

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESPÍRITO SANTO
PROGRAMA DE PÓS GRADUAÇÃO EM ARTES**

BRUNA WANDEKOKEN

**COR, RETRATO E IDENTIDADE:
Humanae, o olhar sobre si e sobre o outro
na obra de Angélica Dass.**

VITÓRIA

2017

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESPÍRITO SANTO
PROGRAMA DE PÓS GRADUAÇÃO EM ARTES**

BRUNA WANDEKOKEN

**COR, RETRATO E IDENTIDADE:
Humanae, o olhar sobre si e sobre o outro
na obra de Angélica Dass.**

Trabalho apresentado ao Programa de Pós-Graduação em Artes da Universidade Federal do Espírito Santo, como requisito para obtenção do título de Mestre em Artes, Orientador: Prof. Dr. Alexandre Emerick Neves.

VITÓRIA

2017

Dados Internacionais de Catalogação-na-publicação (CIP)
(Biblioteca Setorial do Centro de Artes da Universidade Federal do
Espírito Santo, ES, Brasil)

W245c Wandekoken, Bruna, 1977-
Cor, retrato e identidade : Humanæ, o olhar sobre si e sobre
o outro na obra de Angélica Dass / Bruna Wandekoken. – 2017.
104 f. : il.

Orientador: Alexandre Emerick Neves.
Dissertação (Mestrado em Artes) – Universidade Federal do
Espírito Santo, Centro de Artes.

1. Arte. 2. Cor. 3. Fotografia. 4. Identidade. 5. Retratos. I.
Neves, Alexandre Emerick. II. Universidade Federal do Espírito
Santo. Centro de Artes. III. Título.

CDU: 7

BRUNA WANDEKOKEN

**“COR, RETRATO E IDENTIDADE: Humanae, o olhar sobre si e
sobre o outro na obra de Angélica Dass”**

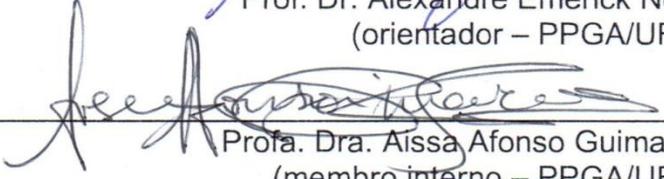
Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes da Universidade Federal do Espírito Santo, como requisito final para a obtenção do grau de Mestre em Artes.

Aprovada em 04 de maio de 2017.

Comissão Examinadora



Prof. Dr. Alexandre Emerick Neves
(orientador – PPGA/UFES)



Profa. Dra. Aíssa Afonso Guimarães
(membro interno – PPGA/UFES)



Profa. Dra. Maria Cristina Dadalto
(membro externo – PPGHIS/UFES)

Dedico essa dissertação ao meu filho Matheus, do qual privei inúmeras vezes de minha presença na busca daquilo que acreditava, e a quem espero ter ensinado pelo exemplo a batalhar e perseguir seus sonhos e ideais.

Aos meus avós Pedro Ferron, Elia Mendes Ferron, Pedro Wandekoken e Anorina Ramos Wandekoken, pelas inquietações plantadas em mim, a descobrir o ser que sou, neta de índios, negros, italianos e alemães.

Aos meus pais Marlene Ferron e Ricardo Wandekoken, fruto dessas miscigenações tão brasileiras e tão únicas, por ter permitido que eu fosse gerada.

Gratidão a Deus pela criação, tão perfeita e tão plena.

Gratidão aos meus familiares, pela paciência diária.

Gratidão aos meus amigos, pelas eternas conversas sobre quem somos.

Gratidão aos meus amigos de pós, por aturarem minhas inúmeras perguntas cretinas sobre a função da arte.

Gratidão aos professores que me instigaram a refletir sobre o que eu buscava.

Gratidão ao Professor José Aparecido Cirilo, por acreditar que poderia dar certo.

Gratidão ao Professor Alexandre Emerick Neves meu orientador, pela tranquilidade, serenidade, sabedoria, cordialidade, amizade, companheirismo e boa vontade, mas acima de tudo por acreditar em mim, por me incentivar, por me colocar para pensar, por dividir sua fé e assim me ajudar a alimentar a minha, por me ensinar que podemos sim ser produtores de conhecimento e fazer nossa parte na construção da sociedade que vivemos.

Gratidão a Marcos Aurélio dos Santos Vertelo, pela parceria, cumplicidade, amizade, companheirismo, paciência e amor em dividir, somar, multiplicar minhas inquietações diárias, e ainda assim incentivar que eu me tornasse a pesquisadora que sou agora, buscando a cada dia novas aventuras e novas histórias. Gratidão por me acompanhar nessas aventuras, sendo meu mapa.

Gratidão por todos que de alguma forma cruzaram meu caminho, me fazendo refletir sobre quem eu era, e assim refletir sobre o outro, faço questão aqui de citar alguns: José Antônio Carvalho, Fernanda Barcelos, Inara Novaes Macedo, Isabela Barcelos, Gabriel Barros, Alexandra Batista, Família Fogaça, Família Munhoz, Roberto Nascimento e Rubens Teixeira.

Gratidão a Angélica da Silva Santos, pela generosidade, confiança, amizade, parceria, por me receber de braços abertos, por acreditar em mim e me mostrar que não estamos sozinhos nessa caminhada da busca do ser que somos, na busca da nossa identidade.

Gratidão plena.

Identidade

Preciso ser um outro
para ser eu mesmo
Sou grão de rocha
Sou o vento que a desgasta
Sou pólen sem insecto
Sou areia sustentando
o sexo das árvores
Existo onde me desconheço
aguardando pelo meu passado
ansiando a esperança do futuro
No mundo que combato morro
no mundo por que luto nasço
(In "Raiz de Orvalho e Outros Poemas")

Mia Couto

RESUMO

Pensar a fotografia como instrumento ou ferramenta para descoberta, afirmação ou compreensão da identidade. Verificar como o retrato pintura de gênero influenciou e se modificou através dos tempos pelo uso da fotografia, e como essas duas vertentes, a fotografia e o retrato, podem permitir uma análise do retrato social brasileiro através das obras produzidas pelos artistas Tarsila do Amaral e Cândido Portinari. Discutir como a fotografia é utilizada como ferramenta para análises étnicas, sociais e políticas. Como podemos refletir sobre o campo fotográfico contemporâneo como agente étnico e social, contribuir para um diálogo filosófico sobre a fotografia em função da qual vive a atualidade, com seus conflitos, manifestos e como a mesma pode aliar-se a essas questões. Debater como a fotografia é utilizada como instrumento não apenas para o armazenamento da memória, mas também em sua ativação, sendo usada como gatilho nos relatos orais, junto às entrevistas e rodas de conversa. E como através desse elo fotografia e memória, podemos construir, afirmar, rearranjar uma identidade tanto individual, quanto coletiva. Pelo estudo de caso Projeto *Humanae* (work in progress) da fotógrafa Angélica Dass, verificar como o retrato fotográfico pode ser instrumento potente de transformação, compreensão, e afirmação dos processos identitários.

Palavras chaves: Arte, Cor, Fotografia, Identidade, Retrato.

ABSTRACT

To think photography as an instrument or tool to discovery, affirmation or comprehension of identity. The act of verifying the portrait as a painting of gender has been influenced and modified through time by the use of photography, and how these two aspects – photography and portrait – can allow an analysis of Brazilian social portraiture via work produced by artists Tarsila do Amaral and Cândido Portinari. To discuss how photography is used as a tool for ethnic, social and political analysis. How we can reflect on the (contemporary photography field) as a social and ethnic agent, to contribute to a philosophical dialogue about photography, with its conflicts, manifests and how it can be allied to those questions. To debate how photography is utilized as an instrument not only to store memory but also regarding its activation, being used as a trigger on oral accounts, together with interviews and roundtables. And how through this link of photography and memory we can build, affirm, rearrange an identity both as an individual and as a group, using the case study Project *Humanae* (work in progress), by photographer Angélica Dass, to verify how portrait photography can be a powerful instrument of transformation, comprehension and affirmation of the processes of identity.

Keywords: Art, Color, Photography, Identity, Portrait.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	15
1. UM COMENTÁRIO SOBRE O RETRATO: DA PINTURA DE GÊNERO ÀS SUAS REPRESENTAÇÕES NA CONTEMPORANEIDADE.	17
1.1 TARCILA, PORTINARI E O RETRATO SOCIAL	26
2. A FOTOGRAFIA COMO FERRAMENTA.....	37
2.1 FOTOGRAFIA, MEMÓRIA E IDENTIDADE.....	37
2.2 ARTE, MISCIGENAÇÃO E IDENTIDADE.	56
2.3 FOTOGRAFIA COMO MANIFESTO.....	60
3. ANGÉLICA DASS	72
3.1 SOU O QUE LEMBRO E O QUE ESQUECI: ANGÉLICA DA SILVA SANTOS	74
3.2 <i>HUMANAE</i> , O OLHAR SOBRE SI E SOBRE O OUTRO	82
4. CONSIDERAÇÕES FINAIS	99
5. REFERÊNCIAS.....	101

LISTA DE IMAGENS

- Fig. 1: Retrato da múmia de Eutiques, Período romano, 100–150 D.C., Encáustica sobre madeira, 38 x 19 cm, Museu de Arte Metropolitano, Nova York. Fonte: www.moma.org, acesso em 03 MAR 2015..... 18
- Fig. 2: **Leonardo da Vinci**, Retrato da Lisa Gherardini, esposa de Francesco del Giocondo, conhecido como a Mona Lisa (La Gioconda em Francês), 1503-1506, Óleo sobre madeira de álamo, 77 cm x 53 cm, Museu do Louvre, Paris. Fonte: www.louvre.fr, acesso em 03 MAR 2015. 18
- Fig. 3: **Vincent van Gogh** – *Retrato do paciente Escalier*, Ost. 1888, 56 x 69 cm, Tate Modern, Londres. Fonte: www.tate.org.uk, acesso em 03 MAR 2015. 19
- Fig. 4: **Vincent Van Gogh** - *Cabeça de um camponês com um cachimbo de barro*, 1885, Óleo sobre tela, 44 x 32 cm, Kröller-Müller Museum Institution, Holanda. Fonte: www.krollermuller.nl, acesso em 03 MAR 2015. 19
- Fig. 5: **Edgar Degas**, *As bailarinas azuis*, 1897, Pastel, 67 x 67 cm, Museu Pushkin , Moscou. Fonte: www.arts-museum.ru, acesso em 08 MAR 2015. 21
- Fig. 6: **Edgar Degas**, *Duas Lavadeiras*, 1884, Ost ,76 x 81 cm, Museu d'Orsay, Paris. Fonte: www.musee-orsay.fr, acesso em 08 MAR 2015. 21
- Fig. 8: **Edgar Degas**, *A Estrela - Dançarina no Palco*, 1878, Pastel sobre papel, 60 x 44 cm, Museu d'Orsay, Paris. Fonte: www.musee-orsay.fr, acesso em 03 MAR 2015..... 22
- Fig. 9: **Amedeo Modigliani**, *Nu Feminino*, 1916, Ost, 92,4 x 59,8 cm, Courtauld Institute Galleries, Londres. Fonte: www.courtauld.ac.uk, acesso em 15 MAR 2015. 23
- Fig. 10: **Amedeo Modigliani**, *Retrato de Blaise Cendrars*, 1918, Ost, 61 X 50 cm, Coleção particular. Fonte: KRYSTOF, D. Amedeo Modigliani. Tradução de Tersa Curvelo. Köln: Taschen: [s.n.], 1994. p.48. 23
- Fig. 12: **Amedeo Modigliani**, *Menina de tranças*, 1918, Ost, 60 x 45,5 cm, O museu de Arte da Cidade de Nagoya, Nagoya. Fonte: KRYSTOF, D. Amedeo Modigliani. Tradução de Tersa Curvelo. Köln: Taschen: [s.n.], 1994. p.56. 24
- Fig. 13: **Tarsila do Amaral**, *A Negra*, 1923, Ost, 100 x 80 cm, Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, SP. Fonte: www.mac.usp.br, acesso em 02 ABR 2015. 26
- Fig. 14: **Tarsila do Amaral**, *Segunda Classe*, 1933, óleo sobre tela, 110x151 cm, Coleção particular, São Paulo. Fonte: www.tarsiladoamaral.com.br, acesso em 02 ABR 2015..... 26
- Fig. 15: **Tarsila do Amaral**, *Operários*, 1933, Ost, 150 x 205 cm, Acervo do Governo do Estado de São Paulo. Fonte:

www.tarsiladoamaral.com.br, acesso em 02 ABR 2015.....	28
Fig. 16: Cândido Portinari - <i>Índia e Mulata</i> , 1934, óleo s/ tela, 72 x 50 cm, Col. Particular, Brasil. Fonte: http://www.portinari.org.br , acesso em 15 ABR 2015.	30
Fig. 17: Cândido Portinari , <i>Mestiço</i> , 1934, Ost, 81 X 65.5 cm, Pinacoteca Do Estado De São Paulo. Fonte: http://www.portinari.org.br , acesso em 25 ABR 2015,	30
Fig. 18: Cândido Portinari , <i>Lavadeira</i> , 1947, Ost, 35,7 X 27 cm, Coleção Particular. Fonte: http://www.portinari.org.br , acessado em 25 ABR 2015	32
Fig. 19: Cândido Portinari , <i>Lavrador de Café</i> , 1934, Ost, 100 X 81 cm, Museu De Arte De São Paulo Assis Chateaubriand. Fonte: http://www.portinari.org.br , acessado em 25 ABR 2015,	32
Fig. 20: Cândido Portinari , <i>Mãe Preta</i> , 1939, Pintura a têmpera / tela, 36 X 45 cm, Coleção Particular, Rio de Janeiro. Fonte: http://www.portinari.org.br , acessado em 15 ABR 2015.....	33
Fig. 21: Cândido Portinari , <i>Negra</i> , 1950, Ost. 46 X 38 cm, Paris, França. Coleção Particular. Fonte: http://www.portinari.org.br , acessado em 15 ABR 2015,	33
Fig. 22: Cândido Portinari , <i>Construção de Rodovia I</i> , 1936, Paineis a óleo / tela, 96 X 768 cm, Rio de Janeiro, Museu Nacional De Belas Artes. Fonte: http://www.portinari.org.br , acessado em 06 JAN 2017.	35
Fig. 23: Cândido Portinari , Detalhe da obra <i>Construção de Rodovia I</i> , 1936, Paineis a óleo / tela, 96 X 768 cm, Rio de Janeiro, Museu Nacional De Belas Artes. Fonte: http://www.portinari.org.br , acessado em 06 JAN 2017.	35
Fig. 24: Cândido Portinari , <i>Operário</i> , 1947, Ost, 99 X 80.5 cm, Rio de Janeiro, Coleção Particular. Fonte: http://www.portinari.org.br , acessado em 08 JAN 2017.....	35
Fig. 26: Pierre Verger , Ritual de iniciação dos filhos de Obatalá (Oxalá no Brasil), 1950, Daomé, atual Benin. Fonte: http://www.pierreverger.org , acessado em 10 MAI 2016.	39
Fig. 27: Pierre Verger , Mulheres com a planta espada-de-são-jorge na Festa de São Jorge, 1957, Rio de Janeiro. Fonte: http://www.pierreverger.org , acessado em 10 MAI 2016.....	39
Fig. 28: August Sander , <i>Carregador de carvão Berlin</i> , 1929, impressão de prata sobre gelatina, 29.3 x 22.3 cm, Museu de Arte Moderna, Nova York. Fonte: www.moma.org , acessado em 20 MAI 2015.	40
Fig. 29: August Sander , <i>Jockey vienense</i> , 1929, impressão de prata sobre gelatina, 28.9 x 20.6 cm, Museu de Arte Moderna, Nova York. Fonte: www.moma.org , acessado em 20 MAI 2015.....	40

Fig. 30: August Sander , <i>Artista de Circo</i> , 1930, impressão de prata sobre gelatina, 29.6 x 20.2 cm , Museu de Arte Moderna, Nova York. Fonte: www.moma.org , acessado em 20 MAI 2015.....	42
Fig. 31: August Sander , Membro do Parlamento Democrata, 1929, impressão de prata sobre gelatina, 29.6 x 22.2 cm , Museu de Arte Moderna, Nova York. Fonte: www.moma.org , acessado em 20 MAI 2015.....	42
Fig. 32: <i>Narradores de Javé</i> , Cena com os gêmeos, quando mostram a fotografia do casamento dos pais. Fonte: print screen da reprodução do filme.....	48
Fig. 33: <i>Narradores de Javé</i> , cena com Daniel fazendo uso da fotografia do Pai como gatilho de memória. Fonte: print screen da reprodução do filme.....	49
Fig. 34: Lygia Pape , <i>Poemas Visuais Caixa Brasil</i> , 1968, Madeira, veludo, cabelos, texto, 30cm x 26cm x 5cm. Fonte: http://www.lygiapape.org.br , acessado em 08 JAN 2017.....	57
Fig. 35: Lygia Pape , <i>Manto Tupinambá</i> , 2000, Instalação, dimensões variadas, Fog de sinalização sobre a Lagoa Rodrigo de Freitas, Rio de Janeiro, Brasil. Fonte: http://www.lygiapape.org.br , acessado em 08 JAN 2017.	59
Fig. 36: Lygia Pape , <i>Manto Tupinambá</i> , 2000, 150 x 800 x 800 cm, media mista, Brasil. Fonte: http://www.lygiapape.org.br , acessado em 08 JAN 2017.....	59
Fig. 37: James Nachtwey , Ruanda, 1994 - Sobrevivente do campo de extermínio hutu.....	63
Fig. 38: James Nachtwey , Zimbabue, 2000 - Em uma enfermaria de tuberculose onde a grande maioria dos pacientes sofre de AIDS.....	63
Fig. 39: Carol Beckwith & Angela Fisher - Faces da África - Publicado: National Geographic, 2004. Fonte: www.carolbeckwith-angelifisher.com , acessado em 10 NOV 2015.....	64
Fig. 41: Carol Beckwith & Angela Fisher – Garoto dinka com touro de longos chifres, Sudão do Sul – 2009.	66
Fig. 42: Carol Beckwith & Angela Fisher – Garoto dinka empoleirado num ramo, Sudão do Sul – 2009.	66
Fig. 43: Shirin Neshat , Silêncio Rebelde, Série Mulheres de Alá, 1994, Foto PB impressão e tinta. Foto: Cynthia Preston ©Shirin Neshat (cortesia Barbara Gladstone Gallery, Nova Iorque e Bruxelas).....	68
Fig. 44: Shirin Neshat , Sem Palavras, 1996, impressão de tinta de prata sobre gelatina.	68
Fig. 45: Cindy Sherman – Filme sem título #21. 1978.....	70
Fig. 46: Cindy Sherman – Filme sem título #3. 1977.....	70
Fig. 47: Angélica Dass . <i>Humanae</i> , 2016. Foto: Bret Hartman / TED.....	75

Fig. 48: Angélica Dass – Autorretrato. Fonte: http://www.angelicadass.com/Humanae-work-in-progress , acessado em 15 DEZ 2015.	79
Fig. 49: Angélica Dass , <i>Humanae</i> . Fonte: http://Humanae.tumblr.com , acessado em 15 DEZ 2015.	79
Fig. 50: Angélica Dass , <i>Humanae</i> . Fonte: arquivo pessoal da artista, montagem realizada para a apresentação do TED 2016.	80
Fig. 52: Angélica Dass , <i>Humanae</i> , Festival 10 senses, Centro del Carmen, Valencia, Spain, 2014. Fonte: https://www.facebook.com/humanae.project/ , acessado em 14 JAN 2017.	81
Fig. 53: Angélica Dass , <i>Humanae</i> , Museo Superior de Bellas Artes Evita - Córdoba, Argentina.	83
Fig. 54: Angélica Dass , <i>Humanae</i> , The August Wilson Center for African American Culture, Pittsburgh, Pennsylvania, EUA.	83
Fig. 56: Osman Sağırlı , <i>Adi Hudea</i> , 2012, Síria. Fonte: http://www.bbc.com/news/blogs-trending-32121732 , acessado em 20 OUT 2016.	87
Fig. 57: Angélica Dass . <i>Humanae</i> , 2015. Valparaiso. Chile. Fonte: http://www.eldefinido.cl/actualidad/pais/5191/De-que-color-somos-los-chilenos-Esta-fotografa-tiene-la-respuesta , acessado em 10 AGO 2016.	87
Fig. 58: Angélica Dass . <i>Humanae</i> , Cores infinitas da pele humana. TEDxMadrid, 2013. Fonte: https://www.youtube.com/watch?v=laGjivYuu2A&t=24s , acessado em 16 AGO 2015.	90
Fig. 59: Angélica Dass , <i>Humanae</i> . 2016. Fonte: http://www.angelicadass.com , acessado em 06 SET 2016.	92
Fig. 60: Angélica Dass , <i>Humanae</i> . 2016. Fonte: http://www.angelicadass.com , acessado em 06 SET 2016.	92
Fig. 61: Angélica Dass , <i>Humanae</i> . 2016. Fonte: http://www.angelicadass.com , acessado em 06 SET 2016.	92
Fig. 62: Angélica Dass , <i>Humanae</i> . 2016. Fonte: http://www.angelicadass.com , acessado em 06 SET 2016.	92
Fig. 63: Angélica Dass , <i>Humanae</i> . 2016. Fonte: http://www.angelicadass.com , acessado em 06 SET 2016.	93
Fig. 64: Angélica Dass , <i>Humanae</i> . 2016. Fonte: http://www.angelicadass.com , acessado em 06 SET 2016.	93
Fig. 65: Angélica Dass , <i>Humanae</i> . 2016. Fonte: http://www.angelicadass.com , acessado em 06 SET 2016.	93
Fig. 66: Angélica Dass , <i>Humanae</i> . 2016. Fonte: http://www.angelicadass.com , acessado em 06 SET 2016.	93
Fig. 67: FEVEREIRO 17, 2015, Fonte: https://www.foreignaffairs.com/interviews/2015-02-16/true-colors	94

Fig. 68: Angélica Dass , <i>Humanae</i> , 2016, Museon, in Den Haag, Holland. Fonte: http://blog.ted.com/where-in-the-world-has-Humanae – been , acessado em 15 JAN 2017.	95
Fig. 69: Angélica Dass , <i>Humanae</i> , 2016, Quito/Equador. Habitat III, Conferência das Nações Unidas sobre Habitação e Desenvolvimento Urbano Sustentável. Fonte: http://blog.ted.com/where-in-the-world-has-Humanae – been , acessado em 10 JAN 2017.	96
Fig. 70: Angélica Dass . <i>Humanae</i> , 2017, Fórum Econômico Mundial, Davos, Suíça. Fonte: https://www.facebook.com/pg/Humanae .project/posts/?ref=page_internal , acessado em 15 FEV 2017.	97
Fig. 71: National Geographic Photography Seminar, 2017. Fonte: arquivo pessoal da artista.	98
Fig. 72: Angélica Dass, National Geographic Photography Seminar, 2017. Fonte: arquivo pessoal da artista.	98

INTRODUÇÃO

Quais os caminhos percorridos na construção da nossa identidade? Pode a fotografia servir de ferramenta para essa auxilia nessa construção e/ou afirmação? Essas foram as primeiras perguntas que nos fizemos ao iniciarmos nossa pesquisa, questionamentos que buscamos compreender ao longo desse percurso. Para tal procuramos não nos prender apenas aos teóricos do campo da arte, mas fomos um pouco além, buscamos entender como são construídas as relações, as memórias, aos afetos e assim nos trazendo outras possibilidades de maior entendimento aos assuntos abordados.

No primeiro capítulo desta dissertação sentimos necessidade da compreensão de como se desenhou o processo do retrato na história e de como o retrato chegou até a produção brasileira. Os artistas escolhidos para essa etapa nos mostraram sua paixão pelo retrato, mas, para além disso, nos chamam a atenção para a necessidade de representar a figura humana. Nesse percurso elegemos Vincent Van Gogh, Edgar Degas, Amadeo Modigliani, Tarsila do Amaral e Candido Portinari, e com o auxílio de alguns críticos e teóricos como Ernest Hans Gombrich, Aymar Gordon, Giulio Argan, Doris Krystof, Maria Helena Rolim Capelato e Annateresa Fabris, realizamos alguns comentários que julgamos pertinentes para essas compreensões da retratística do ser individual e coletivo.

No segundo capítulo procuramos analisar como a fotografia pode servir de ferramenta, provocando não apenas no campo artístico, mas também no campo antropológico, histórico e cultural, algumas reflexões sobre como a memória e as nossas relações com os outros agem diretamente na formação de uma identidade. Para tais reflexões nos apoiaremos em algumas produções audiovisuais como *A Câmera Viajante*, *Narradores de Javé*, *WAR Photographer*; artistas e fotógrafos como August Sander, Lygia Pape, James Nachtwey, Carol Beckwith, Angela Fisher, Shirin Neshat e Cindy Sherman; e os teóricos Maria Luisa Hoffmann, Susan Sontag, Zygmunt Bauman, Luciana Aguiar Bittencourt, Maurice Halbwachs, Michael Pollak, Henry Rousso, Pierre Nora, Cartier-Bresson, Henri Bergson, Roland Bathes, Boris Kossoy, Stuart

Hall, Pierre Bourdieu, Fredrik Barth, Walter Benjamin, Hall Foster, Arlindo Machado, Vilém Flusser, Jacques Le Goff e Rosalyn Deutsche, perpassando nessa construção as relações das memórias, histórias e manifestos, que juntos ocupam o principal corpo teórico de nossa pesquisa.

No terceiro capítulo apresentamos como estudo de caso a obra da artista Angélica Dass, com seu trabalho *Humanae (Work in progress)*. A partir de seu processo de criação, buscamos certas reflexões na arte contemporânea brasileira, ensejando compreender como ocorreu a produção e a partir de que reflexões se fizeram necessária. Identidade, cor, raça e silenciamento, atuam diretamente em sua produção, portanto procuramos traçar um paralelo sobre o papel da arte nos processos de afirmação e identificação étnicas, suas aplicações práticas e sociais, não apenas no campo artístico, mas ainda no viés político e educacional. Trata-se de pesquisa inédita sobre a artista, que apesar de nacionalidade brasileira ainda não foi estudada no Brasil e que à revelia disso tem reconhecimento mundial ao seu trabalho, tanto que a maior parte do material a ser analisado - reportagens, entrevistas, palestras e publicações - se encontram em língua estrangeira, não havendo publicações em português sobre a artista ou sobre sua obra.

1. UM COMENTÁRIO SOBRE O RETRATO: DA PINTURA DE GÊNERO ÀS SUAS REPRESENTAÇÕES NA CONTEMPORANEIDADE.

O termo retrato deriva do verbo latino *retrahere*¹ que significa copiar. A ideia do retrato como imagem fiel à aparência do retratado, no entanto, esteve presente apenas em determinados momentos históricos, particularmente nos de tendência estética naturalista. No Antigo Egito, apenas nas dinastias IV do Antigo Império e XVIII do Império Novo, é que existiu uma preocupação com a semelhança entre o retrato e o retratado. Na Grécia Antiga foi apenas no período helênico que os retratos incluíram aspectos particulares dos retratados (singularidades físicas e expressões comuns em sua personalidade). Tal naturalismo influenciou e marcou também os retratos da Roma Antiga².

