

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO

Escola de Comunicações e Artes

Departamento de Artes Plásticas

Victor Gouvêa e Silva

“Projeto Hino”

SÃO PAULO-SP

2023

Victor Gouvêa e Silva

"Projeto Hino"

Trabalho de conclusão de curso apresentado no Departamento de Artes Plásticas da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo para obtenção do título de Bacharel em Artes Visuais, sob orientação do Prof. Dr. Mario Ramiro.

**SÃO PAULO-SP
2023**

Victor Gouvêa e Silva

Nº USP: 5646462

"Projeto Hino"

Trabalho de conclusão de curso apresentado no Departamento de Artes Plásticas da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo para obtenção do título de Bacharel em Artes Visuais, sob orientação do Prof. Dr. Mario Ramiro.

Aprovado em: ___/___/___

Prof. Dr. Mario Ramiro

Prof.^a Dr.^a Lucia Koch

Prof. Dr. Eriel de Araújo Santos

Dedico este trabalho a todas as vítimas do Estado brasileiro que, sob a égide de um arremedo de pátria, hino e símbolos cívico-militares, mantém operante um longo projeto de genocídio humano.

AGRADECIMENTOS

Agradeço ao meu orientador, Prof. Dr. Mario Ramiro, que sempre demonstrou profundo interesse e atenção pelo trabalho que eu escolhi desenvolver.

Aos professores do Departamento de Artes Visuais da USP pela dedicação e por apoiarem, das mais variadas maneiras, nosso aprendizado.

Agradeço, também, a todos os técnicos dos laboratórios, que compartilharam seu imenso conhecimento no dia a dia e foram verdadeiros parceiros de ateliê.

Às funcionárias da secretaria do Departamento pelo cuidado com nossa trajetória.

Sou grato, ainda, ao apoio que tive da minha família, do meu companheiro William e dos amigos, que opinaram, visitaram exposições e sempre me incentivaram. Obrigado a esse coletivo de pessoas incríveis que sustentou meu aprendizado até aqui.

RESUMO

Este trabalho apresenta os resultados da proposta de investigar visualmente um elemento simbólico na vida de todos os povos que se reúnem debaixo de um conceito de nação: o hino nacional. Ainda que as canções tenham por padrão exaltar as qualidades pátrias, no caso brasileiro, em especial, o hino pretende incorporar elementos nacionalistas exacerbados na tentativa de amalgamar um projeto de pátria que seja motivo de orgulho e desperte a construção de um patriotismo em cada cidadão. É debruçado sobre esses significados, passados e presentes, que o trabalho se desenrola e propõe uma visualidade crítica, sarcástica e desconfiada dos símbolos oficiais do país, por meio de três trabalhos artísticos. Visitando conceitos de Walter Benjamin, o processo de pesquisa se dispõe a revirar a história e produzir um corpo visual que reverencia os vencidos, denuncia o uso da violência como suposta arma civilizatória, e questiona o papel da elite política, econômica e intelectual na criação deste símbolo pátrio. O resultado aqui apresentado se constitui de pesquisa histórica, pesquisa de campo, produção de ateliê e decisões estéticas tomadas durante a produção.

Palavras-chave: Hino nacional. Patriotismo. Gravura. Escultura.

ABSTRACT

This study presents the results of the proposal to visually investigate a symbolic element in the lives of all peoples who gather under a concept of nation: the national anthem. Although the songs have the tradition of exalting the qualities of a country, in the case of Brazil, in particular, the anthem intends to incorporate exacerbated nationalistic elements in an attempt to amalgamate a project of nation that is a source of pride and awake the construction of patriotism in each citizen. It is based on these meanings, past and present, that the work unfolds and proposes a critical, sarcastic and suspicious visuality of the country's official symbols through three artworks. Visiting Walter Benjamin's concepts, the research process is willing to turn history upside down and produce a visual body that reveres the defeated, denounces the use of violence as a supposed civilizing weapon, and questions the role of the political, economic and intellectual elite in the creation of this homeland symbol. The result presented here is made up of historical research, field research, studio production, and aesthetic decisions made during production.

Key words: National anthem. Patriotism. Engraving. Sculpture.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – Edição do hino para piano	11
Figura 2 – "O Primeiro Passo para a Independência da Bahia".	15
Figura 3 – Personagens históricos de Cachoeira representados por alunos.....	16
Figura 4 – Personagens da revolução representados por alunos.	17
Figura 5 – Participantes se vestem como personagens da história local e carregam placas com seus nomes identificados.	17
Figura 6 – Cenas rupestres da Serra da Capivara.	19
Figura 7 – Figuras humanas na Serra da Capivara.....	20
Figura 8 – Cena de batalha na Serra da Capivara.	21
Figura 9 – Caminho para a gruta.....	23
Figura 10 – Casa onde os olheiros montavam guarda à beira do rio.....	24
Figura 11 – Cabeças dos cangaceiros expostas em Piranhas.	25
Figura 12 – Grotă de Angicos (SE).	28
Figura 13 – Ruínas de Canudos.	29
Figura 14 – Estruturas cenográficas da Serra da Barriga.	30
Figura 15 – Xilogravura que representa o quilombo dos Palmares.	31
Figura 16 – Processo de impressão em xilogravura.	31
Figura 17 – Teste de pigmento de pau-brasil extraído em água.	32
Figura 18 – Testes com pigmentos naturais de pau-brasil.....	33
Figura 19 – Parte 1 do tríptico representando Palmares.	34
Figura 20 – Parte 2 do tríptico representando Canudos.	35
Figura 21 – Parte 3 do tríptico representando a gruta de Angicos.	36
Figura 22 – "Verás que um Filho Teu Não Foge à Luta, 2022"....	37
Figura 23 – Início da moldagem da arma de brinquedo.....	39
Figura 24 – Molde concluído da arma de brinquedo.	40
Figura 25 – Moldagem com silicone que simula cor de pele branca.	40
Figura 26 – Deitado Eternamente em Berço Esplêndido", 2022.	42
Figura 27 – "Deitado Eternamente em Berço Esplêndido" (imagem em foco), 2022.....	43
Figura 28 – Tela de serigrafia gravada com o hino nacional.	45
Figura 29 – "Se o Penhor Dessa Igualdade", 2022.	46
Figura 30 – Detalhe da obra.	47
Figura 31 – Obra "Bordas" instalada em espaço expositivo.....	50
Figura 32 – Detalhe da obra "Bordas"	51
Figura 33 – "Reizinho" (2019).	53
Figura 34 – "Reizinho"(2019).	54
Figura 35 – Detalhe da obra "Reizinho" (2019).	55
Figura 36 – Instruções da ação para o público.	56
Figura 37 – Processo de lavagem da culpa do público.	57
Figura 38 – Pintura "Graue Passion, Christus vor Pilatus" (1494-1500).....	57
Figura 39 – Lavagem da culpa na cor que a pessoa escolheu para representar o sentimento.	58
Figura 40 – Limpeza do espaço onde se realiza a lavagem da culpa.	59
Figura 41 – Tela finalizada durante o processo de coleta de culpas.	59
Figura 42 – O trabalho "Amerika".	61
Figura 43 – Detalhe do trabalho "Amerika".	62
Figura 44 – Detalhe do trabalho "Amerika".	63

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	9
1. SOBRE O HINO NACIONAL BRASILEIRO	10
2. VIAGENS EXPLORATÓRIAS	14
2.1. Cachoeira (BA)	14
2.2. Serra da Capivara (PI).....	18
2.3. Grotas de Angicos (SE)	22
3. TRABALHOS REALIZADOS.....	26
3.1. “Verás que um filho teu não foge à luta” (2022).....	27
3.2. “Deitado eternamente em berço esplêndido” (2022).....	38
3.3. “Se o penhor dessa igualdade” (2022)	43
4. CORPO DE TRABALHO	49
4.1. Bordas (2018)	49
4.2. Reizinho (2019)	52
4.3. Mea-culpa (2019).....	55
4.4. Amerika (2019).....	60
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	63
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	65

INTRODUÇÃO

"Nunca houve um monumento da cultura que não fosse também um monumento da barbárie", disse Walter Benjamin (1987, p.2). Os escritos de Benjamin referem-se aos horrores do nazismo, que ele conheceu de perto e dos quais foi vítima. Não obstante, permitem universalizar essa visão da história como uma sucessão catastrófica de fatos para outros movimentos e episódios, encontrando ecos no Brasil.

Esta pátria foi cindida múltiplas vezes pela extensão territorial, pelo histórico conflituoso entre os colonizadores portugueses, os povos nativos e negros trazidos escravizados da África, por inúmeras investidas de invasores holandeses e franceses, além dos interesses da Igreja Católica, bem como da Coroa Portuguesa, que achou abrigo na colônia, em fuga das tropas de Napoleão.

O Brasil, desde a época da colônia, experimentou incontáveis revoltas populares, ebullições sociais, e reiterou a violência das sobrevivências patriarcais por meio de opressão sistemática de grupos sociais inteiros (FREYRE, 1974). Todavia, o hino nacional escolhe o caminho ufanista oposto, em que os "bosques têm mais vida" e a vida, "mais amores" – em um apagamento fraternal e elitista da luta do povo que verdadeiramente constituiu a nação brasileira.

Considerando o contexto em que o país foi originado e as mazelas que se sucedem até os dias de hoje em razão dessa origem, o hino nacional foi sequestrado por uma parcela da população nos últimos anos, e suas estrofes ganham novos signos e símbolos quando proferidas pela nação polarizada, parcialmente fascista e inflada de ódio por lideranças antidemocráticas.

Em contraponto ao fascismo, recomenda Benjamin (1987), a história deve ser contada não a partir do ponto de vista dos vencedores, mas dos vencidos. Não a partir da narrativa do dominador, mas dos dominados (LÖWY, 2011). Ainda na esteira desse argumento, convém pontuar o seguinte:

Assim como a cultura não é isenta de barbárie, não o é, tampouco, o processo de transmissão da cultura. Por isso, na medida do possível, o materialista histórico se desvia dela. Considera sua tarefa escovar a história a contrapelo. A tradição dos oprimidos nos ensina que o “estado de exceção” em que vivemos é, na verdade, a regra geral. Precisamos construir um conceito de história que corresponda a essa verdade. (BENJAMIN, 1987, p.3-4).

Essa proposta de Benjamin (1987) ressoa inteiramente no trabalho visual aqui desenvolvido, que se dispõe a escovar a história a contrapelo e revirar os signos e símbolos nacionais de modo a criar uma dialética visual entre a destruição e a reconstrução iconográfica brasileira.

1. SOBRE O HINO NACIONAL BRASILEIRO

Eu me lembro do primeiro contato com a instituição do hino nacional. Foi na Copa do Mundo de 1994, quando o Brasil fez uma campanha impecável até alcançar a taça dourada que escorregou das mãos de Roberto Baggio. A família empertigava-se no sofá, meu pai posicionava a mão no peito, e todos cantavam em uníssono aquela música, que me parecia muito formal e tinha palavras que eu nunca havia escutado. Lembro-me de minha mãe se emocionar algumas vezes, chegava a chorar. O nacionalismo à brasileira talvez comece com o futebol.

Poucos anos depois, havia o ritual de toda sexta-feira no Ensino Fundamental. Os alunos eram enfileirados no pátio da escola, do menorzinho ao mais alto, diante de uma grande caixa de som. Enquanto a bandeira era hasteada, executavam o hino à bandeira, o hino da independência e o hino nacional, que vinham escritos na apostila. Nas primeiras semanas, era preciso espiar a letra; mas, depois de alguns meses, já dava para cantarolar de cor aquelas palavras que nada significavam.

Apesar de essa versão do hino nacional parecer muito velha, ela não foi a primeira. Antes, na versão de 14 de abril de 1831, a letra escrita por Ovídio Saraiva celebrava a abdicação de D. Pedro I e apresentava um caráter monarquista em suas estrofes, refutando o primeiro imperador português, mas pregando pela união nacional sob o promissor reinado de D. Pedro II “Desde o Amazonas até o Prata” (PEREIRA, 1995, p.24).

A primeira canção, vale dizer, tinha em seu teor estrofes xenofóbicas e racistas (inclusive contra o imperador D. Pedro I):

Homens bárbaros, gerados
De sangue judaico, e mouro
Desenganai-vos: a Pátria
Já não é vosso tesouro.
(PEREIRA, 1995, p.23).

