



UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESPÍRITO SANTO
CENTRO DE ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES
CURSO DE MESTRADO

JOSÉ HENRIQUE RODRIGUES DE SOUZA

LIVRO DO NEGRO (2020-2021):

Relatos e reflexões acerca da apropriação do romance “Bom Crioulo”, de Adolfo Caminha em um Processo de Criação pessoal

VITÓRIA

2022

JOSÉ HENRIQUE RODRIGUES DE SOUZA

LIVRO DO NEGRO (2020-2021):

Relatos e reflexões acerca da apropriação do romance “Bom Crioulo”, de Adolfo Caminha em um Processo de Criação pessoal

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes do Centro de Artes da Universidade Federal do Espírito Santo, como requisito parcial para obtenção de título de Mestre em Artes, na área de concentração de Arte e Cultura e na linha de pesquisa Teorias e Processos Artístico-Culturais.

Orientadora: Prof. Dra. Cláudia Maria França da Silva

VITÓRIA

2022

José Henrique Rodrigues de Souza

LIVRO DO NEGRO (2020-2021)

Relatos e reflexões acerca da apropriação do romance “Bom Crioulo”, de Adolfo Caminha em um Processo de Criação pessoal

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes do Centro de Artes da Universidade Federal do Espírito Santo, como requisito parcial para obtenção de título de Mestre em Artes, na área de concentração de Arte e Cultura e na linha de pesquisa Teorias e Processos Artístico-Culturais.

Aprovado em: ____ de _____ de _____.

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dra. Cláudia Maria França da Silva
Universidade Federal do Espírito Santo – PPGA/UFES
Orientadora

Prof. Dr. Luiz Carlos de Laurentiz
Universidade Federal de Uberlândia – PPGAU/UFU
Avaliador Externo

Prof. Dra. Renata Gomes Cardoso
Universidade Federal do Espírito Santo – PPGA/UFES
Avaliadora Interna

Em memória de Edson Portêncio de Souza (1940-2020)

Agradecimentos

Essa dissertação foi escrita em dois contextos complexos, numa longa e árdua caminhada. O primeiro é a pandemia do Coronavírus (COVID-19), da qual ainda vivemos sob a sombra da negligência estatal para com o povo brasileiro.

O segundo é um contexto pessoal. Sou professor da Rede pública da cidade de Vitória, capital do estado do Espírito Santo. Nos últimos dois anos, o magistério e demais servidores públicos municipais de Vitória sofreram uma série de ataques advindos de governantes munidos de discursos inflamados contra o funcionalismo público. Em especial sobre a educação.

Nos últimos meses, os professores da rede de Vitória tiveram um aumento da carga de trabalho, sofrendo com a falta de diálogo e decisões verticais. O êxodo profissional em decorrência desses ataques contribuiu para que os profissionais que optaram por continuar na rede continuassem sobrecarregados com as péssimas condições de trabalho.

Atuar nesses espaços requer muita cautela. O processo de adoecimento do profissional da Educação básica é real e planejado. Apesar da falta de servidores para desempenhar os papéis pelo qual estudamos continuamente, somos descartáveis. Não à toa, determinados momentos, ao me sentir submerso por todo o lodo que estava sendo bombeado para nossas escolas, pensei em desistir do mestrado. Acredito que muitos profissionais da educação básica se sentiram desesperançosos ao ponto de pensar que suas formações não tinham mais sentido.

Desse modo, a finalização dessa dissertação é um ato de resistência, e apesar desse relato da atual conjuntura da educação na cidade de Vitória, é com imensa felicidade que eu posso dizer que terminei a etapa mais difícil e mais importante da minha formação acadêmica até hoje. E essa conquista não é somente minha.

Não tenho palavras para agradecer os meus pais, José do Carmo e Maria Alice, pelo apoio incondicional à minha educação, garantindo que eu tivesse acesso a uma educação de qualidade desde a pré-escola. Em especial, agradeço por lutarem para garantir a minha permanência na Universidade Federal do Espírito Santo desde o início da minha graduação, em 2013.

Seria impossível não citar minha irmã Marlene, a mulher mais forte que eu conheço. A mulher que me ensinou que existe força em dar alguns passos para trás, colocar as coisas

em perspectiva e redescobrir novas possibilidades. Sua coragem me inspirou a finalizar esse ciclo. Obrigado.

Agradeço também à toda a família Rodrigues. Sem os momentos de descontração (e estresse) proveniente dos nossos encontros a vida não teria graça alguma. Em especial, ficam meus sentimentos de gratidão à Amanda Rodrigues, minha prima-irmã, cujo humor inusitado me faz ter gargalhadas e reflexões sobre tudo e sobre o nada. À tia Penha, tio Gilson e tia Sandra. Obrigado pelo carinho e por acreditarem cegamente em mim.

À Gabriel Guerra e sua mãe, Raquel Guerra, dedico esse parágrafo para tentar reunir em palavras o quanto sou grato. Vocês me recebem em sua família com tanto carinho e amor, e acreditam piamente em minhas potencialidades. Em especial, agradeço ao Gabriel por respeitar fielmente minhas loucuras e aceitar minhas idiossincrasias. Obrigado por me fazer enxergar uma parte minha que eu mesmo não conhecia.

Agradeço aos meus amigos pelo apoio durante a graduação, e durante o período do mestrado. Apesar de vocês serem muitos, preciso agradecer dois em especial: Kaique Cosme e Rayza Portugal. Agradeço pelos momentos de descontração e pelos momentos de discussão artística, pelas conversas francas, pelas risadas e pelo companheirismo. Agradeço também à Larissa, Agatha, Dandriel, Anita e tantos outros amigos incríveis que tanto me apoiaram.

Um agradecimento especial faz-se necessário: Agradeço a Thais Varejão Barcelos, minha psicóloga, que me acompanhou durante todo o processo seletivo para ingresso no mestrado, e agora acompanha o encerramento desse ciclo. Obrigado por me ajudar a nomear e superar cada uma das travas que impediam o avanço desse trabalho, e em outros aspectos da minha vida. Mas acima de tudo, o meu agradecimento é por me obrigar a compreender a necessidade do descanso.

Agradeço a cada um dos professores que atravessaram o meu caminho desde a primeira infância – tanto os bons quanto os nem tão bons – afinal, não foi à toa que decidi seguir seus passos. Em especial, agradeço a alguns professores do Ensino Superior que marcaram significativamente o meu caminho, eles sabendo ou não: Atílio Colnago, Fabíola Menezes, Adriana Magro, Moema Rebouças, Renata Cardoso, e agora ao professor Lu de Laurentiz, por ingressar na banca dessa dissertação com suas considerações tão preciosas.

Mas o agradecimento especial é ara a minha orientadora, Cláudia França, por abraçar esse trabalho e me ajudar a dignificá-lo. Agradeço imensamente pelas suas colocações, pitacos e puxadas de orelha. Muitíssimo obrigado.

Agradeço ao Evandro, servidor Técnico-Administrativo do PPGA, pela prestatividade e solicitude ante as necessidades dos alunos do Programa de Pós-Graduação.

“Homens negros podem reivindicar o espaço de uma agência sexual saudável, passando da reação à resistência.”

(bell hooks)

Resumo

A presente pesquisa figura o Processo de Criação de um livro de artista intitulado “Livro do Negro”, realizado entre 2020 e 2022. A análise do processo vale-se da apresentação das ideias e procedimentos, conexões do trabalho em processo com obras de outros artistas, bem como estuda o suporte inicial do objeto, o livro *Bom Crioulo*, de Adolfo Caminha, lido em contextos diferentes. A partir da discussão do Processo de Criação e suas operações técnicas foi possível determinar alguns dos padrões de representação, escolhas e subversões técnicas e demais singularidades do processo. A pesquisa teórica se baseia em duas leituras: uma realizada durante o Ensino Médio e outra durante a pandemia do novo Coronavírus (COVID-19). O fazer artístico propiciou que a pesquisa teórica se apropriasse de estudos de outros campos de conhecimento como possibilidade para entender as etapas desse processo. Uma contextualização do período em que o romance de Caminha foi publicado permitiu a compreensão acerca da recepção contemporânea de publicações cujas temáticas fogem de uma heterossexualidade hegemônica. O estudo da história da leitura permitiu a compreensão sobre as razões pessoais envolvidas na operação de ler, as relações pessoais com esse ato, ao passo que a aproximação do objeto artístico apresentado com outras obras de arte permitiu a discussão com outras relações entre o livro de artista e livros de outros artistas.

Palavras-chave: Processo de Criação em Arte; Livro de Artista; Adolfo Caminha; Leitura; Apropriação.

Abstract

The present research features the Creation Process of an artist book entitled "Livro do Negro", carried out between 2020 and 2022. The analysis of the process is based on the presentation of ideas and procedures, connections of the work in process with works by other artists, as well as studies the initial support of the object, the book *Bom Crioulo*, by Adolfo Caminha, read in different contexts. From the discussion of the Creation Process and its technical operations, it was possible to determine some of the representation patterns, technical choices and subversions and other singularities of the process. The theoretical research is based on two readings: one carried out during high school and another during the new coronavirus (COVID-19) pandemic. The artistic making allowed theoretical research to appropriate studies from other fields of knowledge as a possibility to understand the stages of this process. A contextualization of the period in which Caminha's novel was published allowed for an understanding of the contemporary reception of publications whose themes escape hegemonic heterosexuality. The study of the history of reading allowed the understanding of the personal reasons involved in the operation of reading, the personal relationships with this act, while the approximation of the artistic object presented with other works of art allowed the discussion with other relationships between the book of artist and books by other artists.

Keywords: Process of Creation in Art; Artist Book; Adolfo Caminha; Reading; Appropriation.

Lista de Imagens

Figura 1. José Henrique Rodrigues – Excerto do “Livro do Negro”, 2020-2022.....	21
Figura 2. José Henrique Rodrigues – Sem Título (Exercício de Monotipia), 2015.....	26
Figura 3. José Henrique Rodrigues – O Pau, 2017.	28
Figura 4. José Henrique Rodrigues – Banhistas, 2017.....	29
Figura 5. Edgar Degas – Leaving the Bath, 1885.....	30
Figura 6. Materiais utilizados para a produção das monotipias em Livro do negro.....	32
Figura 7. Transparência sobreposta a uma das páginas de Bom Crioulo.	33
Figura 8. José Henrique Rodrigues - Manuseando Livro do Negro.	33
Figura 9. José Henrique Rodrigues – Sem Título, 2017.....	34
Figura 10. José Henrique Rodrigues – Sem Título, 2019.....	35
Figura 11. Jose Henrique Rodrigues – Nadador, 2019.	36
Figura 12. José Henrique Rodrigues – Sem Título, 2020.....	37
Figura 13. José Henrique Rodrigues – Retrato de Edson, 2020. Desenho e monotipia s/ papel.....	38
Figura 14. Fotografia de José do Carmo. Fotografia 3x4. C. 2009.	39
Figura 15. Fotografia de José Henrique Rodrigues. Fotografia 3x4. C. 2021.....	39
Figura 16. José Henrique Rodrigues – Excerto do “Livro do Negro”, 2020-2022.....	42
Figura 17. José Henrique Rodrigues – Excerto do “Livro do Negro”, 2020-2022.....	46
Figura 18. Bom Crioulo de Adolfo Caminha, publicado pela Editora Todavia. 2019.....	49
Figura 19. José Henrique Rodrigues – Excerto do “Livro do Negro”, 2020-2022.....	77
Figura 20. Modesto Brocos. A Redenção de Cam, 1895.	81
Figura 21. Candido Portinari – O Mestiço, 1934.	82
Figura 22. Fred Wilson – Guarded View, 1991.....	86
Figura 23. Lorna Simpson – Gestures/Reenactments,1985.	88
Figura 24. Lorna Simpson – Gestures/Reenactments (Recorte), 1985.	88
Figura 25. Deana Lawson – Sons of Cush, 2016.....	89
Figura 26. Carlos Martiel – Fundamento, 2020.	90
Figura 27. Carlos Martiel – Monumento I. Registros fotográficos de performance.	91
Figura 28. Antonio Obá – Banhistas nº 3 – Espreita, 2020.	93
Figura 29. Luiz de Abreu – Samba do Crioulo Doido. Fotografia/Registro da Performance realizada em 2013.	94
Figura 30. Augusto de Campos e Julio Plaza – Poemóviles, 1984.	102
Figura 31. Elida Tessler – O homem sem qualidades, 2007. Telas de algodão cru.....	105
Figura 32. Elida Tessler – O homem sem qualidades caça-palavras, 2007.....	105
Figura 33. Elida Tessler – O homem sem qualidades mesmo assim e O homem sem qualidades, mesmo (respectivamente), 2007.....	106

Figura 34. Ann Hamilton – Tropos, 1994.....	107
Figura 35. Ann Hamilton – Tropos, 1994.....	108
Figura 36. Ann Hamilton – Tropos, 1994.....	108
Figura 37. Wiliam Kentridge – Universal Archive, 2012. Fonte: William Kentridge – Fortuna. ...	110
Figura 38. Jaider Esbell - Carta ao velho mundo, 2018-2019.	112

Sumário

Apresentação.....	14
Introdução.....	16
Capítulo Um	
Livro do Negro: Um olhar retrospectivo.....	22
1.1. Sobre o desenho	23
1.2. Uma investigação pessoal de representações de Masculinidades pelas monotipias.....	25
1.3. O desenho agora.....	35
1.4. O papel e o toque da monotipia	41
1.5. Os Híbridismos	43
Capítulo Dois	
Modos de Ler	47
2.1. Adolfo Caminha e o Bom Crioulo	48
2.2 A atualidade das questões apontadas no livro de Caminha.....	53
2.3. Livros, leitores e leituras.....	58
2.4. A Leitura e eu	65
Capítulo Três	
Referências Artísticas no processo de criação do Livro do Negro	78
3.1. Masculinidades Negras Contemporâneas.....	80
3.2. O que pode o artista fazer com o livro?.....	95
3.2.1. O Livro	95
3.2.2. O Artista e seus livros	101
Considerações Finais	115
Referências	119

Apresentação

Nas páginas dessa dissertação, objetivo tecer uma série de considerações acerca do Processo de Criação do **Livro do Negro**, um objeto artístico instaurado a partir de inquietações pessoais. Dentre essas inquietações e considerações, podemos delinear dois eixos principais que tangenciam o fazer do objeto mencionado: a negritude, atravessada pelo recorte da identidade de gênero, e o fazer artístico pautado pelo apresso pessoal que possuo com a leitura.

Nesse sentido, busco salientar duas escolhas metodológicas no que tange a escrita dessa dissertação:

Primeiramente, ofereço a possibilidade de o leitor escolher por qual capítulo gostaria de começar a apreciação desse trabalho. As possibilidades de fruição estão abertas aos interesses daqueles que optam por acessar esse relato. Aprecie esse trabalho conforme lhe convir, respeitando ou não a ordem tradicional da leitura capitular de um livro.

Em segundo lugar, gostaria de apontar que a fonte utilizada para o título da dissertação, dos títulos dos capítulos e subtítulos não faz parte daquelas sugeridas pela Associação Brasileira de Normas Técnicas. A fonte escolhida para ser utilizada tanto no título da dissertação, quando nos títulos dos três dos capítulos contidos nesse trabalho se chama “Format1452”¹ e foram criadas por Frank Adebaiye, um contador e tipógrafo francês.

Frank produz fontes para designers e demais pessoas que desejam opções diferentes das fontes convencionais encontradas nos editores de texto gratuitos. Além disso, Frank Adebaiye é o fundador da *Velvetyne Type Foundation*, uma organização que tem como objetivo distribuir e divulgar fontes gratuitas e *open source*, ou seja, podem ser utilizadas como melhor convir por aqueles que as adquirem. Além disso, Frank é um homem negro de 40 anos inserido num universo majoritariamente branco.

O formato das fontes, assim como a composição da imagem e as cores escolhidas para um projeto ou para um objeto artístico, nos conta uma história, podem ter uma carga cultural significativa e ainda carregam a história daqueles que a produzem. Nesse sentido,

¹ É possível adquirir essa e outras fontes acessando o catálogo da *Velvetyne Type Foundaion* em: <<http://velvetyne.fr/>>

foi feita a opção de escolher uma fonte que dialogasse com o trabalho de maneira mais íntima.