Na pintura, o retrato como estilo passa a existir a partir da Renascença, e é considerado como um antecessor da fotografia. Rembrandt teve parte de seu reconhecimento pintando retratos em sua maioria encomendados pela nobreza, O retrato mais famoso é a *La Gioconda* de Leonardo da Vinci. Os pintores aprimoraram a metodologia do terço, que ainda nos dias atuais é utilizada na fotografia e em vídeo: a regra diz que os olhos do retratado devem estar à altura de um terço superior, assim como a linha do horizonte na paisagem, e o retratado não deve ficar de frente e no centro, como se faz quando se tira uma foto para documento, mas parcialmente em perfil³.

Somente os abastados e importantes eram representados dentro da história, mas com o tempo dilata-se entre a classe média a encomenda de retratos pelas famílias e confrades. Preservaram a tradição da pintura de retrato como encomenda de governantes, confrarias, círculos ou indivíduos, por alguns sítios. Na hierarquia dos estilos, o retrato tem uma postura dúbia e intermédia; por um lado, representa a criatura feita a semelhança de Deus, mas pelo outro lado, trata-se de glorificar a vaidade do retratado.

¹ Do Italiano *ritratto*, “fazer a efígie de uma pessoa”, do latim *retractus*, participio passado de *retrahere*, de re-, “para trás”, mais *trahere*, “tirar, puxar”, algo como “tirar fora” uma imagem. Fonte: <http://michaelis.uol.com.br/moderno-portugues>, acessado em 10 ABR 2015.

² GOMBRICH, E. H. J. A História da Arte. Tradução de Álvaro Cabral. 16ª. ed. Rio de Janeiro: LTC, 1999. ps.56, 58, 59, 69.

³ Ibid. p. 204, 227.

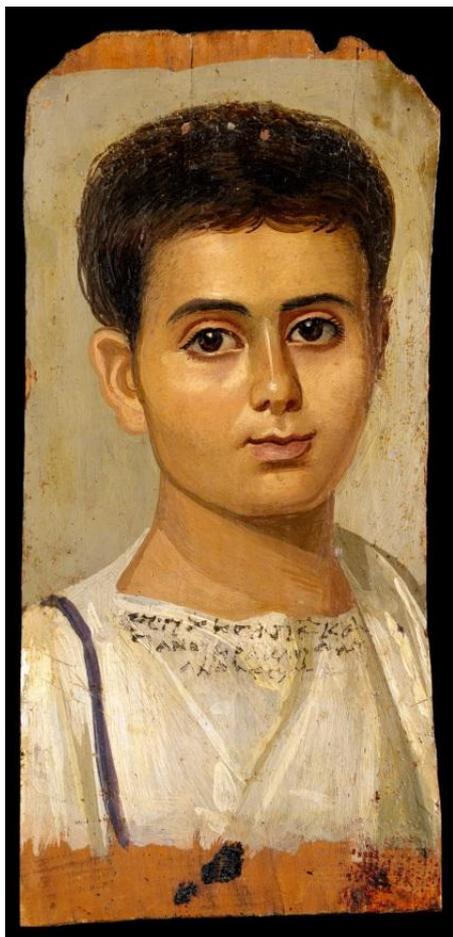


Fig. 1: Retrato da múmia de Eutiques, Período romano, 100–150 D.C., Encáustica sobre madeira, 38 x 19 cm, Museu de Arte Metropolitano, Nova York. Fonte: www.moma.org, acesso em 03 MAR 2015.



Fig. 2: **Leonardo da Vinci**, Retrato da Lisa Gherardini, esposa de Francesco del Giocondo, conhecido como a Mona Lisa (La Gioconda em Francês), 1503-1506, Óleo sobre madeira de álamo, 77 cm x 53 cm, Museu do Louvre, Paris. Fonte: www.louvre.fr, acesso em 03 MAR 2015.

Com excelência em sua execução, o retrato deve cumprir seu papel, que é de exteriorizar a essência do sujeito do ponto de vista do artista e não apenas a aparência externa. Como afirmou Aristóteles⁴, "o objetivo da arte não é apresentar a aparência externa das coisas, senão o seu significado interno; pois isto, e não a aparência e o detalhe externos constitui a autêntica realidade". Os artistas esforçam-se por um realismo fotográfico (adjetivo inexistente até o século XIX) ou semelhante impressionista, fugindo da caricatura, que visa revelar o caráter através da evidência dos traços físicos. Comumente apresenta em seu resultado uma feição séria, um olhar fixo de

⁴ GORDON, C. A. The Art of Portrait Painting. Filadélfia: Chilton Book Co., 1967. p. 119

lábios cerrados, sendo historicamente incomum que se encontre um leve sorriso, ou como expressou Charles Dickens⁵, "somente há duas classes de retratos pictóricos: o sério e o do pequeno sorriso", e vamos além, "os olhos são o lugar no qual é vista a informação mais completa, fiável e pertinente"⁶ sobre o sujeito.

Comentaremos sobre alguns artistas que buscaram retratar os indivíduos comuns, primando pela essência do humano, em seus afazeres domésticos, cenas cotidianas, mas principalmente que demonstraram o encantamento por homens e mulheres do povo. Artistas que foram escolhidos com o intuito de realizar algumas reflexões, buscando dessa maneira fundamentar como o retrato fotográfico pode ser instrumento na busca de uma identidade, auxiliando no pertencimento e na localização dos indivíduos na sociedade.

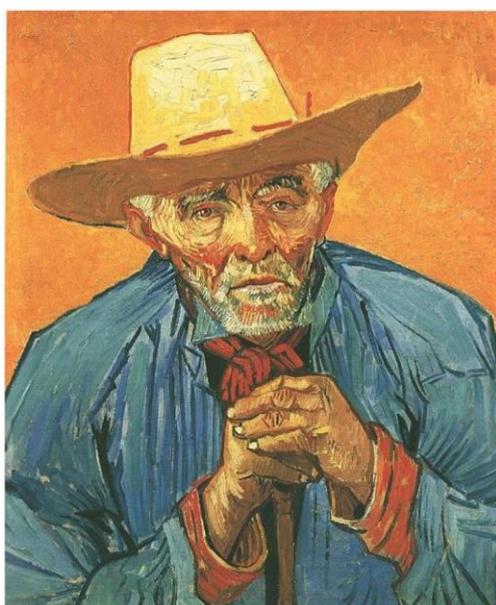


Fig. 3: **Vincent van Gogh** – *Retrato do paciente Escalier*, Ost. 1888, 56 x 69 cm, Tate Modern, Londres. Fonte: www.tate.org.uk, acesso em 03 MAR 2015.



Fig. 4: **Vincent Van Gogh** - *Cabeça de um camponês com um cachimbo de barro*, 1885, Óleo sobre tela, 44 x 32 cm, Kröller-Müller Museum Institution, Holanda. Fonte: www.krollermuller.nl, acesso em 03 MAR 2015.

Vincent Van Gogh (1853-1890) em sua trajetória como artista produziu inúmeros retratos, eram em sua maioria pessoas simples que partilhavam de sua vida diretamente ou de maneira casual. Inúmeros foram os fatores que o

⁵ Aymar Gordon. The art of portrait painting, 1967. p. 129.

⁶ Ibid, p. 93.

impulsionaram a esta tendência retratística, entre elas podemos citar o seu grande amor pelas pessoas e em especial pelos menos favorecidos, e é essa relação que vemos refletida em seus retratados⁷, tem sua paleta de tons de pele bem variada para sua época, permitindo uma variedade de tipos fenotípicos até então pouco explorado pela pintura.

Poucos eventos tiveram tão grande impacto na história da pintura quando o surgimento da fotografia em 1826. Foi um marco, uma verdadeira revolução, principalmente na função de retratar personagens, da forma como realmente era o retratado, influenciando o pensamento e conseqüentemente a produção dos pintores da época.

Os impressionistas usaram fotografias para auxiliar nas suas produções. Edgar Degas (1834-1917) também o fez, não se abalando com a nova tecnologia, pelo contrário a considerou de grande utilidade no seu processo de criação. O olhar fotográfico, o recorte das personagens, a fugacidade do momento, que algumas vezes vaza e extrapola os limites da tela, evidenciam a maneira como a fotografia o influenciou. Em suas telas as figuras, em sua grande maioria, estão em movimento entrando ou deixando a cena, percorrendo enormes vácuos em composições oblíquas que assombraram os críticos de sua época. Degas buscava os indivíduos, as relações, estando presente a figura humana em praticamente toda a sua produção. Ele busca a trivialidade nos gestos, a destituição da pose: onde uma mulher boceja enquanto a outra passa a roupa, as bailarinas que se alongam e se arrumam antes do espetáculo, a trivialidade da mulher que experimenta um chapéu.

[...] [Degas] recorre sem preconceitos ao auxílio da fotografia, que revela aspectos ou momentos do verdadeiro que escapam à vista; como a fotografia, a pintura deve ver e tornar visíveis coisas que o olho não vê e, principalmente, fornecer uma imagem instantânea onde à vista e a mente ainda não conseguiram separar a coisa que se move do espaço onde se move. (ARGAN, 2004, p. 106)

⁷ Ernest Hans Gombrich, *A história da arte*, 1999, pp. 377-380.

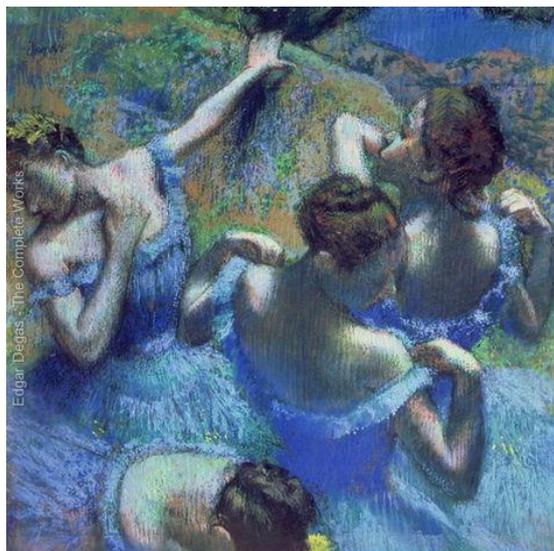


Fig. 5: **Edgar Degas**, *As bailarinas azuis*, 1897, Pastel, 67 x 67 cm, Museu Pushkin , Moscou. Fonte: www.arts-museum.ru, acesso em 08 MAR 2015.

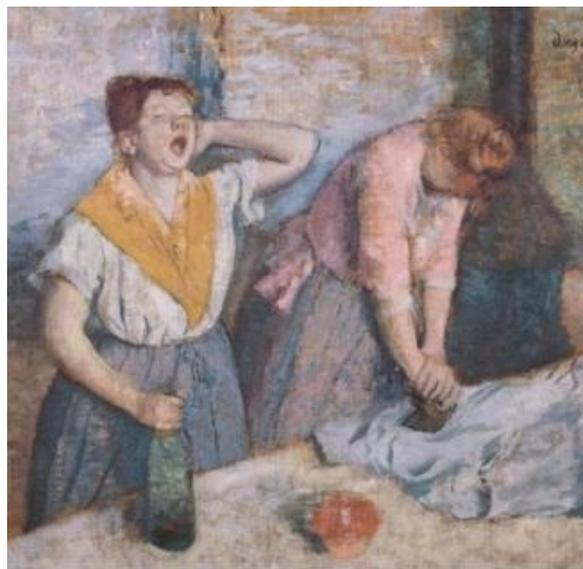


Fig. 6: **Edgar Degas**, *Duas Lavadeiras*, 1884, Óleo, 76 x 81 cm, Museu d'Orsay, Paris. Fonte: www.musee-orsay.fr, acesso em 08 MAR 2015.

De modo precursor, e sem preconceitos, fez da fotografia sua aliada no auxílio das composições de suas pinturas, esculturas e pastéis. Fotografava e estudava profundamente e incansavelmente as possibilidades de arranjos que estas lhe insinuavam. Diríamos que através do estudo da fotografia é que Degas pôde visualizar e perceber a cena sendo constituída num modo de pensar visualmente único e harmonioso como vemos em suas produções. E talvez tenha percebido que a fotografia nos permite que observemos pequenos detalhes que possivelmente de outra maneira passariam despercebidos, principalmente quando se trata de pessoas.



Fig. 7: **Edgar Degas**, *A loja de chapéus*, 1882, Óleo, 100 x 109 cm, Art Institute, Chicago. Fonte: www.artic.edu, acesso em 03 MAR 2015.

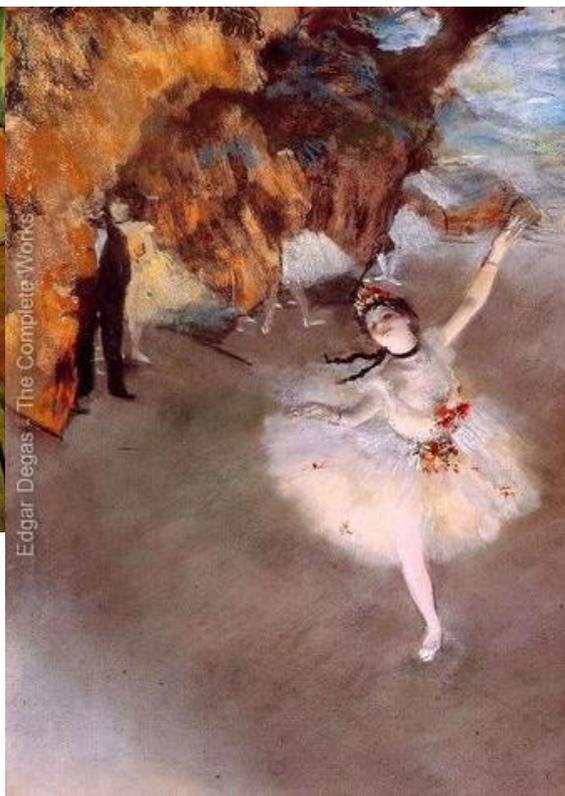


Fig. 8: **Edgar Degas**, *A Estrela - Dançarina no Palco*, 1878, Pastel sobre papel, 60 x 44 cm, Museu d'Orsay, Paris. Fonte: www.musee-orsay.fr, acesso em 03 MAR 2015.

As ponderações sobre as possibilidades e limites da representação atravessam a arte do século XX, e encontram traduções particulares nos retratos. Alguns artistas do século XX se associam diretamente ao gênero, como Amedeo Modigliani (1884-1920), que produziu grande quantidade de rostos, em geral, de formas simplificadas e alongadas, sendo sua produção produto de diferentes culturas e influências artísticas diversas, localizamos suas obras numa conturbada fase de questionamentos e transições. Os nus representados em suas telas causaram grande furor em seu tempo, desvelando algo para além da volúpia: um desnudamento da alma humana. Seu estilo faz parte de um momento em que a arte pictórica, confrontada à fotografia, lutava para manter seu espaço, através de seus valores e de suas estéticas.



Fig. 9: **Amedeo Modigliani**, *Nu Feminino*, 1916, Ost, 92,4 x 59,8 cm, Courtauld Institute Galleries, Londres. Fonte: www.courtauld.ac.uk, acesso em 15 MAR 2015.

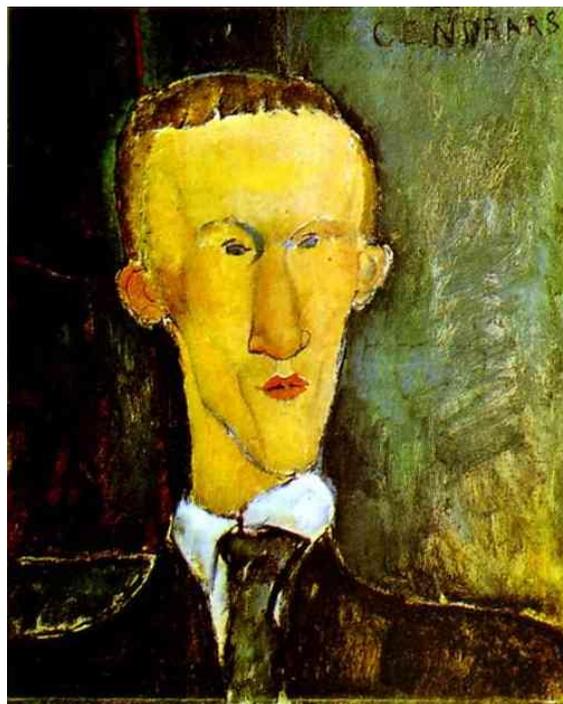


Fig. 10: **Amedeo Modigliani**, *Retrato de Blaise Cendrars*, 1918, Ost, 61 X 50 cm, Coleção particular. Fonte: KRYSTOF, D. Amedeo Modigliani. Tradução de Tera Curvelo. Köln: Taschen: [s.n.], 1994. p.48.

Suas obras exibem aspectos dos ideais da escola expressionista, em que se manifestam artisticamente para além da realidade palpável de mundo e exibem sentimentos e emoções. As mulheres retratadas por Modigliani evidenciam profunda solidão e apatia, e suas características físicas - rostos alongados e estreitos, fechados, demonstrando o conjunto nebuloso e solitário de suas essências. Apesar disso não é enquadrado nessa escola.

O desenvolvimento da fotografia, incorporado ao anseio de autonomia artística, fez com que no início do século XX o gênero retratista perdesse bastante da sua função original como reprodução da imagem individualizada. Modigliani é o

um dos únicos artistas do modernismo clássico que se mantém quase que tão somente no retrato¹⁵.



Fig. 11: **Amedeo Modigliani**, *Retrato de Anna Zborowska*, 1917, Ost, 55 x 33 cm, Galeria Nacional de Arte Moderna, Roma. Fonte: KRYSTOF, D. Amedeo Modigliani. Tradução de Tera Curvelo. Köln: Taschen: [s.n.], 1994. p.51.

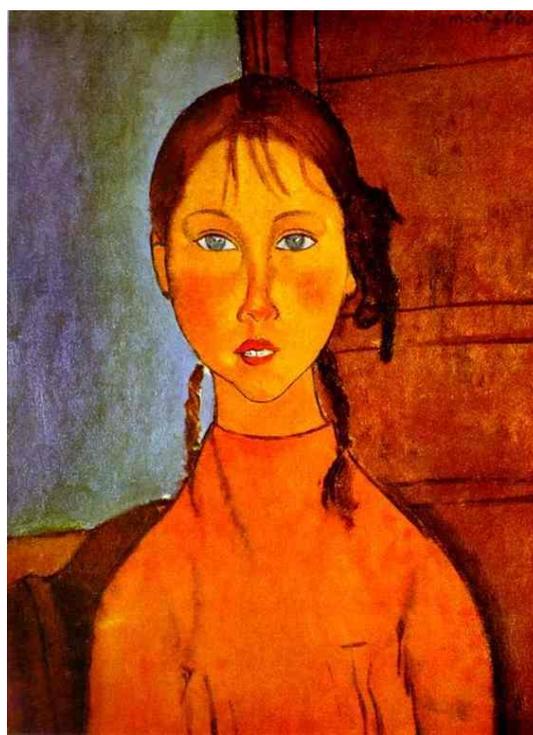


Fig. 12: **Amedeo Modigliani**, *Menina de tranças*, 1918, Ost, 60 x 45,5 cm, O museu de Arte da Cidade de Nagoya, Nagoya. Fonte: KRYSTOF, D. Amedeo Modigliani. Tradução de Tera Curvelo. Köln: Taschen: [s.n.], 1994. p.56.

Os retratos têm a função de evocarem alguém e de reproduzi-lo, é uma narrativa identitária. Isto exige certa similitude entre o retratado e a sua representação, analogia que tanto pode residir nos seus traços fisionômicos exteriores como na representação simbólica do caráter do personagem. No entanto qualquer retrato diz tanto sobre o pintor como sobre o retratado, assim como a fotografia diz tanto quanto do fotógrafo quanto do fotografado. Podemos ponderar que o retrato é um gênero de pintura em que dois protagonistas se unem para sempre¹⁶.

¹⁵ KRYSTOF, D. Amedeo Modigliani. Tradução de Tera Curvelo. Köln: Taschen: [s.n.], 1994. p. 48.

¹⁶ Ibid. p. 50.

A produção de Modigliani é baseada na reflexão de rostos de homens e mulheres, mas possivelmente por trás da opção pela arte dos retratos estava sua crença de que todas as pessoas eram iguais, independente de seu status, Modigliani as pintava com traços semelhantes: olhos e faces amendoados e pescoços longilíneos através dos retratos. Sua arte nos revela a busca pelo equilíbrio entre a linguagem das formas geométricas e as particularidades individuais, tanto políticas ou sentimentais. O que variava levemente eram as tonalidades de pele.

O que nos revela cada artista ou obra que trata sobre o retrato? No caso de Modigliani ele traz a representação dos retratados de modo semelhante, não diferenciando pessoas comuns ou grandes personalidades. Exibindo, assim, um tratamento sobre identidade, que nos reflexiona sobre como podemos encarar as identidades, até porque nos parecem tão iguais e ao mesmo tempo tão singulares em suas particularidades. Outros pintores modernistas também lançaram mão do retrato para falar e tratar de temas que iam do simples nacionalismo, até as inquietudes. Veremos alguns exemplos de como isso se deu no Brasil, po meio de obras de Tarsila do Amaral e Cândido Portinari, sobretudo pela relação do retrato com alguns tipos intimamente relacionados à questão identitária no Brasil.

1.1 Tarsila, Portinari e o retrato social

Tarsila do Amaral¹⁸ (1886-1973) desempenhou papel de grande importância na arte brasileira. A boa posição financeira de nascimento permitiu que ela viajasse diversas vezes a Europa para estudar. Numa dessas viagens, em 1923, ao lado do então namorado Oswald de Andrade, estabeleceu contato com a vanguarda, em uma Paris efervescente. Descobriram o poeta franco-suíço Blaise Cendrars, com quem fizeram amizade, coube ao poeta à introdução do casal a intelectualidade parisiense. Foi nessa época que Tarsila estudou com o cubista Fernand Léger, produzindo a tela *A Negra*. A figura representada pela obra *A Negra* possivelmente faz referência à sua infância, pois as “negras” eram, em sua maioria, filhas de escravos que serviam de babás, noutras vezes, até de amas de leite. Foi por essa obra que Tarsila entrou para a história da arte moderna brasileira.



Fig. 13: **Tarsila do Amaral**, *A Negra*, 1923, Óleo, 100 x 80 cm, Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, SP. Fonte: www.mac.usp.br, acesso em 02 ABR 2015.



Fig. 14: **Tarsila do Amaral**, *Segunda Classe*, 1933, óleo sobre tela, 110x151 cm, Coleção particular, São Paulo. Fonte: www.tarsiladoamaral.com.br, acesso em 02 ABR 2015.

¹⁸ Tarsila do Amaral: 1886-1973, nascida em Capivari, no interior do estado de SP. Pintora e desenhista brasileira e uma das figuras centrais da pintura e da primeira fase do movimento modernista no Brasil.

Através do cubismo, Tarsila pode manifestar seu interesse pelas relações e não somente pelos objetos, o que lhe possibilitou trazer as suas telas às paisagens ambientais e humanas do Brasil.

Tarsila codificava em chave cubista a nossa paisagem ambiental e humana, ao mesmo tempo em que redescobria o Brasil nessa releitura que fazia em modo seletivo e crítico das estruturas essenciais de uma visualidade que a rodeava desde a infância fazendeira. (AMARAL, 1975, p.314).

Mas Tarsila foi além do cubismo. Buscou referência na cultura e nas tradições brasileiras. No quadro *A Negra*, não se prende a uma disposição geométrica, muito menos à profundidade e perspectiva das linhas, o que representava uma inovação para o período. Momento este em que Tarsila retrata temas culturais e sociais do Brasil¹⁹.

No início da década de 30, Tarsila esteve na União Soviética e participou de reuniões do Partido Comunista Brasileiro. Como produção dessa fase a temática se fez presente em suas obras *Operários* e *Segunda Classe*, ambas produzidas enquanto Tarsila esteve engajada politicamente ao comunismo. Obras essas que ilustram o momento político e social brasileiro neste período: industrialização, migração de trabalhadores, concretização do capitalismo industrial e de uma classe de trabalhadores cada vez mais explorada e marginalizada, chamada de *fase social* na produção da artista.

As telas trazem o período da industrialização brasileira, sobretudo, a paulistana. Com a Era Vargas, o País passou a se industrializar, e surge a classe operária. *Operários* demonstra a diversidade cultural de um povo explorado pela aristocracia, que vemos representada pela fábrica ao fundo. Os indivíduos estão em primeiro plano e todos possuem traços semelhantes, ainda sim é fácil diferenciá-los, causando certo estranhamento, pois parecem todos iguais, representando, portanto, um sistema que massifica o cidadão, mas acima de tudo é um retrato contíguo dos operários das fábricas brasileiras. Estão

¹⁹ ROSA, N. S. S. Tarsila do Amaral. 2ª. ed. [S.l.]: Callis, 1998.

representadas diversas etnias, referenciando possivelmente a migração de diferentes locais do Brasil e do mundo para as metrópoles. As expressões dos operários ali representados são de consternação, apatia, fadiga e ilustram a precariedade das condições de trabalho a que estão submetidos, e ainda a falta de perspectivas que predomina no contexto político vigente.

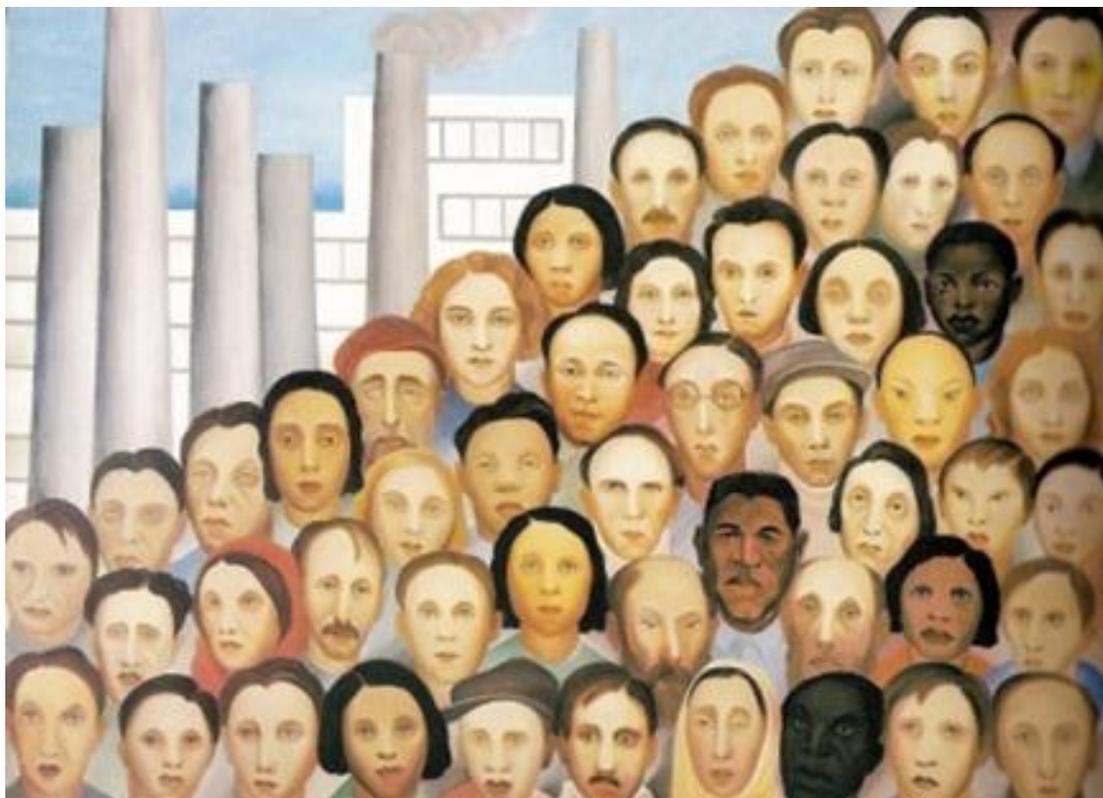


Fig. 15: **Tarsila do Amaral**, *Operários*, 1933, Ost, 150 x 205 cm, Acervo do Governo do Estado de São Paulo. Fonte: www.tarsiladoamaral.com.br, acesso em 02 ABR 2015.