Apesar de a letra ser diferente, a música já era a mesma que conhecemos hoje, composta por Francisco Manuel da Silva. Segundo Pereira (1995), com o passar do tempo, a letra da versão anterior foi ficando datada e esquecida, mas a música perseverou em edições impressas para piano (Figura 1), que, à época, eram executadas em casas, reforçando a circulação do pensamento e do símbolo que o hino representava nas camadas mais altas da sociedade.

Figura 1 – Edição do hino para piano.



Fonte: Domínio público.

Após proclamada a República, em 1889, a letra monarquista perdeu completamente o sentido. Santos (2002) afirma que, então, um concurso foi convocado, em janeiro de 1890, para uma nova canção. De acordo com o autor:

Compositores de renome participaram do concurso (...). Entretanto, o hino antigo permanece até hoje, porém com letra de Joaquim Osório Duque Estrada (1870-1927), que nunca chegou a conhecer o autor da música, Francisco Manuel da Silva (1795-1865). Conta-se que Marechal Deodoro da Fonseca, depois de ouvir a composição de Leopoldo Miguez, com a letra de Medeiros e Albuquerque, exclamou: “Ainda assim, prefiro o velho!”. E o velho permaneceu. O hino que venceu o concurso acabou virando o Hino da Proclamação da República. (SANTOS, 2002, p.28).

Contudo, de acordo com Pereira (1995), essa recusa de Deodoro da Fonseca à canção vencedora do concurso não se deu por um capricho do mandatário. Havia uma disputa interna entre compositores que é digna de nota para os efeitos desta pesquisa. Em resumo, compositores

eruditos aderiram ao republicanismo depois que a Academia Imperial de Belas Artes foi separada e o Instituto Nacional de Música oficialmente criado como instituição independente, conforme ilustra o trecho a seguir: "A adesão imediata dos compositores e demais musicistas ao novo regime somava-se à de muitos outros intelectuais que viram na República a promessa de modernização, progresso e civilização do país, capaz de igualá-lo às adiantadas nações europeias e norte-americanas" (PEREIRA, 1995, p.29).

Ainda segundo Pereira (1995), esses compositores eruditos decidiram participar do concurso como forma de demonstrar seu apoio, mas não aceitavam competir com compositores populares que também foram convidados a se inscrever. O autor cita que, para um crítico da época, Oscar Guanabarino, estes eram "fabricantes de música de danças"; por isso, os eruditos achavam melhor manter o hino antigo do que correr o risco de ter uma música popular como a vencedora do concurso. Assim, empenharam campanha nas autoridades mais próximas, em uma espécie de *lobby*, para que nenhuma canção saísse vencedora – o que foi acordado com Marechal Deodoro.

O episódio, mais uma vez, tem algo de esclarecedor sobre o conflito de classes no Brasil, pois envolveu interesses de grupos próximos aos altos círculos do poder para evitar uma suposta popularização da instituição do hino nacional via manipulação política, representante de um “intelectualismo estrutural”. Vale dizer que, de todas as canções escritas, o júri (erudito) selecionou apenas quatro finalistas, compostas por músicos também eruditos: Leopoldo Miguez, Francisco Braga, Alberto Nepomuceno e Jerônimo Queiroz.

Os autores que estudam o tema supõem que Marechal Deodoro acabou mantendo o hino antigo pela força da tradição militarista – ainda que monarquista –, em oposição à nova República. A solução encontrada pelo Governo Provisório foi oficializar a música de Francisco Manuel da Silva sem nenhuma letra até o início do século XX. De acordo com Pereira (1995):

A ausência de letra, bem como a ausência de uniformização na execução da música, levaram o compositor Alberto Nepomuceno, no papel de diretor do Instituto Nacional de Música, em 1906, propor ao Presidente da República empossado, Afonso Pena, uma reforma do Hino Nacional Brasileiro. Da reforma surgiu a letra de Osório Duque Estrada, que, após longos anos de debates na Câmara Federal e controvérsias na imprensa, só foi oficializada em 1922, às pressas, aos 6 de setembro, véspera das comemorações do centenário da Independência. (PEREIRA 1995, p.34).

Sobre Duque Estrada, o autor da letra do hino que conhecemos hoje, Santos (2002) descreve que era um homem letrado e progressista, poeta, jornalista, escritor e membro da Academia Brasileira de Letras. Enquanto trabalhava como jornalista, era defensor do fim da escravidão e, mais tarde, trabalharia como diplomata. O presidente Epitácio Pessoa teria

comprado seu poema por 5 mil contos de réis. Mais uma vez, um membro da elite financeira e intelectual brasileira, que bebia da fonte dos ideais positivistas da época e os transplantou diretamente para o hino. Como bem pontua Pereira (1995, p.39): "O hino, tal como se apresentava, não foi pensado para ser cantado por todos, pelo 'povo', mas pelos cantores de palco. O 'povo', o que na época significava as elites que tinham direito a voto, excluídos todos os demais, ouvia da plateia, não cantava".

Portanto, o hino nacional brasileiro tem em sua formação um caráter positivista, ufanista e profundamente ligado aos valores e interesses da elite intelectual, sobretudo econômica, por consequência, e política da época. Isso se reflete nas construções gramaticais em hipérbato¹, no uso de expressões exageradamente passionais, nos temas e na completa ausência do povo neste que é um dos quatro símbolos oficiais da República Federativa do Brasil. Essas características do hino são parte desta investigação e terão importância no desenvolvimento da poética visual a seguir.

¹ Hipérbato é a figura de linguagem que inverte a ordem usual das sentenças para fins de estilo. Exemplo: "Ouviram do Ipiranga as margens plácidas / de um povo heroico o brado retumbante" que, na ordem direta (sujeito, verbo e complemento), ficaria: "As margens plácidas do Ipiranga ouviram o brado retumbante de um povo heroico".

2. VIAGENS EXPLORATÓRIAS

Durante o processo de criação deste trabalho de conclusão de curso, senti a necessidade de me encontrar com alguns Brasis. A versão paulista, hermética, bairrista e acinzentada que eu conhecia não me parecia suficiente como lastro para me qualificar a versar visualmente sobre o hino de uma nação tão extensa e complexa quanto o Brasil.

No entanto, era impossível visitar todos os lugares possíveis. Diante disso, delimitei ao menos três visitas exploratórias que considerei essenciais, com o intuito de ampliar referências e conhecimentos sobre a nação brasileira. Estar nos lugares, conversar com as pessoas e conhecer as paisagens garantem uma intimidade única com os aspectos regionalistas da formação nacional mais ampla.

Como no conto "A função da arte/1"², em que Eduardo Galeano relata a história de Diego, um menino que viaja com o pai para conhecer o mar e, depois de avistar tamanha imensidão de água, pede "Me ajuda a olhar", é preciso ir conhecer a vastidão da cultura e da história brasileira, e é preciso de apoio para conseguir enxergar toda a potência dessa criação e suas tensões, como em um oceano de possibilidades. A fala de Freyre (1974) corrobora essa visão:

É que, de um só ponto de vista, que obrigue o observador a uma única atitude ou posição, fixa e sempre a mesma, não se consegue ver de uma época senão um aspecto. Para vê-la o mais possível em conjunto, de modo a conseguir-se uma síntese das suas contradições, dos seus vários tempos em conflito, dos seus diversos interesses em jogo, impõe-se aquela variedade de pontos de vista. (FREYRE, 1974, p.141).

Para ampliar, portanto, os pontos de vista e a profundidade do olhar, fui a campo. A seguir, conto um pouco sobre as visitas e a maneira como colaboraram para me conduzir à criação dos trabalhos visuais aqui apresentados.

2.1. Cachoeira (BA)

Cachoeira (BA), distante 135 quilômetros de Salvador, foi uma das protagonistas da independência do Brasil, ainda que seja muito pouco reconhecida por isso nacionalmente. Os 33.659 habitantes (IBGE, 2022) de hoje descendem de povos que lutaram pela separação da Coroa Portuguesa quase três meses antes do consolidado grito do Ipiranga, em São Paulo.

² GALEANO, Eduardo. *O livro dos abraços*. São Paulo: L&PM Pocket, 2016.

Como cita a matéria da Folha de S.Paulo, em 25 de junho de 1822, as lideranças políticas e populares da vila aclamaram Dom Pedro I como seu imperador, e o episódio levaria a uma Guerra pela Independência em toda a Bahia. Na Casa de Câmara de Cachoeira, diante da Praça da Aclamação, onde se desenrolaram diversos conflitos dessa guerra, encontra-se exposta a pintura "O Primeiro Passo para a Independência da Bahia" (Figura 2), do artista Antônio Parreiras, a própria versão local dos fatos.

De vocação parecida com a tela "Independência ou Morte", de Pedro Américo, a versão baiana também traz uma espada em riste, mas registra características peculiares da batalha local. Nela, se vê a participação de populares, de negros, indígenas e mulheres, que foram completamente apagados da historiografia dominante (SCHWARCZ, 2022).

Figura 2 – "O Primeiro Passo para a Independência da Bahia".



Fonte: Antonio Parreiras.

Portanto, a visita que realizei a Cachoeira em 25 de junho de 2022, dia em que se comemoravam 200 anos desses eventos, tinha como objetivo reconhecer esse marco histórico apagado. Foi profundamente instigante pelo contraste de significados entre essas lutas da independência e a versão dominante, que enaltece o 7 de setembro.

Na data, as escolas locais também preparam desfiles cívicos, mas com características próprias. Os estudantes se dividem em temas para representar todos os elementos da guerra

baiana, como se fossem carros alegóricos das escolas de samba que apresentam um tema em conjunto (Figura 3). Há, portanto, uma consciência coletiva dos elementos populares presentes na construção revolucionária da independência, diferentemente da versão higienizada que perseverou.

Figura 3 – Personagens históricos de Cachoeira representados por alunos.



Foto: William Silva.

Alas de crianças vestidas de indígenas, de jesuítas, de negros escravizados, de participantes de religiões de matriz africana, todos desfilam pela rua principal da cidade em direção à Praça da Aclamação (Figuras 4 e 5). Há, inclusive, referências ao Rio Paraguaçu, por onde chegaram marinheiros portugueses que lutaram contra os insurgentes baianos, e a outros pontos históricos da cidade.

Figura 4 – Personagens da revolução representados por alunos.



Foto: William Silva.

Figura 5 – Participantes se vestem como personagens da história local e carregam placas com seus nomes identificados.



Foto: William Silva.

Muito mais do que um bairrismo historicista da população, é um importante remonte da história “oficial”, que insiste em disseminar a ideia de que a independência brasileira ocorreu sem luta. Essa versão desordeira dos fatos vai de encontro à narrativa do povo pacífico e pouco afeito a revoluções.

O episódio de Cachoeira, por si só, aconteceu na esteira do assassinato da madre Joana Angélica, em resposta a levantes populares por conta da nomeação de um português para o cargo de Governador de Armas.

Encontrar em 2022 um movimento popular tão bem-organizado, reconhecedor de sua origem e importância para a formação do Brasil foi fundamental para mim, e muito estimulante. Esse desfile histórico, consciente, não apenas coloca a pequena Cachoeira no centro dos eventos que culminaram na independência, como também recobra a força popular para que isso tudo tivesse acontecido depois.

O trabalho aqui desenvolvido, afinal de contas, é exatamente sobre isso: escovar a história a contrapelo, como disse Benjamin. E Cachoeira e a Bahia seguem escovando.

2.2. Serra da Capivara (PI)

O Brasil teve muitos começos. Convencionou-se, por muito tempo, ensinar que a invasão portuguesa era o verdadeiro início do país. Com o tempo e a evolução da disciplina de História, os povos indígenas que aqui habitavam antes da chegada dos colonizadores passaram a ser lembrados, ainda que de forma muito discreta e pontual. Contudo, ainda mais remotamente, se o Brasil tem um começo de ocupação humana, ela aconteceu na Serra da Capivara, no Piauí.

Ali, nos mais de 129 mil hectares do Parque Nacional, estão os primeiros registros humanos de que se tem nota nas Américas, espalhados em 1.335 sítios arqueológicos cuja datação ultrapassa os 40 mil anos (United Nations, 2015). Essas descobertas desafiam inclusive a teoria dominante da chegada do Homem às Américas via Estreito de Bering, já que os vestígios de ocupação no Piauí são anteriores a essa documentação.