A escolha dos desenhos que ilustram os três capítulos dessa dissertação também não foi gratuita. Para além das questões primeiramente postas nessa dissertação, eles dialogam com as questões específicas de cada um desses capítulos. Além disso, a inserção dos desenhos serve como uma apresentação do objeto artístico para além do capítulo que discute seu processo de criação.

Introdução

Ao longo dos capítulos presentes nessa dissertação, poderemos compreender – a partir de um relato pessoal – o Processo de Criação do **Livro do Negro**, objeto artístico realizado a partir da apropriação e interferência nas páginas de uma cópia do romance *Bom Crioulo*, de Adolfo Caminha. Duas foram as leituras desse romance que geraram incômodos e afecções ao redor dessas experiências, tangenciando que o Processo de Criação relatado pudesse ser instaurado.

Tanto o ato de fazer interferências nesse exemplar, quanto as duas leituras realizadas me fizeram percorrer caminhos práticos e teóricos diversos, a fim de compreender o processo pessoal de criação. Segunda Sandra Rey (2002), “toda obra de arte é uma resposta *singular* a um estímulo”, de modo que a arte contemporânea propõe ou apresenta “um ponto de vista diferenciado, ou uma visão de mundo particular, através da constituição de linguagens” (REY, 2002, p. 128).

O intuito dessa investigação é compreender os tensionamentos do livro enquanto suporte apropriado, ao passo que as interferências realizadas em suas páginas dialogam com o conteúdo. Ao questionar os usos tradicionais do objeto livro, apresento uma nova possibilidade de fruição para esse objeto ao transformá-lo sem descaracterizá-lo: ele ainda é um livro, mas a relação estabelecida entre texto, leitor e obra assam a ser completamente diferentes.

Para compreender melhor essas diversas possibilidades de fruição, valho-me da metodologia de pesquisa sistematizada por Sandra Rey em seu texto *Por uma abordagem metodológica da pesquisa em artes visuais* quando a autora nos apresenta três dimensões que tangenciam, se entrelaçam e dão significado ao fazer artístico. A primeira dimensão é abstrata, e diz respeito às ideias, aos esboços e anotações embrionários de um processo de criação. A segunda dimensão diz respeito à prática artística, aos procedimentos técnicos e operacionais – sejam esses tradicionais ou contemporâneos, ou seja, os processos tecnológicos que acompanham a evolução da sociedade. A terceira dimensão é quando a obra em processo se conecta com os campos de conhecimento – podendo se conectar também com a própria História da Arte no que tange uma produção contemporânea.

A organização capitular dessa dissertação segue – a seu próprio modo – as três dimensões propostas por Sandra Rey. No Capítulo Um, intitulado *Livro do Negro: Um olhar retrospectivo*, a dimensão das ideias, ou dimensão “abstrata” surge por meio do Memorial Descritivo ao concatenar e analisar uma série de trabalhos e exercícios em desenho e técnicas afins realizados desde o meu ingresso na Universidade Federal do Espírito Santo, em 2013, até exercícios realizados durante aulas livres no ateliê de pintura do professor Attilio Colnago. A organização desses trabalhos e exercícios possibilitam identificar, numa linha do tempo, quais elementos se tornam padrões e repetições em minha produção artística.

Enxergo o processo de criação como uma amálgama de situações, escolhas e adversidades defrontadas pelo artista até que sua obra esteja instaurada, afinal “é necessário seguir a coreografia das mãos do artista, tentar compreender os passos e recolocá-los em seu ritmo original” (SALLES, 2011, p.29). A realização do **Livro do Negro** só foi possível devido ao grande número de estudos e obras realizadas desde 2013, e são esses estudos e obras que compõem esta narrativa.

Além dos padrões de representação, apresento como o processo de realização das monotipias acontece, no que tange ao objeto artístico apresentado. A descrição das múltiplas possibilidades monotípicas presente nesse capítulo evidencia a plasticidade dessa técnica – é possível subverter e reformular como aplicar essa técnica conforme a necessidade de cada artista. Para isso, me aproprio dos escritos de Regina Helena Shrimpton.

Ao apresentar trabalhos e exercícios que dialogam tematicamente com o objeto artístico apresentado, observamos uma gênese da temática da representação de corpos lidos como masculinos e no amadurecimento dessa representação. Esse momento do primeiro capítulo poderia referenciar-se à primeira dimensão proposta por Rey, ao passo que a segunda dimensão, correspondente às operações técnicas, se entrelaça com a primeira dimensão quando as descrições dos desenhos acompanham as operações de sua fatura.

Devido ao contato que tive com a monotipia na Universidade, adaptei os usos dessa técnica conforme estudava, experimentava e descobria novas possibilidades. Considero essa adaptação como uma peça-chave do meu processo de criação. Nesse sentido, Fayga Ostrower diz “o impulso elementar e a força vital para criar provêm de áreas ocultas do ser” (2014, p.55). Segundo a autora, isso significaria que o processo de elaboração é fundamental ao artista, pois é a partir de suas ações conscientes e dos impulsos do

inconsciente que o “homem fica apto a examinar seu trabalho e fazer novas opções” (Idem, p. 55). Nessa perspectiva, a metodologia do memorial descritivo possibilita perceber essas escolhas longitudinalmente. Ostrower nos alerta, entretanto, sobre a possibilidade de “atribuir funções predominantes” ao inconsciente ou ao consciente no que tange o processo criativo/de criação (Ibid, p.56).

Salles, ao tangenciar a discussão sobre o acaso, faz uma leitura interessante de Ostrower ao falar sobre o acaso registrado pelos documentos do percurso:

Os documentos do processo e os relatos retrospectivos conseguem, às vezes, registrar a ação do acaso ao longo do percurso de criação. São flagrados momentos de evolução fortuita do pensamento daquele artista. A rota é temporariamente mudada, o artista acolhe o acaso e a obra em progresso incorpora os desvios. Depois deste acolhimento, não há mais retorno ao estado do processo no instante em que foi interrompido. (SALLES, 2011, p. 41)

A autora continua falando sobre o acaso ao dizer que “o olhar do artista transforma tudo para seu interesse, seja uma frase entrecortada, um artigo de jornal, uma cor ou um fragmento de um pensamento filosófico” (SALLES, 2011, p. 42). Decerto, meu processo de criação é tangenciado pelos signos da cultura visual e pelas inúmeras mídias que estão presentes no cotidiano.

É preciso fazer esse caminhar longitudinal e temporal desde a início da graduação em Artes Visuais para compreender como a representação do corpo masculino e que performa masculinidade apresenta-se na produção atual – especialmente porque existe uma variável muito importante nessa equação: a discussão racial que o livro de Caminha apresenta.

Ainda, ao pensarmos na proposta de Sandra Rey, a autora nos diz que a pesquisa parte do pressuposto de que “*toda obra de arte contém em si mesma a sua dimensão teórica*” (2002, p.127). Isso significa que os campos de conhecimentos a serem consultados para a organização teórica dos conceitos é explicitado pela própria obra ao sermos defrontados por ela. As discussões desse capítulo são balizadas pelos desenhos apresentados, pelos escritos de Sandra Rey, Cecília Almeida Salles e Fayga Ostrower, objetivando compreender melhor as especificidades do processo de criação apresentado.

De maneira singular, os capítulos dois e três apresentam camadas da terceira dimensão descrita pela autora – a dimensão de conexão entre obra e campos do conhecimento. O capítulo Dois, chamado de *Modos de Ler*, é onde a discussão das duas experiências de leitura de *Bom Crioulo* são apresentadas. O exemplar editorial escolhido para ser

interferido visualmente é apresentado ao leitor, junto à uma contextualização da recepção do romance de Caminha à época de sua publicação.

Para essa discussão, me aproprio dos escritos de Roger Chartier e Guglielmo Cavallo, cujos apontamentos permitem compreender as relações entre leitores, livros e textos. É nesse mesmo sentido que as duas experiências de leitura são apresentadas: pensando em como essa relação pode transformar e leitores ao subsidiar possibilidades artísticas (seja em qual linguagem o artista/escritor escolher) para criar leituras novas e alternativas desses textos. Foi preciso questionar o que era a leitura para compreender os efeitos desse ato em minha produção artística.

Cecília Almeida Salles, ao comentar sobre os fios condutores existentes nos projetos poéticos de cada artista evidencia que o contexto social do artista está imbricado na leitura de sua obra:

convivemos com o ambiente no qual aquele processo está inserido e que, naturalmente, o nutre e forja algumas de suas características. Relacionamo-nos, assim, com o solo onde o trabalho germina. Quando se fala em solo, pensa-se no contexto, em sentido bastante amplo, no qual o artista está imerso: momento histórico, social, cultural e científico. (SALLES, 2011, p. 45)

Nessa direção, conseguimos compreender os contextos em que tanto **Livro do Negro** quanto *Bom Crioulo* foram escritos/instaurados. Compreender esse contexto traz uma compreensão melhor do projeto, ao passo que nos apresenta como a obra é atravessada pela realidade do mundo em que ela se encontra, e conseqüentemente, do artista.

No Capítulo três, cujo título é *Referências Artísticas no processo de criação do Livro do Negro*, apresento uma série de artistas e obras dos dois eixos temáticos discutidos nessa dissertação: O primeiro eixo é o das representações de Masculinidades Negras Contemporâneas. Tendo em vista as discussões propiciadas pela leitura do romance de Adolfo Caminha, do relato pessoal presente nas páginas dessa dissertação, e dos meus personagens impressos com tinta sobre os personagens impressos de Caminha, apresento artistas que apresentam a discussão racial a partir da subversão de discursos que colocavam pessoas negras – aqui fazendo o recorte de gênero, pois represento corpos masculinos – em um espaço de subserviência e inferioridade. Nesse sentido, obras de artistas como Lorna Simpson, Deana Lawson, Antônio Obá e Maxwell Andrade apresentam essa leitura contemporânea da negritude.

O segundo eixo discutido refere-se aos usos do livro como um objeto apropriado por artistas. Para fazer essa discussão, aproprio-me dos escritos de Paulo da Silveira, Amir Brito Cadôr e Julio Plaza para compreender os tensionamentos que a utilização desse suporte traz para a arte contemporânea – em especial aos usos do termo *Livro de Artista*. Para que essa discussão faça sentido, busco compreender o que é um livro enquanto objeto e qual o seu significado para a cultura ocidental.

A partir dessa discussão, apresento alguns artistas que se apropriaram do objeto livro em suas produções. Cada uma desses artistas possui uma relação diferente com esse objeto. Seja na apropriação, como os trabalhos de Elida Tessler e de William Kentridge, seja na destruição, como o *Tropos*, de Ann Hamilton. É possível olhar para esse objeto por um outro viés, o da reestruturação desse suporte, como o caso dos *Poemóviles*, de Augusto de Campos e Julio Plaza. Jaider Esbell, por sua vez, apresenta uma apropriação pautada na arte política, ao fazer interferências em um livro de História da Arte.



Figura 1. José Henrique Rodrigues – Excerto do “Livro do Negro”, 2020-2022.
Fonte: Acervo do Autor

Livro do Negro: Um olhar retrospectivo

Chamo de **Livro do Negro**² um objeto artístico envolto em uma série de operações técnicas e teóricas, cujo Processo de Criação foi determinado por inquietações e experimentações. Os relatos presentes nessa dissertação, intercalados e acompanhados de textos de teóricos da literatura, do processo de criação e de negritude surgem da necessidade de concatenar essas ideias de forma lógica.

O ato de fazer interferências no livro *Bom Crioulo*, de Adolfo Caminha, me fez percorrer diversos campos teóricos e técnicos a fim de compreender o meu processo pessoal. Desse modo, o intuito dessa investigação é compreender os tensionamentos do livro enquanto suporte apropriado, ao passo que as interferências realizadas em suas páginas dialogam com o conteúdo, mas não a partir de um viés ilustrativo. Os desenhos, monotípias, colagens, pinturas, enfim, as investigações e estudos técnicos realizados nas páginas de **Livro do Negro** passam a questionar o manuseio tradicional do Livro. De fato, ao observarmos as páginas presentes ao longo dessa dissertação, é impossível não tentar deciframos os escritos de Caminha sob as camadas de tinta tipográfica.

Apesar do processo atual ser o principal nesse trabalho, valho-me da Metodologia do Memorial descritivo a fim de selecionar trabalhos e exercícios realizados entre 2013 e 2022 que possibilitem compreender padrões de repetição em minha trajetória acadêmica no que tange o estudo do desenho e de técnicas afins, sejam elas a monotípia, a pintura, as colagens as gravuras etc.

Conforme observaremos no decorrer dessa dissertação, **Livro do Negro** questiona limites e delimitações, desloca sentido e provoca o seu observador, e segundo Sandra Rey, a pesquisa *em artes*³, no que tange os processos contemporâneos, possui um fecundo campo de pesquisa pois não estabelece padrões teóricos àqueles interessados em realizar investigações. Esse tipo de pesquisa implica um trânsito ininterrupto entre prática e teoria, porque “os conceitos extraídos dos procedimentos práticos são investigados pelo viés da

² Opto por utilizar o título do objeto artístico nessa dissertação em negrito afim de destacá-lo no decorrer do texto, em oposição a todas as publicações mencionadas que serão destacadas em itálico.

³ A pesquisa *em artes* é aquela realizada pelo artista-pesquisador a partir dos processos que culminam na instauração de seu objeto artístico, ao passo que a pesquisa *sobre arte* é realizada por teóricos e pesquisadores de arte. Sandra Rey discorre sobre essa diferenciação em seu texto “Da prática à teoria: três instâncias metodológicas sobre a pesquisa em artes visuais”, de 1996.

teoria e novamente testados em experimentações práticas, da mesma forma que passamos, sem cessar, do exterior para o interior, e vice-versa, ao deslizaros a superfície de uma fita de *moebius*.” (2002, p. 125-126). A pesquisa teórica encontra na transdisciplinaridade e na hibridação de técnicas um local de florescimento, de modo que a pesquisa se aproprie dos escritos de outros campos de conhecimento.

Busco resgatar a afetividade que possuo com o desenho desde a primeira infância. Em seguida, vou até a adolescência, e posteriormente no ingresso no curso de Artes Visuais, para enfim retornar até a imagem inicial deste capítulo e para uma seleção de imagens do **Livro do Negro**. Os escritos de Cecília Almeida Salles e Fayga Ostrower nos permitem compreender como o caminhar retrospectivo nos faz desaguar em **Livro do Negro**, de modo que ao fim dessa dissertação, o leitor se deparará com pistas que evidenciam como o caminho poético que oportunizou o processo de criação do objeto referido foi concebido.

Dentre os trabalhos e exercícios escolhidos, apresento uma seleção a partir das seguintes demarcações temporais, a partir da Graduação em Artes Visuais: exercícios em desenho realizados em disciplinas introdutórias do curso, sob orientação dos professores Attilio Colnago e Fabíola Veloso Menezes; exercícios na investigação da técnica da monotipia, durante a parte final da graduação, culminando na defesa do Trabalho de Conclusão de Curso em 2018. Desta etapa, acrescento ainda trabalhos realizados em orientações livres no Ateliê de Attilio Colnago. As investigações naquele espaço envolveram hibridismos da pintura, desenho, colagem e da gravura (monotipia). Neste capítulo também apresentamos alguns trabalhos realizados já durante a vigência do Mestrado em Arte e Cultura, focalizando os marcadores sociais da negritude e da sexualidade, e de sua interseção.

1.1. Sobre o desenho

Meu relacionamento com o desenho é estável. Com momentos de maior aproximação, e outros de breve ruptura. O desenho me permitiu tatear pelo mundo, me ajudou a traduzir sentimentos e pensamentos e (des)organizá-los na mesma intensidade. Ouso dizer que se possível fosse, todas essas páginas seriam apenas desenhos. É difícil precisar quando eu comecei a desenhar, mas acredito que possuo uma quantidade grande o suficiente de pistas para entender por que eu comecei e nunca mais parei. Minha mãe conta que durante

toda a primeira infância, eu passava os lápis de cor e giz de cera pelas paredes da nossa casa, em Vila Velha – ES. Dentre os registros da minha infância, não encontrei fotografias que pudessem atestar essa história, embora não haja dúvidas em relação a sua veracidade.