"Trata-se de um marco histórico na obra de Tarsila, pois, se ela já fora no Brasil a precursora do cubismo e do surrealismo nas artes plásticas, detém-se agora na pintura de assunto eminentemente social"²⁰, Mário de Andrade, parece ser o homem de óculos no meio das pessoas²¹, Oswald de Andrade, possivelmente

²⁰ ARAÚJO, P. Tem muitas histórias do Brasil nas telas de Tarsila do Amaral. Nova Escola, 2014. Disponível em: <<https://novaescola.org.br/conteudo/1063/tem-muitas-historias-do-brasil-nas-telas-de-tarsila-do-amaral>>. Acesso em: 12 junho 2015.

²¹ Mario de Andrade: 1893-1945, poeta, escritor, crítico literário, musicólogo, folclorista, ensaísta brasileiro. Foi um dos pioneiros da poesia moderna brasileira com a publicação de seu livro *Pauliceia Desvairada* em 1922 e *Macunaíma* em 1928.

serviu de modelo e está no canto superior da pintura²². Demonstrando dessa forma que não apenas os operários humildes estão ali representados, mas também as outras classes que são massacradas pelo governo: os intelectuais e artistas que, no fundo, também estão na multidão.

Entre o cafezal e o sonho
o garoto pinta uma estrela dourada
na parede da capela.
[...]
A mão sabe a cor da cor
e com ela veste o nu e o invisível.
Tudo tem explicação porque tudo tem
(nova) cor.
[...]
O que era dor é flor, conhecimento
plástico do mundo.
a mão-de-olhos-azuis de Candido Portinari.
(A Mão, poema de Carlos Drummond de Andrade)

Possivelmente por nascer numa fazenda de café em 1903, em Brodósqui, cidade do interior de São Paulo, sendo filho de imigrantes italianos, Candido Portinari representa o Brasil em suas obras, talvez como nenhum outro artista já o tenha feito anteriormente. Deixou mais de cinco mil obras, que vão desde pequenos esboços até gigantescos murais, onde o principal tema é o povo. Portinari ganhou uma bolsa de estudos e passou um ano em Paris, retornando ao Brasil em 1931. Segundo consta no site oficial Projeto Portinari²³, ele retorna ao Brasil com a decisão de retratar o seu país – a história, o povo, a cultura, a flora e a fauna. Suas telas, gravuras, desenhos e murais procuram desvelar a alma brasileira. O engajamento e a preocupação com aqueles que sofrem, fez Portinari demonstrar através de sua arte em cores marcantes a miséria, as dificuldades e a dor.

Portinari foi educado ao ar livre, tanto para as peraltices quanto para com as relações com o trabalho duro dos colonos nos cafezais. O crítico de arte Mário Pedrosa diz que, apesar de carente, a infância do pintor foi agitada e feliz. A fase de criança em Brodowski marcaria a vida e a obra de Portinari, que

²² Oswald de Andrade: (1890-1954), escritor, ensaísta e dramaturgo brasileiro, um dos idealizadores da Semana de Arte Moderna de 1922 em São Paulo. Foi casado com Tarsila do Amaral de 1926 a 1929.

²³ PORTINARI, C. Projeto Portinari. Portal Portinari, 2012. Disponível em: <www.portinari.org.br>. Acesso em: 27 abril 2015.

mantinha uma atração pelo homem popular, pelos trabalhadores braçais e pelas cidades do interior²⁴.

Em 1928 Portinari, participou da XXXV Exposição Geral de Belas Artes com a obra *Retrato de Olegário Mariano*, poeta e amigo. Este retrato foi aclamado pelo júri da exposição e lhe possibilitou o maior prêmio que a instituição disponibilizara a um aluno: o de viajar à Europa. Nesse período o artista se ateve a visitar museus, participar de aulas de pintura e desenho onde pode aperfeiçoar sua técnica ao modo classicista, dominando dessa maneira a pintura clássica, tão apreciada no período. Lembremo-nos que ele está na Europa, e percorre a Itália, Inglaterra e Espanha, fixando moradia na França, que nesse instante fervilha de artistas, sofrendo forte influencia do modernismo europeu.

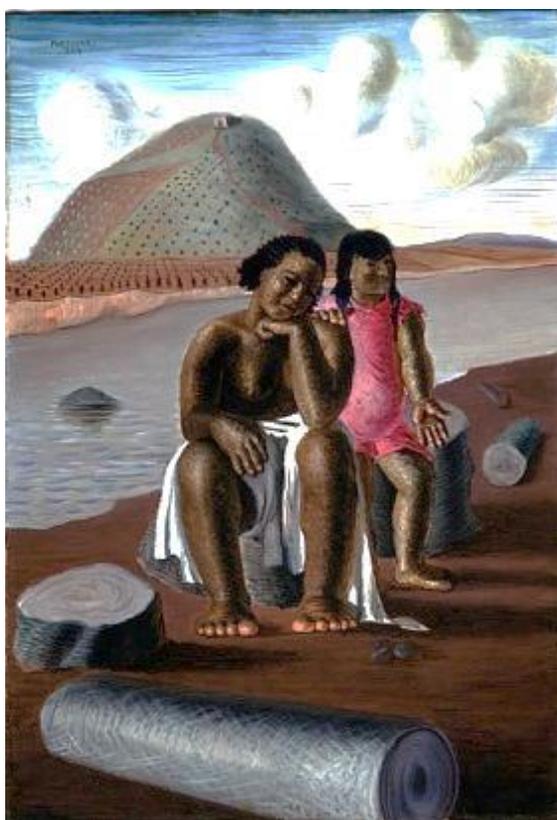


Fig. 16: **Cândido Portinari** - *Índia e Mulata*, 1934, óleo s/ tela, 72 x 50 cm, Col. Particular, Brasil. Fonte: <http://www.portinari.org.br>, acesso em 15 ABR 2015.

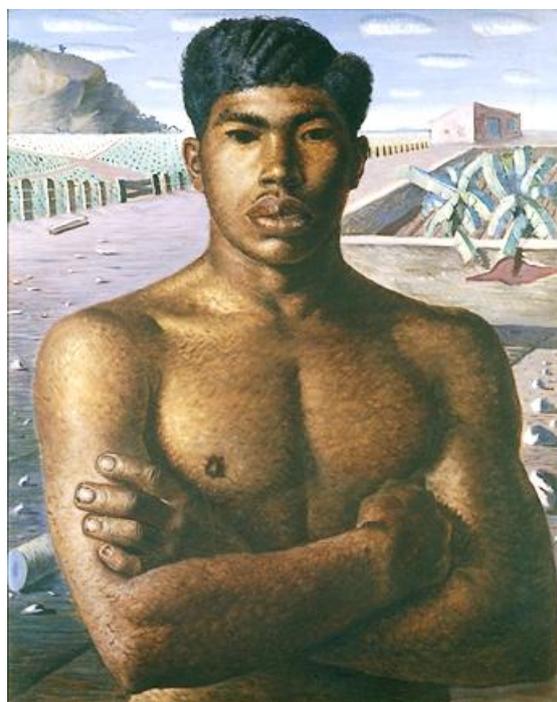


Fig. 17: **Cândido Portinari**, *Mestiço*, 1934, Ost, 81 X 65.5 cm, Pinacoteca Do Estado De São Paulo. Fonte: <http://www.portinari.org.br>, acesso em 25 ABR 2015,

²⁴ PEDROSA, M. Dos murais de Portinari aos Espaços de Brasília. Aracy Amaral (org). São Paulo: Perspectiva, 1981.

Inicialmente, a pintura de Portinari é influenciada pelo espanhol Zuloaga e pelos italianos do século 15, sobretudo Piero della Francesca. Quando foi à Paris, foi extremamente influenciado pela obra de Chagall. Mas tarde por volta de 1948, suas obras passam a ganhar um ar mais expressionista onde podemos notar significativa influência do cubismo de Picasso, como nas obras *Banda de Música* (1956), *Boi* (1960) e *Músicos* (1961).

As atrocidades e a violência da segunda guerra provocaram uma verdadeira crise de consciência e conseqüentemente uma necessidade aos intelectuais da produção de uma arte engajada, destinada à reflexão, trazendo a tona os problemas da sociedade. Dessa forma, surgiram os movimentos de vanguarda europeus, que se fizeram acompanhar por uma série de escritos sobre a natureza da arte, sua finalidade e o papel social do artista²⁶.

O alvo da minha pintura é o sentimento. Para mim, a técnica é meramente um meio. Porém, um meio indispensável. (PORTINARI, C. 2007: p.1)

Portinari passa a se questionar, a repensar a arte em sua forma peculiar, e passa a buscar suas raízes, tendo seu início enquanto vivia na Europa, desta forma, diferente do que a maioria dos alunos bolsistas enviados a Europa faziam que fosse reproduzir telas famosas, ele buscou visitar museus, conhecer artistas, fazendo um contraponto entre passado e presente, possibilitando assim entrar em contato com arte que era produzida naquele momento, não se aprisionando dessa forma entre rótulos e técnicas. Esta atitude está presente em seu modo de encarar a arte, e estaria presente em toda sua produção que viria a seguir.

[...] a obra de Portinari não fala apenas de cores e formas, nem exprime abstrações. Toda ela é profundamente comprometida com valores sociais e humanos. É uma poderosa mensagem ética, humanística e cidadã, que se eleva contra a violência e as injustiças e clama pela paz, pela fraternidade, pelo espírito comunitário, pelo respeito às pessoas e à vida [...] (PORTINARI, J.C. 2012)

²⁶ CAPELATO, M. H. R. Modernismo latino-americano e construção de identidades através da pintura. Revista de História (USP), São Paulo, v. 153, 2005..

Por volta de 1936, Portinari deu início a uma nova fase na sua pintura, ele iria buscar a densidade dos corpos e dos objetos. O modelado tomou uma forma bruta, as figuras ganharam força monumental e estatuária. O objetivo foi a integração da composição e da massa, coisa que ainda não havia conseguido na sua evolução antiacadêmica. São deste período o *Preto de Enxada*, *Mestiço*, *Índia e Mulata*²⁷.

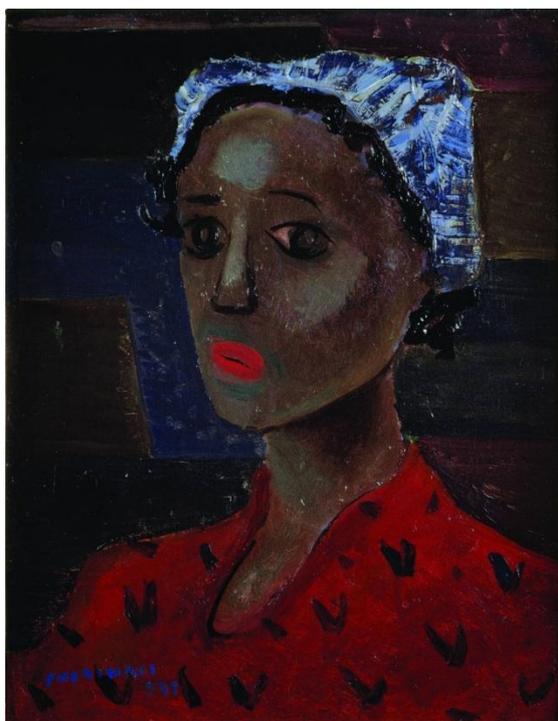


Fig. 18: **Candido Portinari**, *Lavadeira*, 1947, *Ost*, 35,7 X 27 cm, Coleção Particular. Fonte: <http://www.portinari.org.br>, acessado em 25 ABR 2015



Fig. 19: **Candido Portinari**, *Lavrador de Café*, 1934, *Ost*, 100 X 81 cm, Museu De Arte De São Paulo Assis Chateaubriand. Fonte: <http://www.portinari.org.br>, acessado em 25 ABR 2015,

Não pretendo entender de política. Minhas convicções, que são fundas, cheguei a elas por força da minha infância pobre, de minha vida de trabalho e luta, e porque sou um artista. Tenho pena dos que sofrem, e gostaria de ajudar a remediar a injustiça social existente. Qualquer artista consciente sente o mesmo. (PORTINARI, C. 1962, p. 12)

²⁷ Mário Pedrosa. *Dos Murais de Portinari aos Espaços de Brasília*. 1981.

Em meio a diplomatas, poetas, jornalistas e escritores, Portinari convive com a elite intelectual brasileira num período em que vemos uma brusca mudança nas questões estéticas e culturais do Brasil. Grupo este que busca realizar através da arte, reflexões sobre as mazelas e realidades do Brasil e do mundo. Soma-se a isso a escalada do nazi fascismo e os ditames da guerra, bem como o convívio com as históricas mazelas do Brasil endossam o aspecto que beira ao trágico, da vertente social da obra de Portinari e o conduzem por fim à militância política.



Fig. 20: **Cândido Portinari**, *Mãe Preta*, 1939, Pintura a têmpera / tela, 36 X 45 cm, Coleção Particular, Rio de Janeiro. Fonte: <http://www.portinari.org.br>, acessado em 15 ABR 2015.



Fig. 21: **Cândido Portinari**, *Negra*, 1950, Ost. 46 X 38 cm, Paris, França. Coleção Particular. Fonte: <http://www.portinari.org.br>, acessado em 15 ABR 2015,

Quem são esses indivíduos retratados em mais de 700 obras, das mais de 5000 produzidas pelo artista? Ao analisarmos essas obras verificamos que diferente dos pintores da renascença que tanto lhe influenciaram, Portinari pinta o povo brasileiro. Evidenciando o engajamento social do artista, a arte de Portinari poderia se resumir num único tema: o homem³². Este era o elemento

³². FABRIS, A. Portinari, pintor social. São Paulo: Perspectiva, USP, 1990.

que o pintor priorizava em suas telas, principalmente o trabalhador braçal, negro ou mulato.

A escolha racial de Portinari recai no negro, figura poderosa, gigantesca, símbolo da ligação telúrica entre o homem e o solo. O negro é para Portinari o símbolo da força, do trabalho: é o braço que impulsiona a economia brasileira. Embora a valorização dessa figura se dê numa época de difusão de ideias racistas, a escolha do artista de Brodóski deve ser vista sobretudo em termos ideológicos, isto é, a luz da equação negro=trabalhador. Mas não é apenas essa leitura que se impõe a partir da escolha racial: o negro é também o símbolo do proletariado em oposição à ordem (branca) vigente. (FABRIS, 1990. P.85)

O que passou a instigar Portinari foi o homem e o trabalho. Se analisarmos suas obras de acordo com as épocas, poderemos ver o desenvolvimento do lugar social do homem: a terra mergulhada em sombras era primitiva, passando a ser uma terra cultivada, bem demarcada pelas linhas e perspectivas, divididas geometricamente pelas trilhas dos cafezais numa matiz progressiva de planos e de cores nas profundezas dos horizontes claros e iluminados³³.

A obra *Mestiço* representa de forma bem clara o ideário que Portinari dava ao negro e ao mulato, como sendo um dos basilares formadores da nossa brasilidade de nossa identidade, e ainda como mão-de-obra da colônia e do império. Nesta tela, o pintor escureceu as unhas do seu majestoso personagem, buscando representar a mão do trabalhador que lidava com a terra. O fato do trabalhador escolhido por Portinari ser negro ou mestiço ecoava como uma insinuação da escravidão dissimulada que ainda predominava no Brasil. Ao trabalhador, os frutos de seu trabalho e sua produção não diziam nada, era quase abstraído, pois exercia sua atividade por necessidade de subsistência e até mesmo de sobrevivência e não por prazer ou vontade. O negro também era a alegoria, o ícone da classe trabalhadora e conseqüentemente a persona que se contrapunha à elite branca. Evidencia-se em suas obras que o negro era, para Portinari, o grande personagem condutor pelo desenvolvimento nacional.

³³ Mário Pedrosa. *Dos Murais de Portinari aos Espaços de Brasília*. 1981.

Como relação ao enquadramento, principalmente nos retratos, as figuras ocupam quase todo o primeiro plano da tela, fazendo estourar os limites do quadro. O artista viola as delimitações do quadro, ao mesmo tempo em que a figura central parece ser projetada para fora da tela, o plano de fundo adquire uma vastidão de profundidade³⁵. A paisagem nas obras exerce a função de moldura³⁶, fica em segundo plano, taticamente arranjada, aprofundando principal destaque à figura que o pintor pretendia destacar.



Fig. 22: **Cândido Portinari**, *Construção de Rodovia I*, 1936, Painel a óleo / tela, 96 X 768 cm, Rio de Janeiro, Museu Nacional De Belas Artes. Fonte: <http://www.portinari.org.br>, acessado em 06 JAN 2017.



Fig. 23: **Cândido Portinari**, Detalhe da obra *Construção de Rodovia I*, 1936, Painel a óleo / tela, 96 X 768 cm, Rio de Janeiro, Museu Nacional De Belas Artes. Fonte: <http://www.portinari.org.br>, acessado em 06 JAN 2017.



Fig. 24: **Cândido Portinari**, *Operário*, 1947, Óleo, 99 X 80.5 cm, Rio de Janeiro, Coleção Particular. Fonte: <http://www.portinari.org.br>, acessado em 08 JAN 2017.

³⁵ Mário Pedrosa. *Dos Murais de Portinari aos Espaços de Brasília*. 1981.

³⁶ Annateresa Fabris. *Portinari, pintor social*. 1990.

Pelos indivíduos retratados pela sua pintura, e conseqüentemente por suas questões pessoais, podemos verificar a inclusão de Candido Portinari com o movimento modernista. Acercava-se da amizade das principais referências do modernismo brasileiro, possibilitando desta forma a divulgação e o suporte necessário à divulgação de sua produção. Em contrapartida, Portinari engrossava o coro modernizante, contribuindo na luta pelo reconhecimento dessa inovadora forma de expressão artística, livre de fórmulas academicistas no Brasil. Como artista, o pintor produziu e destacou figurações bem nacionalistas, cercadas de simbolismo, tradição e cultura popular. Portinari desenvolveu através de sua arte, uma maneira de representar através de suas obras, o que lhe era muito particular, e elas narravam, principalmente, a respeito de suas vivências pessoais. Suas obras desvelam sua alma, suas indignações, inquietações, seus sentimentos e sua identidade. Desse modo podemos conjecturar que o menino da fazenda de café de Brodowski, realizou uma leitura bem particular do modernismo, com cores, formas e que assinalaram e consagraram sua pintura.

Analisando esses artistas que mencionamos durante nosso capítulo, verificamos que o que os une vai para além da técnica ou do tema, diria que a principal motivação é necessidade de retratar o ser, o humano, trazer à tona as realidades sociais, as relações, as inquietudes, desnudar, emergir, criar visibilidade não apenas as querelas e mazelas, mas acima de tudo as individualidades, buscando desta forma uma reflexão que se utilizada do campo artístico para fazer ver, para tocar o sensível e assim chamar a nossa atenção para essas questões.

2. A FOTOGRAFIA COMO FERRAMENTA.

2.1 Fotografia, memória e identidade.

Você sabe que o fotógrafo, pra ser um fotógrafo artista/ pra ser perfeito o artista/ é preciso inteligência, um pouco de consciência e também golpe de vista/ Tudo isso vai pra lista, de quem é um veterano/ é mió vendê abano/ que é uma venda sem cabula/ que todo fotógrafo afula, se conhece pelo pano./ Se falta um propulsor para ter mió vantagem/ a caixa não tem montagem/ falta até revelador, o povo num dá valor/ fica o fotógrafo sem plano/ vai sempre vender abano, que é uma venda sem cabula/ porque todo retratista afula se conhece pelo pano. (CHICO ALAGOANO⁴⁰, 2007)

Documentar o humano através de uma simples fotografia, vai além de um singelo apertar de botões, pois o ato congelado do momento realizado pela câmera tem a função de eternizar não apenas a aparência, mas a memória, pois a fotografia passa de um objeto físico, para um gatilho de memória⁴¹. Com o passar dos anos, ao olhar uma fotografia, não apenas se lembrará do momento, mas possivelmente virá à sua lembrança os sentimentos daquele instante, as histórias e até mesmos os cheiros. A memória tem essas nuances sutis e ao mesmo tempo tão complexas. Buscaremos levantar algumas questões e tentaremos realizar paralelos entre fotografia, memória e identidade no campo artístico.

Como vimos na fala do Chico Alagoano, para realizar um bom retrato não basta apenas técnica. É preciso ter um verdadeiro “golpe de vista”, que só se adquire através da experiência e das relações com os outros, estabelecendo um canal de empatia com o retratado, buscando compreender melhor quem é esse que posa para a lente, mais ainda, entendendo quem somos nessa construção.

⁴⁰ Chico Alagoano, fotógrafo lambe-lambe. Câmara Viajante. Documentário, 2007. Direção de Joe Pimentel, roteiro de Joe Pimentel, Isabela Veras. Fotografia de Eusélio Gadelha. Brasil, Trio Filmes, 20 min, Cor, 35mm.

⁴¹ HOFFMANN, M. L. Fotografia, gatilho de memórias. In: ORG., P. C. B. Fotografia: usos, repercussões e reflexões. Londrina: Midiograf, 2014.



Fig. 25: **Chico Alagoano**, fotógrafo lambe-lambe. *Câmara Viajante*. Documentário, 2007. Direção de Joe Pimentel, roteiro de Joe Pimentel, Isabela Veras. Fotografia de Eusélio Gadelha. Brasil, Trio Filmes, 20 min, Cor, 35mm. Fonte: print screen da reprodução do filme.

A fotografia vai além de simples ferramentas que envolvem arte ou técnica, ela perpassa conceitos não visíveis, que pela ausência das palavras se faz necessário o confronto direto, espectador e imagem. A fotografia toca, sensibiliza e transmite. Para realizar um bom retrato não basta apenas técnica, é preciso ter um verdadeiro interesse pelo ser humano e estabelecer uma relação de empatia com o retratado. Afirmativa visual que nos permite compreender melhor quem somos nós, de onde viemos e para onde vamos.

Fotografia é, antes de tudo, um modo de ver, não é apenas a visão em si mesma⁴². Tal declaração ressoa profundamente em quem se propõe a analisar que na vida não existe uma foto final ou total, mas acima disso um mosaico de fragmentos que juntos compõe o todo.

Porque cremos que a visão se faz em nós pelo fora e, simultaneamente, se faz de nós para fora, olhar é, ao mesmo tempo, sair de si e trazer o mundo para dentro de si. Porque estamos certos de que a visão depende de nós e se origina em nossos olhos, expondo nosso interior ao exterior (...). Crença que sustenta os chamados “testes projetivos” da psicologia, onde se espera que a consciência, lançando-se qual projétil através dos olhos, projete no fora o seu dentro. (CHAUI, 1989, p.33)

⁴² Sontag, S. *Ao mesmo tempo*. São Paulo. Companhia das Letras. 2008.

A imagem franca provoca uma emoção mais espontânea do que a resultante de uma exposição cuidadosamente estruturada e dirigida à compreensão. A mensagem transmitida é sentida diretamente e sem intervenção de “sábias” explicações. A fotografia permite ver o que não se tem tempo de ver, pois ela fixa. E ainda memoriza, é memória. A mensagem veiculada pela imagem fotográfica, percebida como uma gravação tangível da realidade torna-se a prova material da presença do etnógrafo em campo – a evidência de “ter estado”⁴³.



Fig. 26: **Pierre Verger**, Ritual de iniciação dos filhos de Obatalá (Oxalá no Brasil), 1950, Daomé, atual Benin. Fonte: <http://www.pierreverger.org>, acessando em 10 MAI 2016.



Fig. 27: **Pierre Verger**, Mulheres com a planta espada-de-são-jorge na Festa de São Jorge, 1957, Rio de Janeiro. Fonte: <http://www.pierreverger.org>, acessando em 10 MAI 2016.

Por outro lado, os elementos da linguagem fotográfica nos enviam ao que podemos titular “impacto social” da imagem fotográfica; escolher um acurado ângulo nos permite uma interpretação, uma modificação.

⁴³ BITTENCORT, L. A. Algumas considerações sobre o uso da imagem fotográfica na pesquisa antropológica. In: MOREIRA, M. L.; FELDMAN-BIANCO, B. Desafios da Imagem: fotografia, iconografia e vídeo nas ciências sociais. Campinas: Papius, 1998. p.198.

O milagre é que esta emoção sentida diante de uma fotografia muda testemunho de um fato fixado por um instantâneo, possa ser sentida por outras pessoas, revelando um fundo comum de sentimentos profundos quase sempre ignorados. (VERGER apud, ANDRADE, 2002, p. 106)

A fotografia é um processo gráfico e virtual que nos conduz a comunicar e fotografar. “(...) é apropriarmo-nos da coisa fotografada. Significa envolvermos numa certa relação com o mundo, que se assemelha ao conhecimento e, por isso, ao poder (...)”⁴⁴.



Fig. 28: **August Sander**, *Carregador de carvão Berlin, 1929*, impressão de prata sobre gelatina, 29.3 x 22.3 cm, Museu de Arte Moderna, Nova York. Fonte: www.moma.org, acessado em 20 MAI 2015.



Fig. 29: **August Sander**, *Jockey vienense, 1929*, impressão de prata sobre gelatina, 28.9 x 20.6 cm, Museu de Arte Moderna, Nova York. Fonte: www.moma.org, acessado em 20 MAI 2015.

August Sander (1876-1964) registrou a Alemanha fotografando sua arquitetura, paisagens e, em especial, seus habitantes. Devido aos retratos desses personagens, construiu seu mais longo e conhecido ensaio: *Menschen des 20.*

⁴⁴ SONTAG, S. Ensaio sobre Fotografia. Lisboa: Dom Quixote, 1986. p. 14.