Tais descobertas, a catalogação das milhares de pinturas rupestres e a criação de um Parque Nacional, em 1979, para preservar os tesouros arqueológicos só foram possíveis graças ao trabalho incansável e à luta da arqueóloga Niède Guidon e sua equipe, que realizaram inúmeras escavações e colocaram a Serra da Capivara no mapa mundial como um dos sítios mais importantes do planeta e Patrimônio da Humanidade pela Unesco, em 1991.

Há algo de mágico, de sobrenatural em poder ver de perto as manifestações artísticas dos brasileiros mais antigos de que se tem notícia. É como ser transportado em uma máquina do tempo que mostra os detalhes de um dia a dia absolutamente integrado à natureza e à vida comunitária. Aquelas pequenas e grandes figuras falam sobre os gestos humanos primordiais, como nota a pesquisadora Lina do Carmo em visita ao Parque Nacional: "A memória arcaica dá à luz o ato criativo capaz de abstração, deformações, simbolização de valores plásticos no gesto" (DO CARMO, 2021, p.83, *tradução nossa*).

O material utilizado nos desenhos rupestres é majoritariamente óxido de ferro, um pedregulho abundante na região que, quando raspado, gera um pigmento em pó vermelho-escuro (GASPAR, 2006). A cor vermelha, aqui observada, se fará presente no resultado visual desta pesquisa, como se descreve mais tarde. São muitas interpretações possíveis dos desenhos que representam o cotidiano, e a maioria delas está em aberto, o que de certa forma os aproxima da concepção contemporânea de arte. Algumas das cenas mais comuns poderiam se conectar com a epopeia de Canudos descrita por Euclides da Cunha em "Os Sertões"³.

Figura 6 – Cenas rupestres da Serra da Capivara.



Foto: Victor Gouvêa.

Os três primeiros capítulos da narrativa épica estão presentes na caatinga da Serra da Capivara, porque desde as pinturas rupestres também se vê:

³ CUNHA, Euclides da. *Os sertões*. Brasil: Centro Edelstein, 2010.

"A terra", com as figuras humanas ao centro da imagem louvando uma árvore em uma espécie de ritual sagrado. Na Figura 6, anteriormente apresentada, a cena aparece acima do animal maior, saltando. Ela fala sobre a relação desses povos com seu ambiente, sua casa, sua crença, encontrando, na terra, do sustento à religiosidade.

"O homem", com incontáveis representações e autorretratos da experiência humana naquele período, como mostra a Figura 7, em que se vê um homem representado de frente e uma mulher grávida representada de perfil.

Figura 7 – Figuras humanas na Serra da Capivara.



Foto: Victor Gouvêa.

São extremamente comuns as figuras humanas na Serra da Capivara, o que reverbera a necessidade eminentemente humana de se colocar como centro das ações que se desenrolam no mundo, desde a pintura "As Meninas", de Diego Velázquez, até a pulverização das selfies com o advento do celular.

"A luta", em cenas de batalhas, como na Figura 8, que mostra o histórico conflituoso, presente na experiência humana desde os tempos primordiais, e lembra que, apesar das conquistas do Humanismo, haverá sempre (como sempre houve) a luta.

Figura 8 – Cena de batalha na Serra da Capivara.



Foto: Victor Gouvêa.

Entrar em contato com essas primeiras manifestações artísticas e expressões visuais de povos originários foi muito importante para a minha pesquisa, especialmente para compor mais um pedaço da História do que é a formação nacional e do que o povo brasileiro é feito desde suas origens.

2.3. Grotas de Angicos (SE)

A visita à Grotas de Angicos começa em Piranhas (AL). O sítio histórico onde o grupo de Lampião e Maria Bonita foi encerrado e morto pela guarda-volante fica à beira do Rio São Francisco, na fronteira entre os estados do Alagoas e Sergipe. É preciso reservar um barco na cidade alagoana, que leva até o lugar que hoje é um atrativo turístico completo.

O passeio prevê uma caminhada até o local do fato e, depois, um relaxante mergulho e almoço à beira-rio. Logo que o barco aporta no complexo, os visitantes são recebidos por funcionários vestidos com um uniforme que imita as roupas típicas dos cangaceiros – em uma versão mais leve e curta, para suportar os dias invariavelmente quentes do sertão nordestino.

É um passeio turístico verdadeiramente. De hora em hora parte um guia local com um grupo para a trilha que dura cerca de 20 minutos de caminhada até a grotas. Lampião e seu grupo escolheram o lugar para esperar os tenentes Corisco e Labareda, reunindo mais cangaceiros para organizar um ataque contra as forças policiais. Grunspan-Jasmin (2006) descreve o local:

Nas margens do rio ficava a Fazenda Angico, que pertencia ao coronel Antônio Caixeiro. As terras da fazenda eram atravessadas pelo riacho Angico, geralmente seco fora dos períodos de chuva. A uns dois quilômetros da embocadura desse riacho alteiam-se duas colinas que constituem uma barreira lateral natural, impossível de ser escalada, as quais se juntam para formar uma espécie de grotas. Defronte da entrada havia uma grande quantidade de arbustos e plantas espinhosas, o que tornava o seu acesso difícil. Portanto, entrar nessa grotas ou dela sair só era possível por um lado. Foi nesse local que Lampião se deixou surpreender pelo tenente João Bezerra e seus homens. (GRUNSPAN-JASMIN, 2006, p.160).

Durante a caminhada (Figura 9) para o lugar derradeiro que Lampião escolheu para se esconder com seu bando, a guia vai soltando algumas dessas informações que explicam por que depois de 20 anos de cangaço e incontáveis batalhas contra as autoridades o grupo teve ali sua derrocada. Pelo que consta, a noite anterior ao ataque policial foi de muita festa e bebedeira, de modo que o grupo não estava exatamente alerta para possíveis perigos:

Ao som suave do violão, todos dançaram. As moças com os olhos baixos se aproximavam cada vez mais de seus pares e, em seguida, rodopiavam e voltavam a se aproximar. Os rapazes faziam uma reverência diante das moças em tom de brincadeira, como no início da vida deles no cangaço, amando, divertindo-se, com afeto e companheirismo, cheios de vida e amor nessa última noite à margem do rio. As garrafas de cachaça e Cinzano passavam de mão em mão. (SHORR, 2018, s./p.).

Figura 9 – Caminho para a gruta.

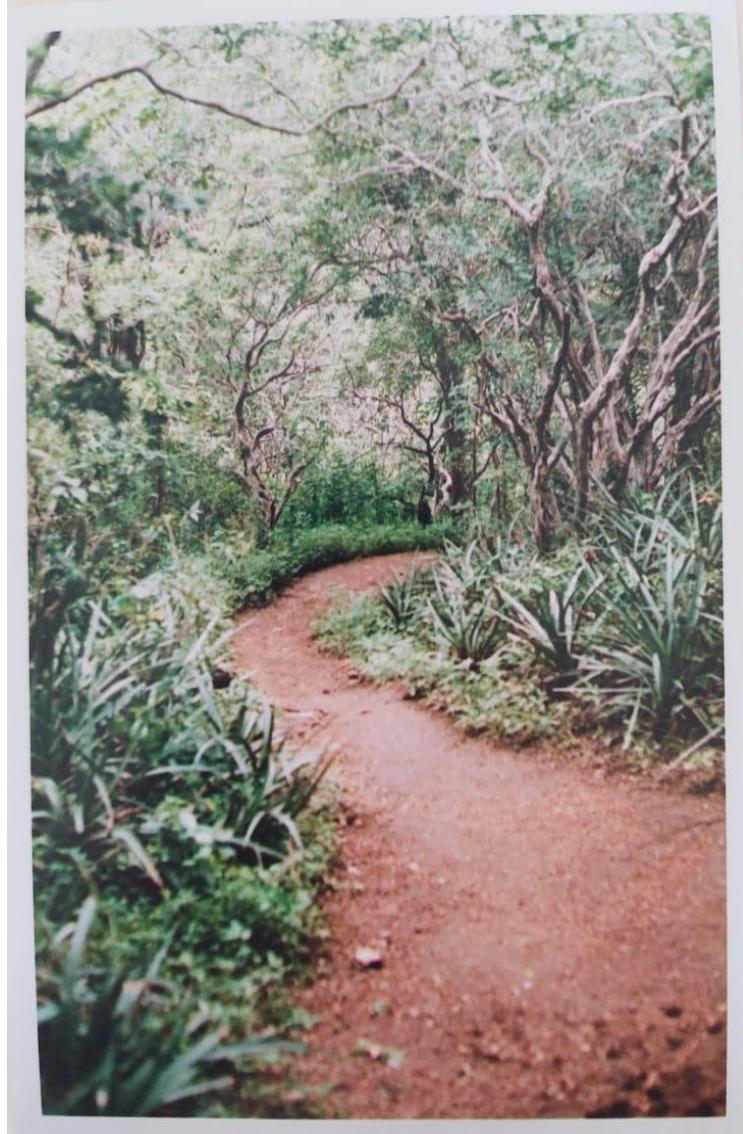


Foto: Victor Gouvêa.

Já quase chegando ao destino, há uma parada em uma clareira na mata. A guia convida as pessoas a se sentarem e propõe a seguinte reflexão: eram os cangaceiros heróis ou bandidos? Ela mesma já expõe sua opinião pessoal de que não foram nem só heróis, nem só bandidos, mas um pouco dos dois.

A guia lembra a violência que o coronelismo na região impunha a todos, como um poder absolutista paralelo ao Estado, e que a revolta dos cangaceiros se justificava, pois a violência

seria a única saída para combater esse mal. Por outro lado, faz o contraponto de que muitas pessoas foram torturadas, estupradas e mortas nas incursões de violência total do cangaço, várias delas inocentes.

Figura 10 – Casa onde os olheiros montavam guarda à beira do rio.



Foto: Victor Gouvêa.

A discussão, no entanto, estava apenas começando. A visita aconteceu em julho de 2022, em um momento de altíssima polarização no país. No grupo, havia pessoas que compactuam com a visão militarista, violenta e golpista do então presidente Jair Bolsonaro, os quais se revoltaram com a hipótese de haver algo de heroico no cangaço. Os argumentos eram os mesmos de sempre, de que eram bandidos e assim deveriam ser tratados, sem muito aprofundamento, destilando ódio de classe e arrogância.

Outros visitantes se enfileiraram não exatamente para defender a versão heroica, mas para lembrar o aspecto revolucionário que aqueles homens e mulheres conseguiram imprimir à época ao alterar a gravidade do poder (e o medo da outra classe, por consequência) da elite agrária para o povo. O debate acalorado se estendeu por cerca de 30 minutos, revelando um retrato do momento que o país enfrentava, de um maniqueísmo incrivelmente raso, em que fatos históricos são manipulados para sustentar narrativas policialescas em defesa de um espectro político. Foi interrompido pela guia, que levou o grupo até a gruta de Angicos.

No local, é possível ver marcas de balas nas pedras e entender como o grupo mais temido do Nordeste foi abatido pela guarda-volante. Não há espaço para fugir e é fácil de ser cercado por todos os lados. Ali mesmo eles foram assassinados e decapitados, tendo as cabeças levadas

e expostas em praça pública em Piranhas (Figura 11), num gesto de extrema violência e demonstração de poder do Estado, que pretendia exemplificar o que aconteceria com quem se comportasse daquela maneira.

Durante a visita, diante das duas cruzes fincadas na pedra, o único memorial que existe para os cangaceiros executados, um cidadão se postou e fez o sinal de arma com as mãos para uma foto.

Figura 11 – Cabeças dos cangaceiros expostas em Piranhas.



Fonte: autor desconhecido.

3. TRABALHOS REALIZADOS

Quando comecei este trabalho, a única certeza era que pretendia encarar e esmiuçar o hino, para extrair dele representações visuais das várias camadas de interpretação do que aquelas frases significavam. Isso porque a característica lírica da canção elaborada por Joaquim Osório Duque Estrada permite a interpretação individualizada dos interlocutores – ainda que a visão militarista não seja muito dada aos lirismos. Mais do que isso, o hino abre portas para dúvidas e questionamentos acerca daqueles valores, bem como de seus personagens, e para o olhar ufanista e otimista que o positivismo da época impregnou.