Hoje, ela diz se arrepende de não ter removido um pedaço do desenho para emoldurar. Essa frase me causa estranhamento – por que ela (ou qualquer outra pessoa) emolduraria o recorte de uma parede de um desenho de uma criança de 4 anos? Entretanto, no decorrer da escrita deste relatório de qualificação, a resposta para essa pergunta se torna um pouco mais evidente. Eu sou uma pessoa, um homem que desenha. Tenho uma trajetória de 28 anos com o desenho, e durante a primeira infância ela foi mediada pela minha família.

Preciso confessar que não me recordo de cobrir as paredes de casa com desenhos. Tenho uma imagem mental de mim mesmo com 4 anos de idade com o giz de cera nas mãos e percorrendo o que pareciam ser quilômetros de paredes brancas com esses instrumentos. Mas sei que essa é uma memória falsa, criada a partir dos relatos de terceiros. Há vinte anos não residimos mais naquele espaço, talvez por isso essas memórias não perduraram com o tempo. Ou talvez porque essas memórias foram sobrepostas por outras memórias relacionadas ao desenho.

Eu me recordo de desenhar desde sempre, de pedir papéis e lápis para meus pais e da avidez, da necessidade de preenchê-los. Essa avidez acompanhou e ainda acompanha meu relacionamento com o desenho. Me recordo de sentar-me à mesa da sala de estar com minha irmã e meu pai, onde sentávamo-nos com potes de tinta guache e lápis de cor, onde passávamos horas juntos, conversando e pintando. Era a maneira que encontraram para nos distrair.

Me recordo de chegar da escola e desenhar a tarde toda. Ao ingressar na quinta série, desenhava na contracapa e nas últimas folhas de todos os cadernos das disciplinas da escola. Acima de tudo, me recordo de gostar das aulas de artes por causa do desenho – eu era bom e eu gostava de ser bom. Gostava do destaque, da atenção.

Talvez por isso eu me tenha me graduado em Artes Visuais. Obviamente esse não foi o único motivo, mas existe prazer em saber que meu desenho passou pelo crivo de alguém e é recebido com elogios. De comentários superficiais a críticas construtivas mais elaboradas. O desenho deixa de ser apenas meu e encontra observadores que, de algum modo, se veem tocados por ele.

Durante a adolescência, dois anos antes de ingressar no ensino médio, essa paixão se amainou. Em partes porque troquei o lápis pelas baquetas, frequentando um curso de percussão e bateria. Curiosamente, percebo que o uso das baquetas é muito similar ao uso do lápis, mais especificamente ao lidar com suportes em maior escala, onde é necessário o movimento do braço inteiro. Nas aulas de percussão, aprendi que as baquetas devem ser usadas com o movimento de pinça dos dedos polegar e indicador, com a baqueta encaixada nas primeiras falanges. Os dedos restantes devem “abraçar” as baquetas delicadamente. Durante o ato do desenho, me pego utilizando o lápis exatamente desse jeito, mesmo quando o desenho tem um suporte menor.

Foi somente nos últimos anos de ensino Médio, em 2010 e 2011, que eu voltaria e me aproximar do desenho, graças a dois grandes amigos, Luke Johnson e Cássia Cardoso. Costumávamos trocar desenhos inspirados em personagens de animes japoneses com frequência, de modo que o desenho voltou a ser uma paixão.

Ingressei no curso de Artes Visuais da Universidade Federal do Espírito Santo em 2013. Mais uma vez, preciso destacar o apoio familiar ao ingressar na Universidade. Em minha família, antes do meu ingresso, tínhamos outras três pessoas já formadas no mesmo curso, que hoje atuam como professoras de arte da rede pública. De certo modo, a minha escolha foi impregnada pelo discurso daquelas pessoas, mas, ao mesmo tempo, o que mais eu poderia fazer? Após o reencontro com o desenho no final do Ensino Médio, não conseguia mais me desgrudar do papel e do lápis.

Ingressei no curso de Artes Visuais da Universidade Federal do Espírito Santo em 2013. Mais uma vez, preciso destacar o apoio familiar ao ingressar na Universidade. Em minha família, antes do meu ingresso, tínhamos outras três pessoas já formadas no mesmo curso, que hoje atuam como professoras de arte da rede pública. De certo modo, a minha escolha foi impregnada pelo discurso daquelas pessoas, mas, ao mesmo tempo, o que mais eu poderia fazer? Após o reencontro com o desenho no final do Ensino Médio, não conseguia mais me desgrudar do papel e do lápis.

1.2. Uma investigação pessoal de representações de Masculinidades pelas monotipias

Esse olhar retrospectivo me fez revisitar os portfólios realizados durante as disciplinas de desenho e gravura no decorrer da graduação. Ao longo de quatro disciplinas

obrigatórias, realizei alguns desenhos ou experimentações que apresentassem indícios das representações semelhantes aos trabalhos mais recentes.



Figura 2. José Henrique Rodrigues – Sem Título (Exercício de Monotipia), 2015.

Fonte: Acervo do Autor

Esse olhar retrospectivo me fez revisitar os portfólios realizados durante as disciplinas de desenho e gravura no decorrer da graduação. Ao longo de quatro disciplinas obrigatórias, realizei alguns desenhos ou experimentações que apresentassem indícios das representações semelhantes aos trabalhos mais recentes. O desenho mais “antigo”, onde ocorrem aproximações é a imagem da figura 3. A temática da representação da figura masculina me acompanhou daquele estudo em diante, em quaisquer linguagens que estivesse estudando, nas disciplinas do curso de Artes Visuais.

A técnica utilizada na fatura da Figura 2 é a monotipia, descrita por Regina Helena Shrimpton em sua dissertação de Mestrado (2012). Nessa imagem, a matriz utilizada foi a placa de vidro, utilizando um método de trabalho chamado de *Aditivo*⁴. O professor Attilio Colnago nos apresentou a metodologia Aditiva, durante a disciplina de Desenho III, cuja ementa prevê que os estudantes tenham um estudo da estrutura corporal da figura humana. Espalhávamos tinta à base de água sobre uma placa de vidro, retrabalhando a matriz, de acordo com o processo de cada um. A impressão era realizada por meio de

⁴ Também chamado de *Light Field*, nesse modo de trabalhar as monotípias, a tinta é aplicada sobre uma matriz rígida, como o vidro, com pincéis, panos, cotonetes, dedos, enfim, o material que melhor aprovar o artista. Nesse método, áreas em branco são deixadas propositalmente no desenho impresso.

Existem ainda outros dois métodos, o subtrativo, ou *Dark Field*, é quando a tinta é espalhada sobre toda a superfície da matriz com um rolinho, de modo que ela seja totalmente coberta pela tinta. O desenho é realizado a partir da remoção da tinta em determinadas áreas da matriz com os mais variados materiais. Dependendo da tinta utilizada, solventes também podem ser utilizados para trabalhar na superfície desenhada. O terceiro método é chamado de Misto, de modo que o desenho é trabalhado e retrabalhado com a adição e subtração simultânea da tinta.

pressão manual por contato, entre a matriz de vidro e um papel, colocado sob a placa. Posteriormente, a imagem gerada no papel foi retrabalhada com bico de pena, tinta nanquim e aquarela.

A figura 2, acima, é um estudo realizado com a técnica aditiva de monotipia. Aquele foi o meu primeiro contato com as monotipias. Dentre as especificações da monotipia que escolho apontar, está a efemeridade da matriz. Ao contrário da gravura em metal, da xilogravura e da litogravura, a impressão da monotipia é única, de modo que a matriz pode ser retrabalhada, re-entintada, ou ter a tinta completamente removida. Isso gera imagens que não se repetem. Desse modo, a discussão sobre a reprodutibilidade nas tiragens das gravuras, não faz sentido nas monotipias.

Segundo Shrimpton (2012, p. vi) as monotipias permitem o trabalho difuso sobre o suporte. As monotipias são uma técnica da família das gravuras planográficas, onde existe uma única impressão final, impressa a partir de uma matriz lisa, que não foi entalhada, ao contrário das xilogravuras, por exemplo. As operações envolvidas na produção de uma monotipia estão relacionadas ao controle exercido pela mão que segura o lápis ou qualquer outro material utilizado pelo artista para deixar marcas na superfície que será impressa, uma vez que a mudança de pressão pode ocasionar diferentes resultados gráficos, como uma linha mais grossa ou mais fina ou uma mancha de um polegar.

Muitas são as definições do que seria a monotipia. O que Shrimpton nos diz, entretanto é que a monotipia, como a conhecemos atualmente, surgiu de uma evolução de técnicas que não se propunham ser utilizadas artisticamente. Gravadores e tipógrafos, na necessidade de verificar suas composições, imprimiam uma contraprova da matriz utilizando giz para examinar e modificar seus trabalhos conforme necessário. Pintores pressionavam papel sobre suas telas com o intuito de remover excessos de pigmentos e tintas, como um mata-borrão, e o resultado daquele papel pressionado sobre a pintura era uma monotipia, sem que o artista a planejasse que fosse (Shrimpton, 2014, p. 21).

Além das disciplinas realizadas com os professores Fabíola Veloso Menezes e Attilio Colnago Filho enquanto aluno, realizei monitoria nas disciplinas subsequentes⁵ durante

⁵ Fui monitor voluntário da disciplina de Desenho III, cuja ementa objetiva o estudo da estruturação da Figura Humana. Fui monitor estagiário da Materiais e Técnicas Artísticas (META), cuja proposta principal é o estudo da fabricação de tintas e outros materiais de arte com ingredientes alternativos. Essa disciplina surgiu da pesquisa dos professores Joyce Brandão e Attilio Colnago, num contexto em que os materiais artísticos importados não conseguiam chegar com facilidade ao Brasil, e os produtos nacionais ainda não eram tão abundantes como hoje.

as quais tive acesso a um estudo ainda mais aprofundado das diferentes técnicas e materiais artísticos. Foram ensinamentos muito relevantes para a minha atual produção, e a possibilidade da descoberta de novos usos desses materiais me fizeram estar em um constante processo de experimentação.

Percebo como a figura masculina se tornou a figura para a qual eu me direciono durante essas experimentações. Em parte, pela sensualidade e sexualidade que elas muitas vezes expressam, em parte por minhas descobertas pessoais na expressão da sexualidade. Do final de 2015 ao início de 2016, comecei a realizar experimentações mais direcionadas à figura masculina, a partir de técnicas mistas.



Figura 3. José Henrique Rodrigues – O Pau, 2017.
Fonte: Acervo do Autor

Em “O Pau”, Figura 3, observamos uma figura segurando o que poderia ser seu órgão genital ereto, desviando o que poderíamos inferir ser a sua cabeça e seu olhar (podemos apenas inferir devido à ausência dos elementos que compõem a face, como olhos, nariz e boca). Muitas das figuras representadas nos trabalhos daquele momento não possuem as feições completas. Essa incompletude me fez tecer inúmeros questionamentos em relação a essa ausência.

Seriam essas figuras sem rosto por causa de uma possível vergonha? Seriam essas figuras sem rosto devido a uma possibilidade de identificação entre criador e criatura? Ou ainda, seria essa ausência devido a uma neblina ainda não dispersa devido ao tatear? Devido ao tatear em relação às descobertas ocasionadas pela busca de uma identidade artística, bem como uma descoberta em relação à sexualidade?

A característica da ausência de identidade poderia nos remeter a uma pessoa qualquer – um sujeito sem identidade que assume a identidade de qualquer um de nós e não a de um sujeito específico. Assume a identidade de uma pessoa que está envolta em seus descobrimentos em relação à própria sexualidade.



Outro trabalho pertencente à mesma fase é Banhistas, de 2017, Figura 4, realizado com técnica mista entre transposição, grafite e colagem.

técnica da transposição (ou transferência ou transfer), consiste em transferir uma imagem impressa sobre um suporte (como uma folha de papel). A imagem impressa é colocada com sua face virada para o papel. Em seguida, com o auxílio de um chumaço de

Figura 4. José Henrique Rodrigues – Banhistas, 2017.
Fonte: Acervo de Karenn Amorim

estopa, passamos thinner⁶ na parte de trás da folha impressa. Com a fricção exercida por um objeto duro – como uma colher – sobre a parte de trás da imagem impressa, a tinta da impressão será transferida para o suporte escolhido.

Na imagem 5, observamos figuras difusas ao fundo, quase como vultos, em posição vertical, ora em posição frontal, semi-perfil ou de perfil. Enquanto todas elas são tratadas com a mesma técnica, há uma figura que destoa, pois está encurvada e de costas para nós, exibindo seu dorso e suas nádegas.

Esta figura, ligeiramente menor do que as outras, está em outra técnica e um pouco apartada do núcleo composicional. Tem suas nádegas à mostra para o observador, em pose destoante das posições tradicionais das figuras masculinas nas representações pictóricas e escultóricas da História da Arte.



Figura 5. Edgar Degas – Leaving the Bath, 1885.

Fonte:

https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Degas_-_Leaving_the_Bath,_1885.jpg

A figura remete ainda à posição da figura reclinada em representações de banhistas, em que normalmente vemos figuras femininas. No caso de meu trabalho, percebo uma aproximação à composição de Edgar Degas, Imagem 6, embora minhas referências não sejam de observação direta, como trabalhou o artista francês.

Isso significa que a relação entre obra e artista perpassava, naquele momento, pela relação presencial do artista com a modelo, onde outras variáveis se tornam presentes no ato de criação.

Nos atentemos justamente para o modo com essas relações interpessoais podem moldar (ou não) a instauração de obras de arte. Meu processo não possui essa dimensão da observação direta do modelo, mas absorvo, como marca de minha cultura

⁶ Thinner é um diluente com alto poder de absorção muito indicado para a diluição no momento da limpeza. Este tipo de solvente não é recomendado para a diluição de tintas, devido a sua capacidade de aceleração na secagem e remoção do brilho da tinta, além de poder causar enrugamento na mesma. Disponível em: <https://solven.com.br/solventes-e-thinners/qual-a-diferenca-entre-thinner-e-aguarras/> Acesso em 15 mar. 2022.

e temporalidade, novos modos de mediação, por meio de fontes buscadas na internet e em revistas.

O granulado dos traços é característico de meu trabalho. A textura granular faz parte do processo de impressão, em monotipia. O granulado revela os vestígios de minha mão; é onde repousei meu pulso durante o ato de desenhar, ou foi onde pressionei com os dedos o papel, com a intenção de imprimir manchas gráficas junto aos desenhos.

A fatura da monotipia implica uma consciência cada vez mais sofisticada da ação manual, no sentido de que a leveza ou o seu peso podem produzir manchas e efeitos gráficos que podem ser interpretados como ganhos na imagem, ou simplesmente como “sujidades” na finalização do processo. Essa consciência da tangibilidade já foi mencionada antes, quando me referi às aulas de bateria, bem como o próprio manejo do lápis. Esse saber tocar traz uma nova sensualidade ao processo monotípico, como se os suportes fossem corpos, durante o manejo: “O toque que as mãos deitam sobre o papel, a fricção que a colher faz sobre a impressão são operações artísticas carregadas de erotismo. Seja no aperto, seja na delicadeza, é como tocar a pele da pessoa desejada” (SOUZA, 2018, p. 55).

Nesse momento, meu trabalho artístico teve uma leve mudança no que tange à linguagem artística utilizada. Na descrição da fatura da Imagem 3, descrevi três possibilidades técnicas da monotipia segundo Regina Helena Shrimpton. Entretanto, durante as aulas de Gravura I, com o professor Dr. Fernando Gómez⁷, aprendi outra possibilidade, mais flexível e possível de adequar conforme as necessidades do artista ou do trabalho planejado. Em um primeiro momento, realizei as monotipias em uma placa de vidro, espalhando a tinta em sua superfície e deitando uma folha de papel Canson sobre a tinta. O desenho que seria impresso era realizado previamente com lápis, para depois ser transposto novamente com um lápis sobre a folha sobreposta na tinta tipográfica.