Jahrhunderts (Pessoas do Século 20⁴⁵). Produzido entre os anos 1910 e 1930, no processo registrou inúmeros segmentos da sociedade, tornando-se base de reflexão sociológica e filosófica. Optou por fotografar os personagens escolhidos em seus próprios locais de vida e/ou de trabalho, buscando definir o retratado com a ajuda do ambiente e da indumentária (indicativa da profissão ou do nível social). Sander criou assim um catálogo de mais de 600 tipos: soldados, padeiros, confeitheiros, açougueiros, professores, estudantes, artistas, médicos, advogados, camponeses, desempregados, industriais. Projeto que foi forçado a interromper em 1936, quando os nazistas apreenderam seu livro *Antlitz Der Zeit* (Face do nosso tempo⁴⁶), queimaram todos os exemplares e destruíram os negativos correspondentes, pela óbvia razão de que seu trabalho não espelhava uma visão ariana da Alemanha.

No trabalho de Sander verificamos a fotografia como documento. E, corroborando com isso, suas imagens tornaram-se documentos. As informações que compunham suas imagens, como roupas, paisagens, penteados ou gestualidades, eram propositalmente arranjados para que possibilitasse que o status social e a profissão dos fotografados fossem apreendidos.

Documentar o rosto de uma nação por intermédio de todas as suas múltiplas faces individuais, privilegiar antes de tudo o ser humano, sem discriminar com as suas funções ou com sua posição social, retratar gente e não apenas tipos humanos, entomologicamente, como faziam os naturalistas e etnógrafos oitocentistas que, diante da impossibilidade de espetar seus sujeitos numa cartolina como faziam os entomólogos, os coisificavam ao retratá-los de frente, de costa e de perfil, diante de escalas antropométricas destinadas a facilitar a comparação com o etnocentrista modelo europeu, refletimos se essa é a função que cabe à fotografia, ou à arte.

⁴⁵ Tradução nossa. T.N.

⁴⁶ T.N.

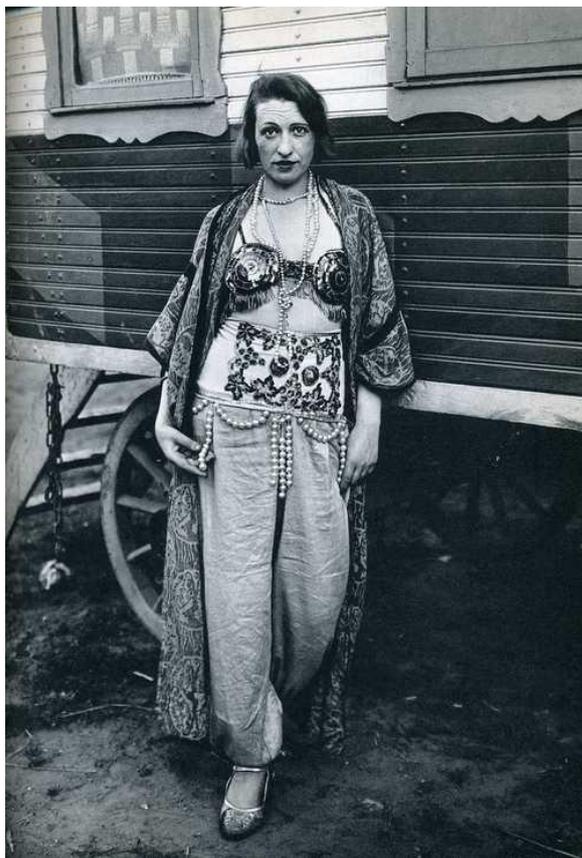


Fig. 30: **August Sander**, *Artista de Circo*, 1930, impressão de prata sobre gelatina, 29.6 x 20.2 cm , Museu de Arte Moderna, Nova York. Fonte: www.moma.org, acessado em 20 MAI 2015.



Fig. 31: **August Sander**, *Membro do Parlamento Democrata*, 1929, impressão de prata sobre gelatina, 29.6 x 22.2 cm , Museu de Arte Moderna, Nova York. Fonte: www.moma.org, acessado em 20 MAI 2015.

As fotografias são possibilidades de eternizar um fragmento do mundo no tempo e no espaço, erigindo o que titulamos de memória sócio-histórico-cultural da humanidade. Seria uma fotografia capaz de representar os caminhos de uma memória? Quantas imagens seriam necessárias para eternizar um destino? Tantas palavras, os gestos, o que se guardou em segredo, o que nunca pode ser pronunciado? O que foi protegido nas pequenas caixinhas do tempo? O que se viu, e o que precisou ser escondido? O queurgia ser preservado? Com o advento da fotografia, a memória ganhou forte aliado. Memória visual, racionalizada e palpável, coletiva ou individual, mas quase sempre historicamente construída, compreendida como uma mensagem proposta por porções de significados não verbais, sociais e individuais

compostos por indicadores onde a decodificação permite a consideração de certos atos humanos socialmente determinados.

Na fotografia, o olhar funciona como um mecanismo de investigação e ainda como fonte de descobertas para o mundo que se descortina ao nosso redor.

Olhar para o mundo é uma condição; compreendê-lo por meio de esse olhar é uma busca eterna, instigante e fascinante. Fascinante porque é pela contemplação da beleza do mundo que nos encantamos e nos apaixonamos. Instigante porque a vontade de mergulhar no desconhecido pode nos levar ao diferente e transformar o que estamos viciados a enxergar. (ANDRADE, 2002, p.114)

A memória pode assemelhar-se a um fenômeno individual, algo relativamente pessoal, próprio da pessoa. Podendo ser percebida também ou, principalmente, como um acontecimento coletivo e social, isto é, como um fato estabelecido coletivamente e sujeito a flutuações, modificações, variações constantes⁴⁷. A memória é tanto individual, quanto coletiva, ainda destaca-se a existência de marcos relativamente invariante e, que pode ser percebido durante uma entrevista. Os acontecimentos que marcam a memória individual são vividos pessoalmente, já os que marcam a memória coletiva, são aqueles vividos por tabela.

[...] acontecimentos vividos pelo grupo ou pela coletividade à qual a pessoa se sente pertencer. São acontecimentos dos quais a pessoa nem sempre participou mas que, no imaginário, tomaram tamanho relevo que, no fim das contas, é quase impossível que ela consiga saber se participou ou não. (POLLAK, 1989)

Muitos dos que já realizaram entrevistas de história de vida compreenderam que no transcurso de uma entrevista muito extensa, em que a ordem cronológica não está sendo fundamentalmente correspondida, em que os entrevistados retornam em inúmeras ocasiões aos mesmos eventos, há nessas regressões momentos definidos da vida, ou a certos fatos, algo de invariante. É como se, numa história de vida singular - mas isso ocorre ao mesmo tempo em

⁴⁷ HALBWACHS, M. A memória Coletiva. São Paulo: Vértices/ Revista dos Tribunais, 1990.

memórias construídas coletivamente – existisse informações irredutíveis, em que o trabalho de consolidação da memória foi tão relevante que incapacitou a ocorrência de mudanças.

Por vezes, verificamos certo contingente de informações que se tornam realidade, passam a pertencer à própria essência do sujeito, ainda que diversos outros episódios e acontecimentos possam se transformar em função dos mediadores, ou em função do movimento da fala.

Quais são, portanto, os elementos constitutivos da memória, individual ou coletiva? Em primeiro lugar, são os acontecimentos vividos pessoalmente. Em segundo lugar, são os acontecimentos que eu chamaria de "vividos por tabela", ou seja, acontecimentos vividos pelo grupo ou pela coletividade à qual a pessoa se sente pertencer. São acontecimentos dos quais a pessoa nem sempre participou, mas que, no imaginário, tomaram tamanho relevo que, no fim das contas, é quase impossível que ela consiga saber se participou ou não. Se formos mais longe, a esses acontecimentos vividos por tabela vêm se juntar todos os eventos que não se situam dentro do espaço-tempo de uma pessoa ou de um grupo. É perfeitamente possível que, por meio da socialização política, ou da socialização histórica, ocorra um fenômeno de projeção ou de identificação com determinado passado, tão forte que podemos falar numa memória quase que herdada. Podem existir acontecimentos regionais que traumatizaram tanto, marcaram tanto uma região ou um grupo, que sua memória pode ser transmitida ao longo dos séculos com altíssimo grau de identificação. (POLLAK, 1992, p.202)

No contexto da memória coletiva estão as memórias herdadas. Estas memórias estão marcadas por acontecimentos que não estão dentro do espaço-tempo do indivíduo, mas que, porém, ele assume ter vivido. A memória é constituída por pessoas, personagem e, é por isso, muito comum escutar pessoas falando de personagens históricos, como se o mesmo fosse contemporâneo ao entrevistado.

Outra marca da memória são os lugares, como: lugares das férias na infância, dos monumentos. Ao presenciar estes lugares os sujeitos são capazes de relembrar momentos neste lugar, mesmo que em muitas ocasiões o sujeito não tenha vivido este lugar, ou só tenha-o vivido por tabela. Analisar a memória a partir dos acontecimentos, personagens e lugares, pode revelar uma história baseada nos fatos concretos, ou a uma construção envolvendo acontecimentos

presentes em um tempo – espaço distinto ao mundo do entrevistado. É muito comum as pessoas projetarem datas privadas fazendo referência a acontecimentos públicos, ou seja, ligam um determinado acontecimento a uma data muito importante para ela. E pessoas públicas em muitos casos relatados em entrevistas quase desaparecem no relato de suas famílias⁴⁹.

De uma forma simples, define-se memória como uma presença do passado. Alargando a definição verificamos que toda memória individual tem um caráter coletivo e é uma representação do passado. Ou seja, aquilo que um indivíduo vivenciou no passado⁵⁰, ele o faz na relação com outras pessoas, e esta memória se constitui numa relação de alteridade⁵¹. As datas se sobrepõem umas às outras dependendo do nível de envolvimento de uma pessoa com a vida pública e também dependendo da cronologia política. Com todos estes dados sobre a memória, concluímos que a memória é seletiva, se constrói de forma consciente e inconsciente. Fazendo um verdadeiro trabalho de organização e, esta organização, é periodicamente atualizada⁵².

Há uma ligação entre a organização da memória, com o sentimento de identidade, o sentido da imagem de si, para si e para os outros. Esta identidade é construída na relação com o outro e, tanto identidades quanto memórias, são negociadas nesta relação com o outro se tornando assim um campo de disputa político-social. Estamos num momento onde não se trata de estudar os fatos sociais e sim entender o processo de como os fatos sociais se tornam coisas. Sendo assim, é preciso analisar o papel da memória, ou seja, do processo de intervenção feito por diferentes atores, que contribui para a constituição e formalização da memória coletiva⁵³.

Memória e identidade se unem no discurso, pois ambos são processos discursivos. Ao ativar a memória, a mesma pode ser utilizada para criar, afirmar, restaurar ou reafirmar uma identidade. Provocando assim a união do passado em torno do indivíduo e nas suas relações com os outros, pois nossas

⁴⁹ POLLAK, M. Memórias, esquecimento e silêncio. Revista Estudos Históricos, Rio de Janeiro, v. 2, n. 3, p. 3-15, 1989.

⁵⁰ Maurice Halbwachs. A memória coletiva. 1990.

⁵¹ ROUSSO, H. A memória não é mais o que era. In: FERREIRA, M. D. M.; AMADO, J. Usos & abusos da história oral. 8ª. ed. Rio de Janeiro: FGV, p. 93-101. 2006.

⁵² Michael Pollak. Memórias, esquecimento, silêncio. 1989.

⁵³ POLLAK, M. Memória e identidade Social. Revista Estudos Históricos, Rio de Janeiro, v. 5, n. 10, p. 200-2012, 1992.

bases identitárias se constroem na coletividade, primeiramente familiar e posteriormente social.

A memória silenciada pelo espaço público encontra uma forma de resistência nas redes familiares e de amizades. Estas lembranças traumatizantes esperam o momento propício para se manifestar. Momento onde se privilegia as memórias subterrâneas, a análise dos excluídos, dos marginalizados, onde a preferência está nestas memórias em conflito e onde são travadas verdadeiras batalhas da memória. Essa memória “proibida”, “clandestina”, faz parte de toda esta manifestação, sendo uma memória silenciada, porém não esquecida⁵⁴.

A fronteira entre o silêncio e o esquecimento é tênue, e está marcada por um perpétuo deslocamento, acontecendo principalmente na ausência de uma escuta, no medo de ser punido, no medo de ser mal-entendido. O não dito torna-se comum nos relatos, nas vivacidades das lembranças, mesmo tendo passado anos, lembranças estas que são transmitidas nas famílias, em associações, em redes de sociabilidade⁵⁵.

Neste processo de enquadramento, os sujeitos reinterpretem o passado em função de demandas presentes, reforçando o sentimento de pertença e a delimitação de fronteiras. Esta referência ao passado serve para manter a coesão dos grupos e das instituições. Dentro deste processo de enquadramento da memória se destaca o papel dos guardiões da memória, que chamamos de “testemunhas autorizadas” ou historiadores da casa. Que são responsáveis por manter uma memória coerente com a visão dos dirigentes destas organizações⁵⁶, conseqüentemente reforçam nossos sentimentos de pertencimento e identidade.

Entre estas formas de enquadramento da memória se destacam os objetos materiais como: monumentos, museus, filmes, bibliotecas e outros. A memória está muito ligada à ordem sensória: barulho, cores, cheiros. Dentro deste aspecto sensorial, no que diz respeito ao enquadramento da memória, estão as produções dos filmes, onde uma de suas funções é impedir o esquecimento.

⁵⁴ Michael Pollak. Memórias, esquecimento, silêncio. 1989.

⁵⁵ Ibid.

⁵⁶ Ibid.

Em especial na França, a história da memória tem sido fruto de feridas abertas pela própria memória, ou seja, uma busca incessante por respostas de períodos que “não passam”. Dentre estas demandas contemporâneas, estão as memórias imediatamente identificáveis, tais como: as associações de preservação da memória, a política de memória do Estado. Outra demanda contemporânea está ligada à memória de grupos sensibilizados pelo passado, e seu papel na formação e manutenção de uma identidade coletiva⁵⁷. A identidade está em constante transformação, pois as necessidades internas de um grupo sempre se transformam, o discurso sobre identidade sempre se atualiza.

As culturas nacionais são compostas não apenas de instituições culturais, mas também de símbolos e representações. Uma cultura nacional é um discurso – um modo de construir sentidos que influencia e organiza tanto nossas ações quanto a concepção que temos de nós mesmos. As culturas nacionais, ao produzir sentidos sobre “a nação”, sentidos com os quais podemos nos identificar, constroem identidades (HALL, 2005, p. 50).

Como podemos construir, identificar ou afirmar uma identidade através das fotografias, como é possível através das memórias ativar, reativar ou estabelecer relações com os outros e conosco. Entendemos que as maneiras de analisar imagens podem ser tão contrapostas e distintas. Analisaremos um desses exemplos presentes no filme *Narradores de Javé*⁵⁸. O enredo gira em torno da comunidade de Javé, que devido à construção de uma represa ameaça ser inundada, deixando de existir; os moradores então se mobilizam e analisam que para a cidade ter valor e virar “patrimônio” ela precisa ser importante e ter relevância, chegam à conclusão que a comunidade tem história e desta forma não poderia ser destruída, passando assim a levantar histórias que poderiam comprovar seu valor.

⁵⁷ Henry Rousso. A memória não é mais o que era. Usos e Abusos da História Oral. 2006

⁵⁸ *Narradores de Javé*. Brasil. 100 min. 2003. O filme tem direção e roteiro de Eliane Caffé e Luiz Alberto de Abreu, produção de Vânia Catani, no elenco: José Dumont (Antônio Biá), Gero Camilo (Firmino), Nelson Dantas (Vicentino), Sílvia Leblon (Maria Dina) e outros. Foi filmado entre junho e setembro de 2001, em Gameleira da Lapa, cidade do interior da Bahia. Recebeu vários prêmios, nacionais e internacionais. (N.A)

Aos 55 minutos do filme em questão, nos deparamos com a cena onde uma simples fotografia é um gatilho de memória, elo com o passado de dois personagens conhecidos por “Gêmeo” e o “Outro”, os dois senhores já em sua senectude discutem os acontecimentos relacionados à origem da própria família, e o fazem a partir de uma foto em que estão dois irmãos gêmeos Cosme e Damião. Eles, na juventude, teriam se apaixonado pela mesma mulher, Margarida, a mãe dos senhores que conversam. O que eles tentam definir é o seguinte: um dos irmãos, Armando Peneré “O Gêmeo”, diz que a Mãe Margarida se casou com Cosme, o pai dele, e que Damião é que seria o pai do irmão. A história é no mínimo cômica, pois Armando Peneré alega que Margarida foi para a cama com os dois irmãos na noite de núpcias, Cosme e Damião, portanto eram filhos de pais diferentes, o que gerou o “Outro”, filho da dúvida. Intrigas à parte, devemos analisar o meio pelo qual se conduz este recorte.



Fig. 32: *Narradores de Javé*, Cena com os gêmeos, quando mostram a fotografia do casamento dos pais. Fonte: print screen da reprodução do filme.

Durante toda a passagem eles travam o que chamamos de memória em disputa⁵⁹, sempre auxiliada pela fotografia. Em dado momento, um dos gêmeos exhibe uma fotografia, onde mostra que Damião se casou com Margarida e que

⁵⁹ Michael Pollak. *Memórias, esquecimento, silêncio*. 1989.

desta maneira atestava a legalidade de seu parentesco com ele. Antônio Biá, personagem responsável pela elaboração da escrita das histórias da cidade, ouve atento a tudo o que é narrado e, no instante em que escuta o relato sobre a fotografia, a imagem adquire movimento em sua mente, ele busca recriar o acontecimento em que Margarida teria se casado. Dança, banjo, sanfona, e bebedeira na festa, tudo isso vira outro filme na mente de Antônio Biá, disparando um processo conceitualmente descrito por Pollak⁶⁰ de uma memória quase herdada, que recria um passado que não viveu.

Durante toda a narrativa ele se deixa conduzir pelos atalhos da história contada pelos irmãos; jamais seguindo o caminho principal. Baseando na primeira frase do diálogo deste recorte do filme, onde o personagem Armando Peneré diz “(...) uma terra vale pelo que produz, mas ela pode valer mais ainda pelo que esconde”. Todo o filme é permeado por esta variação entre lembrança e esquecimento, fatores que serviram para delimitar e desenvolver as histórias individuais e coletivas, nesse caso da cidade de Javé, mas que se apresenta de modo semelhante em diversas outras circunstâncias.



Fig. 33: *Narradores de Javé*, cena com Daniel fazendo uso da fotografia do Pai como gatilho de memória. Fonte: print screen da reprodução do filme.

⁶⁰ Michael Pollak. *Memória e Identidade Social*. 1992. p.02.

Na continuidade de reunir as histórias vividas na comunidade de Javé, o enredo chega à casa de um rapaz que vive sozinho, Daniel. Ele conta sobre seu pai Isaías, já falecido, exhibe a cama em que o pai dormia, a mesma em que faleceu. Diante da cama, Daniel se lembra de quando era criança e via o pai deitado⁶³. Durante sua narrativa, é mostrada na tela uma fotografia do pai, realizada pouco antes dele morrer transtornado pelo amor de uma mulher de nome Santinha.

Os processos que cercam aquela fotografia são constituídos por histórias, como nos conta Daniel, de um homem que chegou a cavalo, armado, buscando saber onde estava uma peça de ouro que seu pai guardava. Naquele instante, seu pai sacou uma arma e atirou contra o homem que tentava assaltá-lo. Daniel narra que a partir daquele momento, ao ver seu pai matar um homem, perdeu todo o medo. A fotografia nessa cena funcionou novamente como um gatilho de memória e despertou nele as lembranças fortes da infância, dizendo que só sairia daquela casa morto. A reação de Daniel é distinta e inesperada em relação aos demais moradores. Extremista diante da notícia da construção da represa, ele é passional, pega a arma e faz com que a sua relação com o passado seja muito mais complexa. Para a grande maioria dos habitantes de Javé, a fotografia do pai de Daniel é somente a prova de que ele realmente existiu e residiu ali, para Daniel a imagem fotográfica é como uma pequena fagulha que acende um incêndio, causando a destruição de tudo ao seu redor.

O fato nos remete que à ideia de “como o fogo da lareira num quarto, as fotos – sobretudo as de pessoas, de paisagens distantes e de cidades remotas, do passado desaparecido – são estímulos para o sonho”⁶⁴. A maior parte desse relato feito por Daniel só é possível devido ao narrador onisciente do filme, pois só seria possível para os outros na cena, se a fotografia tivesse legenda, ou fosse realizada a linguagem verbal de todos os sentimentos que nos apresentou Daniel.

As fotografias criam cenários, informam e revelam sentimentos. Há, porém, uma restrição na comunicação das informações necessárias para a construção

⁶³ NORA, P. Entre memória e história – a problemática dos lugares. São Paulo: Projeto História, v. Nº 10, 1993. p.7-28 p.

⁶⁴ Susan Sontag. *Sobre Fotografia*. São Paulo. Companhia das Letras. 2004. p. 26

da memória. Pois a foto apenas apresenta os sinais, os indícios, mas é silenciosa. Não nos conta nomes, nem datas; somente sugere períodos, probabilidade, possibilidades. Indícios esses tratados aqui como gatilhos⁶⁵, e que localizam a fotografia numa relação com a memória, memória que relaciona as ideias geradoras daqueles que se arriscam a uma leitura da imagem fotográfica.

De todos os meios de expressão, a fotografia é o único que fixa para sempre o instante preciso e transitório. Nós, fotógrafos, lidamos com coisas que estão continuamente desaparecendo e, uma vez desaparecidas, não há nenhum esforço sobre a terra que possa fazê-las voltar. Não podemos revelar ou copiar uma memória. O escritor dispõe de tempo para refletir. Pode aceitar e rejeitar, tornar a aceitar; (...) Existe também um período em que seu cérebro, se esquece” e o subconsciente trabalha na classificação de seus pensamentos. Mas, para os fotógrafos, o que passou, passou para sempre. É deste fato que nascem as ansiedades e a força de nossa profissão. (CARTIER-BRESSON, 1971, p.21)

Em toda fotografia existe um quê de suspensão do tempo e, portanto, da vida. Tudo o que foi escolhido e capturado pelo olhar do fotógrafo, a partir do momento em que foi registrado, permanece para sempre sem alteração e isolado na forma fotográfica. O recorte da cena fotografada, que não disponibiliza o que ocorreu antes, nem o que ocorrerá depois, tem o poder mágico de “eternizar” o momento, não poupando a quem vê, de um sentimento de omissão. Essa dicotomia entre a presença e a ausência, entre a distância e a proximidade, entre o reconhecimento e a lembrança do fato ou pessoa fotografada, são temas de análises de muitos estudiosos das imagens fotográficas.

Como que eterno; mas ao deportar esse real para o passado (“isso foi”), ela sugere que ele já está morto. Assim, mais vale dizer que o traço inimitável da fotografia (seu noema) é que alguém viu o referente (mesmo que se trate de objetos) em carne e osso, ou ainda em pessoa. (BARTHES, 1984, p.118)

⁶⁵ Maria Luisa Hoffmann. Fotografia, gatilho de memórias. 2014.

Ao analisarmos uma fotografia, consideramos o que nos é útil, a partir de nossas vivências, sendo assim a fotografia pode ser caracterizada como matéria, sobre a qual age a memória.

Para melhor entender, diremos que a fotografia, a partir da concepção de memória bergsonianas, pode ser caracterizada pelo que ele chama de matéria, sobre a qual age a memória. A matéria é entendida como “uma existência situada a meio caminho entre a ‘coisa’ e a ‘representação’” (BERGSON, 2006, p. 2) Em meio a um debate dualista, ele diz que a matéria não é aquilo que o idealista chama de representação, nem aquilo que o realista chama de coisa. (OLIVEIRA, 2011, p. 17)

No entanto na análise ou leitura de uma imagem que não esteja carregada de emoções ou lembranças, até mesmo quando não nos diz respeito, pois junto a nossa leitura de imagem somamos as nossas percepções individuais, sentimentos e experiências vividas. O que faz com que, na maior parte do tempo, modifiquemos nossas leituras a partir do que nos é caro, trazendo impregnado nisso nossas próprias memórias. Contrapondo a isso, temos como fruto o nascimento de ilusões de todo o gênero, pois pela nossa percepção teríamos uma consciência adulta e formada, mas encerrada no presente e absorvida à exclusão de qualquer outra atividade⁶⁶.

Portanto, as imagens fotográficas trazem uma mensagem para cada um de seus observadores, mensagem essa jamais idêntica, mas que de modo individual chega a todos que a decidem analisá-la. Quando verificamos na imagem a memória contida, esse passado é constantemente atualizado com base nas nossas emoções e sentimentos, e o segredo nela contido é desvelado a partir de uma relação aberta, somado, desta forma, à impossibilidade do real não poder ser apresentado pela imagem. Vale lembrar que a fotografia não é apenas o registro do fato em si, mas um fenômeno, como já relatamos no início de nossa análise, pois para além do escrever com luz, a fotografia como fenômeno perpassa pelo indivíduo nas possibilidades de se reconhecer nas fotografias em questão. Tudo é relativo ao recorte.

⁶⁶ BERGSON, H. Matéria e Memória: ensaio sobre a relação do corpo com o espírito. Tradução de Paulo Neves. São Paulo: Martins Fontes, 2006. Coleção Tópicos. p. 30

Por tais razões servem as imagens e os arquivos. Para que possamos fazer essas e outras descobertas; para que possamos preservar a lembrança de certos momentos e das pessoas que nos são caras; para que nossa imagem não se apague; para que não percamos as referências do nosso passado, dos nossos valores, da nossa história, dos nossos sonhos; para que possamos preservar as imagens dos desaparecidos e torturados; para que tenhamos provas que fatos hediondos ocorreram, para que não nos esqueçamos (KOSSOY, 2002, p. 130).

Dialogicamente diremos que as fotografias poderiam ser correlacionadas com as imagens armazenadas na memória, enquanto as imagens lembradas são resquícios mutáveis de vivências contínuas. Devemos considerar que essas lembranças fotográficas acabam substituindo as lembranças vividas pelos indivíduos através dos acontecimentos, como o dissemos tão mutáveis. Entretanto a fotografia pode ser revisitada inúmeras vezes, e revê-las podem ser sinônimos de gatilhos de memórias desses indivíduos, possibilitando dessa forma uma constante atualização e conseqüentemente transformação e construção, não apenas individual, mas coletiva.

Consideremos que a fotografia pode servir de gatilho de memória para nossas lembranças, emoções, sentimentos, recordações, porque não dizer que fotografias podem também exercer papel no que tange a construção da identidade, tanto individual quanto coletiva. Pois essa construção está em constante transformação, sabendo que as necessidades internas sempre se transformam, e sendo assim o discurso sobre identidade sempre se atualiza⁶⁷.

Na busca de melhor compreender as relações do homem com o passado em meio a conflitos ou até mesmo nas disputas de memórias, observamos que a memória individual se produz na interação com o coletivo, “operação coletiva dos acontecimentos e das interpretações do passado que se quer salvaguardar”⁷⁰. Além disso, temos outros aspectos constitutivos da memória, os acontecimentos vivenciados pessoalmente e os “vivenciados por tabela”; pessoas e personagens e, por fim, lugares. A memória, então, se estrutura em

⁶⁷ HALL, S. A Identidade cultural na pós-modernidade. Tradução de Guacira Lopes Louro e Tomaz Tadeu da Silva. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

⁷⁰ Michael Pollak, Memórias, esquecimento, silêncio. 1989. p. 09.

torno desses aspectos, com os quais o sujeito pode ter entrado em contato direto ou indireto⁷¹. Entendemos o tempo e o espaço como “localizadores” das recordações, Quando nos lembramos de que “há um contexto de dados temporais a que esta lembrança está ligada de alguma forma”⁷², tornando possível assim que a lembrança se atualize e renasça no tempo presente, atualizando ou referenciando nossa identidade.

