítica. Concomitantemente, as leituras de sua obra se deram através da ótica da homossexualidade e da crise da Aids, além da ótica do contexto político argentino, marcado pelo neoliberalismo nos anos 1990, cuja estética do excesso foi disseminada em meio aos produtos de consumo. Essas leituras se deram pelo fato de que a crítica da época não identificou como fator político na obra do artista a ruptura da domesticidade e dos estereótipos sobre a Aids, tampouco as correlações provocadas pelas obras entre a artificialidade dos objetos industriais que compunham o cotidiano e a tentativa de criação, por um corpo enfermo perante a morte, de um mundo também artificial, onde cores, luzes e vida são perpétuas.

Essas analogias, a ficção, o caráter dissidente, o excesso de elementos visuais e o teor cenográfico inerentes às noções de *Light*, Rosa e Guarango, as quais foram associadas às obras de Schiliro, levam a associações de sua produção com as categorias estéticas do kitsch e neobarroco. Seu trabalho escancara a falsidade do cotidiano através de objetos plásticos e, nesse processo, o espectador é seduzido pela materialidade, tragado para o jogo entre significante e significado, para a dualidade entre o todo e o detalhe e para o espetáculo cenográfico artificial que Schiliro metamorfoseou.

Referências

ALMEIJEIRAS, Hernán. La única posibilidad del arte es la evasión: Entrevista a Marcelo Pombo, Omar Schiliro, Alfredo Londaibere y Jorge Gumier Maier. **La Maga**, Buenos Aires. 7 de julio de 1993, pp. 40-41. Disponível em: <https://www.jennifer.net.ar/single-post/rosa-archivo> Acesso em 09 de set. de 2024.

Alves, Ricardo Henrique Ayres. Peste rosa, arte rosa: aids e crítica de arte desde a Argentina. **PORTO ARTE: Revista De Artes Visuais**, Porto Alegre, v. 2, n. 48, 2023. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/index.php/PortoArte/issue/view/4899> Acesso em fev. 2024.

ANAYA, Jorge López. El absurdo y la ficción en una notable muestra. **La Nación**, Buenos Aires, n. 43371, 01 ago. 1992. Disponível em: <https://icaa.mfah.org/s/en/item/768308#?c=&m=&s=&cv=&xywh=-1339%2C0%2C4716%2C2640> Acesso em 13 out. 2023.

BEVACQUA Guillermina. El Rojas: plataforma de enunciación crítica de las desobediencias socio-sexuales en el campo cultural de Buenos Aires (1984-2014). **Asociación Aragonesa de Críticos de Arte (ACA)**. Zaragoza, nº 52, set. 2020. Disponível em: <https://www.aacadigital.com/contenido.php?idarticulo=1716> Acesso em abril de 2024.

CALABRESE, Omar. **La era neobarroca**. 3ª Ed. Madri: Cátedra, 1989.

CANCLINI, Nestor García. **Culturas Híbridas**: estratégias para entrar e sair da modernidade. São Paulo: Edusp, 2003.

CERVIÑO, Mariana. La herejía del Rojas: Ethos disidentes e innovación artística en Buenos Aires, en la post-dictadura. In: Wortman, Ana (Org.). **Mi Buenos Aires querido**: Entre la democratización cultural y la desigualdad educativa. Buenos Aires: Prometeo Editorial, 2011, p. 129 – 147.

Cerviño, Mariana. **El arte como Salvación**. In: Ahora voy a brillar: Omar Schiliro. Buenos Aires: Fundación Amalia Lacroze de Fortabat, 2018, p. 77-91.

DORFLES, Gillo. **Kitsch**: An anthology of bad taste. 1ª Ed. Londres: Studio Vista Limited, 1969.

ECO, Umberto. **Apocalípticos e integrados**. 6ª Ed. São Paulo: Editora Perspectiva, 2001.

GARCÍA, José Antonio Paniagua. Un caracol de fogo: revisión crítica del neobarroco en América Latina. In: **XXIX Encuentro de Jóvenes Investigadores**, Salamanca, 2013, p. 113-118.

GUMIER-MAIER, Jorge. El rojas. In: **5 años en el Rojas**. Editorial Universitaria de Buenos Aires Buenos Aires (Eudeba), Buenos Aires, 1994. Disponível em: <https://icaa.mfah.org/s/en/item/768212#?c=&m=&s=&cv=&xywh=-1601%2C-207%2C5240%2C2933> Acesso em 13 out. 2023.

GUMIER-MAIER, Jorge. **El Tao del arte**. In: Catálogo da exposição “El Tao del arte”. Buenos Aires, Centro Cultural Recoleta, 1997. Disponível em: <https://icaa.mfah.org/s/en/item/769509#?c=&m=&s=&cv=&xywh=-2001%2C-17%2C6551%2C3666>. Acesso em 13 out. 2023.