Como o **Livro do negro** é um suporte flexível, eu precisaria de uma matriz igualmente flexível que pudesse ser entintada e colocada sobre as páginas do livro. Por fim, decidi utilizar as *Inkjet Transparências* como matrizes dos elementos gráficos do **Livro do Negro**. As transparências são filmes de poliestireno tamanho A4, transparentes e utilizadas inicialmente para imprimir imagens, em impressoras jato de tinta, para

⁷ No canal do Youtube do LDI – Laboratório de Design Instrucional – da Universidade Federal do Espírito Santo é possível assistir à uma videoaula direcionada aos alunos do Curso EAD de Artes Visuais da referida instituição. Clique [aqui](#), [aqui](#) e [aqui](#) para acessar os vídeos.

apresentações. As transparências possuem a flexibilidade ideal para se adaptarem às páginas que receberão interferências.



Figura 6. Materiais utilizados para a produção das monotipias em Livro do negro.
Fonte: Acervo do Autor.

Na figura 6, os materiais básicos utilizados no processo das monotipias são comuns às demais técnicas da Gravura. Com o rolinho de borracha (1), espalho a tinta sobre uma placa de vidro antes de entintar a matriz (a transparência de poliestireno). Com os lápis de gradações diferentes (2), posso controlar a espessura das linhas impressas pela tinta tipográfica (3). Utilizo dois materiais diferentes: uma a base de óleo lavável em água para manchas mais precisas (esquerda) e uma a base de água para manchas mais difusas (direita). Os pincéis de cerdas de porco ou sintéticas (4) são utilizados quando a técnica do *Light Field* (aditiva) se faz necessária. As espátulas, seja a de plástico (cima), seja a de bambu (baixo) são utilizadas para inferir diferentes tipos de pressão sobre as imagens impressas⁸.

⁸ Outros materiais que não estão presentes nessa Imagem são utilizados para o processo das monotipias, como as estopas ou trapos de tecido utilizados para a higienização do rolinho de borracha, dos pincéis e demais instrumentos, caso estes sujem; o álcool utilizado para remover a tinta; tesouras, fitas e estilete quando necessários para cortar folhas de papéis e outros materiais alternativos, como cotonetes, hastes de bambu entre outros.

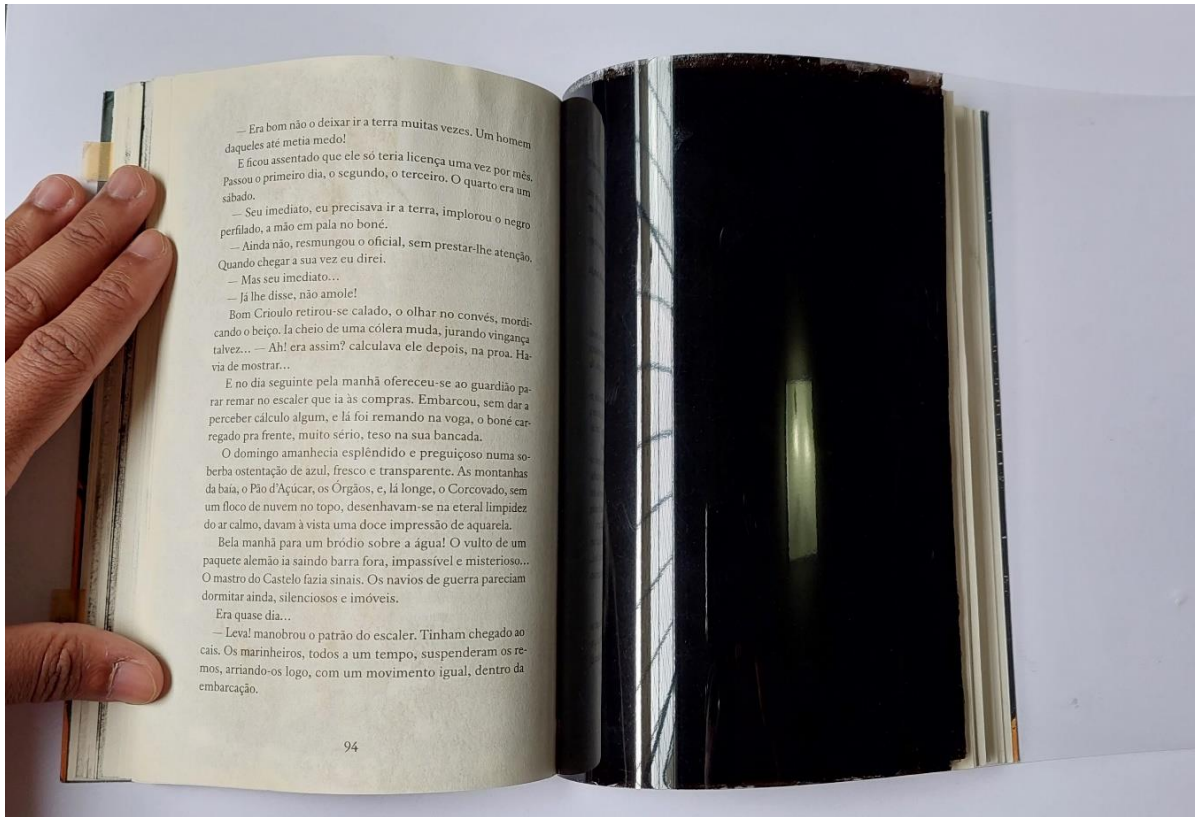


Figura 7. Transparência sobreposta a uma das páginas de *Bom Crioulo*.
 Fonte: Acervo do Autor.



Figura 8. José Henrique Rodrigues – Manuseando Livro do Negro.
 Fonte: Acervo do Autor.

A figura 7, na página anterior, apresenta como as intervenções são realizadas sobre as páginas do livro apropriado. Como a transparência é um material flexível, ela se adapta ao corpo do livro, cobrindo toda a página desde a lombada. Já a figura 8, também na página anterior, apresenta uma das páginas já interferidas.

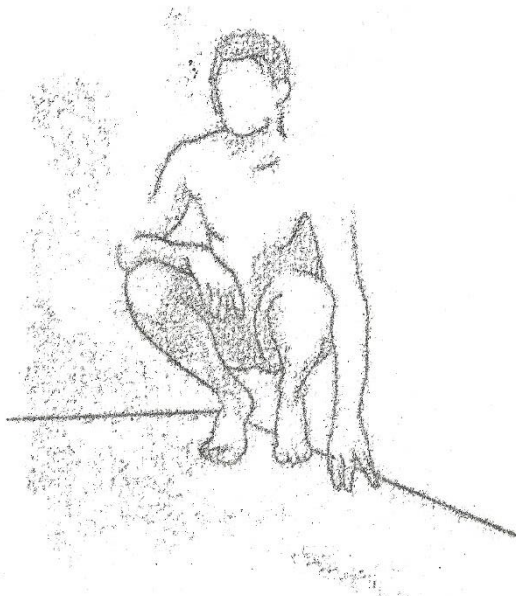


Figura 9. José Henrique Rodrigues – Sem Título, 2017.
Fonte: Acervo do Autor.

A imagem 8, ao lado, representa esta dinâmica. E o granulado levanta uma neblina sobre a imagem, podendo causar estranheza ou confusão ao observador. Esta imagem foi produzida com uma matriz de vidro, diferentemente das interferências presentes no **Livro do Negro**.

Embora muito tímida no momento da defesa da monografia e relativamente inconsciente de que as batutas e lápis me prepararam para uma tatibilidade voltada à expressão sexual, essa discussão me acompanhou após a graduação. Penso no desenho pelo prisma da descoberta. Segundo Fayga Ostrower (1987, p.10), “O homem cria, não apenas porque quer, ou porque gosta, e sim porque precisa; ele só pode crescer, enquanto ser humano, coerentemente, ordenando, dando forma, criando”. É nesse sentido que enxergo o ato de tocar em minha produção. Só tem sido possível compreender aquilo que me toca, ao tocar

A qualidade da linha obtida pela monotipia é interessante para os intentos de representação de figuras nuas masculinas. Ela vem da impressão digital do desenho – sua característica preponderante. O traço delimita o espaço a ser observado, nos guiando pelas curvas e enclausurando o granulado das formas. A monotipia tem sido uma técnica de gravura recorrente, no sentido de sua afinidade com meus processos de desenho. Ela produz uma linha granulada, difusa, quase falhada em alguns momentos. Solicita um grande manejo do peso de minhas mãos, já que uma delas segura as bordas do suporte, enquanto outra desenha sobre a

outros corpos; só tem sido possível compreender o tátil em minha produção artística ao tocar o material utilizado, sentir sua plasticidade, experimentar.

1.3. O desenho agora



Figura 10. José Henrique Rodrigues – Sem Título, 2019.
Fonte: Acervo do Autor.

No período seguinte à graduação, continuei Tateando. Entre 2018 e 2020, fui integrante da turma iniciante de pintura no ateliê livre do Professor Atílio Colnago.

Durante as aulas no ateliê, estudamos os usos da tinta acrílica, a base de água, desde a sua história, até os usos e desusos técnicos. A partir do estudo da produção de outros artistas começamos a identificar como utilizar dessa técnica em nossa produção autoral. Além disso, fui estimulado a pesquisar as fronteiras

entre os materiais e técnicas

estudados a partir da produção poética que eu já vinha desenvolvendo.

Em Sem Título, um exercício realizado em 2019 (Imagem 9), é possível observar essa hibridação técnica. Realizei outros exercícios apenas com a tinta acrílica, como é o caso da Figura 10, mas apesar disso, minha pesquisa principal continua caminhando entre o desenho, a monotipia a colagem.

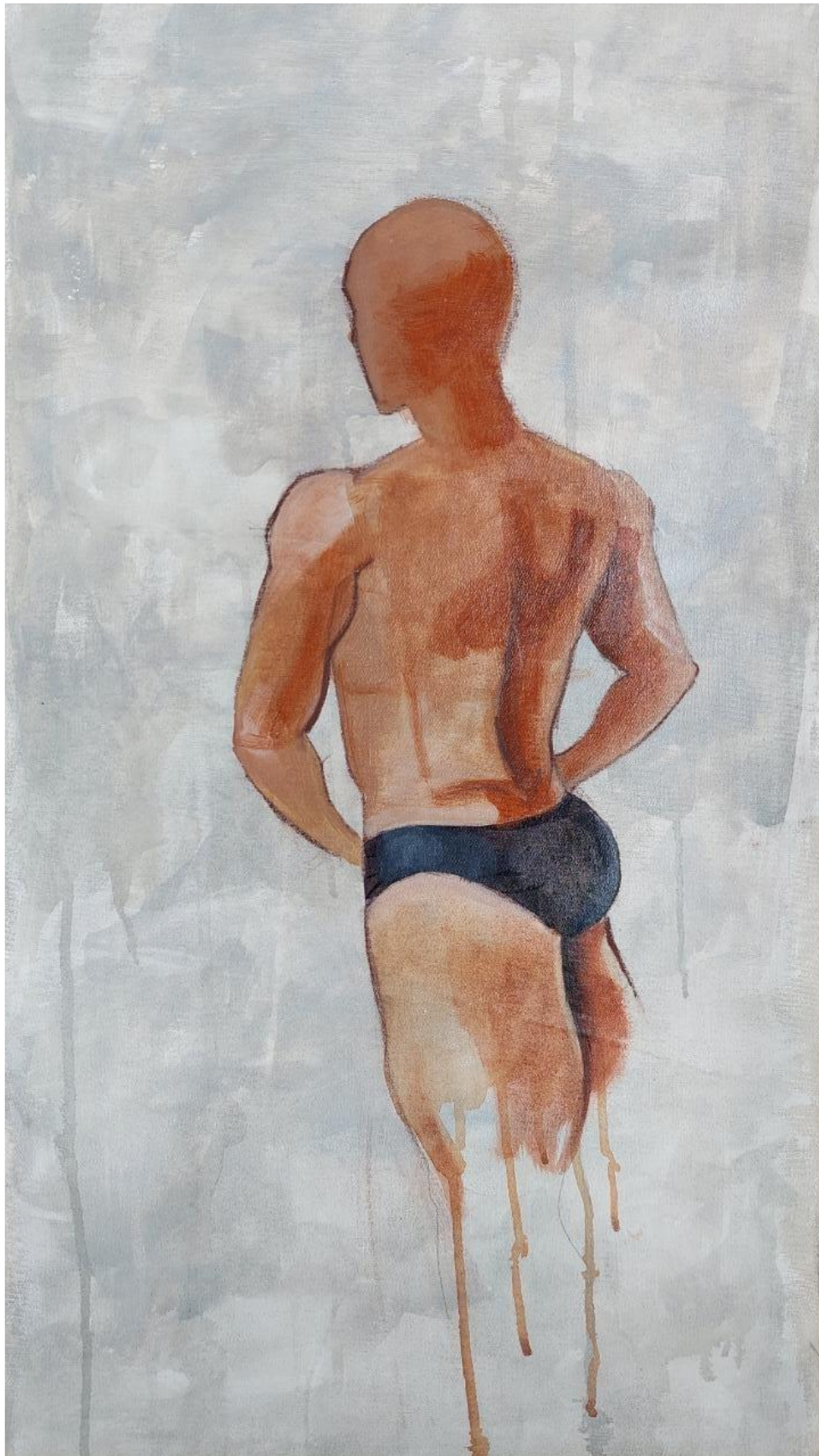


Figura 11. Jose Henrique Rodrigues – Nadador, 2019.
Fonte: Acervo do Autor.

Em 2020, ingressei no Programa de Pós-Graduação em Artes da UFES. Falar sobre o ano de 2020 é complexo – envolve compreender como a impossibilidade de viver afetos pode influenciar a minha produção.

Em janeiro daquele ano, realizei uma pequena viagem de estudos, 30 dias em Roma, imerso na cultura e língua italianas. Naquele momento, os primeiros casos do Coronavírus (COVID-19) já começavam a preocupar as autoridades internacionais. O início do período letivo do mestrado foi pautado por incertezas, de modo que na primeira semana de aulas, tivemos a interrupção do período letivo.



Figura 12. José Henrique Rodrigues – Sem Título, 2020
Fonte: Acervo do Autor.

As semanas foram se prolongando, de modo que meses se passaram desde o começo do isolamento social. Pensávamos que a quarentena duraria o tempo determinado por seu nome, de modo que, ao não conseguir perceber um fim ao isolamento e ante a impossibilidade de voltar a experienciar a fisicalidade dos afetos, perdi o interesse na produção artística. Sentia que estava vivendo uma vida emprestada, ou pior: sentia que estava vivendo sob a perspectiva de um tempo emprestado. Como se a minha vida me houvesse sido concedida por empréstimo.

Realizei alguns estudos entre março e junho de 2020, apesar da falta de “tesão criador”. Um desses estudos foi a Figura 11, pontapé inicial para um melhor entendimento da minha prática artística e subsequente reorganização do pré-projeto de pesquisa.