Em tempos de modernidade sentimos necessidade de objetos, lugares, cheiros e imagens que nos ajudem a não apenas nos lembrar, mas também fixar as memórias, pois “uma memória registradora, que delega ao arquivo o cuidado de se lembrar por ela e desaceleram os sinais onde ela se deposita”⁷³, lugares de memória mediam a inter-relação do indivíduo com o seu passado e conseqüentemente com a sua identidade. Portanto necessário se faz a utilização de meios onde possamos abrigar a nossa memória, nossas lembranças, nossa conexão direta entre passado e presente, pois “desde que haja rastro, distância, mediação, não estamos mais dentro da verdadeira memória, mas dentro da história”⁷⁴.

Pensando então a fotografia com um lugar de memória:

Por certo a projeção-identificação intervém em todas as relações humanas, desde que essas sejam coloridas de afetividade: nós nos projetamos e nós nos identificamos em nossas amizades, nossos amores, nossas admirações, nossos ódios, nossas cóleras, etc. (FABRIS, 2004, p.101).

A busca de nos reconhecer e sermos reconhecido numa fotografia revela a identidade do indivíduo diante a sua coletividade. A partir do momento em que vê-se retratado, identificado, verifica-se o pertencimento perante aos seus iguais, e o contrário também, quando não se localiza no retrato, passa a se questionar ambas as situações: a do não pertencimento, ou a da afirmação do pertencimento causando dessa maneira uma insatisfação, por não se ver retratado. Pois se refletimos que as fotografias são como provas da materialidade, quer seja da presença do indivíduo num contexto, quer seja de

⁷¹ Michael Pollak, Memória e identidade social. 1992. p. 03.

⁷² Maurice Halbwachs, A memória coletiva. 1990, p. 124.

⁷³ Pierre Nora, Entre memória e história – *a problemática dos lugares*. 1993, p. 15.

⁷⁴ *ibid.* p. 09.

uma situação vivenciada, a sua ausência ou a sua não identificação causará no indivíduo, que necessita desse lugar de memória, a sensação de incompletude e de não pertencimento.

Por meio de um paralelo de que através do idioma, cultura, hábitos, culinária, música e outros nos sentimos pertencentes a uma nacionalidade, necessitamos de recursos semelhantes para nos sentimos de um mesmo núcleo, seja ele comunitário ou familiar, onde poderemos nos utilizar de fotografias, objetos, jóias, mobiliário, cartas, livros de registros etc. para reafirmar nosso lugar, nossa identidade.

Enxergando a fotografia tanto como lugar ou como gatilho de memória, e até mesmo confundido com a própria memória⁷⁵, destacamos seu valor imprescindível na formação identitária, e dessa maneira lembramos que “[...] a identidade é indispensável para uma nação conhecer seu passado, entender o presente e planejar o futuro”⁷⁶.

⁷⁵ Boris Kossoy. *Fotografia e memória: reconstituição por meio da fotografia*. 2001. p. 40.

⁷⁶ BONI, P. C. *Discursos fotográficos*. Londrina, [Editorial]. v.5, n.7, 2009, p.9.

2.2 Arte, miscigenação e identidade.

A literatura que trata das relações entre a arte e a sociedade contemporânea nos trazem significados e concentram o debate nas resoluções e decorrências sociais da obra artística, ponderando prioritariamente sobre os artistas consagrados ou em situação de consagração, investidos, portanto, de alguma forma de reconhecimento público enquanto tal. Nessas análises, focadas nas produções artísticas, a condição de artista do ator social tende a ser naturalizada e dada como inerente.

Vejo o Brasil como uma série de confrontos - confrontos de cultura, etnias e filosofias. Confrontos que geram uma terrível, e ainda uma energia a ser domada, que tem sido fonte viva de uma sociedade complexa. Entre os arranha-céus das megalópoles e as árvores da floresta Amazônia bate o coração de um país multicultural que esta aprendendo progressivamente a explorar o poder da diversidade. A fotografia contemporânea toma posse desses elementos e emoções, tornando-se um instrumento sólido para as novas gerações e uma linguagem para documentar os ângulos multifacetados da sociedade brasileira, seus contrastes e identidade renovada. (OLIVERIO, 2014. T.N.)

O conceito de identidade é pertinente às reproduções verbais e não verbais. A identidade é a significação de um indivíduo ou mesmo um grupo sobre si e sobre sua trajetória, social, cultural e histórica, que ressalta suas diferenças sobre o outro⁸¹. Questões relacionadas à identidade compõem um caso intrínseco das lutas entre classificações, lutas pelo monopólio do poder de fazer ver e de fazer crer, de fazer conhecer e de fazer reconhecer⁸².

Em *Caixa Brasil*, de 1968, Lygia Pape expõe três mechas de cabelo, objeto de arte contemporânea, que problematiza essa ideia da “linhagem de sangue” e memória na tripla herança racial brasileira. Constituindo forte indicação de discriminação racial – metaforizando o negro, o índio e o branco⁸³. A obra funciona como gatilho para pensarmos num dos vínculos mais ressaltados na

⁸¹ ROSSINI, M. D. S. O cinema da busca: discursos sobre identidades culturais no cinema brasileiro dos anos 90. Revista Famecos, Porto Alegre, n. 27, 2005..

⁸² BOURDIEU, P. O Poder Simbólico. Rio de Janeiro: Difel Editora, 2002.

⁸³ PAPE, L. Gávea de Tocaia. São Paulo: Cosac Naify, 2000.

construção da brasilidade: a mistura das raças. Aproxima-se, com isso, da definição tradicional, em que uma raça é igual a uma cultura⁸⁴.



Fig. 34: **Lygia Pape**, *Poemas Visuais | Caixa Brasil*, 1968, Madeira, veludo, cabelos, texto, 30cm x 26cm x 5cm. Fonte: <http://www.lygiapape.org.br>, acessado em 08 JAN 2017.

A *Caixa Brasil*, então, expõe a falência dos conceitos raciais como caracterizadores da cultura brasileira. Sabemos, porém, que não se pode atribuir aos traços biológicos o conteúdo da erudição e de outras qualidades da inteligência humana, como propunham os positivistas do século XIX. Ao mesmo tempo, a mobilidade atravessa as relações sociais, e a etnicidade deve ser entendida como escolha e autoidentificação, e não como dado a priori. As consagrações de tipos exóticos e das diferenças raciais corroboram, então, como um dos conteúdos inerentes no entendimento da brasilidade, reelaborados entre o modernismo e a contemporaneidade.

Em entrevista a artista diz já ter imaginado um trabalho onde cavaria um grande buraco e ficaria de pé dentro dele e que “[...] quando as pessoas perguntassem: que é que você está fazendo aí embaixo? eu responderia: estou procurando as

⁸⁴ BARTH, F. Grupos Étnicos e suas fronteiras. In: POUTIGNAT, P. Teorias da etnicidade. Seguido de grupos étnicos e suas fronteiras de Fredrik Barth, Philippe Poutignat, Jocelyne Streiff-Fenard. Tradução de Elcio Fernandes. São Paulo: UNESP, 1998.

raízes brasileiras⁸⁵.” Vale ressaltar que a obra foi concebida num recorte histórico da ditadura civil-militar brasileira, e a política do regime pregava uma unificação e uma hegemonia nacional. No entanto a obra busca uma ironia contrapondo com os mitos nacionalistas que são ressaltados e resgatados pelo regime.

No modernismo brasileiro, a representação primitivista de Tarsila do Amaral, na tela *A Negra* (1923), já havia focado particularidades fenotípicas na constituição de um personagem nacionalista. Os traços afrodescendentes apresentam-se nos lábios e seios exagerados. Assim, é como se as duas artistas, Pape e Amaral, enveredassem por uma espécie de mecanismo formador de uma memória nacional, mas por caminhos distintos, a partir de mães brasileiras míticas, gerando um Brasil fantasioso, como no protagonista do livro *Macunaíma*, de Mário de Andrade, que nasce negro, filho de uma indígena, e se torna branco.

É na relação entre arte e etno-história que se percebe o arrolar de memórias no modernismo e na contemporaneidade para estabelecer de forma coletiva a demanda de uma identidade nacional. Lygia Pape, se dispõe na contemporaneidade, em que essas memórias enveredam por searas em que as explicações individuais desarticulam a simbologia clássica da afabilidade e da coletividade única. Podemos verificar isso na instalação da série *Memória Tupinambá* (1996-2000), obras com a cor vermelha utilizada como sangue, fazendo referência aos massacres sofridos pela nação Tupinambá, em todo o litoral brasileiro. E ainda ao Manto Tupinambá, feito em penas vermelhas da ave guará, sagrada a essa nação. Causa-se, com isso, um hiato entre significante e significado, possibilitando ao artista atribuição simbólica heterogênea, referenciando as mortes indígenas.

⁸⁵ PAPE, L. Lygia Pape - Entrevista a Lúcia Carneiro e Ileana Pradilla. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1998, p. 78.



Fig. 35: **Lygia Pape**, *Manto Tupinambá*, 2000, Instalação, dimensões variadas, Fog de sinalização sobre a Lagoa Rodrigo de Freitas, Rio de Janeiro, Brasil. Fonte: <http://www.lygiapape.org.br>, acessado em 08 JAN 2017.



Fig. 36: **Lygia Pape**, *Manto Tupinambá*, 2000, 150 x 800 x 800 cm, media mista, Brasil. Fonte: <http://www.lygiapape.org.br>, acessado em 08 JAN 2017.

Pape produzia a partir da constatação que a arte tem um ponto de vista particular e insubstituível para tratar de questões contemporâneas. A artista manteve ao longo de sua trajetória o propósito de intervir ativamente em debates em curso na sociedade e de problematizar, por meio da prática, o lugar da produção estética no conjunto das produções simbólicas da sociedade. (MACHADO. 2008. p.9)

Recriando o Manto Tupinambá, vestuário cerimonial, a artista cria bolas de penas vermelhas das quais saem restos humanos, e numa reprodução fotográfica da Baía da Guanabara o sangue é representado com uma nuvem vermelha que paira pulverizada sobre a cidade do Rio de Janeiro. Nas duas obras relacionadas aqui Lygia Pape nos lembra do massacre ocorreu ali, e ainda faz menção ao Manto Tupinambá como ícone identitário, peça única e não mais pertence ao Brasil, fazendo parte da mostra permanente do acervo do Nationalmuseet (Museu Nacional) da Dinamarca, que fica em Copenhague. A artista nos expõe e problematiza várias questões, identidade, nacionalidade, etnias, massacres, visibilizando-as através do enfrentamento pela arte, se posicionando como artista engajada social e politicamente.

2.3 Fotografia como manifesto

“O escritor e o fotógrafo utilizam as mesmas ferramentas, mas enquanto um descreve uma imagem com mil palavras o outro descreve mil palavras com uma imagem.”

Jefferson Luiz Maleski

Em 1934 Walter Benjamin chama o autor de esquerda a “aliar-se ao proletariado”⁹², instigando-o a intervir, como um trabalhador revolucionário, nos meios de produção artística, alterando a técnica dos meios tradicionais, transformando assim os aparelhos de uma cultura burguesa, buscava refletir sobre a diferença entre abastecer esse aparelho produtivo e modificá-lo. Uma solução para tornar a criação fotográfica revolucionaria seria superar a “[...] barreira entre a escrita e a imagem. Temos que exigir dos fotógrafos a capacidade de colocar em suas imagens legendas explicativas que as liberem da moda e lhes confirmem um valor de uso revolucionário”⁹³.

Em 1996 Hal Foster amplia o conceito do “autor como produtor” de Benjamin⁹⁴, e traz a importância do papel do artista como sujeito da obra e sua relação com o outro. Desta forma a reflexão desse conceito buscando de nossa parte o recorte para o campo da fotografia contemporânea, pensada como agente étnico e social. O objeto de contestação continua sendo a instituição da arte e a cultura burguesa (nesse caso o museu, a academia, o mercado e a mídia), bem como suas definições excludentes de arte, artista, identidade e comunidade. Foster, entretanto, aponta para uma diferença: agora o artista ‘comprometido’ batalha em nome de um ‘outro’ cultural e étnico. Destaca a importância dessa sutil mudança: a troca de um sujeito definido em termos de relação econômica, para um sujeito definido em termos de sua identidade cultural.

Desde sua invenção no século XIX, a fotografia passou por inúmeras fases, foi marcada por polêmicas que iam desde a paternidade de sua criação, passando

⁹² BENJAMIN, W. Magia e técnica, arte e política. São Paulo: Brasiliense, 1994. Obras Escolhidas v. I.

⁹³ Ibid. p. 129.

⁹⁴ FOSTER, H. O artista enquanto Etnógrafo. Tradução para o português. Revista Arte & Ensaios, Rio de Janeiro, n. 12, p. 136-151, 2005.

à natureza de seus usos e funções. Vimos ao longo das décadas sua ampla evolução no que tange as tecnologias empregadas e materiais utilizados. Intentamos contribuir para um diálogo filosófico sobre a fotografia em função da qual vive a atualidade⁹⁵, com seus conflitos, manifestos e como a fotografia pode aliar-se a essas questões.

Em seu início a fotografia causou uma enorme comoção no meio artístico, pois devido a sua capacidade integral de espelhar o real, eternizava a imagem que era captada pelo olhar, fato que até então era referido à pintura.

[...] a fotografia em particular, desde os primórdios de sua prática, tem sido conhecida como "espelho do mundo", só que um reflexo dotado de memória. [...] ora, se é verdade que as câmeras "dialogam" com informações luminosas que derivam do mundo visível, também é verdade que há nelas uma força muito mais que reprodutora. (MACHADO, 1984, p. 10-11)

Por muitos anos a imagem fotográfica foi considerada como uma realidade absoluta e teve ampliado e diversificado seus usos: como aliada às pesquisas sociológicas, etimológicas, antropológicas, até mesmo sendo utilizada como prova irrefutável na reprodução das características de criminosos⁹⁶. No nosso dia a dia sua utilização foi associada à identificação presente nos documentos de usos gerais, passaportes, carteiras de motoristas, possibilitando dessa forma o reconhecimento social. Em uso doméstico a fotografia serve de prova, atestando um modo de vida, costumes, objetos, posições sociais e familiares.

A identidade do retrato fotográfico é uma identidade construída de acordo com normas sociais precisas. Nela se assenta a configuração de um eu precário e ficcional. (FABRIS, 2004, p.55).

A magia estava em criar uma suspensão temporal da realidade, mas realidade esta que passava pelo olhar do fotógrafo, sendo então um recorte da representação da realidade, onde o caráter mágico das imagens é essencial

⁹⁵ FLUSSER, V. Filosofia da caixa preta: ensaios para uma futura filosofia da fotografia. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2002.

⁹⁶ LOMBROSO, C. O homem delinquente. Porto Alegre: Rivardo Lens, 2001.

para a compreensão das suas mensagens, entendendo que imagens são códigos que traduzem eventos em situações, processos em cenas⁹⁷.

Uma fotografia não é apenas o resultado de um encontro entre o fotógrafo e um acontecimento; fotografar é em si mesmo um acontecimento, cada vez com mais direitos: o de interferir, ocupar ou ignorar tudo o que se passa à sua volta. [...] em situações em que o fotógrafo pode optar entre uma fotografia e uma vida, decidir-se pela fotografia. [...] (SONTAG, 1986, p. 20-21)

A fotografia é sempre uma escolha, escolhemos o que vamos revelar ou o que vamos ocultar, além disso, temos o sujeito que a olha, este também faz escolhas, que vão além das que os olhos captam, ultrapassam a ideia de analogia da realidade, é um somatório de atribuições que perpassam pelas vivências, emoções e construções subjetivas, talvez por isso que as fotografias nos tocam, nos comovem, nos impressionam ou nos incomodam. Cotidianamente somos bombardeados por todos os lados por imagens, cada vez com mais velocidade elas comunicam, vendem e induzem. Mas algumas marcam mais que outras, diria até que nos marcam para sempre: como esquecer a imagem da criança síria encontrada morta em setembro de 2015, em uma praia da Turquia, ela representa não um personagem, mas uma situação, virou símbolo da crise migratória que mata milhares de pessoas do Oriente Médio e da África nas tentativas de escapar de guerras, de perseguições e da pobreza.

Muitos fotógrafos vivem em busca da foto perfeita, a pergunta é: perfeita para quem?; ou ainda: perfeita para quê? James Nachtwey é um exemplo daqueles que utilizam a fotografia como meio de transformar realidades. Especialista em registros fotográficos de guerras, conflitos, misérias e desumanidades, Nachtwey percorre o planeta como ativista, denunciando uma realidade adversa e se utilizando de sua arte para isso, para gerar reflexões para a condição do homem, trabalho que pode ser visto através do documentário *Fotógrafo de Guerra*. Segundo Nachtwey, é inconcebível “[...] permitir que a

⁹⁷ Vilém Flusser, *Filosofia da caixa preta*. 2002. p.07.

miséria humana continue clandestina [...]”⁹⁸. Sua proximidade com as vítimas é visto nos seus registros, que compartilham da miséria e do vazio que as devasta.

James Nachtwey intenta revelar o falso moralismo que existe nos governos e na sociedade, ao retratar momentos impactantes, como as vítimas da guerra civil de Ruanda com as faces retalhadas, ou os pacientes soropositivos que sofrem com a tuberculose em Zimbábue. James testemunha comunidades inteiras assistirem totalmente impotentes ao estupro de suas mulheres e a destruição de suas famílias, apenas por pertencerem a outro grupo étnico. Toda essa dor é observada e captada seguindo um acordo implícito entre fotógrafo e fotografado, que resulta no registro denúncia, fotografias plasticamente impecáveis, mas com o intuito de trazer à tona à discussão, e como ele mesmo o diz “[...] eu tenho sido uma testemunha, e estas imagens são meu testemunho. Os eventos já registrados não devem ser esquecidos e não devem ser repetidos [...]”¹⁰⁰.

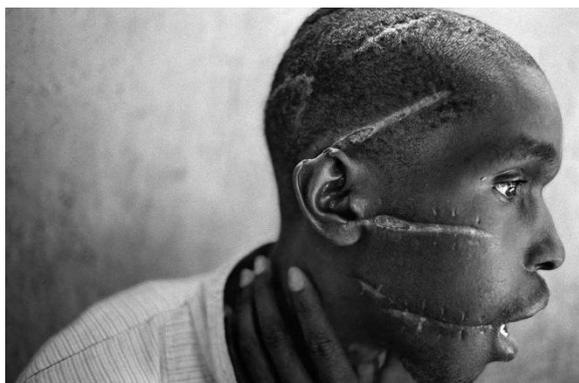


Fig. 37: **James Nachtwey**, Ruanda, 1994 - Sobrevivente do campo de extermínio hutu. Fonte: www.jamesnachtwey.com, acessado em 10 NOV 2015.



Fig. 38: **James Nachtwey**, Zimbábue, 2000 - Em uma enfermaria de tuberculose onde a grande maioria dos pacientes sofre de AIDS. Fonte: www.jamesnachtwey.com, acessado em 10 NOV 2015.

Os códigos presentes numa fotografia, ao serem decodificados, nos levam a uma leitura que podemos chamar de “impacto social”, escolhemos um acurado

⁹⁸ WAR Photographer. Direção: Christian Frei. Intérpretes: James Nachtwey. [S.l.]: Christian Frei Filmproductions. 96 min, 2001.

¹⁰⁰ *ibid.*

ângulo, permitindo uma interpretação, uma modificação ou um encantamento, mas dificilmente passaremos indiferentes a ela. A fotografia possui ainda outros aspectos: imagem/documento e imagem/monumento¹⁰¹. Na primeira hipótese consideramos a fotografia como índice, como a prova material de um passado, onde artefatos, lugares e sujeitos nos comunicam sobre certas características desse passado, tais como: vestuários, meios sociais e familiares, condições de trabalho, entre outros. Na segunda hipótese, a fotografia é um símbolo/ícone, o que no passado, a coletividade instituiu como singularidade a ser guardada para o futuro. Ainda sem nos esquecermos de que documento é monumento*, conseqüentemente se a fotografia comunica, ela também anui uma determinada visão de mundo, exemplo disso, a imagem da menina correndo nua com o corpo queimado de napalm, durante a guerra do Vietnã, a simples lembrança da foto nos remete aos fatos e aos seus resultados.

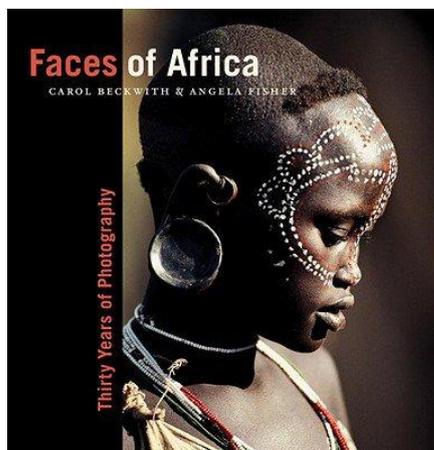


Fig. 39: **Carol Beckwith & Angela Fisher** - Faces da África - Publicado: National Geographic, 2004. Fonte: www.carolbeckwith-angela-fisher.com, acessado em 10 NOV 2015.



Fig. 40: **Carol Beckwith & Angela Fisher** – Garota Maasai, Kênia – 1985. Fonte: www.carolbeckwith-angela-fisher.com, acessado em 10 NOV 2015.

A mensagem veiculada pela imagem fotográfica, percebida como uma gravação tangível da realidade torna-se a prova material da presença do etnógrafo em campo – a evidência de “ter estado”¹⁰², é o que vemos no

¹⁰¹ LE GOFF, J. História e Memória. Campinas: Unicamp, 2003.

¹⁰² Luciana Aguiar Bittencourt, Algumas considerações sobre o uso da imagem fotográfica na pesquisa antropológica. 1998. p. 198.

trabalho de Carol Beckwith e Angela Fisher¹⁰³. As fotografias realizadas durante mais de 30 anos pela dupla, revelam a intimidade das celebrações africanas de diversas etnias, além disso, revelam uma janela para o passado, presente e futuro de um povo, trabalho esse com reconhecimento internacional, como vemos na publicação na National Geographic¹⁰⁴.

Dentre as tribos registradas pelas lentes da dupla Beckwith e Fisher, estão os dinka, um grupo étnico do Sudão do Sul, são majoritariamente um povo agropastoril. Estima-se que a população total esteja por volta dos 2 milhões de pessoas, constituindo cerca de 20% da população do país. São o maior grupo étnico do Sudão do Sul. Vivem desde o século X em ambos os lados do rio Nilo, são cerca de 3 milhões e estão divididos em cerca de 20 grupos, cada um com seu próprio líder¹⁰⁵. Porém como resultado das guerras civis no Sudão após sua independência da Grã-Bretanha, os dinka estão envolvidos em conflitos políticos, na rebelião armada, forçados a fugir de suas terras e viver como refugiados.

Por certo a projeção-identificação intervém em todas as relações humanas, desde que essas sejam coloridas de afetividade: nós nos projetamos e nós nos identificamos em nossas amizades, nossos amores, nossas admirações, nossos ódios, nossas cóleras, etc. (FABRIS, 2004, p.101).

Os conflitos políticos somam-se aos territoriais e étnicos, uma vez que os dois maiores grupos do Sudão do Sul, os dinka e os Nuar, se posicionaram de lados opostos. Enquanto os dinka apoiam Kiir, os Nuar lutam com Mashar. Em março de 2015, as eleições para presidência do Sudão do Sul deveriam ter acontecido, mas o mandato de Kiir foi estendido até 2018. Em agosto Kiir e Mashar assinaram um frágil cessar fogo pressionados pela ONU. O acordo apaziguou os ânimos, mas não aplacou de vez os confrontos entre governo e rebeldes. Estima-se que esse conflito tenha deixado mais de 50.000 mortos e

¹⁰³ BECKWITH, C.; FISHER. in celebration of African cultures. Angela Fisher & Carol Beckwith, 2012. Disponível em: <<http://carolbeckwith-angelifisher.com>>. Acesso em: 15 novembro 2015.

¹⁰⁴ BECKWITH, C.; FISHER, A. Faces of Africa: Thirty Years of Photography. National Geographic Collectors Series. ed. [S.l.]: National Geographic, 2009. 360 p.

¹⁰⁵ A Look Inside The Dinka Tribe: *Documentary on the Dinka Tribe*. Direção: Halbern Anomile. [S.l.]: PBS. 2015

deslocado internamente 2,2 milhões de pessoas. O Sudão do Sul é hoje o país do mundo que enfrenta a mais grave crise de fome, crise essa que afetou 4 milhões de pessoas, um terço da sua população.

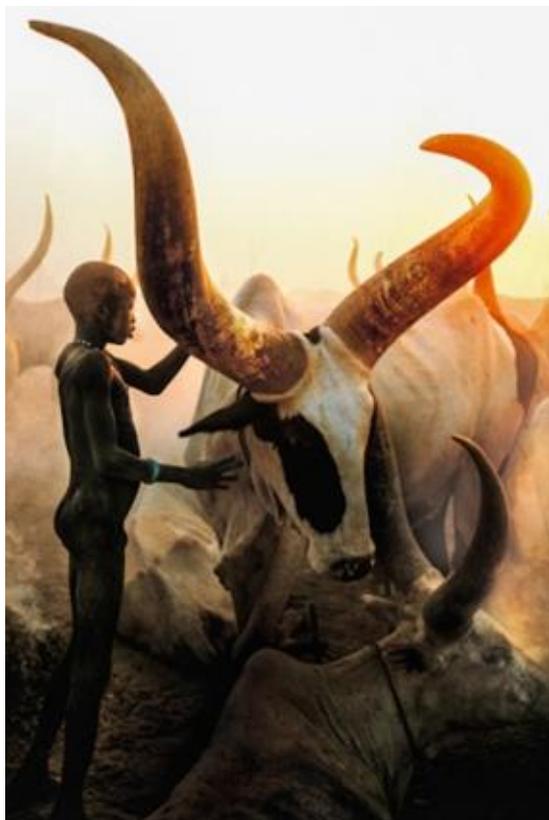


Fig. 41: **Carol Beckwith & Angela Fisher** – Garoto dinka com touro de longos chifres, Sudão do Sul – 2009. Fonte: www.carolbeckwith-angela-fisher.com, acessado em 10 NOV 2015.