É a partir do que define Löwy (2011) sobre a visão marxista de Benjamin que a maior parte do pensamento deste trabalho vai se fiar:

A ideia de Benjamin tem uma significação mais ampla: na medida em que a alta cultura é produzida pelos privilégios advindos da labuta viva das massas, em que ela não poderia existir sob a forma histórica sem o trabalho anônimo (escravos, camponeses ou operários), em que os bens culturais são “produtos de luxo” fora do alcance dos pobres, estes tesouros da alta cultura são, inevitavelmente, em todos os modos de produção, fundados sobre a exploração – quer dizer, sobre a apropriação do trabalho excedente por uma classe dominante. Estes são, então, “documentos de barbárie”, nascidos da injustiça de classe, da opressão social e política, da desigualdade, da repressão, dos massacres e das guerras civis. (LÖWY, 2011, p.24).

Comecei, portanto, com diversas perguntas que reivindicam o lugar dos anônimos da história na representação do hino nacional. Após uma seleção, cheguei a três questões que escolhi desenvolver neste trabalho:

1. Quem ou quais são os filhos que não fogem à luta?
2. Quem ou o que se deita no berço esplêndido ao som do mar e à luz do céu profundo?
3. Que igualdade é essa conquistada com braços fortes? Quem se beneficia dela?

Este é o início de uma produção artística, que pretende estudar outros tantos trechos partindo de questionamentos sobre o conteúdo do hino. A seguinte definição de Löwy (2011) serve de bússola para a execução deste trabalho:

Benjamin se interessa, acima de tudo, pela salvaguarda das formas subversivas e críticas da cultura – visceralmente opostas à ideologia burguesa –, procurando evitar que elas sejam embalsamadas, neutralizadas, tornadas acadêmicas e incensadas (Baudelaire) pelo establishment cultural. É preciso lutar para impedir que a classe dominante apague as chamas da cultura passada, e para que elas sejam subtraídas do conformismo que as ameaça. (LÖWY, 2011, p.25).

A seguir, delimito os três eixos de análise e produção visual desenvolvidos neste estudo e explico o processo de construção de cada um deles.

3.1. “Verás que um filho teu não foge à luta” (2022)

O verso é muito utilizado por diversos espectros políticos para justificar as mais variadas atrocidades cometidas em nome do nacionalismo e de uma suposta defesa da pátria. Há que se diferenciar, porém, patriotismo e nacionalismo. O primeiro consiste na exaltação das instituições e valorização das liberdades individuais; o segundo é o oposto: apregoa a homogeneidade cultural e étnica da sociedade (VIROLI, 2019).

Segundo Viroli (2019), portanto, o patriotismo exige "virtude cívica" e tem como objetivo uma vida justa em comunidade, sob as mesmas leis de um determinado país. O nacionalismo, ao contrário, tem como finalidade equalizar a nação, com lealdade incondicional e adesão exclusiva.

De qualquer modo, tendo o nacionalismo ou o patriotismo como método para diversas manifestações populares ao longo da história, eu pretendia seguir por um caminho menos institucionalizado – e menos obediente, por assim dizer. Queria ter como objeto do meu trabalho visual aqueles eventos que escaparam das regras estabelecidas, que confrontaram o Estado e que de fato não fugiram à luta até às últimas consequências. Os que não contivessem nem sequer nacionalismo ou patriotismo, aqueles puramente fruto da luta popular contra o poder estabelecido.

Não faltam exemplos de revoltas e de personagens históricos que desafiam o *status quo* de sua época sem fugir à luta. Poderia falar sobre João Cândido e a Revolta da Chibata, por exemplo, que ameaçou bombardear a capital do país usando os próprios encouraçados da Marinha brasileira para tentar derrubar a prática absurda dos castigos físicos contra os marinheiros negros. Há ainda tantos outros que não fugiram à boa luta. Tiradentes, Chico Mendes, Dandara, Marielle Franco.

Depois da visita a Angicos (SE), mencionada anteriormente, e especialmente em razão das discussões que se sucederam àquela ocasião, percebi que havia uma prática comum aos sítios históricos que marcaram um momento de revolta. Esse elemento é a prática de terra arrasada. Não sobraram deles nada além de ruínas em um espaço esvaziado. Ao contrário de todos os incontáveis monumentos que marcam os louros dos vitoriosos, aos derrotados, como diz Benjamin (1987), não restou nada.

O que se faz, portanto, dos filhos que não fogem à luta no Brasil? O resultado sistemático é relegar a uma posição histórica controversa, de meio heroísmo e meio vilania, como se o maniqueísmo fosse capaz de resolver as complexidades intrínsecas à luta localizada em outro tempo histórico. E, via de regra, acabar com todos os registros possíveis de seus feitos.

A gruta onde foram assassinados os cangaceiros seria, portanto, o primeiro local retratado. Por ter estado lá presente, eu mesmo fotografei com minha câmera analógica e foi a partir desta imagem que iniciei meu processo (Figura 12).

Figura 12 – Gruta de Angicos (SE).



Foto: Victor Gouvêa.

A 270 quilômetros dali fica outro ponto com características parecidas: Canudos Velho, no sertão da Bahia, guarda as ruínas de Canudos, a comunidade fundada pelo beato Antônio Conselheiro, que reuniu milhares de trabalhadores do campo e se tornou a segunda cidade mais populosa da Bahia à época, chegando a um décimo da população de São Paulo (Levine, 1995). Depois de quatro expedições do Exército Brasileiro e milhares de mortos, de Canudos também só sobraram as ruínas.

Estive a menos de 50 quilômetros de Canudos Velho, mas não pude visitá-la devido ao período de chuvas intensas na região, que exigia um carro 4x4 para não atolar. Os habitantes locais não recomendaram a visita e, por isso, não pude conhecer o local.

Entretanto, pude ver o sertão que cerca Canudos, com as casas de taipa de pilão, cabras e bodes que se enfileiram à beira da estrada e toda a paisagem ressequida que, naquele

momento, começava a verdejar com o acúmulo das chuvas. Sem uma imagem registrada por mim, escolhi a fotografada por Mauricio Hora para usar de base para minha pesquisa visual (Figura 13).

Figura 13 – Ruínas de Canudos.



Foto: Maurício Hora. Fonte: Agência Brasil (2017).

Tendo ao menos dois lugares-ruínas que eu gostaria de retratar, comecei a trabalhar com a ideia de um díptico. Contudo, não poderia deixar de representar a mais importante sublevação popular da história do Brasil, que aconteceu na Serra da Barriga, interior de Alagoas. Foi lá que se estabeleceu o quilombo de Palmares, comandado por Zumbi, registrada na história como "a mais importante, em termos demográficos principalmente, sociedade de fugitivos africanos e seus descendentes nas Américas" (GOMES, 2012, p.27).

Não apenas pela grandeza que Palmares alcançou, mas também pela maneira como se organizou, difundiu e sobreviveu, entendi que ele precisava constar no meu agora tríptico da luta, honrando a luta dos povos africanos diaspóricos no Brasil. Sobre essa importância, Carneiro (1988) afirma:

O quilombo foi, portanto, um acontecimento singular na vida nacional, seja qual for o ângulo por que o encaremos. Como forma de luta contra a escravidão, como estabelecimento humano, como organização social, como reafirmação dos valores das culturas africanas, sob todos estes aspectos o quilombo revela-se como um fato novo, único, peculiar, uma síntese dialética. Movimento contra o estilo de vida que os brancos lhe queriam impor, o quilombo mantinha sua independência à custa das lavouras que os ex-escravos haviam apreendido com seus senhores e a defendia, quando necessário, com armas de fogo dos brancos e os arcos e flechas dos índios. (CARNEIRO, 1988, p.24-25).

Não pude visitar a Serra da Barriga, mas o local hoje é fartamente documentado por ter se tornado Patrimônio Cultural brasileiro pelo Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (Iphan) desde maio de 2017. O fato curioso, nesse caso, em comparação aos dois locais anteriores, é que apesar de também ter sido completamente destruído, o sítio histórico foi parcialmente reconstruído em estruturas cenográficas para que visitantes pudessem conhecer o modo de vida dos povos aquilombados.

Nesse sentido, a relevância histórica de Palmares se sobressaiu de tal forma que instituições como o Iphan reservaram seu lugar de patrimônio, e a atividade turística se estabeleceu. Usei como base para meu estudo a Figura 14, a seguir.

Figura 14 – Estruturas cenográficas da Serra da Barriga.



Foto: Pedro França.

As imagens dessas três localidades, portanto, formavam um tríptico de ruínas que representam a luta desse povo e deixam claro o lugar que a eles é reservado pelo Estado brasileiro, coalhado de violência e destruição.

Há mais uma coisa em comum nesses três sítios: a sua localização. Todos estão em estados do nordeste brasileiro – Sergipe, Bahia e Alagoas. Escolhi, portanto, a xilogravura como meio para representá-los, pela larga tradição desse método de gravura na região. Tomei essa liberdade poética como forma de reverência aos grandes mestres xilogravuristas nordestinos e à contação de história da tradição do cordel (Figura 15).

Figura 15 – Xilogravura que representa o quilombo dos Palmares.



Foto e autoria: Victor Gouvêa.

A xilo carrega mais um aspecto simbólico interessante: o uso da madeira para a gravação, elemento natural, proveniente da terra, e objeto extrativista no começo da colonização portuguesa. O processo de gravação também é muito manual, artesanal, o que reverencia o fazer laboral manual da força de trabalho popular (Figura 16).

Figura 16 – Processo de impressão em xilogravura.



Foto e autoria: Victor Gouvêa.

Depois de impressas as xiros em papel de algodão no formato vertical, eu pretendia adicionar um elemento visual que representasse o sangue derramado pelos cangaceiros, pelos insurgentes de Canudos, pelos ex-escravizados de tantos quilombos do Brasil. Não há como falar dos filhos que foram à luta sem citar visualmente a derrota e garantir a eles um lugar de exaltação no desenvolvimento do processo histórico brasileiro ao custo do sangue de muita gente.

Refleti muito sobre a maneira como pretendia incorporar o vermelho à obra. A primeira ideia foi usar os pedregulhos de óxido de ferro trazidos da Serra da Capivara. Decidi, porém, que queria usar uma cor mais pungente, já que o pigmento do óxido de ferro se aproxima de uma tonalidade vinho.

Pesquisando tinturas naturais, percebi que uma possível solução seria usar a tintura obtida pela serragem de pau-brasil. Era simbólico que o trabalho se referisse, em sua cor vermelha, ao início de tudo, ao começo do genocídio sobre o qual se constituiu a nação brasileira. O vermelho que dá o nome ao Brasil, vermelho como se ardesse em brasa.

Figura 17 – Teste de pigmento de pau-brasil extraído em água.



Foto e autoria: Victor Gouvêa.

Encontrei uma loja virtual (As Tintureiras)⁴ que vende a serragem de pau-brasil e fui aconselhado a obter o extrato por fervura em água a 70° C por uma hora. Assim fiz e obtive uma água de coloração vermelho-clara, um pouco como aquarela, mas no tom de vermelho que eu esperava (ver Figura 17).

Procurei por outras referências sobre como extraír o pigmento da serragem de pau-brasil e encontrei a apostila de Bermond, que recomendava deixar repousar a serragem em álcool para que se retirasse o extrato. O resultado foi um pigmento de coloração muito intensa, mas alaranjado. Testei ambos os métodos no papel impresso, como se pode ver na Figura 18, a seguir, na ponta esquerda o pigmento extraído em água; na direita, em álcool.

Figura 18 – Testes com pigmentos naturais de pau-brasil.



Foto e autoria: Victor Gouvêa.

⁴ Site da loja: <https://www.astintureiras.com.br/>.

Nenhuma das duas cores chegava próximo do resultado que eu desejava, de um vermelho-sangue. Por fim, decidi tentar misturar o pigmento em álcool com o pigmento em água para testar e, para minha surpresa, o resultado, tanto em coloração quanto em intensidade, saiu exatamente como eu desejava.

Depois de encontrado o extrato correto para tingir de vermelho, comecei o processo de tingimento do papel de algodão. A impressão seria vertical, com as xilos gravadas na parte superior, e a parte inferior do papel seria banhada nesse extrato. Com isso, pretendia criar balanço e contrapeso visuais, mas também dar uma sensação líquida ao sangue, como se tivesse decantado das cenas e se acumulado na parte inferior do papel.

O banho de extrato de pau-brasil foi feito em uma bacia onde os papéis foram mergulhados por uma hora cada. Nesse processo, o papel de gramatura 300g se comportou de maneira diferente nos três casos, provocando algumas ondas no primeiro, que retrata Palmares; um pouco menos ondas no que representa Canudos; e nenhuma onda no terceiro, retratando Angicos (Figuras 19, 20 e 21).