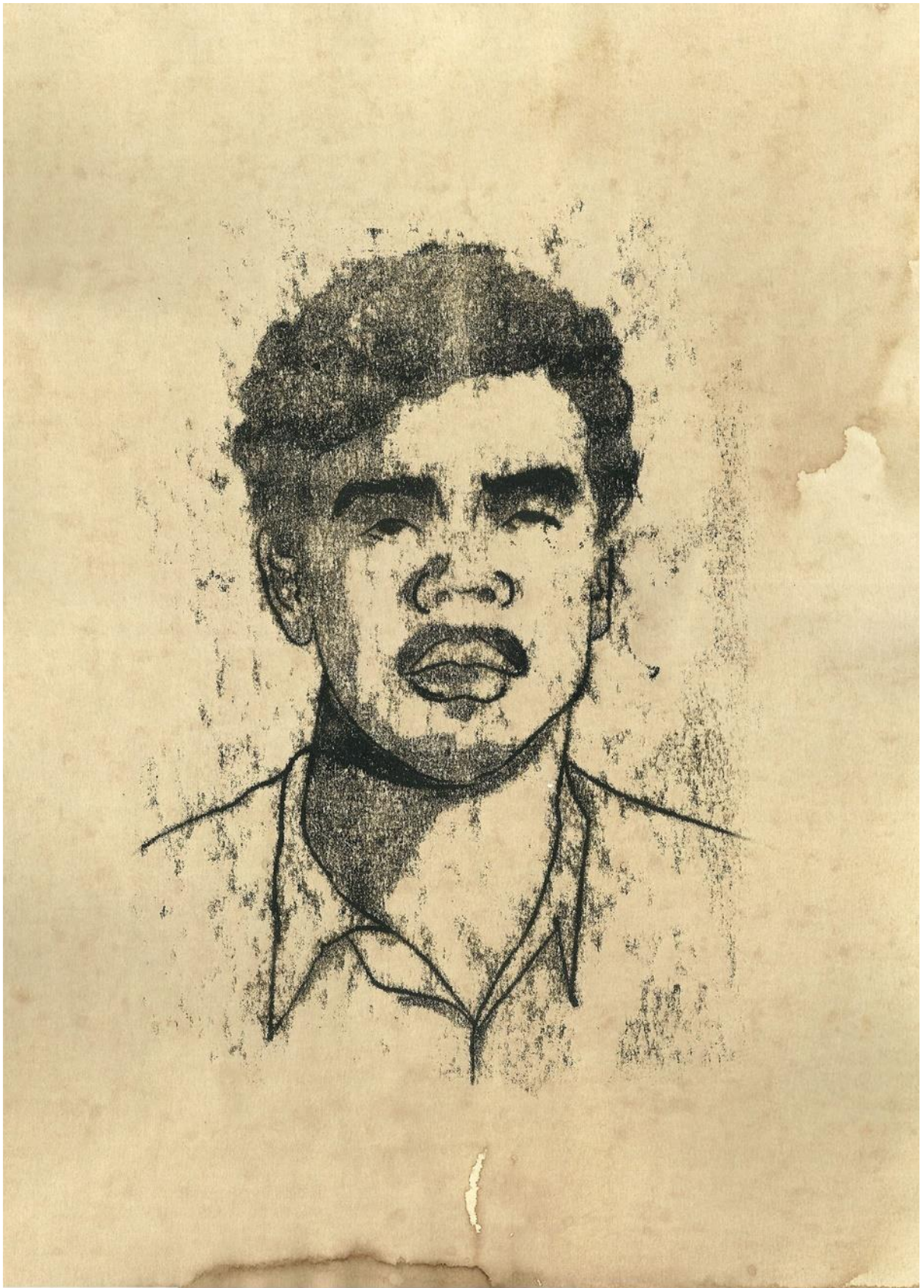


Figura 13. José Henrique Rodrigues – Retrato de Edson, 2020. Desenho e monotipia s/ papel.
Fonte: Acervo do Autor.

Em junho de 2020, meu avô paterno, Edson Portêncio de Souza, faleceu. Tentando organizar esse sentimento de luto, realizei um desenho com a técnica da monotipia (Figura 14) – desenhar me permite compreender melhor o que está acontecendo ao meu redor. O desenho foi baseado em uma fotografia antiga dele, encontrada em sua caixa de pertences. Na imagem da figura 10, é possível perceber que o papel de suporte já havia sido preparado com manchas, as quais compuseram com a textura típica da monotipia.

O retrato de meu avô foi pensado para compor a terça parte de um tríptico, onde eu faria uma comparação entre três gerações: a do meu avô, a do meu pai e a minha. Essa comparação seria realizada pensando sobre concepções temporais e pontuais sobre negritude e masculinidade, e como esses dois marcadores se interseccionam. Entretanto, ainda não o fiz: é preciso ter cautela ao cutucar vespeiros.

As fotografias escolhidas a compor as outras duas partes do tríptico se encontram abaixo:



Figura 14. Fotografia de José do Carmo. Fotografia 3x4. C. 2009.
Fonte: Acervo do Autor.



Figura 15. Fotografia de José Henrique Rodrigues. Fotografia 3x4. C. 2021.
Fonte: Acervo do Autor.

Fazer o tríptico introduziria uma questão nova nas representações que faço do mundo masculino. Nestas, as faces das figuras não são identificadas, podem ser quaisquer homens, mas as suas poses com outros homens evocam contatos homoafetivos. No tríptico, no entanto, os traços de identificação de uma pessoa estão ali, presentes. São retratos e o meu próprio retrato. Mesmo que as fotografias coletadas de meu avô e de meu

pai sejam antigas, eles estão ali, de algum modo. Quanto ao meu retrato fotográfico, base para a realização desta etapa do tríptico, é uma fotografia relativamente recente.

Entretanto, o tríptico, conforme foi proposto anteriormente, ainda não foi finalizado. Existe algo agri-doce na possibilidade de completude desse trabalho – como a realização de que meu avô não se encontra mais entre nós, ou na realização de que a morte, nossa única certeza, ainda é bastante desconhecida.

Redigi um artigo sobre o processo de criação desse desenho chamado “Luto, melancolia e isolamento: considerações sobre o processo pessoal de criação em Desenho”⁹. Posteriormente à escrita desse artigo, percebi a proximidade do desenho de meu avô com pinturas de Cândido Portinari, onde o artista representa homens negros brasileiros de sua época. A pintura em questão, “O Mestiço” foi produzida durante o governo de Getúlio Vargas. São aproximações que percebo entre o que estou produzindo e alguns aspectos da história brasileira, são modos de contextualização do que faço, como artista.

É nesse sentido que retorno para a criação do **Livro do Negro**, ao me apropriar de um objeto editorial pronto. O livro de Caminha apresenta diversas questões que pertencem ao meu mundo e as vicissitudes em ser um negro e homossexual na Grande Vitória (ES).

Na introdução do livro *A Página Violada*, Paulo Silveira nos diz que tudo evidencia “que um livro é um objeto. Ele não é a obra literária. A obra literária é de escritores, pesquisadores, publicadores. O livro é de artistas, artesãos, editores. É de conformadores.” (2008, p. 13). Posso dizer, a partir da citação de Silveira, que me aproprio do livro “O Bom Crioulo”, de algumas maneiras, para além de seu conteúdo. Três dos cinco sentidos parecem permear a percepção do objeto livro a partir de seus verbos: fruir, tocar, cheirar. Curiosamente, menciono ainda um quarto sentido – ou melhor – um verbo sinônimo do sentido do paladar. Diz-se que um leitor é um devorador de livros quando o seu processo de leitura envolve se aprofundar de tal maneira na história que ele “consome” vorazmente o seu conteúdo.

⁹ O artigo foi realizado em coautoria com a orientadora desta pesquisa, onde fizemos algumas considerações sobre o modo como o luto e o isolamento social impactaram a produção artística pessoal. Para isso, realizamos uma leitura dos escritos de Sigmund Freud sobre o Luto, e os escritos de Georges Didi-Huberman sobre a obra “Le Cube”, de Alberto Giacometti. Ver o artigo em:

https://leena.ufes.br/sites/leena.ufes.br/files/field/anexo/integrall_em_baixa_poeticas_2020_ana_isre_final_compressed_1.pdf

Podemos entender o livro como objeto que desperta afetos. Entretanto, os afetos despertados por sua fisicalidade enquanto objeto, parecem estar hierarquizados acima dos afetos despertados pela leitura de seu conteúdo. A partir da sua descrição afetuosa sobre o objeto livro, e pensando pela lógica dos leitores de livros literários, onde a fruição do objeto é visual, tátil e olfativa, a sacralização desse objeto (e não do conteúdo do objeto). Nos próximos capítulos, serão abordadas questões mais específicas dessa relação livro/intervenções monotípicas na elaboração do **Livro do Negro**, especialmente no que tange as representações de negritude presentes em Bom Crioulo, e nas relações entre texto, livro e leitor. Retornemos para mais algumas questões suscitadas no que tange o fazer do **Livro do Negro**.

1.4. O papel e o toque da monotipia

Após a segunda leitura do livro “Bom Crioulo”, comecei a interferir avidamente sobre suas páginas, de modo a criar minhas próprias narrativas sobre o texto já posto. Opto por trabalhar diretamente sobre as páginas do livro devido a sua materialidade e possibilidades de fruição. Sou movido pelo toque, o tato está muito presente na experiência pessoal de cada leitor: seja ao folhear cada página e sentir a textura ou lisura das folhas impressas, seja ao sentir o peso do livro.

A possibilidade de folhear o livro, de alternar as páginas a serem lidas ou ainda de modificar a ordem da leitura das imagens impressas em suas páginas foi pensada desde o princípio. Se existem camadas de interferência sobre as páginas do livro, antecipo que a leitura dos espectadores também se torne uma dessas camadas; que haja inferência de significado por parte do espectador.

Em relação ao toque e manipulação das folhas do livro, revisito algumas considerações escritas em minha monografia:

A manipulação das folhas de papel e as pressões exercidas com os lápis são muito parecidas com os toques de corpos envolvidos em seus próprios erotismos. Em ambos os momentos, há o aprendizado acompanhado pelo toque e as técnicas utilizadas nos desenhos que estão representados nessa monografia tem a sua tatibilidade sedutora. (SOUZA, 2018, p. 48)

Se naquele momento, a reflexão sobre a manipulação do suporte fazia sentido, nesse momento ela é ainda mais presente, se pensarmos a materialidade do objeto industrial. Dessa vez, o erotismo está presente tanto na manipulação do suporte enquanto faço as interferências, quanto quando observo o trabalho à medida em que folheio as páginas já

desenhadas, encontrando aleatoriamente páginas “em branco”, prontas para serem interferidas. A ideia inicial é interferir em todo o livro. Por isso, não destaco trechos ou passagens da história que considero mais relevantes, não sigo a ordem das páginas para realizar as intervenções. Minha intencionalidade de leitura é tão diversa quanto existem pessoas que se proponham a “ler” o imbricamento de textos.



Figura 16. José Henrique Rodrigues – Excerto do “Livro do Negro”, 2020-2022.
Fonte: Acervo do Autor

Os momentos de “luz” na imagem provêm da perda de densidade de traços e manchas; as zonas transparentes, translúcidas e as opacas, ao mesmo tempo que proporcionam o esforço de identificação do conteúdo do texto, possibilitam uma nova experiência de leitura, onde imagem e texto se equivalem, compondo um “texto híbrido”.

Trago novamente a imagem da figura 1 que inaugura esse capítulo, constituída de camadas de interferências. O granuloso característico da imagem parece dissolver os personagens, tornando-os de difícil reconhecimento. O emaranhamento das linhas e das manchas do desenho com o texto impresso no plano de fundo (também chamado de “mancha” no jargão de diagramação) evidencia a confusão no discernimento dos personagens. Desse modo, a cena pode tanto evocar as imagens lembradas e seus graus de evanescência quanto uma espécie de fantasmagoria.

Os momentos de “luz” na imagem provêm da perda de densidade de traços e manchas; as zonas transparentes, translúcidas e as

1.5. Os Híbridismos

A técnica das monotípias me permite trabalhar difusamente sobre o suporte, num processo de tensionamento eterno – ou enquanto estiver disposto a fazê-lo. Ao longo do relato presente nesse capítulo, é perceptível a presença de ações, situações e acasos que remetem a uma tensão entre as técnicas. Se a monotípia pode ser apresentada como um híbrido entre Desenho, Gravura e Pintura, em **Livro do Negro** todos esses atravessamentos técnicos acontecem, ao passo que há ainda um diálogo entre o texto e as figuras¹⁰.

Importante no processo de criação desse objeto artístico é a hibridação, desde as linguagens da monotípia, desenho, técnicas digitais utilizadas para escanear o trabalho posteriormente à sua fatura, a impressão das fotografias utilizadas nas colagens. O objeto, **Livro do Negro**, nos remete a um lugar de fronteira, de fissura, justaposição e diferenças. O confronto geracional entre os autores, as personagens com representações similares, mas com olhas diferentes, o anacronismo do relato, são fatores que evidenciam essa miscelânea – esse encontro do eu com o outro, o confronto entre textos.

Nestor Garcia Canclini (2000, p.64 et seq) nos alerta para o termo hibridação, vindo da Biologia e apropriado pelas Ciências Sociais, como estratégia de saída dos discursos essencialistas de identidade, autenticidade e pureza cultural. O termo “contribui para identificar e explicar alianças múltiplas”, bem como define-se por uma “reconversão”, em cujo significado cultural, pode-se tanto “explicar as estratégias mediante as quais um pintor se converte em desenhista” quanto também um processo coletivo, como “os operários que reformulam sua cultura laboral ante as novas tecnologias produtivas.”

Ainda segundo este autor, a hibridação, tal qual seus termos afins, como sincretismo, mestiçagem, entrecruzamento, fusão, colagem, entre muitos outros, é definida como “processos socioculturais nos quais as estruturas ou práticas discretas, que existiam em forma separada, se combinam para gerar novas estruturas, objetos e práticas” (2000, p. 62). Para que haja um entrecruzamento entre as alteridades presentes, é preciso haver um deslocamento entre os fragmentos. Nesse sentido, observamos mais uma vez os escritos

¹⁰ No Capítulo Dois, com a apresentação dos contextos de leitura do livro de Adolfo Caminha, percebemos um outro tipo de imbricamento, hibridismo: a relação entre texto, livro e leitor.

de Salles e Ostrower sobre o acaso, afinal a hibridação não acontece sob o prisma do planejamento. Canclini escreve:

Uma teoria não ingênua da hibridação é inseparável de uma consciência crítica de seus limites, do que não se deixa ou não quer ou não pode ser hibridado. Vemos então a hibridação como algo a que se pode chegar, do que é possível sair e no qual estar implica que o insolúvel possa assumir o controle, o que nunca resolve o todo que somos ao mesmo tempo outros e com os outros. (CANCLINI, 2000, p.71)

Há um alinhamento, um sincretismo, entre essa acepção de Canclini com os escritos de Sandra Rey (2002) sobre os processos metodológicos da Arte Contemporânea. A instauração da obra de arte abre “margem considerável a cruzamentos e hibridismos tanto de conhecimentos quanto de procedimentos, tecnologias, matérias, materiais e objetos, algumas vezes, inusitados”, constituindo assim a produção intelectual artística num campo investigativo fecundo para uma pesquisa interdisciplinar (REY, 2002, p.125).

Nesse mesmo caminho, podemos apontar o estudo da intertextualidade feito pela crítica literária Tiphaine Samoyault como algo alusivo à hibridação presente no objeto artístico apresentado. Segundo a autora, a intertextualidade é um recurso comum a todos os textos, consistindo na relação que eles possuem entre si, afinal “O que é ela [a intertextualidade], com efeito, senão a memória que a literatura tem de si mesma?” (SAMOYAULT, 2008, p.10). A autora continua, mais à frente: a intertextualidade é o “fenômeno que orienta a leitura do texto, que governa eventualmente sua interpretação, e que é o contrário da leitura linear” (Ibid., p.25). A crítica continua sua linha de raciocínio comentando sobre a relação entre obra textual e o contexto cultural, mais uma vez indo de encontro aos textos de Salles e Ostrower: “Os efeitos de convergência entre uma obra e o conjunto da cultura que a nutre penetra-a em profundidade, aparecem então em todas as suas dimensões: a heterogeneidade do intertexto funda-se na originalidade do texto” (Ibid., p.11). Nesse sentido, observamos que o relato do processo de criação do **Livro do Negro** pode ser entendido como um intertexto, sendo este um “fenômeno que orienta a leitura do texto, que governa eventualmente sua interpretação” (Ibid., p.25). Ainda nessa perspectiva, a autora diz que a intertextualidade pode ser considerada uma anacronia, pois ela é uma memória do leitor. O texto passa a ser um conjunto de vários outros – explicitando uma hibridação – salientando a necessidade de compreendê-lo a partir de suas referências não-verbais.

Retomando o pensamento de Canclini de que o hibridismo vai além de processos morfológicos da biologia e mesmo das artes, e que ele é um processo sociocultural,

podemos pensar também na formação étnica da sociedade brasileira, e como ainda tratamos superficialmente a contribuição do negro neste complexo processo de geração de “novas estruturas, objetos e práticas”. Algo desse aspecto será abordado posteriormente, nesta dissertação.



O ranque estava cheio a transbordar. Mas o leite fútil e claro
das esboçava límpida e fresca.

Ninguém os via naquela nudez primitiva, frente a frente —
o corpo largo e mole da portuguesa em contraste com as for-
mas afilas e rijas do efebo —, escandalosamente nus, paci-
ficamente bíblicos no silêncio do quintaleto, ao abrigo do sol
que vibrava em torno do pequeno alpendre a sua luz de ouro
fulvo.

O que eles fizeram, antes e depois, ninguém jamais
verá nunca. Os muros do quintal abalaram toda essa
cena de erotismo consumada às portas da rua da Moura, em
num belíssimo dia de novembro.