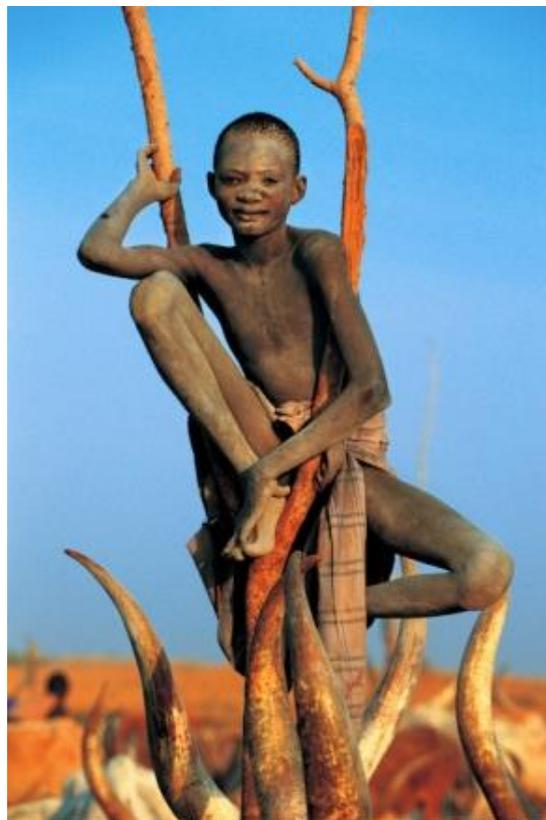


Fig. 42: **Carol Beckwith & Angela Fisher** – Garoto dinka empoleirado num ramo, Sudão do Sul – 2009. Fonte: www.carolbeckwith-angela-fisher.com, acessado em 10 NOV 2015.

[...] o que sobrevive não é o conjunto daquilo que existiu no passado, mas uma escolha efetuada quer pelas forças que operam no desenvolvimento temporal do mundo e da humanidade, quer pelos que se dedicam à ciência do passado e do tempo que passa [...] (LE GOFF, 2003, p. 535)

O modo de vida, a cultura e os costume dos dinka, possivelmente são um legado de um povo do Deserto do Saara, que tem a datação anterior a 3000

a.C¹⁰⁶. Eles lutaram e defenderam sua pátria dos turcos-otomanos de 1800, sofreram as violências do comércio de escravos e as tentativas de convertê-los ao Islã. Junto ao povo do Sudão pegaram em armas contra o governo em 1983, foram massacrados pelas forças governamentais. Temos diante de nós não apenas o retrato de um povo, mas o retrato de nossos ancestrais, de uma humanidade inteira, sendo representadas pelos costumes, rituais, vestimentas, desperta o nosso olhar a ir além da imagem, nos remetendo a épocas longínquas, talvez no futuro só reste às imagens desse povo como algo que um dia existiu.

A artista iraniana Shirin Neshat realizou entre 1993/1997 a série *I am its secret (Women of Allah)*, que apresentavam uma variedade de paradoxos ao levantar a burca negra de mulheres muçulmanas para exibir delicados escritos sobre a pele e, ao mesmo tempo, contrapondo junto a elas fuzis e metralhadoras. Shirin Neshat vive nos Estados Unidos em exílio que ela mesma se impôs devido a condição e do tratamento da mulher em seu país¹⁰⁷, se utiliza dessa liberdade para trazer uma voz para o seu povo, seus trabalhos consistem em fotografias, vídeos, instalações, foi ganhadora da 48ª Bienal de Veneza em 1999, como seu vídeo *Turbulent*. Na série *Women of Allah*, a artista ao trazer o véu e marcar a pele vai além de dar voz a essas mulheres islâmicas, pois por mais reprimidas que sejam, existiram, lutaram e resistiram. Trazidas aqui em forma de poesia, ela faz mais, é como se estendesse a mão, se coloca junto, ao lado, como igual.

Em relação ao uso de caligrafia em minha fotografia, preciso explicar que o texto é utilizado para criar o sentido de uma "voz". Os escritos são de autoria de poetisas mulheres iranianas contemporâneas, sobre o tema da Revolução. Aqui o uso de textos na pele de corpos femininos sugerem um esforço dessas mulheres, que parecem tão silenciosas e submissas, para se expressarem, tanto em nível emocional quanto em intelectual. Trata-se, portanto, de um estratagema de meu trabalho para sobrepor vários níveis de compreensão. (NESHAT, 2015, p. 2)

¹⁰⁶ A Look Inside The Dinka Tribe: *Documentary on the Dinka Tribe*. Direção: Halbern Anomile. [S.l.]: PBS. 2015.

¹⁰⁷ Shirin Neshat, Shirin Neshat: Arte no exílio, TEDWomen, 2010.



Fig. 43: **Shirin Neshat**, *Silêncio Rebelde*, Série *Mulheres de Alá*, 1994, Foto PB impressão e tinta. Foto: Cynthia Preston ©Shirin Neshat (cortesia Barbara Gladstone Gallery, Nova Iorque e Bruxelas). Fonte: <https://www.khanacademy.org>, acessado em 20 NOV 2015.

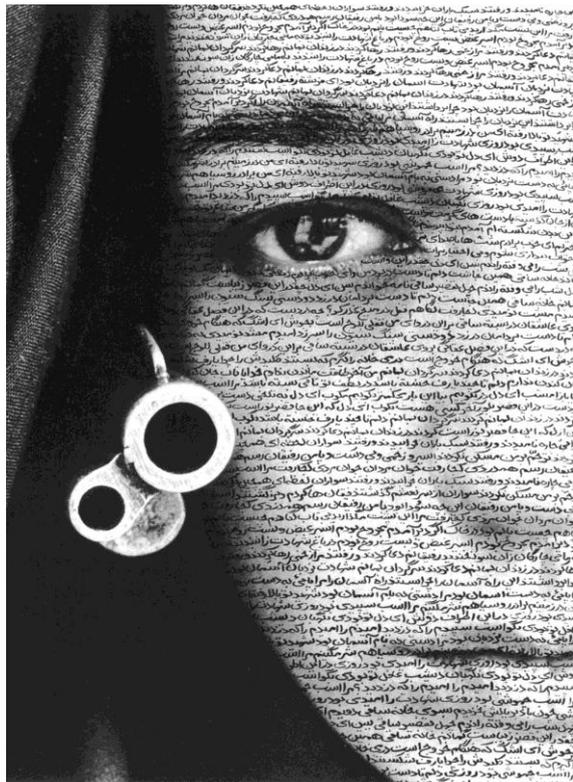


Fig. 44: **Shirin Neshat**, *Sem Palavras*, 1996, impressão de tinta de prata sobre gelatina. Fonte: <http://www.gladstonegallery.com>, acessado em 20 NOV 2015.

Após mais de um século de seu nascimento oficial, celulares, câmeras portáteis, tablets e outros aparelhos semelhantes, nos permite fotografar e publicar a imagem imediatamente, sem a necessidade de revelação, agregando assim um status a mais o de meio de comunicação. No panorama contemporâneo, cada qual pode ser o fotógrafo de si mesmo, gerando autonomia aos sujeitos para se conceberem da forma que melhor lhes convêm. Sendo assim o avanço da tecnologia nos envia a outras facetas da fotografia, nos leva a refletir sobre nossa identidade social e cultural, agregado a informações, conhecimentos e memória.

A necessidade de comprovar a realidade e de engrandecer a experiência através das fotografias é uma forma de consumismo estético a que todos nos entregamos. As sociedades industriais transformam os seus cidadãos em viciados de imagens; trata-se da mais irresistível forma de poluição mental. (...) Mallarmé, o lógico dos estetas do século XIX, disse que tudo o que existe no mundo existe para vir acabar num livro. Hoje em dia, tudo o que existe, existe para vir a acabar numa fotografia. (SONTAG, 1986, p. 31-32)

Levando em consideração as questões de identificação, espaços públicos e arte, Rosalyn Deutsche traz reflexões a partir de uma exposição realizada em 1982, *Public Vision* questionava a doutrina modernista oficial de acordo com a qual a visão é um modo superior de acesso às verdades autênticas e universais, e que está supostamente separada dos objetos que observa¹⁰⁸. A exposição reuniu um grupo de mulheres artistas cujas obras se associam com o que depois viria a ser conhecido como crítica feminista da representação visual, adquirindo hoje um valor de manifesto.

Rosalyn relembra que artistas como Hans Haacke, Martha Rosler, Adrian Piper, Marcel Broodthaers e Daniel Buren mostraram que os significados de uma obra de arte não residem permanentemente na obra, mas se formam em relação ao exterior, com a forma como a obra se apresenta, portanto muda com as circunstâncias¹⁰⁹. Levanta ainda que o significado de uma obra de arte não é algo dado a se descobrir, mas acontece, desta forma a obra de arte e suas condições existenciais são inseparáveis. Com base em suas observações nos ateremos à obra *Untitled Film Stills* de Cindy Sherman, que consistia em fotografar a si mesma como modelo, atuando em uma variedade de personagens, tipos femininos referenciados em imagens dos meios de comunicação: filmes, revistas e televisão. Sherman explorava estes personagens não como reproduções de identidades reais, mas produzindo significativamente os efeitos visuais como enquadramento, iluminação, distância, foco e ângulo. Desta maneira chamava a atenção sobre o processo

¹⁰⁸ DEUTSCHE, R. Agorafobia. Col. Quaderns Portàtils. ed. Barcelona: MACBA, 2008. Disponível em: <http://www.macba.cat/uploads/20140211/QP_12_Deutsche.pdf>. Acesso em: 16 novembro 2015. p.29.

¹⁰⁹ Ibid. p.30

material da formação da identidade, que tem lugar nas imagens de mulheres que estão culturalmente codificadas, embora pareçam naturais¹¹⁰.

[...] como Judith Williamson escreve, enquanto cada uma das fotografias de Cindy Sherman estimulam a expectativa de que irá revelar uma identidade interna coerente, nenhuma delas podem ser a Sherman "real" precisamente porque todas elas prometem ser. (DEUTSCHE, 2008, p. 33, tradução nossa.)



Fig. 45: **Cindy Sherman** – Filme sem título #21. 1978. Fonte: www.moma.org, acessado em 22 NOV 2015.



Fig. 46: **Cindy Sherman** – Filme sem título #3. 1977. Fonte: www.moma.org, acessado em 22 NOV 2015.

O que prende o foco do sujeito que olha uma fotografia é a procura de si mesmo, o desejo da profundidade interior, coerência e presença na imagem de algo que poderia lhe garantir a identidade consistente que procura. Este é o desejo de completude que impulsiona a busca, e que possivelmente nunca findará, pois no interior da arquitetura do olhar da modernidade se constrói o reconhecimento das imagens e dos indivíduos com os espaços dados, em lugar de produzidos, portanto ao expor as operações reprimidas por meio da qual a visão produz o sentido de autonomia, estas obras também perturbam a ideia de que a alteridade é algo puramente externa, e ao abrir a visão modernista se cria

¹¹⁰ Rosalyn Deutsche Agorafobia. 2008. p.32

um espaço onde se questiona os limites entre o eu e o outro, entre interior e exterior¹¹¹.

O *Projeto Humanae*¹¹², realizado desde 2012 pela fotógrafa brasileira Angélica Dass, é um exemplo de como a fotografia pode servir a diversos propósitos e manifestos que extrapolam os limites de nacionalidades, idiomas, identidades. Pois pela arte *Humanae* chama a atenção sobre uma série de questões como cor, raça, miscigenação e etnicidade. O projeto consiste na realização de retratos feitos por Angélica Dass, um inventário cromático, refletindo sobre as cores além das fronteiras de nossos códigos, usando como referência o sistema de cores Pantone¹¹³. O objetivo final é registrar e catalogar, através de uma medição metódica, todos os possíveis tons de pele humana, desativando qualquer pretensão de controle ou de estabelecimento hierárquico, não apenas de raça ou social.

¹¹¹ Rosalyn Deutsche Agorafobia. 2008. p. 36.

¹¹² DASS, A. *Humanæ* (work in progress), 2012. Disponível em: <<http://www.angelicadass.com/humanae-work-in-progress/>>. Acesso em: 30 abril 2016.

¹¹³ As guias PANTONE são um dos principais sistemas de classificação de cores, sendo representado por um código alfanumérico, que permite recriar com precisão qualquer cor em qualquer suporte. É um padrão técnico industrial frequentemente chamado de cor real.

3. ANGÉLICA DASS

Angélica Dass nasceu no Rio de Janeiro em 1979, e tem formação acadêmica eclética, cursou o ensino médio técnico em mecânica CEFET/RJ, fato que a marcou¹¹⁴, pois pela sua relação com a matemática viu despertar metodologias como organizar, medir, analisar. Com uma segunda formação em Estilismo, na busca de uma investigação de tendências de moda, destaca-se a fotografia como instrumento de grande importância. Em 2006 graduou-se em Belas Artes na UFRJ, especializando-se em indumentária e cenografia. Após a graduação realizou estágio no Museo del Traje em Madri com o objetivo de desenvolver uma pesquisa dedicada à produção fotográfica. Cursou mestrado (máster) em Fotografia Artística na EFTI – Escola de Fotografia em Madri, Espanha. Afirmou-se como fotografa/artista e passou a expor em diversas galerias, principalmente pelo projeto *Humanae* tratado nessa dissertação. Vive e trabalha em Madrid, Espanha¹¹⁵.

A reflexão sobre identidade e a experiência de trazer à tona histórias não ditas, poucas vezes visitadas por uma história oficial, estão no núcleo da produção da artista e são os elementos centrais de suas obras. "Minha ideia é levantar questões relacionadas às raças"¹¹⁶, diz a artista.

Investigar as questões de gênero, identidade, miscigenação e cor na arte contemporânea brasileira a partir de reflexões sobre os processos de criação da artista Angélica Dass. Levantar questões a respeito dos processos de criação da artista, e suas relações com os temas convergentes de identidade, etnia, miscigenação e cor. Buscamos compreender como ocorreu a produção e a partir de que reflexões se fizeram necessárias.

A artista desenvolve outros projetos em simultaneidade: *Desenredo*, *Descabelada (Work in progress)*, *De Pies a Cabeza* e *Vecinas*, todos esses

¹¹⁴ DASS, A. Entrevista. Rio de Janeiro: Mídia digital, v. 115 min, 2016. Entrevistadora: Bruna Wandekoken. Entrevista concedida em ocasião de visita da artista ao Brasil, com finalidade ao embasamento à dissertação de mestrado.

¹¹⁵ Ibid.

¹¹⁶ Ibid.

trabalhos permeiam as questões identitárias tão recorrentes nas produções de Angélica.

Desenredo (2012) é um vídeo arte que mostra de forma poética os processo de desembaraçar os cabelos, fazendo uma metáfora ao tratar o emaranhado com as questões sobre cabelos bons e cabelos ruins e raças.

De Pies a Cabeza (2014) é um projeto fotográfico onde a artista fotografa separadamente os pés e a cabeça de pessoas distintas e os monta de maneira aleatória como um jogo de encaixe, propondo que o espectador busque encaixar os pés com as cabeças a quais pertencem, trazendo um reflexão dos pré-julgamentos e preconceitos incutidos em nós.

Vecinas (2014) é um projeto de colaboração entre Angélica Dass e o Conselho Superior de Mali na Espanha, focado em trazer histórias pessoais de mulheres nascidas no Mali, que migraram para a Espanha, No projeto fotos de arquivo de suas vidas em Mali estão interligados com imagens contemporâneas, traçando semelhanças e particularidades de vidas, expectativas e lutas, bagagens e horizontes do sexo feminino, mas não só, as ligações entre lugares e costumes, a vida diária, desejos, memórias. O objetivo final é criar uma edição de jornal, onde os participantes podem dar aos seus vizinhos a sua própria história, sua narrativa particular, mas comum de mulheres que partilham histórias semelhantes.

Para fim ao estudo de caso nos ateremos ao seu projeto *Humanae* - (work in progress), 2012.

3.1 Sou o que lembro e o que esqueci: Angélica da Silva Santos

Como fotógrafa, percebo que posso ser um canal para que os outros se comuniquem. Como indivíduo, como Angélica, sempre que tiro uma foto, sinto que estou diante de um terapeuta. Toda a frustração, medo e solidão que um dia senti tornam-se amor. (DASS, 2016b)

Buscar refletir como a fotógrafa Angélica Dass, criou o *Humanae*. Analisamos entrevistas, conferências, relatos, reportagens e depoimentos, sobre a artista e seu projeto intentando a compreensão sobre seu processo de criação, suas relações com memória e identidade, refletindo como isso se transformou em sua obra.

A entrevista ocorreu durante a visita dela à família em janeiro de 2016, no Rio de Janeiro, e tem início com uma boa história:

Eu sou Angélica Dass, na verdade isso tem uma história muito boa, vou te contar: eu sou Angélica da Silva Santos, mais brasileiro, mais pobre, mais africano não pode ser [...] [...] então Dass é da Silva Santos. (DASS, 2016a)

Angélica nasceu em 1983, no bairro Padre Miguel, subúrbio do Rio de Janeiro, fruto de uma família de muitas inclusões e adoções, no qual ela narra a situação com à maestria singular.

Eu nasci numa família cheia de cores. Meu pai é filho de uma empregada doméstica de quem ele herdou um tom de pele chocolate intenso. Ele foi adotado por pessoas que conheço como meus avós. A matriarca, minha avó, tem pele de porcelana e cabelos brancos como algodão. Meu avô tinha um tom de pele entre iogurte de baunilha e de morango, assim como meu tio e meu primo. Minha mãe tem pele cor de canela, filha de uma brasileira com uma pitada de avelã e mel e um homem com pele cor de café com leite, mas com muito café. Ela tem duas irmãs. Uma delas tem a pele na cor de amendoim torrado e a outra, também adotada, está mais para bege, como uma panqueca. (DASS, 2016b)



Fig. 47: **Angélica Dass**. *Humanae*, 2016. Foto: Bret Hartman / TED

Ao descrever sua formação familiar, a artista demonstra sua relação com as cores e as pessoas, e de como se deu sua formação identitária "Recordar a própria vida é fundamental para nosso sentimento de identidade."¹²⁰. Demonstrando o quão natural é essa relação da miscigenação em sua família. Como toda boa história, a artista emenda uma conversa na outra, fatos, casos, tecendo um enredo que nos apresenta quem é esse indivíduo Angélica da Silva Santos, pois a construção dessa identidade se descortina a cada relato.

Como já vimos nos capítulos anteriores, os processos da memória podem assemelhar-se a um fenômeno individual, algo relativamente pessoal, próprio da pessoa. Podendo ser percebida também, ou principalmente, como um acontecimento coletivo e social, isto é, como um fato estabelecido coletivamente e sujeito a flutuações, modificações, variações constantes¹²¹. A memória é tanto individual, quanto coletiva, ainda destaca-se a existência de marcos relativamente invariantes e, que podem ser percebidos durante a

¹²⁰ THOMPSON, P. A voz do passado - História oral. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992. p. 208.

¹²¹ Maurice Halbwachs, A memória coletiva, 1990.

entrevista. Ao relatar um fato de ser taxada como empregada doméstica, quando ainda adolescente ao levar o primo à escola, a artista pontua:

Eu insisto que em nenhum momento eu quero tirar a dignidade do trabalho de doméstica, nem o de babá, nem de nenhum outro trabalho, todos são dignos e necessários, do lixeiro ao engenheiro, a gente precisa de todos, mas o que é marcante, é que eu só pudesse pertencer e fazer esse trabalho. É isso que é assustador na sociedade brasileira, e isso que sempre me assustou, porque eu já escutei: você é negra, mas você não é tão negra, você fala idiomas, você é negra, mas você é diferente, você fez faculdade, você é diferente. Eu sou a mesma coisa que a empregada doméstica, a diferença é que afortunadamente eu tive oportunidade, e a oportunidade que eu tive foi de estudar, que eu acho que faz a diferença. (DASS, 2016a)

Portanto, em seu depoimento a artista faz uma reflexão sobre a sua condição de ser mulher negra, principalmente no Brasil, onde sua cor é quase que um fator determinante de seu futuro, ou de um enquadramento funcional, e chama a atenção para uma prática comum em nossa sociedade, demonstrando como isso interfere na formação identitária. Há uma ligação entre a organização da memória, com o sentimento de identidade, o sentido da imagem de si, para si e para os outros. Esta identidade é construída na relação com o outro e, tanto identidades quanto memórias, são negociadas nesta relação com o outro se tornando assim um campo de disputa político-social. Estamos num momento onde não basta apenas estudar os fatos sociais e sim buscar entender o processo de como os fatos sociais se tornam coisas. Sendo assim, é preciso analisar o papel da memória, ou seja, do processo de intervenção feito por diferentes atores, que contribui para a constituição e formalização da memória coletiva¹²². Podemos perceber como essa identidade em relação aos outros se deu nesse processo de criação do *Humanae*, no instante em que a artista relata que apenas quando decidiu voltar a falar dela mesma é que pode se encontrar dentro de seu máster, e conseqüente encontrar uma maneira de externar suas inquietações.

¹²² Michael Pollak, *Memória e identidade Social*, 1992.

Quando fui fazer o máster¹²³, foi porque eu tinha uma grande necessidade de voltar a falar de mim, porque quando você só trabalha para a revista, você até fala, mas você tá sempre usando a voz de outro, você não está fazendo o seu, você está olhando através de um prisma, como se você usasse uns óculos, de outra pessoa, não o seu [...] e eu estava meio perdida nesse máster, porque eu tinha tanta coisa pra falar, mas quando eu comecei a falar de mim as coisas começaram a dar mais certo, sabe, quando eu comecei a ser um pouco mais egoísta e olhar pro meu umbigo, e aí que surgiu o *Humanae* e outros trabalhos [...] é quando eu começo a falar de inquietudes minhas, de como é que eu me vejo, mais ainda, como eu vejo o que os outros me veem. (DASS, 2016a)

A artista ainda relata outros estereótipos em já foi enquadrada inúmeras vezes, acreditando tratar-se ainda de questões relacionadas à sua cor,

Tando com amigo gringo, cara, era sempre que eu era puta, não tinha outra, amigo europeu no Brasil, eu era puta [...] Lembro-me das minhas primeiras aulas de desenho na escola que me provocavam um monte de sensações contraditórias. Eram empolgantes e criativas, mas não entendia por que um lápis com um único tom de pele. Eu era feita de pele, mas ela não era rosada. Minha pele era marrom e as pessoas diziam que era negra. Eu tinha sete anos de idade e uma bagunça de cores na minha mente. (DASS, 2016b)

Memória e identidade se unem no discurso, pois ambos são processos discursivos. Ao ativar a memória, a artista a utiliza para criar, afirmar, restaurar ou reafirmar sua identidade. Provocando assim a união do passado em torno do indivíduo e nas suas relações com os outros, pois nossas bases identitárias se constroem na coletividade, primeiramente familiar e posteriormente social. Essas inquietudes de infância, ou essa memória silenciada durante anos pôde ser trazida à tona, pois apenas aguardavam o momento propício para se manifestar. Momento onde se privilegia as memórias subterrâneas, a análise dos excluídos, dos marginalizados, onde a preferência está nestas memórias em conflito e onde são travadas verdadeiras batalhas da memória. Essa memória “proibida”, “clandestina”, faz parte de toda esta manifestação, sendo uma memória silenciada, porém não esquecida¹²⁷.

¹²³ Espécie de mestrado, realizado em Barcelona,

¹²⁷ Michael Pollak, Memórias, esquecimento e silêncio. 1989. p. 5.

A fronteira entre o silêncio e o esquecimento é tênue, e está marcada por um perpétuo deslocamento, acontecendo principalmente na ausência de uma escuta, no medo de ser punido, no medo de ser mal-entendido. O não dito torna-se comum nos relatos, nas vivacidades das lembranças, mesmo tendo passado anos, lembranças estas que são transmitidas nas famílias, em associações, em redes de sociabilidade¹²⁸.

Muitas vezes, ao visitar minha avó ou meus amigos em casas de classe alta, pessoas me diziam para não usar o elevador social, porque, afinal, com esta cor de pele e com este cabelo, alguns lugares "não são pra mim". De certa forma, me acostumei e passei a aceitar isso, em parte. Porém, algo dentro de mim continuava a se incomodar com isso. (DASS, 2016b)

Neste processo de enquadramento, a artista reinterpreta o passado em função de demandas presentes, reforçando o sentimento de pertença e a delimitação de fronteiras. Esta referência ao passado serve para manter a coesão de seu discurso, aproximando grupos e instituições. "Pode-se imaginar, para aqueles e aquelas cuja vida foi marcada por múltiplas rupturas e traumatismos, a dificuldade colocada por esse trabalho de construção de uma coerência e de uma continuidade de sua própria história"¹²⁹.

Como podemos construir, identificar ou afirmar uma identidade através das fotografias, como é possível através das memórias ativar, reativar ou estabelecer relações com os outros e conosco. Entendemos que as maneiras de analisar imagens podem ser tão contrapostas e distintas. Consideremos que a fotografia pode servir de gatilho de memória para nossas lembranças, emoções, sentimentos, recordações, porque não dizer que fotografias podem também exercer certo papel no que tange a construção da identidade, tanto individual quanto coletiva. Pois essa construção está em constante transformação, sabendo que as necessidades internas se transformam, e sendo assim o discurso sobre identidade se atualiza frequentemente¹³⁰.

¹²⁸ Michael Pollak, Memórias, esquecimento e silêncio. 1989. p. 9.

¹²⁹ Ibid p. 14.

¹³⁰ Stuart Hall. A Identidade cultural na pós-modernidade, 2006. p. 76.



Fig. 48: **Angélica Dass** – Autorretrato. Fonte: <http://www.angelicadass.com/Humanae-work-in-progress>, acessado em 15 DEZ 2015.



Fig. 49: **Angélica Dass**, *Humanae*. Fonte: <http://Humanae.tumblr.com>, acessado em 15 DEZ 2015.

E quando o povo fala que eu sou artista eu acho muito engraçado, porque eu digo assim, eu sou fotógrafa, foi o que eu escolhi ser, e também pode ser que não seja a melhor das fotógrafas, o que eu faço é utilizar a fotografia como uma ferramenta. [...] tem que involucrar o espectador, o espectador não pode mais ser um espectador passivo [...] a fotografia é uma ferramenta para eu chegar nessas pessoas, gerar empatia, porque só a imagem pela imagem cada vez emociona menos, ela choca, ela dói, e depois você vai consumir outra do lado, tem que ter uma parte em você que de verdade fica. (DASS, 2016a)

Angélica Dass entende a fotografia como ferramenta, que pode ser utilizada para inúmeros fins. Prossegue analisando que a fotografia por ser na atualidade um produto de consumo rápido, as fotos que chocam não causam um efeito duradouro nos espectadores, pois ao consumirmos uma imagem de horror, logo a frente consumiremos outra e já teremos esquecido a anterior. Sendo assim, propõe uma maneira diferente de sensibilizar para o que está sendo discutido, faz assim com o *Humanae* e outros trabalhos que desenvolve. Pelo uso da fotografia, como podemos refletir, se descortina uma infindável gama de

possibilidades de manifestos, pois “[...] a difusão da prática fotográfica trouxe as possibilidades de autoconhecimentos e recordações, de criação artística [...]”¹³².