Figura 19 – Parte 1 do tríptico representando Palmares.



Foto: Estúdio em Obra. Autor: Victor Gouvêa.

Figura 20 – Parte 2 do tríptico representando Canudos.



Foto: Estúdio em Obra. Autor: Victor Gouvêa.

Figura 21 – Parte 3 do tríptico representando a grota de Angicos.



Foto: Estúdio em Obra. Autor: Victor Gouvêa.

Essa diferença em um primeiro momento me deixou em dúvida se eu deveria refazer os trabalhos para obter uma uniformidade total nos três. No entanto, observando o tríptico junto, percebi que as ondas diferentes ampliaram a sensação líquida e, por isso, decidi manter, apesar de uma aparente falta de rigor compositivo. Seria possível também explorar outros significados das ondulações que começam maiores, diminuem no segundo quadro até serem contidas no terceiro, como se falasse sobre a repressão dos movimentos populares ao longo de séculos.

O resultado foi apresentado como um tríptico, em ordem cronológica dos fatos históricos, com moldura em madeira (Figura 22). Há detalhes neles que remetem à tradição nordestina da xilogravura, como os galhos das árvores no trabalho da gruta de Angicos, mas sem tentar simular uma cópia formal do estilo.

A tonalidade vermelha também causou o impacto visual desejado, como se estivesse contido na parte inferior um líquido que pode vazar da moldura, espalhar-se para fora e contaminar o mundo. Juntos, eles chegaram a uma plasticidade e uma coerência que eu pretendia desde o início, funcionando bem em grupo e individualmente.

Figura 22 – "Verás que um Filho Teu Não Foge à Luta, 2022".



Foto: Estúdio em Obra. Autor: Victor Gouvêa.

Simbolicamente os quadros não representam uma redenção dos vencidos, mas um reconhecimento de seu lugar na história, por meio do que restou de suas trajetórias, e a lembrança sanguinolenta de sua participação entre esses filhos que não fogem à luta, mencionados no hino nacional brasileiro. Não é sobre um possível acolhimento aos valores patrióticos/nacionalistas, mas uma recusa à visão higienizada e poética do que significa a luta.

3.2. “Deitado eternamente em berço esplêndido” (2022)

No hino nacional brasileiro, não faltam adjetivações afetuosa, otimistas e romantizadas. O céu é límpido, a natureza é gigante, a mãe é gentil, o berço, esplêndido. Esse berço, no entanto, símbolo do nascedouro e origem cuidadosa de um futuro esperançoso, abriga consigo uma expectativa que diz respeito a valores massacrantes da sociedade brasileira.

É, antes de tudo, símbolo da branquitude. Conserva em si a violência que garante, historicamente, o lugar de privilégio para que o futuro seja de fato esplêndido, mas apenas para a parte da população que goza dos direitos garantidos a ela por séculos de dominação, escravização, morte e à força da lei que a (nos?) protege.

Partindo da investigação inicial, sobre quem se deita no “berço esplêndido”, eu quis representar ali a violência, pois é ela que assegura o sono tranquilo das elites intelectuais, financeiras e políticas do país. Sob o cano da arma das polícias militares é que o berço se torna esplêndido para uma parcela dos brasileiros. E são apenas as elites que têm o direito de se deitar ali e gozar de sono tranquilo.

Os dados mais recentes do Anuário Brasileiro de Segurança Pública, de 2022, mostram que, entre o número de mortes violentas intencionais, a população negra é muito mais afetada do que a população branca:

Em um padrão já bastante destacado por outros estudos do Fórum Brasileiro de Segurança Pública, negros permanecem como as principais vítimas das MVI [Mortes Violentas Intencionais] (77,6% das vítimas de homicídio doloso, por exemplo, mas chegam a 84,1% das vítimas de mortes decorrentes de intervenções policiais). (ANUÁRIO BRASILEIRO DE SEGURANÇA PÚBLICA, 2022, p.32).

Apesar do caráter histórico da canção, essas são, portanto, questões que continuam permeando o nosso tempo. Para representar essa determinação patriótica sobre quem se deita naquele berço e em consonância às políticas públicas de armamento da população durante o governo de Jair Bolsonaro (2019-2022), decidi que o fuzil é quem se deita naquele berço; sendo

assim, o objeto seria representado em silicone para criar um simulacro de materialidade da pele humana de tonalidade branca, como um bebê que se nutre de carinho e afeto para sair daquele berço e literalmente executar sua vocação gloriosa no futuro.

Para isso, comprei uma arma de brinquedo que simula um fuzil modelo AR-15 com a finalidade de extrair dela um molde para produzir a minha versão de silicone, o bebê-arma que reposaria no berço esplêndido (Figuras 23, 24 e 25).

Figura 23 – Início da moldagem da arma de brinquedo.



Foto e autoria: Victor Gouvêa.

Figura 24 – Molde concluído da arma de brinquedo.



Foto e autoria: Victor Gouvêa.

Figura 25 – Moldagem com silicone que simula cor de pele branca.



Foto e autoria: Victor Gouvêa.

A intenção, também, é a de criar uma tensão visual entre o que o público espera encontrar dentro de um berço e aquilo com o que ele de fato se depara, em um paradoxo entre a ternura, meiguice, doçura que uma criança provoca, e a crueza e a agressividade de uma arma. Essa surpresa da contraexpectativa é muito valiosa para o efeito da apreciação do trabalho, revelando a violência basal que constitui a sociedade brasileira.

O processo de moldagem é longo e consiste em várias etapas. Na primeira delas, usei argila para construir as barreiras ao redor da arma de brinquedo, que foi besuntada de vaselina como desmoldante e onde se despejou a primeira camada de silicone azul do molde. Após o silicone secar, o processo se repete na outra metade da arma de brinquedo, formando as duas partes do molde.

Com as duas metades do molde prontas, despeja-se o silicone que simula a cor de pele branca em cada metade separadamente, o que gera dois pedaços da arma. Depois de prontos, os dois pedaços são unidos com uma fina camada de silicone da mesma tonalidade. Tendo a arma pronta, necessitava, então, do berço para colocá-la em repouso. Refletindo sobre esse berço como estrutura que suporta seu conteúdo, decidi que ele deveria ser marcado pelo tempo, como uma mobília em ruínas, para representar as estruturas velhas que mantêm tudo isso de pé e sustenta a violência.

Saí em busca do berço ideal e tive muita dificuldade de encontrar, pois a maioria das opções atualmente são de um *design* contemporâneo, feitas em compensado de madeira, e não carregavam a carga dramática que esse importante componente da cena precisava ter. Depois de três meses de buscas, *online* e em lojas físicas, encontrei o berço que eu desejava em um antiquário na região da República, no centro de São Paulo.

Ele é de madeira maciça e, de acordo com o dono da mobília, data dos anos 1930. Apesar de ser impossível confirmar a informação, ele de fato tem características que não são mais usuais há muito tempo para esse tipo de móvel, como seu tamanho pequeno em relação aos modelos mais novos e os pés arredondados, que convidam a embalar o sono de quem ali repousa.

Por permanecer guardado em um galpão de depósito, o objeto estava bastante empoeirado, com teias de aranha e marcas de uso bem acentuadas. Achei que esses eram os componentes ideais para a minha peça, emprestando uma dose de teatralidade ao trabalho de arte.

Na composição da arma dentro do berço, o único colchão que havia disponível no antiquário que caberia no pequeno berço formava uma elevação no centro ao ser encaixado no estrado, o que provocou um efeito visual ainda mais poderoso, como se a arma estivesse sendo

disposta com todo o cuidado, feito uma coroa sobre uma almofada elegante (Figuras 26 e 27). O lençol que recobre o colchão deveria ser branco, como representação de pureza, limpeza e candura.

Figura 26 – Deitado Eternamente em Berço Esplêndido", 2022.



Foto: Estúdio em Obra. Autor: Victor Gouvêa.

Como uma revelação sarcástica de quem ocupa este lugar no berço esplêndido, o trabalho tem como principal objetivo provocar essa surpresa da expectativa frustrada de encontrar um bebê ali dormindo, evocando a dicotomia entre a ala patriótica dos brasileiros e a arma que a serve e aqueles que são ralhados e mortos todos os dias nas periferias do país por esse projeto higienista.

Figura 27 – "Deitado Eternamente em Berço Esplêndido" (imagem em foco), 2022.



Foto: Estúdio em Obra. Autor: Victor Gouvêa.

Inspira mais uma vez reflexões sobre o que Benjamin (1987) se refere quando fala sobre escovar a história a contrapelo: o lugar que é ocupado neste berço é o mesmo que o hino compactua e encoraja – o que não necessariamente é justo ou universalizante como um hino nacional se dispõe a fazer. Pelo contrário, ele continua existindo como braço restrito de poder, como afirma Sader (2015, p.103): "(...) quando Marx diz que o Estado é instrumento das classes dominantes, não está afirmando que é a posse do Estado que lhe dá esse caráter, mas sim que, porque são classes dominantes, o Estado, enquanto preserva as relações sociais que lhe favorecem, funciona como instrumento seu".

A constituição política e social brasileira está em constante transformação, embate, fricção. A despeito disso, é preciso lembrar que há algo de terrível e imutável desde que o hino foi escrito (e antes dele inclusive): essa hierarquização dominante dos instrumentos de poder pelas elites e o uso de ferramentas armadas do Estado a seu serviço, repousando desde então em berço esplêndido.

3.3. “Se o penhor dessa igualdade” (2022)

Não há dúvidas de que um dos traços mais marcantes da sociedade brasileira é a desigualdade. Inclusive, não faltam dados que comprovem isso. O World Inequality Report de 2022 afirma que:

O Brasil é um dos países mais desiguais do mundo: os 10% do topo capturam 59% do rendimento nacional total, enquanto a metade inferior da população leva apenas cerca de 10%. (...) A desigualdade de renda no Brasil tem sido marcada há muito tempo por níveis extremos. As estimativas disponíveis sugerem que a parte dos 10% do topo da renda tem sido sempre superior a 50%. Desde os anos 2000, a desigualdade salarial foi reduzida no Brasil e milhões de indivíduos saíram da pobreza, em grande parte graças a programas governamentais como o aumento do salário mínimo ou o Bolsa Família. Ao mesmo tempo, na ausência de uma grande reforma fiscal e fundiária, a desigualdade global de rendimentos permaneceu praticamente inalterada, com os 50% da base capturando cerca de 10% do rendimento nacional e os 10% do topo capturando cerca de metade do rendimento. (WORLD INEQUALITY REPORT, 2022, p.185, *tradução nossa*).

Apesar dessa grotesca, notória e histórica desigualdade, como aponta o relatório, o hino nacional brasileiro considera a questão resolvida e a igualdade, já conquistada. Ao leremos a sentença completa, notamos: "Se o penhor dessa igualdade / conseguimos conquistar com braços fortes". Como diz Pereira (1995):

Operando num viés positivista, esta historiografia [do Hino Nacional] acredita na objetividade e neutralidade dos dados empíricos que levanta. Por isto, estes são tratados como dados naturais e não como construções históricas. (...) Cruzando os diversos textos e fazendo aflorar outros dados, indagamos a respeito do seu silêncio diante das tensões e conflitos que fizeram a história do Hino Nacional Brasileiro e que apontam outras tantas tensões e conflitos vividos pela sociedade brasileira. (PEREIRA, 1995, p.22).

Analisando a estrofe, fiquei perplexo ao perceber que a igualdade, para o hino nacional, é entendida como dada, o que demonstra: i) uma falta de autoconhecimento; ou ii) uma escolha por ignorar o problema mais nevrálgico do país, no afã de exaltar as suas qualidades patrióticas.

Seja por um motivo, seja por outro, o patriotismo que o hino propõe é, ao mesmo tempo, ignorante e segregacionista. Por isso, decidi usar o próprio hino como arquétipo da desigualdade do país, selecionando apenas as palavras mais eruditas da canção para destacar e deixando escondidas as palavras mais compreensíveis. Desse modo, pretendia ilustrar de que maneira o próprio hino nacional, em sua formação, não comungava com valores de igualdade.

Decidi realizar o trabalho em serigrafia, reproduzindo a canção completa, como se fazia nas cartilhas distribuídas em colégios antigamente, e riscando as partes mais compreensíveis, o que também evoca o período da censura no Brasil que, mais uma vez, serve para negar ao povo o acesso à informação (Figuras 28 e 29).