D. Carolina realizara, assim, o seu desejo, a sua ambição de
mulher: gastar, possuir, ter, manter, no moço, imbecil, com
uma ponta de ingenuidade e amor, a face, um amante
quase ideal, que fosse para ela o que um animal de estúpida
seu corpo — leal, sincero, dedicado ao sacrifício.

Alexo remocava, como um elixir e frígido, milagreiramente
afrodisíaco. Sentia-se outra depois que se metia com o pouco-
rucho: retesavam-se. The os nervos, abria-se-lhe o apetite, en-
trava-lhe n'alma uma exultância, a luz de novo, em plena
lua de mel, toda ela vibrava n'aquele dia de novembro, de cada
numa eclosão torrencial de felicidade — o corpo leve e apalido
carnes. Alexo referenciava, lenim, o seu corpo, a mente,
sen, ela a linha aguda, prosa, para n'uma das suas, a se deixa
engatolar; tinha-lhe ensinado, se a, de nos de amor, e de posar
intenso, e jurara nunca mais abandoná-la, nunca mais.

O grumete, por sua vez, experimentava o que experimen-
tara qualquer adolescente em n'uma tenência, face para a porte-
guesa, um forte desejo de possuí-la, sempre, sempre, a toda hora,
numa vontade irresistível de mo-de-les, de choca-la, de palpá-
la, num frenesi de amor, num grande impulso selvagem de um
vilho insaciável.

Figura 17. José Henrique Rodrigues – Excerto do “Livro do Negro”, 2020-2022.

Fonte: Acervo do Autor

Capítulo Dois

Modos de Ler

Contextualizar uma experiência de leitura pessoal pode parecer um pouco complexo. E, na verdade o é. Principalmente se a escrita dessa experiência se dá partir de ações que se encadeiam: ler um texto literário e com ele, realizar um objeto artístico. A perspectiva do próprio artista, fator fundamental no relato deste processo, implica traduzir seus pensamentos relativos àquele processo, da maneira mais próxima ao que aconteceu na realização de um ou mais trabalhos artísticos, ao mesmo tempo que pensamos na experiência da leitura do leitor desse texto. Nesse primeiro momento discorro sobre a leitura de textos literários: poesia ou prosa, e não de textos acadêmicos, onde observo a relação entre a leitura com o processo de criação – em especial ao que tange os primeiros passos desse processo.

Nesse sentido, busco compreender como as experiências de leitura do livro *Bom Crioulo*, de Adolfo Caminha se mesclaram às operações técnicas presentes no processo de criação pessoal do **Livro do Negro**, de modo a perceber as “pistas” de cada autor presentes no novo livro produzido.

Para tal, é preciso organizar alguns sentimentos e ações que parecem tangenciar tanto a experiência da leitura quanto o processo de criação. É preciso ler o objeto apresentado por três leituras distintas. A primeira, mais breve, nos revela as informações editoriais do objeto, ao passo que a segunda leitura nos revela o conteúdo escrito por Adolfo Caminha em *Bom Crioulo*. É a partir dessas leituras que a contextualização da obra de Caminha se realiza. Posteriormente, na terceira leitura, relato as duas experiências ocorridas com o referido livro – a da adolescência e a da vida adulta. Nesse sentido, a figura 17, da página anterior, aparenta uma aproximação curiosa com a temática presente nesse capítulo. Há um desnudamento de relatos pessoais que muito se assemelham a um desnudamento literal.

Uma colagem é feita com as histórias contadas por meus familiares e relatos de minhas próprias lembranças. Paralelamente, abro espaço para discutir a representação do homem negro no Brasil, especialmente nos séculos XIX e XX, para contextualizar meus incômodos com o livro de Caminha. A partir dessa retomada de pensamentos se sedimenta a escrita sobre o processo de criação do **Livro do Negro**, desenvolvida no próximo capítulo desta dissertação.

2.1. Adolfo Caminha e o Bom Crioulo

Adolfo Ferreira dos Santos Caminha nasceu em 29 de maio de 1867 em Aracati, um município do Ceará. Faleceu no Rio de Janeiro, em 1º de Janeiro de 1897, aos 29 anos, vítima de tuberculose. Mudou-se para o Rio de Janeiro aos 13 anos, logo após a morte de sua mãe, durante a Grande Seca (ou grande seca no Nordeste brasileiro de 1877 entre 1879). Caminha ingressou na Marinha de Guerra em 1883, onde chegou ao posto de Segundo-Tenente. Entretanto, cinco anos mais tarde, foi obrigado a transferir-se para Fortaleza e a sair da Marinha, passando a trabalhar como funcionário público; isto porque se apaixonou pela esposa de um alferes. Viveu com ela e teve duas filhas: Belkiss e Aglaís.

Entre contos, poesias e romances, possui 8 publicações. Entre elas, Bom Crioulo. Caminha foi um dos principais autores do naturalismo no Brasil. Segundo Rondinele Aparecido Ribeiro, acerca das diferenças entre o Realismo e o Naturalismo na Literatura brasileira,

Para o escritor realista, interessa enfocar a realidade de maneira objetiva, valendo-se do romance documental. Já para o escritor naturalista, o interesse é movido pelo caráter experimental de submeter o comportamento humano. Opera-se com o consenso de que o naturalismo é responsável pela deformação da identidade pelo fato de recorrer ao traço determinista na caracterização das personagens.

O autor complementa:

Pode-se pontualmente asseverar que a literatura desse período irá recorrer ao cientificismo bem como ao grotesco para compor um verdadeiro painel da sociedade, comprovando que as ações humanas são na verdade explicadas por meio de aspectos biológicos, fisiológicos, científicos. (RIBEIRO, 2017, p. 148)

Posteriormente, será possível perceber tais traços na obra do escritor, quando descrevermos um pouco o conteúdo do romance.

A partir desse momento, apresento o livro utilizado como suporte a partir de dois prismas. O primeiro envolve a sua fisicalidade. A escolha dessa edição não foi gratuita, ou ao acaso. A capa, realizada por Flavia Castanheira e Santídio Pereira, é a impressão em off-set a partir de uma xilogravura. Esta linguagem me é familiar, por conta mesmo de sua proximidade com a monotipia.

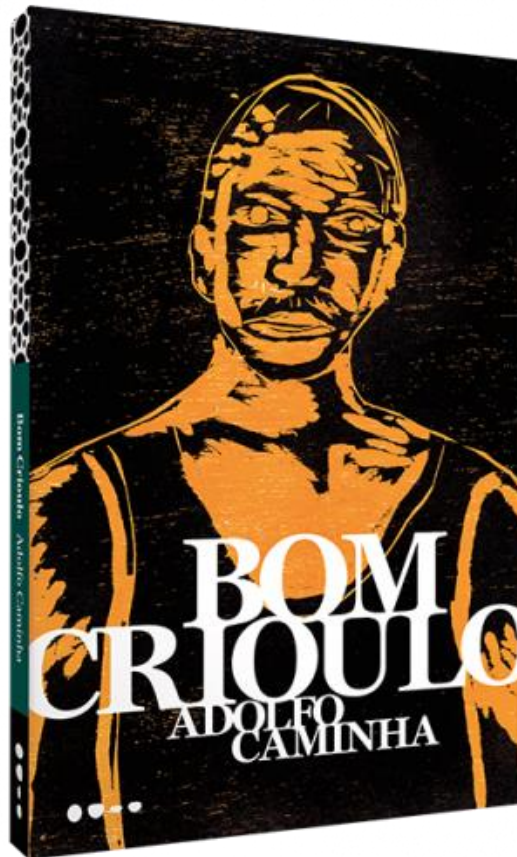


Figura 18. Bom Crioulo de Adolfo Caminha, publicado pela Editora Todavia. 2019.
Fonte: <https://todavialivros.com.br/livros/bom-crioulo>

O exemplar utilizado para as interferências é da Editora Todavia, conforme observamos na Figura 1. Possui 13,5 centímetros de largura; 20,8 centímetros de altura e 1,1 centímetros de profundidade, pesando cerca de 240 gr. Possui 176 páginas, lançado em 05 de julho de 2019. Suas páginas foram impressas em papel *Munken print cream* gramatura 80 g/m².

Sendo, sobretudo, uma interferência gráfica sobre papel, é preciso ter em mente que o papel Munken, nessa gramatura, recebe bem a tinta que constituirá as manchas gráficas do texto. Mas nesse caso, em que interfiro com uma série de materiais e instrumentos, não há garantias de que o suporte “suporte” o teor de minhas interferências.

As interferências, majoritariamente, são realizadas com tinta tipográfica à base de água ou à base de óleo lavável em água sobre as páginas do livro, utilizando a técnica da

monotipia, conforme observado no Capítulo Um desta Dissertação. Não obstante, algumas colagens também compõem essas interferências, de modo que podem ou não coabitar com o texto impresso e com as monotipias. Tais informações físicas do livro são importantes porque o utilizo não apenas como um espécime de leitura, mas é com ele que se dá a base material para uma série de operações artísticas que constituirão um livro de artista.

Nesse segundo momento, apresento o livro pela leitura de seu conteúdo. Caminha nos apresenta Amaro, um jovem negro recém-fugido do regime escravocrata, que encontra no serviço militar, mais especificamente na Marinha, uma possibilidade da tão almejada liberdade. Sua alcunha de “Bom Crioulo” advém da sua personalidade benevolente. Nessa benevolência, residia uma espécie de compensação por haver fugido. Afinal, estar em alto-mar era melhor do que nas fazendas. Ali, naquela embarcação de madeira, Bom Crioulo encontrara um espaço de trabalho disciplinado, porém mais ameno do que nas grandes fazendas, onde tantos outros corpos negros como o seu sofriam maus tratos e torturas das mais variadas ordens.

Em seu trabalho na Marinha, era sabido que Amaro tinha um fraco pela bebida, ao ponto de arrumar confusões com homens do cais e pescadores de quaisquer portos que a embarcação aportasse, ao ponto inclusive de arrumar confusão com policiais locais. Entretanto, nunca havia sido castigado fisicamente na embarcação em que trabalhava. Até que um dia esmurrou um “segunda classe” que ousou maltratar o grumete Aleixo - “um belo marinheiro de olhos azuis, muito querido por todos e de quem diziam-se ‘cousas’” (CAMINHA, 2019, p. 34). Sua descrição aparece em oposição à de Amaro, tanto na aparência quanto nos modos.

Aleixo se afeiçoa por Amaro ao ser defendido repetidas vezes pelo rapaz, enquanto Amaro apaixona-se pelo jovem grumete. Ao atracarem no Rio de Janeiro, Amaro arruma quarto para que os dois possam viver juntos. Localizado na Rua da Misericórdia, esse quarto fica na pensão de D. Carolina, uma prostituta que Amaro salvara de um assalto. Apesar de a vida dos dois homens se assemelhar à vida de um casal, é apenas Amaro quem parece se satisfazer da presença do outro. E precisamos compreender essa satisfação de maneira mais complexa, para além da expressão da sexualidade. Caminha – a partir da narrativa de Amaro – apresenta uma visão que nos aparenta ser transcendental ao que tange às experiências do marinheiro:

Bom crioulo, desde a primeira noite dormida no sobradinho, começou a experimentar uma delícia muito íntima, assim como um recolhido gozo espiritual – certo amor à vida obscura daquela casa onde ultimamente quase ninguém ia, e que era o seu querido valhaçoito de marujo em folga, o doce remanso de sua ama voluptuosa. Não sonhava melhor vida, aconchego mais ideal: o mundo para ele resumia-se agora naquilo: um quartinho pegado às telhas, o Aleixo, e... mais nada! Enquanto Deus lhe conservasse o juízo e a saúde, não desejava outra cousa. (CAMINHA, 2019, p. 74)

A organização do relacionamento dos dois passa por mudanças quando Amaro é chamado para trabalhar num navio diferente, com regras mais severas, podendo desembarcar apenas uma vez por mês. É na ausência de Amaro que podemos perceber um pouco da sexualidade de Aleixo, seduzido por D. Carolina, por quem Amaro tinha estima.

Em determinado momento, Amaro foge da embarcação em que está trabalhando para visitar Aleixo na pensão em que moram. Após não encontrar o jovem Aleixo, Amaro embriaga-se no porto da cidade onde arruma confusões, sendo parado pela polícia e entregue ao comandante do navio em que trabalha. Bom Crioulo sofre uma terrível punição física, ao ponto de precisar ser levado ao hospital.

O sofrimento de Amaro continua, ao passo que se recupera dos castigos físicos e padece da falta de conhecimento de seu enamorado. É somente quando Herculano, antigo companheiro de embarcação do marinheiro, lhe conta do envolvimento romântico de Aleixo com uma mulher. Colérico e cego, Amaro foge do hospital de madrugada e intercepta Aleixo no dia seguinte e começam a discutir. “Os olhos do negro tinham uma expressão feroz e amargurada, muito rubros, cruzando-se, às vezes, num estrabismo nervoso e alucinado” (CAMINHA, 2019, p. 152), ao passo que Aleixo estava acovardado, ameaçando gritar.

Uma multidão crescia e se aproximava dos dois, cercando-os num círculo de curiosidade. Amaro acaba por assassiná-lo com uma navalha, cortando o pescoço do jovem Aleixo. A multidão só se dispersa com a chegada dos soldados. Nesse mesmo momento, D. Carolina abre uma das janelas da pensão e se depara com a grotesca cena de Aleixo ensanguentado. Bom Crioulo é retirado do local por dois soldados armados de baionetas, “triste e desolado” (Ibid., p. 153) pelo ato que acabara de cometer, enquanto os curiosos começam a se dispersar completamente após inspecionarem com atenção as chagas do cadáver.

Para a crítica, *Bom Crioulo* é uma obra que insere uma temática tida como tabu, o homossexualismo, dentro do militarismo – uma instituição-entidade sacralizada pela população. Decerto que a ojeriza que o romance causa em mim e nos críticos partem de

lugares diferentes. A obra de Caminha não foi o primeiro ou único romance com a temática da homossexualidade em seu tempo, mas foi o que teve maior polêmica e menor reconhecimento entre os críticos. Ainda segundo Ribeiro:

Amaro é o primeiro protagonista homossexual negro da Literatura Brasileira, portanto sendo retratado por um romance naturalista, é de esperar os grandes traços deterministas típicos da estética em questão. A complexidade desse personagem é ainda maior quanto ao critério do tipo social. Amaro é um militar, sendo homossexual, era de se esperar que a obra não tivesse uma recepção amistosa na época da publicação. (RIBEIRO, 2017, p. 151)

Caminha foi um escritor rejeitado e esquecido pelo cânone literário na primeira metade do século XX devido à temática de sua obra. O relacionamento de dois homens, sendo um deles um homem negro, era a principal crítica à obra. Conforme observamos na crítica de Valentim Magalhães (membro fundador da Academia Brasileira de Letras),

Ora o Bom Crioulo excede tudo quanto se possa imaginar de mais grosseiramente imundo. [...] não é um livro travesso, alegre, patusco, contando cenas de alcova ou de bordel, ou noivados entre as ervas, à lei do bom Deus, como no *Germinal*... nada disso. É um livro ascoroso, porque explora – primeiro a fazê-lo, que eu saiba – um ramo de pornografia até hoje inédito por inabordável, por anti-natural, por ignóbil. Não é pois sómente um livro faisandé: é um livro podre; é o romance-vômito, o romance-poia, o romance-pus. [...] Este moço é um inconsciente, por obcecação literária ou perversão moral. Só assim se pode explicar o fato de haver ele achado literário tal assunto, de ter julgado que a história dos vícios bestiais de um marinheiro negro e boçal podia ser literariamente interessante (MAGALHÃES, 1895, p. 1 apud HOWES, 2005, p. 173-174).

Uma segunda crítica, escrita por José Veríssimo, na edição de 27 de novembro de 1895 do *Jornal do Comércio*, teceria críticas ao romance de Caminha, tendo como ponto de referência o mesmo viés da crítica de Magalhães:

Bom-crioulo é pior do que um mau livro: é uma ação detestável, literatura à parte. [...] Como quer o Sr. Adolfo Caminha que seja respeitado e estimado um homem que, sem utilidade alguma social, passou longos dias ocupado em analisar e discutir a psicologia improvável de nauseantes crimes contra a natureza e tenta depois com isso despertar em nós o arrepiamento da curiosidade impura e mórbida? (VERÍSSIMO, 1895, p. 2 apud HOWES, 2005, p. 174).