•84

HOWALD, C.; LENNARSTSSON HARTMANN, Y. La reivindicación de verdad y justicia en Argentina. ¿Una primavera democrática?. **Revista Jurídica Universidad Autónoma de Madrid**, (16), 2016. Disponível em: <https://revistas.uam.es/revistajuridica/article/view/6084>. Acesso em 13 out. 2023.

LEMUS, Francisco. Retóricas de la pandemia: Derivas y resistencias en torno al arte argentino frente a la crisis del sida. **Revista Caiana**, Buenos Aires, v. 6, n.1, p. 1-8, 2015. Disponível em: http://caiana.caia.org.ar/template/caiana.php?pag=articles/article_2.php&obj=186&vol=6 . Acesso em abril de 2024.

LEMUS, Francisco. Omar Schiliro: le bijoutier de Itaipark. In: **III Coloquio Internacional Saberes contemporáneos desde la diversidad sexual: teoría, crítica, praxis**. Rosário, 2016. Disponível em: <http://hdl.handle.net/2133/18718> Acesso em out. de 2023.

LEMUS, Francisco. Omar Schiliro: artesano de la alegría. **El banquete de los Dioses**, Buenos Aires, v. 5, n. 7, 2017, p. 10-36. Disponível em: <https://publicaciones sociales.uba.ar/index.php/ebdId/article/view/2430> Acesso em out. de 2023.

LEMUS, Francisco. Relaciones peligrosas: arte abstrato en Buenos Aires durante los años noventa. **Cuaderno de Filosofía**, Buenos Aires, n. 69, p. 155-170, jul./dez. 2017. Disponível em: <https://doi.org/10.34096/cf.n69.6121> Acesso em set. de 2024.

LEMUS, Francisco. **La supervivencia de Omar Schiliro**. In: Ahora voy a brillar: Omar Schiliro. Buenos Aires: Fundación Amália Lacroze de Fortabat, 2018, p. 69-76.

MARCH, Natalia. Imágenes del exceso: El neobarroco como forma “invisible” del neoliberalismo político y cultural, Argentina 1990-2000. In: **IV Congreso Internacional de investigación en artes visuales (ANIAV)**, 2019 Editorial Universitat Politècnica de València, 2019, p. 445-454. Disponível em: <https://doi.org/10.4995/ANIAV.2019.2019.9586> Acesso em abr. 2024.

MOLES, Abraham A. **O kitsch: a arte da felicidade**. 1ª Ed. São Paulo: Editora Perspectiva, 1972.

RESTANY, Pierre. Arte Guarango para la Argentina de Menem. **Revista Lápiz**, Madri, n. 116, nov. 1995. Disponível em: <https://icaa.mfah.org/s/en/item/769571#?c=&m=&s=&cv=&xywh=-1339%2C0%2C4716%2C2640> Acesso em 13 out. 2023.

ROSA, Maria Laura. Trasgrediendo los géneros. Activismos, performances y contracultura en la Buenos Aires de la posdictadura. **Artelogie**, v. 8, 2016. Disponível em: <http://journals.openedition.org/artelogie/638> Acesso em 5 abr. 2024.

SACO, Daniela. La presencia de lo político en la estética neokitsch de un texto visual de Omar Schiliro. **AVANCES**, n. 31, 2022, p. 193-211. Disponível em: <https://revistas.unc.edu.ar/index.php/> Acesso em 05 de out. de 2023.

SARDUY, Severo. El barroco y el neobarroco. In: MORENO, César Fernández (Org.). **América Latina em su literatura**. 17ª Ed. Madri: Siglo veintiuno editores, 1972, p. 167-184.

SARTI, Graciela C. Neobarrocos del presente: vigencia de una categoría estética. In: SARTI, Graciela C. (Org.). **Retóricas neobarrocas/ imágenes tecnológicas**:

en el arte argentino contemporáneo. 1ª Ed. Buenos Aires: Fundación Alfonso y Luz Castillo, 2018, p. 7-27.

Recebido em 18/09/2025 - Aprovado em 02/04/2025

Como citar

Ficções e excessos: a obra de Omar Schiliro e os caminhos ao neobarroco. **ouvirOUver**, [S. l.], v. 21, n. 1, [s.d.]. DOI: [10.14393/OUV-V21N1A2025-75369](https://doi.org/10.14393/OUV-V21N1A2025-75369).

Disponível em: [HTTPS://SEER.UFU.BR/INDEX.PHP/OUVIROUVER/ARTICLE/VIEW/75369](https://seer.ufu.br/index.php/ouviouver/article/view/75369).

•86



A revista ouvirOUver está licenciada com uma Licença Creative Commons Atribuição-NãoComercial 4.0 Internacional.