Figura 28 – Tela de serigrafia gravada com o hino nacional.



Foto e autoria: Victor Gouvêa.

Figura 29 – "Se o Penhor Dessa Igualdade", 2022.



Foto: Estúdio em Obra. Autor: Victor Gouvêa.

No processo de impressão serigráfica, decidi usar pela primeira vez as cores verde e amarelo, fazendo o trabalho em duas camadas. O significado que tem a apropriação dessas cores nos últimos anos era desejável aqui, convocando o nacionalismo mais esvaziado para a representação de um hino desigual e censurado para a maior parte da população.

Figura 30 – Detalhe da obra.



Foto: Estúdio em Obra. Autor: Victor Gouvêa.

No resultado (ver Figura 30), ainda é possível ler os pedaços riscados do hino entre as linhas, o que deixa presente um fantasma de participação popular ausente-presente. Como é de se esperar, o que mais chama a atenção de cara são as palavras que saltam em verde, provocando o público a lê-las.

Apesar de se tratar de palavras soltas, retiradas de seu contexto, a presença delas (ainda que incompreensíveis para a maioria) é tão forte que, lendo uma ou duas delas, já é possível entender de cara que se trata do hino nacional brasileiro. Nesse jogo entre o compreensível e o incompreensível e entre o esconder e o revelar, é que se dá a relação completamente desigual que as pessoas têm com o hino e, por extensão, com o próprio conceito da pátria sob a qual estamos todos reunidos.

4. CORPO DE TRABALHO

Durante os anos em que estive no Departamento de Artes Visuais da Universidade de São Paulo, pude desenvolver meu vocabulário visual. Além disso, criei alguns trabalhos que compõem um corpo de obra que reflete o resultado de experimentações multidisciplinares desenvolvidas ao longo da graduação, mas que também elege a escultura, a instalação e a performance como principais meios de criação.

Nesses trabalhos, é possível perceber temas comuns, procedimentos e ideias que se repetem, bem como a recusa de um estado catatônico da produção artística, mostrando-se incomodada com as questões que a cercam. Nos trabalhos desenvolvidos anteriormente, há uma questão comum que envolve a participação do espectador sempre de alguma maneira, o gesto e a ação da obra exigem um complemento do público para que a ação proposta seja totalizada.

4.1. Bordas (2018)

O conflito racial brasileiro está presente todos os dias, em todos os aspectos da sociedade brasileira. Convivemos com o que se define como mito da democracia social, em que se convencionou dizer que, no Brasil, essa questão estaria superada e que todos gozam de igualdade na sociedade, como define Nascimento (1978):

(...) erigiu-se no Brasil o conceito de democracia racial; segundo esta, pretos e brancos convivem harmoniosamente, desfrutando iguais oportunidades de existência. (...) A existência dessa pretendida igualdade racial constitui o “maior motivo de orgulho nacional” (...). No entanto, devemos compreender democracia racial como significando a metáfora perfeita para designar o racismo estilo brasileiro: não tão óbvio como o racismo dos Estados Unidos e nem legalizado qual o apartheid da África do Sul, mas eficazmente institucionalizado nos níveis oficiais de governo assim como difuso no tecido social, psicológico, econômico, político e cultural da sociedade do país. (NASCIMENTO, 1978, p.41).

Uma das maneiras pela qual se dá esse conflito é geograficamente. As periferias, nas bordas das grandes cidades, são majoritariamente ocupadas por pessoas pretas e pardas, espremidas em ocupações altamente adensadas, muitas vezes irregulares, sem acesso a saneamento básico, energia elétrica ou transporte público de qualidade, ao passo que o centro é ocupado por pessoas brancas, com mais espaço, acesso a equipamentos de lazer e cultura, arborização e diversas opções de transporte.

Trata-se de uma ocupação política do território, que constitui uma luta de classe permanente na forma como esses agrupamentos convivem nos espaços urbanos e na maneira como vão se desenvolver como seres humanos:

Os indivíduos são definidos, em termos de lugar/imagem – com sua respectiva distribuição de poder –, com base nas condições de pertença de classe, étnico-racial, de gênero, cultura, religião e outros quesitos, que dão conteúdo e significado à sua existência social. A distribuição de poder decorrente da interconexão desses quesitos modela os seres, determina modos de ser e pensar, institui uma geografia social. Esta cartografia está ancorada, por sua vez, em desigualdades construídas historicamente através de representações culturais. Assim, a geografia do poder institui formas de simbolizar os seres e todas as coisas do mundo, bem como também determina práticas sociais. Ao mesmo tempo, essas práticas e formas de pensar/sentir o mundo produzem efeitos nessa complexa teia de poder na estrutura da sociedade. (SILVA, 2010 *apud* WILLEMAN; FONSECA, 2007, p.94).

Além da ocupação e do uso dos espaços, o que me interessava ao pensar "Bordas" (Figura 31) era o acaso que representa a distribuição das pessoas no território. Um cidadão que nasce, ao acaso, em uma parte de um território, tem seu lugar e destino imediatamente definidos. Esse lugar já estava designado antes de ele nascer, e sua formação como indivíduo será inevitavelmente afetada por esse acaso.

Ainda que ele consiga fazer o movimento contrário de ascender pelo capital, continuará enfrentando dificuldades de pertencer ao centro, será constrangido e questionado com frequência, seguido porseguranças em uma espécie de força centrífuga perversa que tende a expulsar para as franjas os que têm seu lugar marcado na periferia.

Figura 31 – Obra "Bordas" instalada em espaço expositivo.



Foto: Fernanda Frazão. Autor: Victor Gouvêa.

Para revelar e debater essa dinâmica, propus a ocupação de um espaço traçado no chão que visava sistematizar a relação centro-periferia em um espaço definido, delimitando ao centro (ampliado) a coloração que remete à pele branca e, nas bordas, a coloração que remete à pele negra (ver Figura 31). Para selecionar os tons, usei como referência o tom de pele branco médio e negro médio de uma conhecida marca de cosméticos, o que por si só já revela aspectos racistas e de imposição de branquitude para peles retintas.

A ocupação desse espaço se daria por meio de fichas sorteadas ao acaso. O público pegava as fichas em uma caixinha na lateral do espaço e nelas constava apenas uma das duas cores, que seria o local onde o público poderia circular (Figura 32).

Figura 32 – Detalhe da obra "Bordas".



Foto: Fernanda Frazão. Autor: Victor Gouvêa.

Há duas questões relevantes de se mencionar. A primeira é que a quantidade de fichas com o tom de pele negra era um pouco superior ao número de fichas com o tom de pele branca, em uma proporção que acompanha os dados do Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE) segundo os quais 56% da população brasileira se autodeclara negra (dados obtidos no site de notícias G1 Globo). A segunda questão é: ainda que o trabalho proponha que as pessoas ocupem exclusivamente o espaço designado a elas, não há nada além de uma linha riscada no chão que determine isso. A obediência ou não a essa regra implícita constitui, portanto, parte da experiência de fruição do público.

O espaço delimitado nas bordas era um pouco maior do que o de um sapato, sendo as pessoas que ocupavam esta parte do trabalho obrigadas a se espremerem e encontrarem maneiras desconfortáveis de se locomover pela área que lhes era garantida. Do centro, se via perfeitamente as outras pessoas em volta tentando circular e encontrando dificuldades. Essa experiência revelava em um microcosmo a realidade de milhões de brasileiros, dando atenção às características de ocupação do território brasileiro e à maneira como essa dinâmica se dá sem que quase ninguém perceba.

4.2. Reizinho (2019)

Quando se pensa nas estruturas do poder, uma pergunta me vem sempre à mente: o que as mantém de pé? Parecem sempre muito sólidas, têm um aparato que as sustenta, mas a verdade é que existem vários casos em que essas estruturas ruíram completamente, mostrando a fragilidade de sua base que fazem acreditar ser muito forte. Fazer acreditar ser forte, inclusive, é, em partes, o que as torna fortes de fato.

Foi o caso do produtor cultural americano Harvey Weinstein, que dominava a indústria cinematográfica de Hollywood e foi à lona (e à cadeia) depois da série de denúncias de abuso cometidos contra mulheres no movimento que ficou conhecido como Me Too. No Brasil, o empresário Eike Batista, que figurava em listas da revista Forbes como um dos homens mais ricos do mundo e era presença constante nos círculos mais elevados do poder e símbolo "bem-sucedido" de uma opulência capitalista, acabou sucumbindo pelo envolvimento com escândalos de corrupção. Sobre a luta contra esse poder capitalista, Foucault (2022) diz:

Quando se luta contra a exploração é o proletariado que não apenas conduz a luta, mas define os alvos, os métodos, os lugares e os instrumentos de luta; aliar-se ao proletariado é unir-se a ele em suas posições, em sua ideologia; é aderir aos motivos de seu combate; é fundir-se com ele. Mas se é contra o poder que se luta, então todos aqueles sobre quem o poder se exerce como abuso, todos aqueles que o reconhecem como intolerável, podem começar a luta onde se encontram e a partir de sua atividade (ou passividade) própria. E iniciando esta luta – que é a luta deles – de que conhecem perfeitamente o alvo e de que podem determinar o método, eles entram no processo revolucionário. Evidentemente como aliado do proletariado pois, se o poder exerce como ele se exerce, é para manter a exploração capitalista. (FOUCAULT, 2022, p.77).

Quando eu estava trabalhando com madeira, queria primeiramente construir uma estrutura que fosse alta o suficiente para impressionar o público e, ao mesmo tempo, extremamente frágil, que fizesse as pessoas se perguntarem como aquilo parava de pé ainda que

estivesse à sua altura. Em sua aparente fragilidade, o material utilizado, a madeira, reserva ao mesmo tempo uma firmeza e uma solidez que permitem grande estabilidade.

A questão apareceu primeiramente como estrutural e, ao começar o processo construtivo, eu decidi que faria uma cadeira, uma espécie de trono, que agora começava a remeter a um espaço de poder e controle. A cadeira tem seu lugar reservado na história da arte, seja como lugar vazio, seja como representação física, como na obra "Uma e três cadeiras" de Joseph Kosuth⁵, ou em diversas pinturas aristocráticas em que repousam figuras proeminentes.

Figura 33 – “Reizinho” (2019).



Foto: Fernanda Frazão. Autor: Victor Gouvêa.

⁵ KOSUTH, Joseph. *Uma e três cadeiras*. 1965. Cadeira dobrável de madeira, fotografia de uma cadeira, e ampliação fotográfica da definição de "cadeira" do dicionário. Cadeira 82 × 37,8 × 53 cm, painel fotográfico 91,5 × 61,1 cm, painel de texto 61 × 76,2 cm.

Construí ripas muito compridas, de 1,7 metro de altura, a altura média do brasileiro, porque queria que estivessem próximo da altura dos olhos das pessoas. Na ponta de longuíssimas pernas, ficava uma pequena cadeirinha (ver Figura 33). Tive muita dificuldade estrutural em de fato fazer a escultura se sustentar, pois qualquer diferença milimétrica entre os pés da cadeira acabava derrubando a estrutura inteira. Depois de concluir a cadeira/o trono e ser capaz de mantê-la(o) de pé, ainda me deparei com a dificuldade técnica de que qualquer deslocamento de massas de ar a(o) derrubaría. Por isso, ainda que a sensação era a de que se mantinha fragilmente, fixei ímãs imperceptíveis nos pés e no chão para garantir a estabilidade.

Entendi, então, que a cadeira/o trono não poderia estar vazia(o). Deveria se sentar naquela cadeira uma figura masculina e branca, que quase sempre são os personagens ocupantes desses espaços de poder na vida real. Essa figura deveria preferencialmente encarar o espectador, tentando intimidá-lo e impor seu lugar ali. Procurei por toda parte algum boneco realista, mas nada me parecia se integrar ao objeto.

Para essa representação lembrei-me de uma loja em Berlim que vendia pequenas figuras humanas em escala para projetos de maquetes de arquitetura. Entrei em contato com o vendedor e importei um pequeno homenzinho que atendia a todas as minhas expectativas, com o adicional de ser totalmente branco, o que neutralizava visualmente a figura e reduzia as distrações sobre ele. Estava de terno em uma postura inquisitiva, de braços cruzados, como eu desejava. O resultado visual é o que se apresenta a seguir, nas Figuras 34 e 35.

Figura 34 – “Reizinho”(2019).



Foto: Fernanda Frazão. Autor: Victor Gouvêa.