A ojeriza ao Bom Crioulo está impregnada de um discurso moralista e religioso, tendo em vista os adjetivos utilizados para descrever a obra em exame, de modo que a literatura de Caminha não foi bem avaliada por sua qualidade, e sim, pela não conveniência do tema, “impróprio” aos valores de então.

Decerto que a homossexualidade não era o único conteúdo em *Bom Crioulo*, mas era o ponto de incômodo. Além da orientação sexual de Amaro, podemos perceber as inclinações heterossexuais de Aleixo, em especial quando este se interessa por Dona Carolina. Aleixo não tem, de fato, sentimentos por Amaro, apenas gratidão. Existem

outros temas presentes na obra que poderiam ser utilizados como parâmetro para atestar a escrita de Caminha.

Talvez o maior exemplo seja a questão dos castigos corporais, afligidos sobre os corpos dos marinheiros do baixo escalão. O livro escrito em 1895, aborda questões que poucos anos depois seriam de interesse público. Como a Revolta da Chibata, em novembro de 1910, durante a Primeira República. O motim foi organizado por soldados da Marinha brasileira entre 22 e 27 de novembro, em embarcações da Marinha atracadas na Baía de Guanabara, no Rio de Janeiro.

Segundo SILVA (s/d), a chibatada é um castigo que a Marinha brasileira herdou da Marinha portuguesa do período colonial. Entretanto, essa punição era direcionada apenas aos postos mais baixos da Marinha, ocupados em sua maioria por homens negros e mestiços. A insatisfação cresceu de modo que o estopim foi quando Marcelino Rodrigues Menezes foi punido com 250 chibatadas sem direito a tratamento médico.

Silva ainda salienta que para a Revolta da Chibata ocorrer, é preciso considerar que esses jovens marinheiros tinham contato com marinheiros da mesma posição que eles de outros países, e podiam comparar o tratamento que recebiam de seus superiores. Cerca de um ano antes da revolta, o líder João Cândido havia estado na Inglaterra, e teve conhecimento dos acontecimentos do *Encouraçado Potemkin*, quando marujos russos se rebelaram contra o governo de seu país. Alguns historiadores costumam considerar, segundo Silva, que a Revolta da Chibata não foi apenas uma reivindicação de melhores condições de trabalho, e que que foi uma revolta contra a desigualdade social e racial existente não somente na Marinha, mas como em toda a sociedade.

2.2 A atualidade das questões apontadas no livro de Caminha

O contexto da sua publicação não parece muito distante do Brasil do século XXI. Vivemos um momento regressivo na sociedade brasileira em que diversos aspectos, características e comportamentos da sociedade como um todo são ignorados, resistidos e combatidos por setores mais conservadores, tanto por ações institucionais quanto por movimentos espontâneos da população.

Em 2019, durante a Bienal do Livro, o então prefeito do Rio de Janeiro, Marcelo Crivella, pediu o recolhimento do romance gráfico¹¹ (*graphic novel*, em inglês) “Os Vingadores, a cruzada das crianças”, de Allen Heinberg e Jim Cheng, pois em seu interior, traz uma cena de dois personagens homens envolvidos em um beijo¹². A Bienal recusou o pedido, afirmando o espaço da Bienal como um local plural. Em 2021, durante a abertura da edição seguinte da Bienal, o prefeito do Rio de Janeiro, Eduardo Paes, lembrou o ocorrido, lamentando a intolerância que “tomou conta do Brasil nos últimos anos e o momento mais simbólico dessa situação infelizmente aconteceu na Bienal de 2019.”¹³.

A censura de produtos midiáticos e objetos artísticos tidos como polêmicos não é desconhecida dos brasileiros e dos capixabas. Em setembro de 2017, a exposição QUEERMUSEU: Cartografias da diferença na Arte Brasileira, estava há menos de um mês em cartaz desde a sua abertura no Santander de Porto Alegre quando começou a ser alvo de censuras. Populares com discursos moralizantes inflamados por legisladores da região fizeram com que a exposição fosse precocemente fechada^{14,15}. Como resposta, o Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand (MASP), inaugurou a exposição *Histórias da Sexualidade* entre outubro de 2017 e fevereiro de 2018. O objetivo era socializar o modo como os discursos que rodeiam a sexualidade foi representado em diversos suportes, temporalidades e culturas contempladas por mais de 300 obras reunidas em nove núcleos diferentes¹⁶.

Em novembro de 2017, participei da exposição Corpo-Manifesto na Galeria Corredor, localizada no Centro de Vitória – ES. Idealizada pela Historiadora de Arte Deborah

¹¹ Do inglês “*Graphic Novel*”, os romances gráficos são histórias sequenciais, análogas a prosas e romances pois as publicações não seguem a mesma lógica de publicação semanal ou quinzenal das HQs. Adaptado/Disponível em: <https://pt.wikipedia.org/wiki/Romance_gr%C3%A1fico> Acesso em 01 Jun 2022.

¹² G1. Crivella pede para recolher livro dos Vingadores vendido na Bienal. Disponível em: <<https://g1.globo.com/rj/rio-de-janeiro/noticia/2019/09/05/crivella-pede-para-recolher-livro-dos-vingadores-vendido-na-bienal.ghtml>> Acesso em 28 de maio de 2022.

¹³ G1. Na abertura da Bienal do Livro do Rio, Paes volta a criticar censura a beijo gay em 2019: 'Beijem-se à vontade'. Disponível em <<https://g1.globo.com/rj/rio-de-janeiro/noticia/2021/12/03/na-abertura-da-bienal-do-livro-do-rio-paes-volta-a-criticar-censura-a-beijo-gay-em-2019-beijem-se-a-vontade.ghtml>> Acesso em 28 de maio de 2022.

¹⁴ Museu de Porto Alegre encerra exposição sobre diversidade sexual após ataques em redes sociais. Disponível em <<https://g1.globo.com/rs/rio-grande-do-sul/noticia/museu-de-porto-alegre-encerra-exposicao-sobre-diversidade-apos-ataques-em-redes-socias.ghtml>> Acesso em 01 de Jun de 2022.

¹⁵ Entre agosto e setembro de 2018, a Escola de Artes Visuais Parque Lage recebeu a exposição QUEERMUSEU: Cartografias da diferença na Arte Brasileira após uma campanha de financiamento coletivo bem-sucedida.

¹⁶ MASP. *Histórias da Sexualidade*. Disponível em <<https://masp.org.br/exposicoes/historias-da-sexualidade>> Acesso em 01 de Jun de 2022.

Moreira, a exposição surgiu como protesto à crescente onda conservadora no Brasil e no Espírito Santo. Naquele ano, havia sido aprovada pela Câmara de Vereadores da cidade de Vila Velha – ES uma lei, cuja premissa dúbia, visava desvincular o apoio do poder público a exposições e espetáculos considerados nocivos à moral pública¹⁷.

Foi também em Vila Velha que outros três episódios envolvendo a censura de obras de arte aconteceram. O primeiro¹⁸ envolveu a exposição “Peito Aberto”, realizada na galeria “Eugenio Pacheco de Queiroz”, anexa ao Teatro Municipal de Vila Velha, em outubro de 2017. As doze pinturas expostas retratavam a experiência de mulheres mastectomizadas que enfrentaram o câncer de mama. A exposição fazia parte de uma ação do “Outubro Rosa”, conhecido por ser o mês escolhido para conscientizar a população para a importância da prevenção e diagnóstico precoce do câncer de mama.

O segundo momento, em março de 2018, foi um ato de protesto à lei de censura do ano anterior. Obras do artista Ademir Torres compuseram uma exposição que visava marcar o Dia Internacional da Mulher. Foram 25 obras expostas para o público, onde o artista buscava retratar, em forma de protesto, as agressões sofridas por mulheres em todos os níveis¹⁹. Algumas semanas depois, em março de 2018, duas obras do artista Rodolpho Valdetaro, expostas na Casa da Memória, em Vila Velha, que representavam Nossa Senhora amamentando tiveram os seios cobertos com lenços para que o ato fosse escondido.

O *website Observatório de Censura na Arte*²⁰ é um projeto realizado por jornalistas que mapeiam casos de censura as expressões artísticas no Brasil, tendo como marco zero o episódio da exposição *Queermuseu*. Muitos outros episódios figuram a lista presente nesse website e poderiam ser utilizados como exemplo nessa dissertação.

¹⁷ A lei referida é a de número 5.954/2017. Disponível em <<https://www.vilavelha.es.gov.br/legislacao/Arquivo/Documents/legislacao/L/L59542017.pdf>> Acesso em 01 de Jun de 2022.

¹⁸ MARCONDES, L. Obra é retirada de ação do Outubro Rosa no ES por conter nudez Disponível em <<https://g1.globo.com/espírito-santo/noticia/obra-e-retirada-de-acao-do-outubro-rosa-no-es-por-conter-nudez.ghtml>> Acesso em 06 Jun de 2022.

¹⁹ Dentre as obras expostas, estava o quadro *Janela de Fé*, onde o artista optou por colocar tarjas pretas com o escritos garrafais de *CENSURADO* sobre os órgãos sexuais da mulher retratada. A referida obra, uma mulher nua repousa sobre uma cama, e pela janela é possível observar o Convento da Penha. Cf. MERESSA, P. Casa da Memória recebe exposição de telas em homenagem à mulher. Disponível em <<https://www.vilavelha.es.gov.br/noticias/2018/03/casa-da-memoria-recebe-exposicao-de-telas-em-homenagem-a-mulher-20119>> Acesso em 06 de Jun de 2022.

²⁰ O website pode ser acessado pelo link <<http://censuranaarte.nonada.com.br/>>

Durante meu exercício do magistério²¹, em especial com estudantes de 5º ao 9º ano, enfrentei uma resistência muito grande a práticas e experimentações que se desviam do desenho e da pintura. Essa resistência não é comum apenas no que se refere à prática artística em sala de aula, mas também na apreciação de obras desviantes de linguagens tradicionais. A partir da apreciação, ocorre a verbalização por parte dos alunos sobre aquilo que estão observando, geralmente com discursos que foram construídos a partir de suas percepções estéticas. Apenas após conhecer o conceito por trás das obras apresentadas, que esse julgamento parecia começar a ruir. Nesse sentido, tento imbuir os planejamentos das minhas aulas de diálogos contemporâneos aos jovens que leciono, com artistas que dialoguem com questões que fazem parte do cotidiano desses jovens.

Olhar retrospectivamente uma experiência passada, e subsequentemente transcrever essa experiência da leitura do texto de Caminha e dos mais recentes acontecimentos na esfera cultural brasileira, pode parecer um pouco anacrônico àquelas que leram/lerão as páginas que compõem essa dissertação. De fato, é um anacronismo. Mas o fato é que conectar um romance do século XIX a eventos do século XXI pressupõe a capacidade de estabelecer conexões aproximativas a situações distintas entre si, graças a propriedades de nossa memória.

Maurice Halbwachs (2013), ao discorrer sobre a memória coletiva e a memória individual, nos apresenta pistas sobre como relatos diferentes – de sujeitos diferentes – de um mesmo evento podem ajudar a fortalecer ou minar as lembranças desse evento. Para Halbwachs, o ato da recordação não existe sem a consideração dos contextos sociais de cada grupo. A “memória coletiva”, conforme chamou, parte justamente desse pressuposto: não existe memória individual sem a memória coletiva.

A principal questão levantada pelo autor é a concepção de memória revelar-se em um processo de reconstrução de eventos a partir de uma convivência estabelecida entre os indivíduos, afinal, “lembranças permanecem coletivas e nos são lembradas por outros, ainda que trate de eventos em que somente nós estivemos envolvidos e objetos que somente nós vimos. Isso acontece porque jamais estamos sós” (HALBWACHS, 2013, p.

²¹ Por ser graduado de uma licenciatura, esperava que a temática da minha monografia se articulasse, de alguma maneira, com as discussões pedagógicas que observei e estudei durante os cinco anos de graduação. Sendo assim, ao realizar um trabalho pautado na dicotomia entre erotismo e pornografia, tendo como recorte minha própria produção artística e trabalhos de outros artistas que dialogassem com minha proposta, salientei a necessidade das discussões pedagógicas, aulas expositivas e visitas a espaços expositivos de arte contemporânea.

30). Estamos sempre acompanhados das vivências das pessoas ao nosso redor, das pessoas que compõem o nosso grupo social. Assim, podemos justificar o relato que acompanha essa dissertação nesse sentido, buscando no coletivo uma memória e experiência individuais.

O relato presentes nas páginas anteriores jamais seria possível de ser redigido sem as lembranças daqueles me rodeiam. Em especial da minha família próxima. É graças às percepções deles sobre mim que eu consigo traçar uma linha rememorativa sobre as minhas experiências com a leitura.

Cecília Almeida Salles apresenta um panorama interessante sobre a memória no que tange o processo de criação, pois “lembrar não é reviver, mas refazer, reconstruir, repensar com imagens de hoje as experiências do passado” (2014, p. 105). Nesse sentido, a experiência de rememoração da primeira leitura de *Bom Crioulo* possibilitou que fosse sedimentado o caminho para a segunda leitura e para as interferências nas páginas do livro apropriado. A autora salienta que existe a “impossibilidade de estabelecer fronteiras muito nítidas entre fatos vividos e fatos lembrados, já que existe uma imaginação da realidade que adultera ou corrige o fato vivido” (Idem, *ibidem*), tanto em relação ao que me é dito sobre acontecimentos dos quais não me recordo, quanto sobre aqueles fatos dos quais relato ao longo dessa dissertação.

Halbwachs aponta sobre esse aspecto da memória como construção, porque na mudança de contexto, pessoal ou não, a interpretação de um texto se reconfigura também. Ou no sentido de uma junção de interpretações, ou em uma que emerge, estando antes oculta, dentre tantas versões e lembranças que imperavam em momentos anteriores. Nesse sentido, é o entendimento de que a memória coletiva e individual são construções, o que me permite retornar ao livro de Caminha. A cada leitura do livro, novas informações são percebidas, de modo distinto da primeira leitura do livro. Por meio de Halbwachs, é possível compreender a leitura de um livro como um fenômeno em aberto, sempre apto a ser reconfigurado quando o visitamos novamente. Roger Chartier também compartilha desta ideia:

As obras – mesmo as maiores, ou, sobretudo as maiores – não têm sentido estático, universal, fixo. Elas são investidas de significações plurais e móveis, que constroem no encontro de uma proposição com uma recepção. Os sentidos atribuídos às suas formas e aos seus motivos dependem das competências ou das expectativas dos diferentes públicos que delas se apropriam. Certamente, os criadores, os poderes ou os *experts* sempre querem fixar um sentido e enunciar a interpretação correta que deve impor limites à leitura (ou ao olhar).

Todavia, a recepção também inventa, desloca e distorce. (CHARTIER, 1998, p.9)

Esse trecho de Chartier nos permite compreender como as duas leituras de um mesmo texto podem possuir contextos tão diferentes, e provocar o leitor de tal modo ao ponto de observar a necessidade de interferir nesse objeto, modificando o modo de se relacionar com esse objeto. E que apesar dos significados inferidos sobre esses textos, eles de nada servem sem aqueles que os leem – e no caso do livro apropriado como suporte – aqueles que interferem sobre suas páginas.

2.3. Livros, leitores e leituras

Certamente já ouvimos falar, em mais de uma ocasião, que uma pessoa é “*devoradora de livros*”, ou “*rata de livraria/biblioteca*” ou outra expressão similar. Essas expressões, que certamente caracterizam leitores vorazes, são um parâmetro curioso para o modo como a leitura é enxergada em nossa sociedade. Os leitores não são raros – pelo contrário. Somos numerosos, acessamos os livros como podemos: com suas cópias físicas reprografadas que se avolumam pela casa e com os aparatos tecnológicos que nos permitem arquivar o equivalente à Biblioteca de Alexandria em um objeto que pesa pouco mais de 100 gramas - ou até mesmo com os audiolivros.