Eu acho que sou muito mais investigadora que fotógrafa agora, acho que tenho o ponto muito mais social e antropológico do que simplesmente do estético e fotográfico, eu sempre utilizei coisas como ferramentas para expressar ou pra entender [...] (DASS, 2016a)

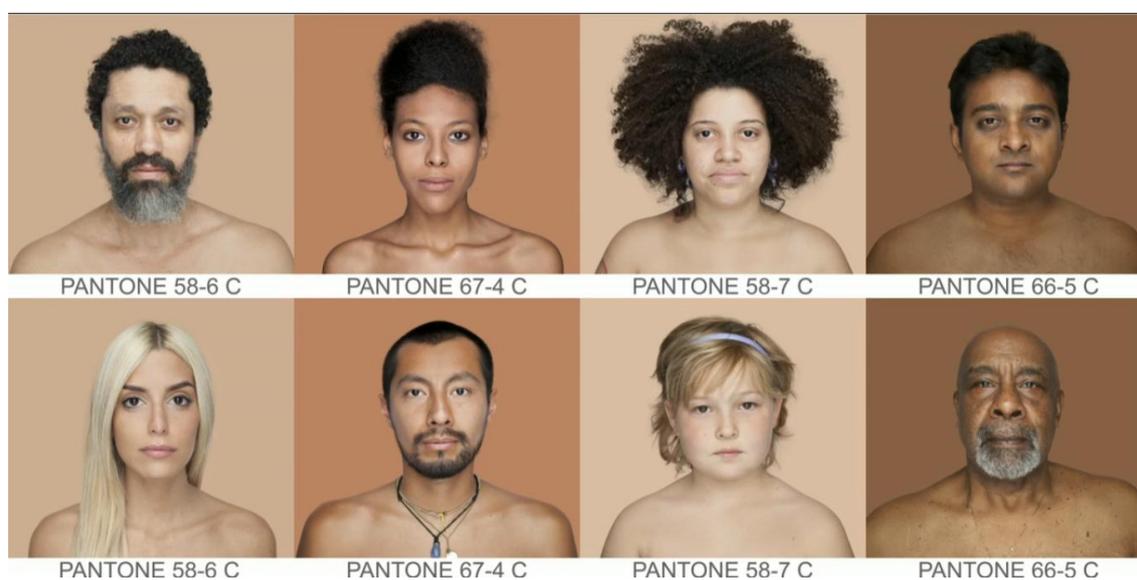


Fig. 50: **Angélica Dass**, *Humanae*. Fonte: arquivo pessoal da artista, montagem realizada para a apresentação do TED 2016.

A fotografia vai além de simples ferramentas que envolvem arte ou técnica, ela perpassa conceitos não visíveis, que pela ausência das palavras se faz necessário o confronto direto, espectador e imagem. A fotografia toca, sensibiliza e transmite. Para realizar um bom retrato não basta apenas técnica, é preciso ter um verdadeiro interesse pelo ser humano e estabelecer uma relação de empatia com o retratado, afirmativa visual que nos permite compreender melhor quem somos nós, de onde viemos e para onde vamos. "A construção e a narração da memória do passado, tanto coletiva quanto individual, constitui um processo social ativo que exige ao mesmo tempo engenho e arte, aprendido com os outros e vigor imaginativo"¹³³.

¹³² Boris Kossoy, *Fotografia e História*, 2001. p. 27.

¹³³ Paul Thompson. *A voz do passado - História oral*. 1992. p. 185.

E quando as pessoas perguntam como nasceu o *Humanae*, de toda uma vida tomando porrada pela cor que eu sou, de toda uma vida sendo marcada e dizendo você não pertence a esse lugar, tá, com essa cor você não encaixa aqui [...] (DASS, 2016a)

O *Humanae* é uma tentativa de ressaltar nossa verdadeira cor, em vez das não verdadeiras - branco, vermelho, preto ou amarelo -, associadas à raça. É meio que um jogo que questiona nossas regras. É um trabalho em construção, de uma história pessoal a uma global. (DASS, 2016b)

“O *Humanae* é o meu jantar de família no natal [...]”¹³⁶. Por ter crescido numa família com essas estruturas, a cor da pele não era relevante para ela. Fora de casa, porém, as coisas se mostraram diferentes, como analisamos nos parágrafos acima. A cor tinha vários outros significados. Nesse processo ao reativar suas memórias, emoções e significações, sua identidade vai se revelando, pois “o que está em jogo na memória é também o sentido da identidade individual e do grupo”¹³⁷, dessas inquietações da artista nasce o *Humanae*.



Fig. 51: **Angélica Dass**, *Humanae*, UPHO Festival, Málaga, Spain, 2016. Fonte: <https://www.facebook.com/humanae.project/>, acessado em 14 JAN 2017.



Fig. 52: **Angélica Dass**, *Humanae*, Festival 10 senses, Centro del Carmen, Valencia, Spain, 2014. Fonte:

<https://www.facebook.com/humanae.project/>, acessado em 14 JAN 2017.

¹³⁶ DASS, A. The beauty of human skin in every color. TED, Vancouver, fevereiro 2016b. Disponível em: <http://www.ted.com/talks/angelica_dass_the_beauty_of_human_skin_in_every_color>. Acesso em: 28 abril 2016.

¹³⁷ Michael Pollak. Memórias, esquecimento e silêncio, 1989. p. 10.

3.2 *Humanae*, o olhar sobre si e sobre o outro

Todos os tipos de crenças, identidades de gênero, ou deficiências físicas, um recém-nascido ou uma pessoa com doença terminal. Todos juntos construímos o *Humanae*, esses retratos nos fazem repensar a forma como vemos uns aos outros. Quando a ciência moderna questiona o conceito de raça, o que significa pra nós ser negro, branco, amarelo, vermelho? Será o olho, o nariz, a boca, o cabelo? Ou será que tem a ver com a nossa origem, nacionalidade ou conta bancária? (DASS, 2016b)

Realizado desde 2012, *Humanae (work in progress)* é um exemplo de como a fotografia pode servir a diversos propósitos e manifestos que extrapolam os limites de nacionalidades, idiomas, identidades. Pois pela arte o *Humanae* chama a atenção sobre uma série de questões como cor, raça, miscigenação e etnicidade.

O projeto consiste na realização de retratos feitos pela artista, um inventário cromático, refletindo sobre as cores além das fronteiras de nossos códigos, usando como referência o sistema de cores Pantone. A seleção dos fotografados acontece através de chamada pública onde a artista passa em média 03 dias inteiros fotografando quem aparece, sem fazer escolhas, respeitando a fila e conversando com cada um deles individualmente, ouvindo suas histórias e buscando compreender o que despertou o interesse de serem fotografados para o projeto. Todos que respondem o chamado são fotografados, e seus retratos ficam disponíveis no site do projeto.

O processo de produção perpassa em criar uma série de retratos, cujo fundo é preenchido na cor exata extraída de uma amostra de 11x11 pixels do próprio rosto das pessoas retratadas, mais especificamente da ponta do nariz.

11x11 pixel da ponta do nariz [...] feito de maneira intencional pois é a primeira parte do corpo que muda quando tomamos sol, quando estamos resfriados, quando bebemos muito, assim que nem um mesmo tem uma única cor. (DASS. 2013)

Devemos/podemos entender que a construção da identidade se dá na relação com os outros, trata-se portanto de um conjunto social em constante processo

de construção à medida que se ajusta conforme as relações estabelecidas, dizendo então que essa identidade é um processo de contínua atualização e que dificilmente cessa, modificando-se constantemente. Função central na composição da experiência humana onde há vivência, encontramos a memória, que somada às experiências individuais e coletivas, de um mesmo passado, gera o arquivo da experiência a ser armazenado. A narração ativa a memória, e a lembrança torna comunicável a experiência, permitindo para além da vivência a reflexão do acontecimento descrito¹⁴⁰.



Fig. 53: **Angélica Dass**, *Humanae*, Museo Superior de Bellas Artes Evita - Córdoba, Argentina. Fonte: <https://www.facebook.com/Humanae> - 353812644698477/timeline, acessado em 14 DEZ 2015.

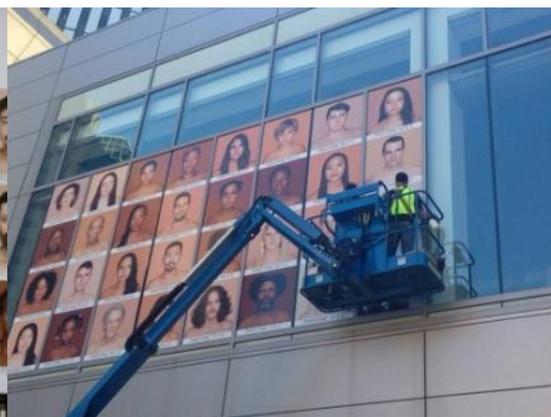


Fig. 54: **Angélica Dass**, *Humanae*, The August Wilson Center for African American Culture, Pittsburgh, Pennsylvania, EUA. Fonte: <http://www.angelicadass.com/press>, acessado em 14 DEZ 2015.

O último país do mundo a abolir a escravatura é o país onde eu nasci, o Brasil. Ainda temos que trabalhar muito para abolir a discriminação. Ela ainda é uma prática comum no mundo todo e não vai desaparecer sozinha. (DASS, 2016b)

Em seu discurso no TED 2016, Angélica Dass traz toda uma reflexão sobre as questões étnicas, miscigenação e cor, contextualiza e expõe suas histórias individuais e coletivas, finalizando com importante localização de onde a artista se posiciona ao dizer que vem do Brasil, e ainda traz a informação que seu país foi o último a cessar o contrabando de escravos e o último a libertá-los,

¹⁴⁰ Walter Benjamin. *Magia e Técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. 1994.

conclama a fotógrafa a todos para nos envolvermos no processo de vencer o preconceito.

De que cor era o lápis "cor da pele" na escola? Temos provavelmente em mente um rosa-damasco, clássico. Há uma "cor da pele" universal? Ou até mesmo uma "cor racial"? Essas foram as primeiras inquietações ainda na infância, segundo Angélica¹⁴⁴, que deram origem mais tarde ao *Humanae*.

Humanae é uma busca para destacar os tons sutis-contínua da cor de pele que fazem mais diferença do que a igualdade... as nossas verdadeiras cores, ao invés do falso vermelho e amarelo, somos mais do que preto e branco. (Angélica Dass, 2012)

Humanae é um projeto em constante construção, na qual Angélica Dass pretende desenvolver um inventário cromático dos distintos matizes da pele humana. Portanto, sem maiores alardes e com a admirável naturalidade desta metáfora semântica, Angélica Dass dilui a falsa superioridade de algumas raças sobre as outras. É o suficiente para um deslocamento do contexto sociopolítico relacionados aos problemas étnicos, a um meio inofensivo, o uso do sistema pantone, onde as cores primárias têm exatamente o mesmo valor que as secundárias, terciárias, enfim das demais nuances.

É uma espécie de jogo de subverter nossos códigos. O objetivo final é provocar a discussão sobre a identidade étnica, criando imagens que nos levam a identificar uns aos outros, independentemente de fatores como a origem nacional, status econômico, idade ou padrões estéticos. (Angélica Dass, 2012).

A mãe de uma menina de 11 anos me escreveu: "Uma ferramenta muito boa pra que eu trabalhe a confiança dela. Na semana que passou, uma das amigas dela brigou com ela e disse que ela não pertence à Noruega e que não devem deixá-la morar aqui. Por isso, seu trabalho tem um lugar especial no meu coração e é muito importante pra mim". (DASS. 2016b).

¹⁴⁴ Angélica Dass, Entrevista, 2016a.

E se utilizando desse discurso da qual Angélica Dass levanta sobre o *Humanae*, traremos o jornalista Pierre Courade do jornal diário francês *Le Petit Journal*¹⁴⁵, ele propõe uma reflexão sobre as declarações de Nadine Morano, membro do Parlamento Europeu – MEP, realizada em 26 de setembro de 2015. Em declaração durante o programa *On n'est pas couché* do canal France 2, Nadine Morano expressou sua insatisfação com o fato de que a imigração em massa estaria mudando a cara da França, e declarou “[...] nós temos que manter certo equilíbrio [...] somos um país judaico-cristão de raça branca [...]”, declarações que resultaram em sua expulsão do partido *Les Républicains*, a eurodeputada que já foi ministra do governo de Nicolas Sarkozy, é personagem importante no cenário político europeu, causando dessa forma enorme repercussão internacional.

Pierre Courade traz com muito humor as reflexões sobre as declarações da eurodeputada, e demonstra com clareza e didaticamente quão equivocada tal declaração se faz, quando reduz tudo e todos em *blanche et noir* (brancos e pretos), Pierre explica como se dá o *Humanae* e pergunta, segundo as declarações de Nadine Morano, qual é a cor da França. Isso ressoa profundamente em nós, principalmente nos recentes acontecimentos relacionados às crises migratórias na Europa.

¹⁴⁵ COURADE, P. Le Petit Journal. Canal Plus France, Paris, 01 outubro 2015. Disponível em: <<http://www.canalplus.fr/c-emissions/c-le-petit-journal/pid6515-le-petit-journal.html?vid=1314216>>. Acesso em: 01 dezembro 2015.



Fig. 55: **Pierre Courade**, *Le Petit Journal*, 01 out de 2015. (tradução: Pietro Di Biase)
 Fonte: <http://www.angelicadass.com/press/2015/10/5/le-petit-journal-canal-france>,
 acessado em 15 JUN 2016.

Em 1994, um cartaz espalhado pelas ruas de Berlim ridicularizava a lealdade a estruturas que não eram mais capazes de conter as realidades do mundo: “Seu Cristo é judeu. Seu carro é japonês. Sua pizza é italiana. Sua democracia, grega. Seu café, brasileiro. Seu feriado, turco. Seus algarismos, arábicos. Suas letras, latinas. Só o seu vizinho é estrangeiro. (BAUMAN, 2005, p. 33)

A arte assim como a fotografia pode ser ferramenta, mas também pode ser uma arma, que pode ser usada não para exterminar, mas para mobilizar, movimentar, tirar do estado de entorpecimento. Parece uma metáfora, mas não é a história publicada pela jornalista Nadia Abu Shaban, uma foto realizada em 2012 por Osman Sağırlı, uma menina síria Adi Hudea de 4 anos. A cena em questão é a guerra civil da Síria num acampamento na fronteira com a Turquia, ao apontar a máquina fotográfica para Adi a criança confunde a câmera fotográfica com uma arma e então levanta os braços a se render¹⁴⁷.

¹⁴⁷ SAĞIRLI, O. The photographer who broke the internet's heart. BBC News, 2015. Disponível em: <<http://www.bbc.com/news/blogs-trending-32121732>>. Acesso em: 20 OUT 2016.



Fig. 56: **Osman Sağırlı**, *Adi Hudea*, 2012, Síria.
Fonte: <http://www.bbc.com/news/blogs-trending-32121732>, acessado em 20 OUT 2016.



Fig. 57: **Angélica Dass**. *Humanae*, 2015. Valparaíso. Chile. Fonte: <http://www.eldefinido.cl/actualidad/pais/5191/De-que-color-somos-los-chilenos-Esta-fotografia-tiene-la-respuesta>, acessado em 10 AGO 2016.

Se render ou “[...]” intervir em um espaço mais amplo de representação: meios de comunicação de massa, discurso médico, política social, organização da comunidade, identidade [...]”¹⁴⁸ pela arte somos convidados a ampliar o olhar, a encarar o que na maior parte do tempo preferimos não ver. Pelo olhar do fotógrafo temos a possibilidade de espiar pela janela, e decidir se nos envolvemos ou não, mas dificilmente seremos indiferentes quanto a isso.

Posam para o *Humanae* voluntários que, após conheceram o projeto, decidem dele participar. Não existe uma seleção prévia dos participantes nem se atende a chamados de classificações referentes à nacionalidade, gênero, idade, raça, classe social ou religião. Iniciou-se em 2012, e não há uma intenção inicial de terminá-lo em uma data específica. Está aberto em todos os sentidos e incluirá a todos aqueles que quiserem fazer parte da construção deste mosaico universal. “Somente se alcançaria o limite ao completar toda a população mundial, quando classificarmos todos esses matizes de peles, diluindo-se o conceito das grandes raças, que por sinal, já derrubado por terra pela biologia”¹⁴⁹.

¹⁴⁸ CRIMP, D. *Sobre as ruínas do museu*. São Paulo: Martins Fontes, 2005. p. 24.

¹⁴⁹ Angélica Dass. Entrevista, 2016a.

Devido à disponibilidade do acesso por todo o trabalho estar on-line, a iniciativa tem repercussão mundial e tem gerado uma onda de impacto muito interessante. Diferentes reflexões emergiram sobre *Humanae* e renderam vários usos: no ensino de textos, trabalhos científicos e há artistas que se utilizaram como referência para os tons de pele. E essas experiências não servem apenas de amostragem de uma chamada aleatória de público, estão disponíveis em diferentes utilizações não apenas nas galerias, mas nas favelas, ONG's, organizações da ONU, abrigos para moradores de rua, etc., incluindo Madrid, Barcelona, Rio de Janeiro, São Paulo, Paris e Chicago.

O projeto continua a progredir e a percorrer os cinco continentes, atualmente ele já percorreu mais de 18 países, 28 cidades dos cinco continentes, com um acervo de mais de 4 mil fotografados. Entretanto ele não é apenas o cruzamento de cores entre espécies, e sim uma viagem de volta pela fronteira da fotografia. Na página do projeto na internet existem inúmeros testemunhos de como o *Humanae* possibilitou essas reflexões que desenvolvemos durante o nosso percurso, reafirmando como a fotografia pode ser ferramenta para que essa identidade se construa ou se afirme. Selecionamos alguns que acreditamos ser importantes para ilustrar o que construímos ao longo da dissertação.

Hoje eu finalmente posso olhar para a minha própria cor da pele com os olhos abertos depois de ver a sua conversa no TED. Eu tenho uma cor de pêssego baunilha. Eu estava dizendo que eu fui criado em uma família que se prende a crenças de KKK (Ku Klux Klan) fui abusado e doutrinado e forçado a abusar de outras crianças baseadas em sua cor da pele e ou etnicidade. Eu revisei e deixei de lado, e então percebi que eu estava respeitando o tabu e fazendo isso não compartilhando o que eu realmente queria dizer. Aqui está o que eu realmente queria dizer: *Humanae* está tocando um acorde profundo em mim e liberando minha alma para estar mais perto de quem eu deveria ser. Miryam. (DASS. 2013. T.N)

Eu só assisti a sua conversa sobre TED e me senti obrigado a dizer o quanto eu amo o seu projeto! Sua conversa foi muito tocante para mim. Eu tenho lutado por muitos anos com pele escura. Eu sou meio vietnamita e persa e eu nasci em Tucson, Arizona. Crescendo assim como a garota mais escura da família gerou alguns conflitos em minha autoconfiança. Eu sempre ouvia os comentários dos amigos vietnamitas de minha mãe dizendo: "Oh, essa é a sua filha, ela é bonita, mas ela está um pouco escura." Vietnamita preferem pele claras e pode se assemelhar a neve. Se você for escuro, você é

considerado mais baixo/classe trabalhadora. Quanto ao meu lado persa, bem vamos apenas dizer que eu não era considerado "inteiramente" Persa b/c. Eu era mais escura do que a maioria deles. Eu definitivamente tinha algum sangue árabe em algum lugar da minha linhagem persa. Como se fosse coisa ruim ou algo assim? Os persas gostam de pensar que são a raça "Ariana". Agora que eu sou um adulta, eu posso finalmente apreciar a minha cor de pele e fundo de ética única. Eu aprecio você trazer este assunto à vida e compartilhar sua história de vida pessoal. Ele lança luz sobre o resto de nós que experimentaram também. Se você precisar de outro participante para este lindo projeto, eu adoraria fazer parte dele. OBRIGADO por fazer esse trabalho incrível e compartilhá-lo com o resto do mundo. Desejo a todos o melhor! Sem Nome. (DASS. 2013. T.N.)

Nos relatos acima, podemos perceber que a formação e/ou afirmação da identidade vai além das simples relação com à cor de pele, mas a tantos outros aspectos: culturais, familiares, passando pelas castas, etnias, fenotípicas e tantas outras que se encontram no campo do não dito. Ninguém pode construir uma autoimagem isenta de mudança, de negociação, de transformação em função dos outros¹⁵¹. Esses indivíduos permitiram ser tocados pelo *Humanae*, emergindo conceitos que em alguns casos não haviam ainda se dado conta, gerando reflexões e até mesmo mudança de atitude.

Sou 50% colombiana, de uma mãe da Colômbia com pele de canela clara, 25% russa e 25% austríaca. Meu pai é um tom de "lagosta", como o seu marido. Eu tenho cabelo vermelho, em uma espécie de cenoura cozida sombra e minha pele, eu costumava pensar que era um tom mais branco, até que eu tinha namorados europeus que me disse que eu estava bronzeada. Para os latinos, eu não pareço Latina, para os europeus, eu não pareço europeia, e na China as pessoas continuavam perguntando de que parte da Ásia eu era. Eu atualmente moro em Nice, França e eu adoraria fazer parte de seu projeto [...]. Irina. (DASS. 2013. T.N.)

¹⁵¹ Michael Pollak. Memória e identidade Social, 1992. p.205.

[...] sou uma mulher de 38 anos e mãe de um menino que tem seguido seu projeto e queria te dar os meus mais sinceros parabéns de ter captado a essência da identidade das pessoas fotografadas. Estou muito orgulhosa. Te conto um pouco porque me interessa pessoal e familiarmente seu projeto. Meu filho é um filho adotivo, o que significa que meu marido e eu não somos seus pais biológico [...] tudo vai bem, porém a particularidade é que nós somos espanhóis de pele clara e meu filho é de mãe espanhola de pele clara e o pai é da Nigéria e tem a pele um pouco mais escura. Atualmente tem 10 anos e para ele, se sentir aceito por sua família e amigos é muito importante e a sua pele e traços os tornam um pouco distinto. Graças as fotos do seu projeto se deu conta de que cada um tem seu próprio tom de pele o mesmo que tem sua personalidade e que o chamamos de raça branca consiste em ter um tom de pele mais clara dentro de muitas variações, na verdade existem pessoas com a pele clara que



Fig. 58: **Angélica Dass**. *Humanae*, Cores infinitas da pele humana. TEDxMadrid, 2013. Fonte: <https://www.youtube.com/watch?v=laGjjvYuu2A&t=24s>, acessado em 16 AGO 2015.

quando termina o verão estão morenas como uma pessoa de pele escura...A variedade nos enriquece, não nos limita... Angela. (DASS. 2013. T.N.)

Relevante se faz para a formação da identidade as negociações das relações com os demais, pois “a construção da identidade é um fenômeno que se produz em referência aos outros, em referência aos critérios de aceitabilidade, de admissibilidade, de credibilidade, e que se faz por meio da negociação direta com outros”¹⁵², critérios esses que mudam de acordo com cada sociedade, época, lugar e até mesmo entre pessoas de um mesmo grupo familiar. Para

¹⁵² Michael Pollak. *Memória e identidade Social*, 1992. p.205.

fomentar tais ideias, segue a transcrição de uma carta a Angélica de uma menina de 12 anos de uma escola em Alcorcón, Madrid, Espanha:

Meu nome é Noelia, e eu queria dizer que eu valorizo o seu trabalho e aprecio. Eu aprecio que eu acho que é necessário nesta **vida cheia de preconceitos**. Eu não acho que muitas pessoas param para pensar duas ou três pessoas muito diferentes fisicamente, e com o mesmo tom de pele. Então seu trabalho é fascinante. Sou grata por você ter vindo à nossa escola porque sabíamos sobre o seu trabalho e suas obras, mas não imaginamos, ou pelo menos eu, que éramos conhecidos por você. E, no entanto, aqui está você. Bem, eu só queria falar com você sobre isso. Espero que você continue com seu trabalho mais tempo e surpreendendo pessoas. Atenciosamente, Noelia. (DASS. 2013. T.N. negrito original)

Em Alicante uma professora de Elche (Espanha) um dia desses me escreveu dizendo que seus alunos foram visitar a La Dama de Elche¹⁵³ quando chegaram lá tinham um desenho que deveriam colorir, e a pobre da monitora do museu por não saber que essas crianças haviam passado por mim, e a pobre chegou e ofertou os lápis dizendo: “para que pintem o rosto da La Dama de Elche” com lápis rosa cor de carne, e as crianças gritaram não, e disseram para a monitora “você não sabe que não existe cor carne, por favor!” e a professora pedia calma, calma que eu vou contar porque essas crianças pesam assim [...] (DASS. 2016c. T.N.)

O poder multiplicador do *Humanae* na educação, através da mediação direta pela própria artista com as crianças, ou até mesmo na sensibilização e formação junto aos professores, já apresentam seu frutos. Entendo que essa é uma ferramenta de suma importância para que a arte possa desenvolver esse papel Angélica Dass organiza atualmente a proposta de uma fundação que nasce com o objetivo de proporcionar aos educadores materiais e didáticas a serem aplicados e trabalhados na educação.

¹⁵³ La Dama de Elche, escultura em pedra caliza, Elche, Alicante, Sec. V-IV A.C. Museo Arquelógico Nacional/Espanha.



Fig. 59: **Angélica Dass**, *Humanae*. 2016.
Fonte: <http://www.angelicadass.com>,
acessado em 06 SET 2016.



Fig. 60: **Angélica Dass**, *Humanae*. 2016.
Fonte: <http://www.angelicadass.com>, acessado
em 06 SET 2016.



Fig. 61: **Angélica Dass**, *Humanae*. 2016.
Fonte: <http://www.angelicadass.com>, acessado
em 06 SET 2016.



Fig. 62: **Angélica Dass**, *Humanae*. 2016.
Fonte: <http://www.angelicadass.com>,
acessado em 06 SET 2016.

Sensibilizar crianças ainda durante sua formação de caráter e personalidade, para as questões ligadas à sua identidade e de como ela pode enxergar o mundo que a cerca, possibilitará uma melhor e mais ampliada noção de mundo. Se compreendermos que a arte também pode exercer essa função como já vimos nos capítulos anteriores, o *Humanae* nos mostra que a arte é sim um instrumento potente para que a visão se amplie e que as nossas relações com os outros sejam construídas de maneira mais tranquila e dentro das possibilidades até isenta de maiores preconceitos ou estereótipos, respeitando as individualidades, mas entendo que fazemos parte da coletividade.



Fig. 63: **Angélica Dass**, *Humanae*. 2016.
Fonte: <http://www.angelicadass.com>, acessado em 06 SET 2016.



Fig. 64: **Angélica Dass**, *Humanae*. 2016.
Fonte: <http://www.angelicadass.com>, acessado em 06 SET 2016.



Fig. 65: **Angélica Dass**, *Humanae*. 2016.
Fonte: <http://www.angelicadass.com>, acessado em 06 SET 2016.



Fig. 66: **Angélica Dass**, *Humanae*. 2016.
Fonte: <http://www.angelicadass.com>, acessado em 06 SET 2016.

“Um dos impactos mais importantes do projeto é que o *Humanae* foi escolhido para ser capa da *Foreign Affairs*”¹⁵⁴, em fevereiro de 2015, o *Humanae* foi capa de uma das mais relevantes publicações políticas mundiais, a revista científica norte-americana (ou journal) sobre relações internacionais. A revista é publicada pelo Council on Foreign Relations, um grupo privado criado em Nova Iorque no ano de 1921 com o objetivo de manter os Estados Unidos envolvidos em assuntos internacionais, o grupo, em sua maior parte é composto por acadêmicos. A edição ainda traz uma entrevista com a artista que explica sobre seu processo de criação, como funciona o *Humanae*, e como ele pode servir para reflexões referentes à raça, etnia e identidade. Sobre a relação entre arte e política, a artista esclarece:

¹⁵⁴ Angélica Dass. The beauty of human skin in every color. TED, 2016b.