Figura 35 – Detalhe da obra "Reizinho" (2019).



Foto: Fernanda Frazão. Autor: Victor Gouvêa.

A impressão visual que ela causa é a de alguma tensão à primeira vista, que deixa o suspense de como aquela estrutura frágil e esquálida se mantém em pé aparentemente por muito pouco. Essa relação se modifica quando o público se aproxima da obra e encontra uma figura mínima ali sentada, em posição inquisitiva, encarando o espectador de frente, o que contrasta com seu tamanho simbolicamente ínfimo.

A luta de classes se dá, portanto, em uma negociação civilizada entre o público e a figura no topo de sua cadeia de poder. Quais sensações essa relação provoca? De raiva? Vontade de derrubá-la dali? Ou aceitando o lugar que ela ocupa? A maneira como cada pessoa sente essa interação completa a obra de alguma maneira.

4.3. Mea-culpa (2019)

Há alguns sentimentos Universais que unem todos os seres humanos e são componentes do incômodo da experiência humana de se “estar-aí” no mundo (“dasein”, como definiria Heidegger⁶). Comecei a pensar na culpa a partir da palavra “entschuldigung”, do alemão, que

⁶ HEIDEGGER, Martin. *The Ontological Priority of the Question of Being*. Being and Time./ Translated by John Macquarrie & Edward Robinson. London: S.C.M., 1962.

seria algo como um pedido para retirar a culpa (*schuld*) de si, dando o poder ao interlocutor de acabar com a culpa – algo parecido com o des-culpa no português.

A culpa tem uma origem psíquica inerente à vivência coletiva, de acordo com Freud (2013):

(...) Uma instância psíquica denominada *supereu*. Essa instância, ao mesmo tempo em que possibilita uma aliança psíquica com a cultura, a civilização, os pactos sociais, as leis e as regras, é também responsável pela culpa, pelas frustrações e pelas exigências que o sujeito impõe a si mesmo, muitas delas inalcançáveis. Daí o mal estar que acompanha todo sujeito e que não pode ser inteiramente superado. (FREUD, 2013, p.23).

Quando instituições como a Igreja Católica historicamente reforçam o sentido de culpa em todas as ações humanas, está utilizando dessa brecha insolúvel do *supereu* como instrumento de dominação e controle de massas. O título "Mea-culpa", inclusive, refere-se à introjeção da culpa pela religião. Isso gerou nas civilizações ocidentais uma culpa crônica, da qual não há libertação, segundo Freud (2013), mas é passível de elaboração.

Pensando nisso, eu me dispus a ser o interlocutor das culpas de pessoas desconhecidas, propondo uma remoção material delas em um espaço ritualístico que resulta em uma pintura. Na ação performativa, coloquei-me atrás de uma mesa alta onde havia uma instrução (Figura 36) e uma bacia. Na performance, a pessoa era convidada a escolher uma cor que representava sua culpa e a lavar as mãos (Figura 37), evocando o episódio bíblico de Pôncio Pilatos e a culpa cristã (Figura 38).

Figura 36 – Instruções da ação para o público.

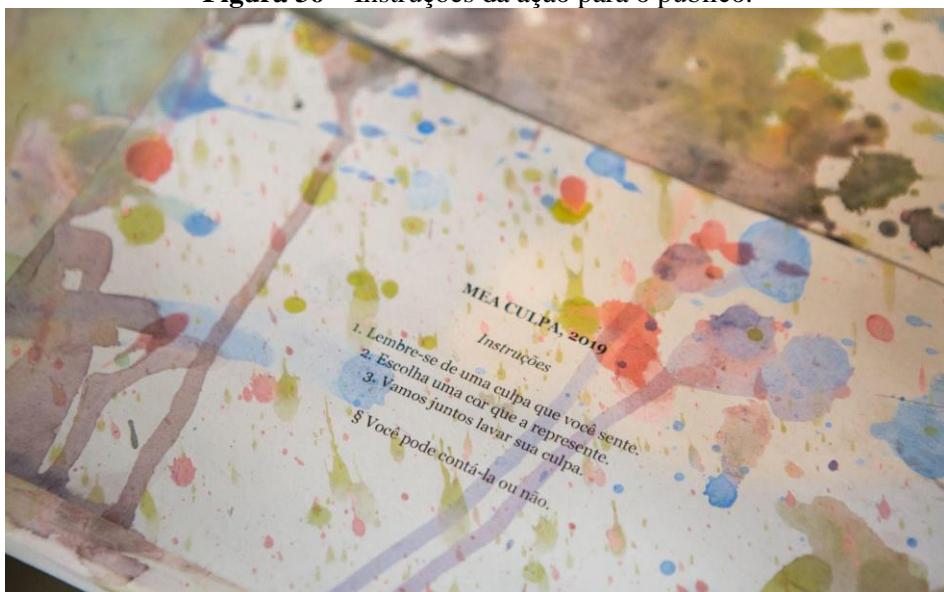


Foto: Fernanda Frazão. Autor: Victor Gouvêa.

Figura 37 – Processo de lavagem da culpa do público.



Foto: Fernanda Frazão. Autor: Victor Gouvêa.

Figura 38 – Pintura "Graue Passion, Christus vor Pilatus" (1494-1500).⁷



Fonte: Hans Holbein.

⁷ HOLBEIN, Hans. *Graue Passion, Christus vor Pilatus*. 1494-1500. Técnica mista à base de óleo. 89 cm × 87 cm.

Dessa maneira, tentávamos juntos materializar aquele sentimento e removê-lo em uma espécie de ritual para depois lançá-lo contra um tecido de algodão puro, onde se sobreporiam culpas de diversas pessoas, alcançando uma materialidade coletiva da culpa.

Esse ato de retirar e lançar contra a parede me ocorreu por lembrar de uma experiência da infância, em que visitei o centro de um médium no interior de São Paulo; as pessoas se consultavam com ele para se queixarem de dores e doenças. Em uma atitude extremamente performativa, ele se concentrava sobre a pessoa e, de repente, retirava com suas mãos objetos como algodões, cabelos e unhas, de alguma maneira inexplicável materializados, lançando-os com um grito contra a parede, onde os assistentes iam recolher para jogar no lixo. Era como se estivesse materializando o mal que acometia o paciente e expurgando-o, em um processo oposto ao que o catolicismo determina. Tentei fazer o mesmo (Figura 39).

Figura 39 – Lavagem da culpa na cor que a pessoa escolheu para representar o sentimento.



Foto: Fernanda Frazão. Autor: Victor Gouvêa.

Por se tratar de um imaginário afetivo e complexo, muitas pessoas se emocionaram ao realizar o ato da lavagem e ao verem lançadas suas culpas junto à de outras pessoas, em diferentes cores. Esse ato gerava um resíduo pictórico da operação na tela de algodão, além de se espalhar pelo chão. Isso exigia que, vez ou outra, eu interrompesse a ação para limpar o chão e torcer os panos sobre bacias dispostas na frente da pintura (Figura 40).

Figura 40 – Limpeza do espaço onde se realiza a lavagem da culpa.



Foto: Fernanda Frazão. Autor: Victor Gouvêa.

O resultado era uma massa de cores que se funde e espirra para os cantos, tornando visível aquilo que só existe dentro das pessoas, no mais íntimo de cada um. A ideia do projeto é de carregar essa tela com culpas para outros lugares e coletar culpas de outras pessoas, até que ela esteja com um bloco maciço de cores que se completam (Figura 41).

Figura 41 – Tela finalizada durante o processo de coleta de culpas.

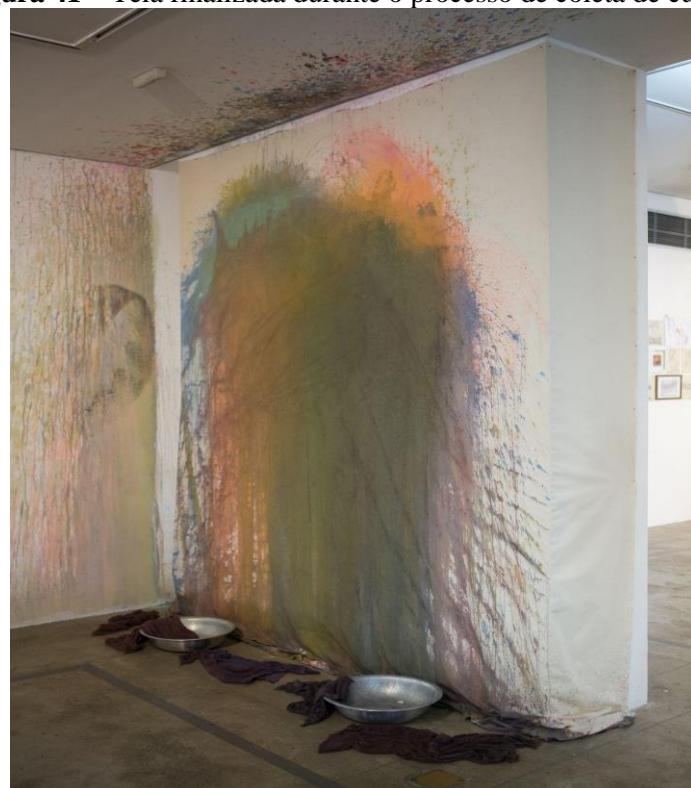


Foto: Fernanda Frazão. Autor: Victor Gouvêa.

Será uma solução para a culpa? Esse ato é capaz de dar leveza ao sentimento ou até de resolvê-lo? Ou é apenas uma amenização efêmera para um problema insolúvel da condição humana?

4.4. Amerika (2019)

Uma vez, quando viajei ao Chile, ao desembarcar no aeroporto de Santiago, notei um longo fio preto de eletricidade que se estendia por muitos e muitos metros. O aeroporto da capital é muito moderno e, por isso, aquele fio pendurado de qualquer jeito contrastava com o requinte do lugar. Fui acompanhando com o olhar até que ele chegava a uma televisão usada na fila da imigração para direcionar os passageiros a determinadas cabines.

Um dado interessante sobre os chilenos, assim como os argentinos, é que eles são dados a acreditar que a colonização europeia os aproxima mais do jeito de ser europeu do que de uma identificação verdadeiramente latina. Bobagem. Aquele lindo fio mambembe, de improviso, desafiando a retidão e a organização absoluta, que segura e resolve o problema do jeito mais prático possível, é a prova de que não poderiam ser mais latinos. Da gambiarra à maneira como movem seus corpos nas festas, da passionalidade com que falam sobre política às cores que se esparramam pelos morros de Valparaíso.

Somos todos *muy latinos*, cada um à sua maneira, mas atados por um fio do passado de violência do colonizador. Os nossos povos originários que resistem até hoje são sobreviventes de um massacre, a nossa natureza resiste à exploração predatória de séculos, e as veias da América Latina, como diria Eduardo Galeano, continuam abertas.

É a América Latina, a região das veias abertas. Do descobrimento aos nossos dias, tudo sempre se transformou em capital europeu ou, mais tarde, norte-americano, e como tal se acumulou e se acumula nos distantes centros do poder. Tudo: a terra, seus frutos e suas profundezas ricas em minerais, os homens e sua capacidade de trabalho e de consumo, os recursos naturais e os recursos humanos. (...) O atraso e a miséria da América Latina não são outra coisa senão o resultado de seu fracasso. Perdemos; outros ganharam. Mas aqueles que ganharam só puderam ganhar porque perdemos. (...) Nossa riqueza sempre gerou nossa pobreza por nutrir a prosperidade alheia. (GALEANO, 2010, p.8).

Com essa experiência no Chile, fiquei com a ideia na cabeça de produzir um mapa da América Latina amarrado por um fio que unisse e segurasse todos os países. Produzi uma peça em cerâmica, que vem do barro, do chão da nossa terra, com cada país separadamente e pequenos furos, por onde passariam os fios que os juntariam em uma peça única.

Esmaltei as peças com óxido de cobre, que tem característica bastante incontrolável na coloração durante a queima, porém o resultado geralmente é de um aspecto mais orgânico, ou menos industrial. O Chile, vale dizer, é o maior produtor de cobre do mundo. Fiz a queima do esmalte utilizando a técnica japonesa do raku, que adiciona algo de pintura na peça pela maneira desigual que o fogo esquenta as partes da cerâmica e acende as pinturas. Também me interessava aqui a falta de controle total do processo, uma característica bastante latina.