Foreign Affairs: Você falou muito sobre seus objetivos para sua arte, para *Humanae*. Toda a sua arte é similarmente política? Toda arte deve ser política?

Angélica Dass: Bem, as pessoas podem ter objetivos diferentes. Naturalmente, eu aprecio a arte que é feita apenas para a beleza, e eu posso ir aos museus para ver. Mas eu quero fazer arte que está conectada com pessoas reais, não apenas com o mundo da arte. Se eu tiver a oportunidade, embora o meu trabalho, para fazer as coisas mudarem ou para incentivar as pessoas a falar sobre as coisas que são desconfortáveis na sociedade, então eu estou feliz em fazer isso. Eu não posso dizer-lhe que esta é a maneira correta de fazer arte, mas este é o meu caminho. (DASS. 2015. T.N.)



Fig. 67: FEVEREIRO 17, 2015, Fonte: <https://www.foreignaffairs.com/interviews/2015-02-16/true-colors>

O *Humanae* tem realizado outras contribuições ao longo desses anos, desde maio de 2016 está presente no Museon¹⁵⁵, Haia, Holanda como exposição individual, e passou a integrar a partir de outubro de 2016 a mostra permanente *One Planet*. O Museon tem como missão “inspirar os visitantes a explorar o mundo e desenvolver-se. Motivamos nossos visitantes a tratar nosso planeta

¹⁵⁵ Museon, Haia, Holanda. <https://www.museon.nl/nl>

com respeito e melhora-lo”¹⁵⁶. Museon está localizado na Zona Internacional em Haia, junto com as principais instituições internacionais e integra Haia como a segunda Cidade da ONU, Cidade da Paz e da Justiça. Sob o lema "descobrir o mundo" eles se aproximam dos tópicos de cultura, natureza e ciência do ponto de vista geográfico, suas mostras buscam sensibilizar a comunidade internacional sobre a necessidade de uma política globalizada que tenha compromisso com a viabilidade do planeta, portanto diretamente afetem a paz e justiça no mundo. No Museon, Haia, Holanda, em uma placa se lê a descrição do museu para *Humanae*:

Neste cubo você vê diferentes retratos de pessoas de muitos lugares ao redor do mundo, incluindo, claro, Haia... Mas, a questão é: você vê quem é daqui e quem não é? Isso é impossível com base na aparência física sozinho. Todo mundo tem características únicas. Normalmente usamos as cores branca, preta, vermelha ou amarela para classificar as pessoas, no entanto, as imagens mostram que essas etiquetas de cores não existem e, na verdade, parece muito absurdo. (DASS, 2016d.T.N.)

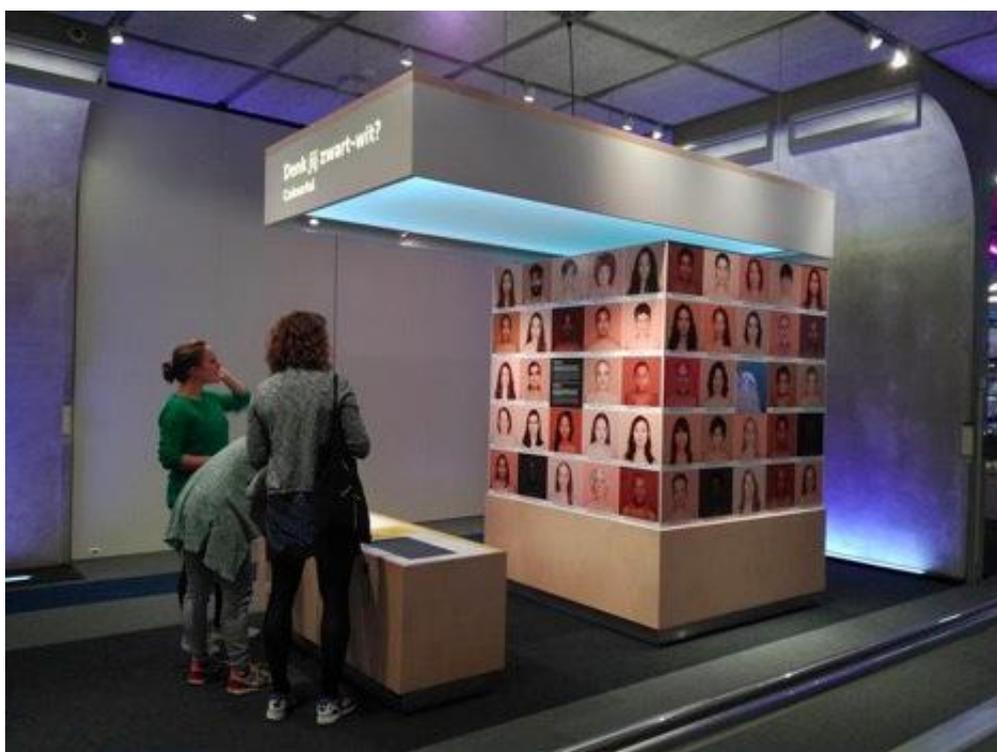


Fig. 68: **Angélica Dass**, *Humanae*, 2016, Museon, in Den Haag, Holland. Fonte: <http://blog.ted.com/where-in-the-world-has-Humanae-been>, acessado em 15 JAN 2017.

¹⁵⁶ Museon, Haia, Holanda. <https://www.museon.nl/nl>



Fig. 69: **Angélica Dass**, *Humanae*, 2016, Quito/Equador. Habitat III, Conferência das Nações Unidas sobre Habitação e Desenvolvimento Urbano Sustentável. Fonte: <http://blog.ted.com/where-in-the-world-has-Humanae-been>, acessado em 10 JAN 2017.

Em Outubro de 2016, Angélica Dass, foi convidada não apenas a expor o *Humanae* no Habitat III, em Quito/Equador, Conferência das Nações Unidas sobre Habitação e Desenvolvimento Urbano Sustentável, mas ainda falou aos conferencistas sobre seu Projeto. De acordo com o site da ONU, a conferência se reuniu "para revigorar o compromisso global para a urbanização sustentável, para se concentrar na implementação de uma Nova Agenda Urbana", chamada Agenda 2030¹⁵⁷, essa Agenda define 17 objetivos para transformar o mundo.

Em janeiro de 2017, Angélica Dass foi escolhida junto com outras 40 lideranças culturais mundiais para integrar a Arts and Culture, World Economic Forum Annual Meeting, Davos-Klosters, Suíça. O Fórum é uma organização internacional para a cooperação público-privada que envolve os principais líderes políticos, empresariais e outros da sociedade para moldar agendas globais, regionais e da indústria. Criado em 1971 como uma fundação sem fins lucrativos e está sediada em Genebra, na Suíça. Acreditam que o progresso

¹⁵⁷ Angélica Dass. Where in the world has Humanae been? TED. 2016d.

acontece ao reunir pessoas de todos os setores da vida que têm o impulso e a influência para fazer mudanças positivas¹⁵⁸.

O *Humanae* pôde ser visto na Reunião Anual do Fórum Económico Mundial de Davos na entrada principal que dava acesso ao grande salão das conferências, e Angélica teve a oportunidade de falar sobre seu Projeto aos líderes mundiais com a função prevista pelo fórum de "dizer a verdade ao poder e inspirar e impressionar as lideranças responsáveis"¹⁵⁹.



Fig. 70: **Angélica Dass**. *Humanae*, 2017, Fórum Econômico Mundial, Davos, Suíça. Fonte: https://www.facebook.com/pg/Humanae.project/posts/?ref=page_internal, acessado em 15 FEV 2017.

Ainda em janeiro de 2017, Angélica Dass abriu National Geographic Photography Seminar em Washington DC, evento que acontece anualmente apenas para convidados. O intuito do Seminário é apresentar a um público mundialmente influente - investidores, diretores de galerias e museus e autoridades governamentais - os fotógrafos de maior destaque mundial, esses são convidados a explicar sobre suas produções em diversos campos que as publicações da National Geographic atua.

O *Humanae* estará entre os meses de março e abril de 2017, sendo exposto simultaneamente em 5 países distintos: México, Holanda, Argentina, Equador e Itália, o que nos leva a refletir que as questões identitárias são pautas atuais em

¹⁵⁸ <https://www.weforum.org>

¹⁵⁹ Angélica Dass. Where in the world has *Humanae* been? TED. 2016d

todo o mundo, e que a cada dia mais precisam ser encaradas por nós, pois é pelo enfrentamento que trazemos o não dito à público, no caso do *Humanae* nos utilizando da arte para que isso ocorra. Pela arte temos a possibilidade de tocar pelo sensível, fazer ver, provocar, discutir e movimentar, possibilitar esse enfrentamento pelo olhar do outro, pelo olhar do fotógrafo, modificando o nosso olhar para o mundo.

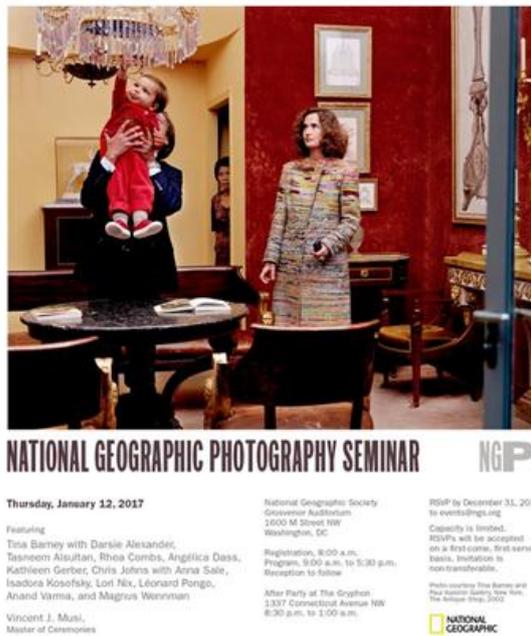


Fig. 71: National Geographic Photography Seminar, 2017. Fonte: arquivo pessoal da artista.



Fig. 72: Angélica Dass, National Geographic Photography Seminar, 2017. Fonte: arquivo pessoal da artista.

4. CONSIDERAÇÕES FINAIS

A prática da pesquisa não visualiza apenas o artista como um produtor de obras que dissemina sua pretensão ao mundo dos valores artísticos, mas implica que, ao produzi-los, suas obras são originárias de inquietações, demarcando um ponto de vista peculiar, propondo uma reflexão sobre feitos da própria arte e da cultura. Sendo assim, muito mais importante do que achar respostas é propor questões.

A lição importante é aprender a estar atento àquilo que não está sendo dito, e a considerar o que significam os silêncios. Os significados mais simples são provavelmente os mais convincentes. (THOMPSON, 1992, p. 204-205)

Buscamos realizar nossa pesquisa procurando compreender como pela arte, mais especificamente pelo retrato fotográfico, podemos levar o indivíduo a refletir sobre sua identidade, como pela fotografia podemos construir e/ou afirmar quem somos. Seria pretensão falar em conclusão, até porque não acreditamos que em se tratando de construção de identidade isso seja possível.

Desde o início de nossa vida acadêmica no campo artístico em 2010, inúmeras inquietações nos assolam a alma, e nenhuma delas foram maiores do que a pergunta: Qual a função da arte? Para que serve? A poetisa portuguesa Matilde Campilho em uma entrevista concedida a Eric Nepomuceno para o programa Sangue Latino¹⁶⁰, ao ser questionada qual a função da arte, traz algumas reflexões que pela maneira que nos tocaram gostaríamos de relatar. A poetisa narra uma aventura quando era criança, ao visitar sozinha um museu em Londres, onde se depara com uma pintura imensa que a deixa atônita por quase meia hora sem que conseguisse se mover, diz que seus joelhos fraquejaram e que ao contar sua experiência aos pais, eles lhe questionam o que era que ela havia visto, e ela os responde: “não sei, só sei que era incrível”¹⁶¹. E continua sua narrativa dizendo que mesmo quando criança, naqueles instantes em que passou diante da obra, a arte teve uma função de

¹⁶⁰ CAMPILHO, M. Entrevista a Eric Nepomuceno. Programa Sangue Latino, 2015. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=UFI1Y0MNUe0&t=2s>>. Acesso em: 05 JAN 2017.

¹⁶¹ Ibid.

salvação, dizendo que arte é isso, salva momentos. Anos mais tarde descobre que a obra em questão era de Jackson Pollock, e conclui que acredita que a função da arte é isso:

[...] de fazer fraquejar os joelhos um pouquinho quando é preciso, de fazer retirar a atenção da dor em alguns momentos, outras vezes levar a atenção pra dor, que eu acho que é necessário também, muitas vezes andamos distraídos demais, então eu acho que a arte cumpre essa função de chamar. (CAMPILHO, 2015)

Pela arte somos chamados a ver, pela arte somos convidados a refletir sobre a sociedade em que vivemos, pela arte somos tocados pelo sensível, pela arte temos a possibilidade de ampliar nossa relação de mundo, pela arte podemos manifestar nossas inquietações, frustrações, medos, alegrias e com isso levar o outro também a fazê-lo, pois “A arte é social, porque toda obra de arte é um fenômeno de relação entre seres humanos”¹⁶². O tempo e a experiência nos fez compreender que é nas relações com os outros que a arte realmente faz sentido, quando pelo olhar do outro vivenciamos, experienciamos, transformamos e somos transformados, atravessamos e somos atravessados. Que às vezes é pelo olhar do outro, quer seja pelo retrato, fotografia, pintura, que nos vemos refletidos, nos provocando para que possamos nos enxergar, porque enxergar é diferente de ver e dessa maneira caminhar na construção de uma identidade.

Pelo *Humanae* somos convidados a refletir sobre quem somos e mais ainda, quem somos nós em relação ao outro, somos provocados a racionalizar as classificações étnicas, raciais, políticas e sociais. Conjecturando como cada um de nós realiza essa construção, como cada qual construiu a sua identidade e como enxergamos o outro. E a cada nova exposição, outras provocações se fazem, pois cada país traz em si peculiaridades e problemas, e pelo que vimos até agora, por onde passa o *Humanae* não apenas planta a semente, mas faz germinar a discursão e problematização do que na maior parte das vezes permanecia como não dito, acreditando dessa forma que arte cumpre a sua função em plenitude na obra de Angélica Dass.

¹⁶² ANDRADE, M. D. Banquete. 2ª. ed. São Paulo: Duas Cidades, 1989. P.171.

5. REFERÊNCIAS

A Look Inside The Dinka Tribe : Documentary on the Dinka Tribe. Direção: Halbern Anomile. [S.l.]: PBS. 2015.

AMARAL, T. D. Tarsila do Amaral. Disponível em: <<http://tarsiladoamaral.com.br>>. Acesso em: 27 julho 2015.

ANDRADE, M. D. **Banquete**. 2ª. ed. São Paulo: Duas Cidades, 1989.

ANGELA FISHER, CAROL BECKWITH. in celebration of African cultures. **Angela Fisher & Carol Beckwith**, 2012. Disponível em: <<http://carolbeckwith-angela-fisher.com>>. Acesso em: 15 novembro 2015.

ARAÚJO, P. Tem muitas histórias do Brasil nas telas de Tarsila do Amaral. **Nova Escola**, 2014. Disponível em: <<https://novaescola.org.br/conteudo/1063/tem-muitas-historias-do-brasil-nas-telas-de-tarsila-do-amaral>>. Acesso em: 12 junho 2015.

ARGAN, G. C. **Arte Moderna - do Iluminismo aos movimentos contemporâneos**. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

BARTHES, R. **A Câmara Clara: Notas sobre a fotografia**. Tradução de Trad. Júlio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

BAUMAN, Z. **Identidade: entrevista a Benedetto Vecchi**. Tradução de Carlos Alberto Medeiros. Rio de Janeiro: Zahar, 2005.

BECKWITH, C.; FISHER, A. **Faces of Africa: Thirty Years of Photography**. National Geographic Collectors Series. ed. [S.l.]: National Geographic, 2009. 360 p.

BENJAMIN, W. **Magia e técnica, arte e política**. São Paulo: Brasiliense, 1994. Obras Escolhidas v. I.

BERGSON, H. **Matéria e Memória: ensaio sobre a relação do corpo com o espírito**. Tradução de Paulo Neves. São Paulo: Martins Fontes, 2006. Coleção Tópicos.

BERTILLON, A. **Alphonse Bertillon - Biographies**. Disponível em: <<http://www.nlm.nih.gov/visibleproofs/galleries/biographies/bertillon.html>>. Acesso em: 21 outubro 2014.

BITTENCORT, L. A. Algumas considerações sobre o uso da imagem fotográfica na pesquisa antropológica. In: MOREIRA, M. L.; FELDMAN-BIANCO, B. **Desafios da Imagem: fotografia, iconografia e vídeo nas ciências sociais**. Campinas: Papyrus, 1998. p. 197-212.

BONI, P. C. Editorial. **Discursos Fotográficos**, Londrina, v. 5, 2009. ISSN 7.

BOURDIEU, P. **O Poder Simbólico**. Rio de Janeiro: Difel Editora, 2002.

CAMPILHO, M. Entrevista a Eric Nepomuceno. **Programa Sangue Latino**, 2015. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=UFI1Y0MNUeO&t=2s>>. Acesso em: 05 JAN 2017.

CAPELATO, M. H. R. Modernismo latino-americano e construção de identidades através da pintura. **Revista de História (USP)**, São Paulo, v. 153, 2005.

CARTIER-BRESSON, H. O momento decisivo. In: BACELLAR, M. C. **Fotografia e Jornalismo**. São Paulo: Escola de Comunicações e Artes (USP), 1971. p. 19-26.

CHAUÍ, M. Janela da Alma, espelho do mundo. In: NOVAES, A. **O Olhar**. São Paulo: Companhia da Letras, 1989.

COURADE, P. Le Petit Journal. **Canal Plus France**, Paris, 01 outubro 2015. Disponível em: <<http://www.canalplus.fr/c-emissions/c-le-petit-journal/pid6515-le-petit-journal.html?vid=1314216>>. Acesso em: 01 dezembro 2015.

CRIMP, D. **Sobre as ruínas do museu**. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

DASS, A. HUMANÆ - WORK IN PROGRESS. **Angelica Dass**, 2012. Disponível em: <<http://www.angelicadass.com/humanae-work-in-progress/>>. Acesso em: 30 abril 2016.

Infinite colors of the human skin: Angélica Dass. **TEDxMadri**, 2013. Disponível em: <https://youtu.be/laGjvYuu2A?list=PLsRNoUx8w3rPZJ9wQZSbB22BI_Hvuyy1H>. Acesso em: 07 março 2017.

Entrevista.. **Foreign Affairs**, 2015. Disponível em: <<https://www.foreignaffairs.com/interviews/2015-02-16/true-colors>>. Acesso em: 08 março 2017.

Entrevista. Rio de Janeiro: Midia digital, v. 115 min, 2016. Entrevistadora: Bruna Wandekoken. Entrevista concedida em ocasião de visita da artista ao Brasil, com finalidade ao embasamento à dissertação de mestrado.

Entrevista. Rio de Janeiro: Midia digital, v. 115 min, 2016a. Entrevistadora: Bruna Wandekoken. Entrevista concedida em ocasião de visita da artista ao Brasil, com finalidade ao embasamento à dissertação de mestrado.

The beauty of human skin in every color. **TED**, Vancouver, fevereiro 2016b. Disponível em: <http://www.ted.com/talks/angelica_dass_the_beauty_of_human_skin_in_every_color>. Acesso em: 28 abril 2016.

Where in the world has Humanæ been? **TED**, 2016d. Disponível em: <<http://blog.ted.com/where-in-the-world-has-humanæ-been/>>. Acesso em: 10 JAN 2017.

Entrevista a Antonella Broglia, Humanæ viaja a TED. **TEDxMadri**, Madri, Espanha, outubro 2016c. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=U_aOvIWrl40>. Acesso em: 07 março 2017.

DEGAS, E. **Edgard Degas**. Disponível em: <<http://www.edgar-degas.org>>. Acesso em: 27 julho 2015.

Edgar Degas (1834–1917): Painting and Drawing. **THE METROPOLITAN MUSEUM OF ART**. Disponível em: <http://www.metmuseum.org/toah/hd/dgsp/hd_dgsp.htm>. Acesso em: 27 julho 2015.

DEUTSCHE, R. **Agorafobia**. Col. Quaderns Portàtils. ed. Barcelona: MACBA, 2008. Disponível em: <http://www.macba.cat/uploads/20140211/QP_12_Deutsche.pdf>. Acesso em: 16 novembro 2015.

FABRIS, A. **Portinari, pintor social**. São Paulo: Perspectiva, USP, 1990.

Portinari, amigo mio. Cartas de Mario de Andrade a Cândido Portinari. Campinas: Mercado das Letras - Autores Associados, 1995. Coleção Arte: Ensaios e Documentos.

Identidades Virtuais: uma leitura do retrato fotografico. Belo Horizonte: UFMG, 2004.

FISHER, C. B. & A. Carol Beckwith - Angela Fisher. **in celebration of African cultures**, 2012. Disponível em: <<http://carolbeckwith-angelaferisher.com/>>. Acesso em: 15 novembro 2015.

FLUSSER, V. **Filosofia da caixa preta: ensaios para uma futura filosofia da fotografia**. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2002.

FOSTER, H. O artista enquanto Etnógrafo. Tradução para o português. **Revista Arte & Ensaios**, Rio de Janeiro, n. 12, p. 136-151, 2005.

GOMBRICH, E. H. J. **A História da Arte**. Tradução de Álvaro Cabral. 16^a. ed. Rio de Janeiro: LTC, 1999. 431 p.

GORDON, C. A. **The Art of Portrait Painting**. Filadélfia: Chilton Book Co., 1967.

HALBWACHS, M. **A memória Coletiva**. São Paulo: Vértices/ Revista dos Tribunais, 1990. 189 p.

HALL, S. **A Identidade cultural na pós-modernidade**. Tradução de Guacira Lopes Louro e Tomaz Tadeu da Silva. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

HOFFMANN, M. L. Fotografia, gatilho de memórias. In: ORG., P. C. B. **Fotografia: usos, repercussões e reflexões**. Londrina: Midiograf, 2014. p. 248.

KOSSOY, B. **Fotografia e História**. 2. ed. São Paulo: Ateliê Editorial, 2001.

KRYSTOF, D. **Amedeo Modigliani**. Tradução de Tera Curvelo. Köln: Taschen: [s.n.], 1994.

LE GOFF, J. **História e Memória**. Campinas: Unicamp, 2003.

LOMBROSO, C. **O homem delinquente**. Porto Alegre: Rivardo Lens, 2001.

MACHADO, A. **A Ilusão Especular: introdução a fotografia**. São Paulo: Brasiliense, 1984.

MACHADO, V. R. **Lygia Pape: espaços de ruptura**. São Paulo: Escola de Engenharia de São Carlos da Universidade de São Paulo, 2008.

MICHAELIS, D. B. D. L. P. Michaelis Dicionário Brasileiro da Língua Portuguesa. **UOL**. Disponível em: <<http://michaelis.uol.com.br/moderno-portugues/>>. Acesso em: 10 abril 2015.

NACHTWEY, J. Witness Photography by James Nachtwey. **Witness Photography by James Nachtwey**. Disponível em: <<http://www.jamesnachtwey.com/>>. Acesso em: 15 novembro 2015.

NESHAT, S. Shirin Neshat: Arte no exílio. **TED Woman**, 2010. Disponível em: <https://www.ted.com/talks/shirin_neshat_art_in_exile?language=pt-br>. Acesso em: 17 janeiro 2017.

Entrevista concedida a Alvaro Machado: "A vocação libertária da mulher muçulmana". **Revista Tropic** - **UOL**, n. <http://www.revistatropico.com.br/tropico/html/textos/1116,2.shl>, 27 novembro 2015.

NORA, P. **Entre memória e história – a problemática dos lugares**. São Paulo: Projeto História, v. Nº 10, 1993. p.7-28 p.

OLIVEIRA, R. L. S. D. **Fotografia e memória: a criação de passados**. Vitória da Conquista, BA: Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia, 2011. 97 p. Dissertação (mestrado – Programa de Pós-Graduação em Memória: Linguagem e Sociedade).

OLIVERIO, G. Nine Brazilian Photographers You Need to Follow. **TIME**, 2014. Disponível em: <<http://www.conexaolusofona.org/revista-time-destaca-o-trabalho-de-fotografos-brasileiros/#.VclYWPIViko>>. Acesso em: 19 OUT 2015.

PAPE, L. **Lygia Pape. Apresentação de Mario Pedrosa e Poemas de Luiz Otavio Pimentel**. Rio de Janeiro: Funarte, 1983. Coleção Arte Brasileira Contemporânea.

PAPE, L. **Lygia Pape - Entrevista a Lúcia Carneiro e Ileana Pradilla**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1998.

Gávea de Tocaia. São Paulo: Cosac Naify, 2000. 272-279 p.

PEDROSA, M. **Dos murais de Portinari aos Espaços de Brasília. Aracy Amaral (org)**. São Paulo: Perspectiva, 1981.

POLLAK, M. Memórias, esquecimento e silêncio. **Revista Estudos Históricos**, Rio de Janeiro, v. 2, n. 3, p. 3-15, 1989.

Memória e identidade Social. **Revista Estudos Históricos**, Rio de Janeiro, v. 5, n. 10, p. 200-2012, 1992.

PORTINARI, C. Depoimento feito ao poeta Vinícius de Moraes e publicado postumamente, em março de 1962. In: BALBI, M. **Portinari: o pintor do Brasil**. São Paulo: Boitempo, 2003.

Projeto Portinari. **Portal Portinari**, 2012. Disponível em: <www.portinari.org.br>. Acesso em: 27 abril 2015.

PORTINARI, J. C. Portal Portinari. **Portal Portinari**, 2012. Disponível em: <<http://www.portinari.org.br/#/pagina/arte-e-educacao/apresentacao>>. Acesso em: 27 julho 2015.

ROSA, N. S. S. **Tarsila do Amaral**. 2ª. ed. [S.l.]: Callis, 1998.

ROSSINI, M. D. S. O cinema da busca: discursos sobre identidades culturais no cinema brasileiro dos anos 90. **Revista Famecos**, Porto Alegre, n. 27, 2005.

ROUSSO, H. A memória não é mais o que era. In: FERREIRA, M. D. M.; AMADO, J. **Usos & abusos da história oral**. 8ª. ed. Rio de Janeiro: FGV, 2006. p. 93-101.

SAĞIRLI, O. The photographer who broke the internet's heart. **BBC News**, 2015. Disponível em: <<http://www.bbc.com/news/blogs-trending-32121732>>. Acesso em: 20 OUT 2016.

SONTAG, S. **Ensaio sobre Fotografia**. Lisboa: Dom Quixote, 1986. 178 p.

Sobre Fotografia. São Paulo: Companhia da Letras, 2004. 224 p.

Ao mesmo tempo. São Paulo: Companhia das Letras, 2008. 248 p.

THOMPSON, P. **A voz do passado - História oral**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992. 388 p.

WAR Photographer. Direção: Christian Frei. Intérpretes: James Nachtwey. [S.l.]: Christian Frei Filmproductions. 2001.