Para minha surpresa, a coloração dos mapas ficou muito, muito interessante. Em áreas como a Amazônia brasileira, peruana e colombiana sobressaiu-se um verde bastante marcado. No correspondente ao cerrado brasileiro, um tom alaranjado apareceu, e, na parte norte do continente, já no caribe, um verde-claro se fez presente. O acaso pintou a cerâmica de um jeito melhor do que eu poderia imaginar.

Com todos os pedaços queimados e esmaltados, comecei o processo de uni-los por um fio de lã vermelha que aqui representava a pulsão de morte que acompanha a América Latina desde o primeiro dia. Após a junção de todos os pedaços, liguei por um fino fio esse bloco inteiro de países a um pedaço de madeira (elemento primário da nossa exploração) torneada em referência ao Estilo Nacional português, de especial profusão no mobiliário do século XVII e na vida cotidiana europeia (MARROCANO, 2021), firmado às custas das nossas riquezas naturais. Esse fino fio é como uma rota marítima e cultural, com uma mão que vai e outra que retorna (Figura 42).

Figura 42 – O trabalho "Amerika".



Foto: Fernanda Frazão. Autor Victor Gouvêa.

Decidi deslocar o eixo do mapa em 90° para a esquerda por alguns motivos. O primeiro é que, dessa maneira, o público não enxerga à primeira vista o mapa, uma imagem ícone já muito marcada no imaginário. Ele parece de início uma montanha, ou uma imagem abstrata, e, assim, as fronteiras começam a chamar a atenção até que se desloque a visão a 90° para finalmente enxergar o mapa (Figura 43). A América Latina não é certinha, ela te exige deslocar a própria visão para poder de fato enxergá-la.

Figura 43 – Detalhe do trabalho "Amerika".



Foto: Fernanda Frazão. Autor: Victor Gouvêa.

O segundo motivo é formal, pois assim a grandeza territorial do Brasil permitiria amarrar todos os países nele de modo a ficarem para baixo com o efeito da gravidade (Figura 44), o que não seria possível com o mapa de pé ou invertido, ao modo que propõe o artista

uruguai Joaquín Torres García em "América invertida" (1943)⁸ – ainda que o deslocamento lateral dialogue com a proposição de Torres García.

Figura 44 – Detalhe do trabalho "Amerika".



Foto: Fernanda Frazão. Autor: Victor Gouvêa.

O título "Amerika" faz uma referência ao primeiro livro de Franz Kafka⁹, que relata a história do jovem Karl, que vem à América (do Norte, no caso do livro) para tentar a vida e encontra vários percalços no caminho, apesar de encontrar um final feliz. Kafka nunca pisou no continente, assim, faz uma descrição completamente equivocada da geografia e de monumentos em um episódio que faz duvidar se alguma vez os europeus sequer se interessaram por saber o que se passa de verdade por aqui no novo mundo. O título também se reapropria do nome América, que é comumente usado para se referir aos Estados Unidos da América, em um novo processo de marginalização latina. Mas a América somos nós.

⁸ GARCIA, Joaquim Torres. *América invertida*. 1943. Desenho em caneta de tinta.

⁹ KAFKA, Franz. *O desaparecido ou Amerika*. Brasil: Ed. 34, 2003.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Diante de tudo o que foi mencionado, descrito e produzido até aqui, é possível concluir o seguinte: quanto mais se aprofunda nas particularidades do Brasil, mais se encontra terreno fértil para a criação artística que trate de tamanhas contradições, grandezas e crueldades em que estamos inseridos.

Personagens, momentos históricos, símbolos pátrios, tudo se amalgama de maneira a criar uma versão higienizada da nossa formação como sociedade, que deve ser combatida e escovada a contrapelo, como diz Benjamin (1987).

Desde a concepção do hino nacional, observamos a exclusão absoluta do povo nesse símbolo da República, o que torna ainda mais clara a ligação simbólica dessa canção com os grupos extremistas que se apropriaram dela nos últimos anos. É uma das funções da arte: ocupar-se de tirar o patriotismo mofado desse lugar infame, dar-lhe um banho e ridicularizá-lo sempre que necessário. A frase "*Castigat ridendo mores*", em latim, que pode ser traduzida como "Pelo riso corrigem-se os costumes", resume essa vontade de tornar risível algo como o nacionalismo.

Tomar as frases do hino e escarafunchar outros significados para elas foi um exercício interessantíssimo e estimulante. A cada estrofe do hino que eu olhava com uma lupa, via novos ícones visuais nascendo e percebia cada vez mais contradições entre a versão ufanista do Brasil que se queria (quer) martelar e a realidade que vivemos até hoje. O tema da investigação se mostrou abrangente em possibilidades e interesses e deixa um caminho aberto para novas camadas que podem se desdobrar desses estudos visuais.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política*. Ensaios sobre literatura e história da cultura. Prefácio de Jeanne Marie Gagnebin. Obras escolhidas. v.1. São Paulo: Brasiliense, 1987, p. 222-232.

BERMOND, Jhon. *Apostila intuitiva de pigmentos naturais*. Sem local: Arte da Terra, sem ano. Disponível em: <https://mac.arq.br/wp-content/uploads/2016/03/Apostila-Pigmentos-Naturais.pdf>. Acesso em: 1 fev. 2023.

CARNEIRO, Edison. *O quilombo dos Palmares*. São Paulo: Cia Editora Nacional, 1988.

CHANCEL, L., Piketty, T., Saez, E., Zucman, G. et al. *World Inequality Report 2022*. World Inequality Lab. Disponível em: wir2022.wid.world. Acesso em: 1 fev. 2023.

CUNHA, Euclides da. *Os sertões*. Brasil: Centro Edelstein, 2010.

DO CARMO, Lina. Rock art and the recreation of body expression. In: ROZWANDOWSKI, Andrzej; HAMPSON, Jamie (Orgs.). *Visual Culture, Heritage and Identity*. Oxford: Archaeopress Publishing, 2021. p.82-90.

FÓRUM BRASILEIRO DE SEGURANÇA PÚBLICA. Anuário Brasileiro de Segurança Pública 2022. 16. ed. Disponível em: <https://forumseguranca.org.br/wp-content/uploads/2022/06/anuario-2022.pdf?v=5>. Acesso em: 1 fev. 2023.

FOUCAULT, Michel. *Microfísica do poder*. Coleção grandes pensadores. N.p.: Bibliomundi, 2022.

FREUD, Sigmund. *Totem e tabu*. Brasil: L&PM Pocket, 2013.

FREYRE, Gilberto. *Ordem e progresso*. 6.ed. São Paulo: Editora Global, 1974.

GALEANO, Eduardo. *As veias abertas da América Latina*. Brasil: L&PM Editores, 2010.

GALEANO, Eduardo. *O livro dos abraços*. São Paulo: L&PM Pocket, 2016.

GANDRA, Alana. Exposição traça paralelo entre Morro da Providência e Guerra de Canudos. *Agência Brasil*, 2017. Disponível em: <https://agenciabrasil.ebc.com.br/cultura/noticia/2017-06/exposicao-traca-paralelo-entre-morro-da-providencia-e-guerra-de-canudos>. Acesso em: 1 fev. 2023.

GARCÍA, Joaquín Torres. *América invertida*. 1943. Desenho em caneta de tinta.

GASPAR, Madu. *A arte rupestre no Brasil*. 2.ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora, 2006.

GOMES, Flávio dos Santos. *Palmares*. N.p.: Editora Contexto, 2012.

GRUNSPAN-JASMIN, Elise. *Lampião, senhor do sertão: vidas e mortes de um cangaceiro*. São Paulo: Edusp, 2006.

HEIDEGGER, Martin. *The Ontological Priority of the Question of Being*. Being and Time./ Translated by John Macquarrie & Edward Robinson. London: S.C.M., 1962.

HOLBEIN, Hans. *Graue Passion, Christus vor Pilatus*. 1494-1500. Técnica mista à base de óleo. 89 cm × 87 cm.

INSTITUTO BRASILEIRO DE GEOGRAFIA E ESTATÍSTICA (IBGE). Cidades e Estados – Cachoeira. Disponível em: <https://www.ibge.gov.br/cidades-e-estados/ba/cachoeira.html>. Acesso em: 1 fev. 2023.

INSTITUTO DO PATRIMÔNIO HISTÓRICO E ARTÍSTICO NACIONAL. Dossiê de Candidatura da Serra da Barriga, Parte Mais Alcantilada – Quilombo dos Palmares a Patrimônio Cultural do MERCOSUL / Candice dos Santos Ballester ... [et al.]; Marcelo Brito, coordenador; Candice dos Santos Ballester, Greciene Lopes dos Santos (Orgs.); Aruã Lima ... [et al.], colaboradores; Fidelity Translations LTDA, tradutor. São Carlos: Editora Cubo, 2017.

KAFKA, Franz. *O desaparecido ou Amerika*. Brasil: Ed. 34, 2003.

KOSUTH, Joseph. *Uma e três cadeiras*. 1965. Cadeira dobrável de madeira, fotografia de uma cadeira, e ampliação fotográfica da definição de "cadeira" do dicionário. Cadeira 82 x 37,8 x 53 cm, painel fotográfico 91,5 x 61,1 cm, painel de texto 61 x 76,2 cm.

LEVINE, Robert. *Vale of Tears: revisiting the Canudos massacre in northeastern Brazil (1893-1897)*. Londres: University of California Press, 1995.

LÖWY, Michael. “A contrapelo”. A concepção dialética da cultura nas teses de Walter Benjamin (1940). *Lutas Sociais* (Revista PUC-SP) – Especial Comuna de Paris, São Paulo, n.25/26, p.20-28, jun. 2011.

MARROCANO, João Henrique. Mobiliário português de estilo nacional: o bufete forma, origem e identidade. *Revista internacional de investigación en mobiliario y objetos decorativos*. v.10, n. 11, 2021.

NASCIMENTO, Abdias do. *O genocídio do negro brasileiro; processo de um racismo mascarado*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978.

PEREIRA, Avelino Romero Simões. Hino nacional brasileiro: que história é esta? *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, São Paulo, n.38, p.21-42, 1995. Disponível em <https://www.revistas.usp.br/rieb/article/view/71352/74352>. Acesso em: 1 fev. 2023.

PITOMBO, João Pedro. Cidade baiana afrontou portugueses, resistiu a canhões e foi 1ª capital da 'Bahia brasileira'. *Folha de S.Paulo*, 24 jun. 2022. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/poder/2022/06/cidade-baiana-afrontou-portugueses-resistiu-a-canhoes-e-foi-1a-capital-da-bahia-brasileira.shtml>. Acesso em: 1 fev. 2023.

SADER, Emir. *Estado e política em Marx*. Brasil: Boitempo Editorial, 2015.

SANTOS, Wayne Tobelem. *Compreendendo os hinos brasileiros*. Brasil: Vozes, 2002.

SCHWARCZ, Lilia M. O sequestro da Independência. *Revista USP*, São Paulo, n.133, p.13-32, abr./mai./jun. 2022. Disponível em <https://www.revistas.usp.br/revusp/article/view/199281/183340>. Acesso em: 1/02/2023.

SHORR, Victoria. *Os últimos dias de Lampião e Maria Bonita*. Tradução Marisa Motta. Rio de Janeiro: Gryphus, 2018.

TOTAL de pessoas que se autodeclararam pretas e pardas cresce no Brasil, diz IBGE. *GI Globo*, 2022. Disponível em: <https://g1.globo.com/jornal-nacional/noticia/2022/07/22/total-de-pessoas-que-se-autodeclararam-pretas-e-pardas-cresce-no-brasil-diz-ibge.ghtml>. Acesso em:

UNITED NATIONS EDUCATIONAL. Human origins sites and the World Convention in the Americas. México, 2015. Disponível em: https://www.google.com.br/books/edition/Human_origin_sites_and_the_World_Heritag/KRLrDAAAQBAJ?hl=en&gbpv=1&dq=serra+da+capivara&pg=PA151&printsec=frontcover. Acesso em: 1 fev. 2023.

VIROLI, Maurizio. *Por amor a la patria*: un ensayo sobre las diferencias entre patriotismo y nacionalismo. Espanha: Deusto, 2019.

WILLEMAN, Estela Martini; FONSECA, Denise Pini Rosalem da. Marambaia: "Ilha Subversiva". Múltiplos aspectos do processo de formação de identidades no "território negro" remanescente de quilombo. Dissertação de Mestrado – Departamento de Serviço Social, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, 2007. 167 p.