Com o perdão do pieguismo, ousou dizer que a leitura nos emociona, nos comove. Perdemos a noção do tempo ao desbravarmos selvas inacessíveis fisicamente, ao darmos a volta ao mundo em 80 dias, ao caçarmos uma baleia ladra de pernas a bordo do *Pequod*. Podemos ainda acompanhar a vida de um único personagem ao longo de 300 anos ou acompanhar o passar das gerações de uma única família. Ou ainda, podemos acompanhar o fluxo de pensamento de uma personagem, escoltando cada divagação, cada mudança sutil ou abrupta em seu pensamento ao fixar sua atenção em pessoas ou objetos a esmo.

O leitor é a pessoa que coleciona passaportes. A cada livro concluído, a certeza do amor, do ódio ou da indecisão. Todos os sentimentos possíveis são despertados após a leitura de um texto. O leitor existe porque existem escritores, escritores existem porque existem leitores. No meio das existências, temos os livros – temos a leitura.

Mas o que é a leitura? Quando começa o ato de ler? Lemos quando começamos a decodificar os símbolos da escrita? Começamos a ler quando abrimos os olhos pela primeira vez, ao nascermos, e começamos a enxergar o mundo? Apenas a leitura de textos

e outros signos linguísticos possui relevância? Na leitura está implícita a criticidade? E quando estamos apenas “passando os olhos” por algo, sem o intuito de tecer críticas ou comentários extensos sobre algo? – Existe leitura nesse contexto? São perguntas clássicas e difíceis de serem respondidas. Não é propósito desta pesquisa responder a tais questionamentos, mas compreender, por agora, como a leitura textual de um livro específico, feita há vários anos, reemerge como experiência para um novo tipo de leitura e suporte para a criação de um livro de artista.

Primeiro precisamos pensar que a experiência literária não vai ser a mesma para todas as pessoas, ou que o conceito de “leitura” ou “leitor” tampouco o será. Inúmeros fatores complexificam essa experiência, mas acima de tudo, podemos dizer que ela será sempre pessoal e intransferível. Podemos comparar experiências entre nós, mas não podemos igualá-las. Seja por diversos aspectos e obstáculos, temporais, físicos e fisiológicos, a experiência literária é sempre subjetiva.

Segundo Roger Chartier, em *A Ordem dos Livros*, (2018, p. 13) é preciso compreender o hábito da leitura como uma prática realizada a partir das peculiaridades ritualísticas individuais de cada leitor. Do mesmo modo, é preciso compreender (sem juízo de valor), as competências de cada leitor; entre eles o seu nível de alfabetização, as relações e convenções com a leitura em sua cultura, entre outros, afinal:

Há contrastes e, igualmente, entre as normas e as convenções de leitura que definem, para cada comunidade de leitores, usos legítimos do livro, as maneiras de ler, os instrumentos e procedimentos da interpretação. Contrastos, enfim, encontramos entre os diversos interesses e expectativas com os quais os diferentes grupos de leitores investem a prática da leitura. Dessas determinações que governam as práticas dependem as maneiras pelas quais os textos podem ser lidos – e lidos diferentemente por leitores que não dispõem das mesmas ferramentas intelectuais, e que não mantêm uma relação com o escrito (CHARTIER, 1998, p.13)

Para compreender a minha relação com a leitura, uma compreensão de como ela se dá no mundo ocidental se faz necessária. Buscamos compreender a leitura num sentido contemporâneo, mas sem ignorar que esse ato não é recente. O fazemos há milênios. Compreender passagens da história da leitura nos possibilita compreender as relações entre o texto, o livro e o leitor. Nesse sentido, me aproprio dos escritos de Guglielmo Cavallo e Roger Chartier com a intenção de traçar uma breve história da leitura no mundo ocidental.

Para estes autores, é impossível compreender a leitura sem compreendermos que o texto está impregnado do sentido dado a este por editores, pela crítica, por seu autor, e sem as

interpretações que partem de seus leitores, e que o texto existe apenas porque há também um leitor que lhe dá significação (2002, p.5). “Toda história das práticas de leitura é, portanto, necessariamente uma história dos objetos escritos e das palavras leitoras” (Ibid, 2002, p.6)

Os autores comentam que “todos aqueles que podem ler os textos não os leem da mesma forma” (Idem, ibidem), ao citarem a necessidade de compreender os contextos sociais de cada grupo de leitores ao longo da historiografia da leitura. Não obstante, destaco este trecho porque ele remete às duas leituras de Bom Crioulo que foram relatadas nessa dissertação. Se dois leitores diferentes, com arcabouços emocionais e acesso a experiências diferentes vão ter visões diferentes sobre um mesmo livro, uma pessoa que se propõe a ter essa experiência num espaço de tempo considerável entre uma leitura e outra também poderá traçar paralelos diferentes entre essas leituras.

Contra a representação, elaborada pela própria literatura e retomada pela mais quantitativa das histórias do livro, segundo a qual o texto existe em si mesmo, separado de qualquer materialidade, devemos lembrar que não existe texto fora do suporte que permite sua leitura (ou da escuta), fora da circunstância na qual é lido (ou ouvido). Os autores não escrevem livros: não, escrevem textos que se tornam objetos escritos – manuscritos, gravados, impressos e, hoje, informatizados – manejados de diferentes formas por leitores de carne e osso cujas maneiras de ler variam de acordo com as épocas, os lugares e os ambientes (CAVALLO e CHARTIER, 2002, p. 9)

Paulo da Silveira, nesse mesmo sentido, diz que o livro não pertence aos autores. Estes, são apenas aqueles que concebem o conteúdo do livro, ou seja, a obra literária. O livro pertence aos artistas, aos artesãos e aos editores. É dos conformadores – aqueles capazes de atribuir formato às palavras escritas por pesquisadores, publicadores e escritores.

Olhar para a história da leitura significa olhar para as diferentes configurações da leitura, e para os formatos que o livro teve e tem. Se olharmos para o mundo Grego, no período Helenístico, observamos uma relação muito interessante entre livros e leitores. A princípio, podemos compreender que o formato do livro é similar a um “rolo”. A leitura era um hábito coletivo, prática da vida em sociedade e realizada em voz alta. Além das discussões que se suscitavam a partir do texto, existia ainda a necessidade de conservar esses escritos. “A Grécia antiga teve nítida consciência de que a escrita fora “inventada” para fixar os textos e trazê-los assim novamente à memória, na prática, para conservá-los” (Ibid., p. 10). Mas a transmissão oral não é a única maneira de os gregos do período

helenístico conservarem seus textos. A biblioteca de Alexandria surge como um exemplo dessa lógica, pois ela é

ao mesmo tempo “universal” e “racional”: universal, porque é destinada à conservação dos livros de todos os tempos e todo o mundo conhecido, e racional, porque nela os próprios livros devem obedecer a uma ordem, entrar em um sistema de classificação [...] que permitia organizá-los por autor, obra e conteúdo. (Ibid.p.14)

A grande questão posta pelos autores é que as bibliotecas helenísticas não eram bibliotecas de leitura, mas um símbolo de ostentação e poderio. Podiam ser, ao mesmo tempo, símbolo de grandeza das dinastias que estavam no poder quanto um espaço de estudo para os intelectuais, eruditos e literatos (CAVALLO e CHARTIER, 2002, p. 14).

Roma herdou muitas dessas relações entre texto, leitura e leitores do mundo grego. A principal diferença era que entre as famílias nobres, tomos e documentos de relatos das funções exercidas por aquelas pessoas figuravam entre seus livros. Eventualmente, as classes mais nobres da sociedade romana passam a arquivar livros oriundos de viagens e conquistas, de modo que suas residências passam a arquivar bibliotecas particulares, restrita à sociedade culta (idem p. 17).

No que tange à Idade Média, o *codex* coloca-se como o instrumento mediador da leitura, sendo esta fortalecida no Império Bizantino pelo crescente alfabetização e escolarização (pública e provada). Em Bizâncio, o livro era produzido por copistas-artesãos (às vezes, até mesmo monges) e copistas amadores. Havia ainda uma herança da leitura em voz alto, em oposição à uma leitura em voz baixa, murmurada do Ocidente latino medieval (CAVALLO e CHARTIER, 2002, p. 20).

Na alta Idade Média Ocidental, a leitura ficou concentrada na reclusão das “igrejas, das celas, dos refeitórios, dos claustros, das escolas religiosas [...]” CAVALLO e CHARTIER, 2002, p. 20. Em partes, isso se deu porque a leitura e os livros serviam para conhecer a Deus e para a salvação da alma pela leitura, releitura e memorização: “o próprio *codex*, com suas páginas que seccionavam o texto, facilitando suas releituras e confrontos, convidava a uma leitura meditada[...]” (Idem, p. 21)

Entre os séculos XI e XIV, a história da leitura passa por uma transformação. Com o renascimento e reorganização das cidades, as escolas se tornam o local dos livros. Há um desenvolvimento da alfabetização, de modo que a escrita e as práticas de leitura progridem progressivamente ao ponto dos usos do livro se diversificarem. A forma do livro passa por modificações: cada página passa a conter duas colunas de texto, sendo

esse fragmentado em frases que facilitem a compreensão do leitor. “O livro, daí em diante, torna-se a fonte de onde se chega ao saber ou aos saberes: não é mais o depositário de um conhecimento a ser ruminado ou a ser simplesmente conservado” (CAVALLO e CHARTIER, 2002, p. 22). Nesse mesmo sentido, sumários, índices de concordância de termos, títulos de capítulos, separações entre o texto e muitas outras técnicas de identificação são empregadas para facilitar o acesso aos textos. (idem, p. 23).

Nesse mesmo sentido, são notadas outras observações. O espaço da biblioteca, anteriormente destinado a um acúmulo patrimonial e à conservação, passa a ser destinado à leitura. O processo de catalogação desses livros passa a ser mais assertivo, de modo a facilitar a consulta dos exemplares que os leitores precisam acessar. A biblioteca deixa de habitar os espaços solitários dos monastérios e passa a ser um espaço amplo e urbano. “Do ponto de vista arquitetônico, essa nova biblioteca é constituída por uma sala comprida, com um corredor vazio no centro, sendo a sala ocupada, nas duas naves laterais, por filas paralelas de bancos, dos quais os livros, para leitura e consulta, ficam presos por meio de corrente” (CAVALLO e CHARTIER, 2002, p. 23).

Entre os séculos XVI e XIX, percebe-se que há uma cisão no que tange as práticas de leitura no mundo ocidental. Cavallo e Chartier nos apresentam um panorama Europeu ao contextualizar a transição para a Idade Moderna. Essas mudanças acontecem devido aos ritmos da industrialização diferentes em determinados pontos do continente, da crescente alfabetização em determinadas cidades, das escolhas religiosas (os países que continuaram católicos, e os países que foram alcançados pela Reforma). “Tais desvios tem sua tradução nos ‘regimes’ de censura, na atividade de edição no comércio livreiro, no mercado do livro” (CAVALLO e CHARTIER, 2002, p. 24). O início da Idade Moderna apresenta um panorama mais próximo dos hábitos contemporâneos; os leitores têm “uma produção impressa mais numerosa, mais acessível e acolhedora em relação a novas fórmulas editoriais” (Idem, p. 24).

Em contrapartida, observa-se como o contexto histórico evidencia a diferença da experiência entre leitores e leituras. Em países como Itália, Espanha, Portugal e na França, os leitores precisam contornar a Inquisição para acessar livros censurados pela Igreja e pelo Estado, que objetivam estancar a circulação de obras entendidas como perigosas para as autoridades da Igreja Católica e ao poder absoluto dos soberanos. Na Alemanha, os ideais do Iluminismo começavam a trazer novas possibilidades aos seus leitores. Na

Inglaterra, a Revolução Industrial reorganiza as práticas de leitura, ao passo que constitui um novo mercado dos impressos (Idem, p. 25).

Decerto, a primeira grande revolução que vai afetar essa relação com a leitura são as modificações no modo de se reproduzir os textos e de produção dos livros. A invenção da prensa por Joahannes Gutenberg, no século XV, abreviou o tempo e os custos de produção dos livros, uma vez que não era mais necessário fazer cópias manuscritas das obras disponíveis. Para além dessa questão, podemos citar a possibilidade de imprimir muitas cópias em uma mesma tiragem, aumentando o número de leitores que passam a ter acesso ao mesmo texto simultaneamente. Mas no que tange a estrutura do objeto livro, ela continua a mesma, sendo composta “por páginas dobradas, reunidas em cadernos e juntadas sob uma mesma encadernação ou capa” (CAVALLO e CHARTIER, 2002, p.26)²².

Os autores apresentam três “revoluções da leitura” que nos permitem compreender as relações entre leitores, textos e leituras na Idade Moderna. A primeira, entre os séculos XII e XIII, refere-se à implantação do modelo escolástico (o livro é objeto de trabalho intelectual), em substituição do modelo monástico (o escrito é memória material e deve ser conservado).

A segunda “revolução da leitura” refere-se ao período da Idade Média, anterior à industrialização e remete à classificação das leituras entre “intensiva” e “extensiva”. O leitor “intensivo” é aquele que detém uma quantidade de livros delimitada à sua disposição. Os livros eram “lidos e relidos, memorizados e recitados, compreendidos e decorados, transmitidos de geração em geração”. Em sua maioria, eram textos religiosos, com a Bíblia figurando o primeiro lugar dessas publicações.

Uma terceira “revolução da leitura” é apresentada pelos autores, uma revolução que cruza o *volumen* (rolo) com o *codex*, é quando o elemento eletrônico entra na equação. Compreende-se que a leitura por uma tela não é a mesma daquela realizada em um *codex*

²² Os autores fazem uma síntese interessante sobre os formatos que os livros podem assumir: “Nos últimos séculos, o livro copiado à mão, é organizada uma hierarquia durável dos formatos que distingue o grande fólio, o *libro da banco* que deve ser pousado em algum lugar para ser lido e que é livro de universidade e de estudo; o livro humanista, mais maleável em seu formato médio, que traz a leitura de textos clássicos e de novidades; enfim, o *libellus*, o livro portátil, de bolso ou de cabeceira, com múltiplas utilizações, para leitores mais numerosos e com menos dinheiro. O livro impresso permanece herdeiro direto dessa divisão, associando formato do livro, tipo de texto, momento e modo de leitura. (CAVALLO e CHARTIER, 2002, p. 27)

devido ao seu formato – ela se assemelha muito mais à leitura de um *volumen*, afinal com a leitura eletrônica “o texto se desenrola verticalmente”, ao passo que se aproxima do *codex* em suas referências próprias: a paginação, índice, tabelas etc., estabelecendo uma relação com o texto totalmente original.

Ademais, observa-se uma relação nova em relação ao contexto físico desses textos. A principal quebra de paradigma na contemporaneidade da leitura acontece quando o leitor (e não mais o autor ou o editor) passar a dominar a “materialidade” das obras (eletrônicas) ao decidir o contorno, a aparência que o livro assumirá ao aparecer na tela. Essa quebra é apresentada como uma quebra do elo físico entre o objeto impresso e o texto contido em suas páginas (CAVALLO e CHARTIER, 2002, p.30).

É possível citar que a terceira “revolução da leitura” contribuiu para que o sonho de uma biblioteca pudesse ser alcançado por aqueles que assim o desejassem. Desde a Antiguidade, os homens ocidentais estiveram obcecados pela contradição entre o sonho possuir uma biblioteca universal, cujas paredes e prateleiras abrigassem exemplares de todos os lugares conhecidos do mundo e com a realidade, que era a presença restrita dos exemplares das bibliotecas, pois não importava o quão amplos eram esses espaços, eles jamais poderiam abrigar tamanha fantasia.

A biblioteca eletrônica equipara-se à biblioteca de Alexandria e à de Babel, tão presentes no imaginário Ocidental no que tange o desejo de ter exemplares infindáveis. Considerando o seu contexto eletrônico, o texto pode (suposta e teoricamente) ser acessado por qualquer leitor que assim o quiser, independentemente de sua localização geográfica a partir de uma série de gestos simples.

Em conclusão, Cavallo e Chartier apresentam apontamentos dessa “revolução” que permitem compreender como a leitura dita tradicional passa a configurar-se num mundo globalizado e eletrônico. “Do *codex* à tela, o passo é tão importante quanto o que foi dado ao passar do rolo ao *codex*” (CAVALLO e CHARTIER, 2002, p.32). O objeto livro e o texto, ao relacionaram-se numa nova configuração com o leitor, passam a ter tantos significados quantos leitores; o livro enquanto objeto habita o lugar da abstração, adentrando o âmbito cultural da nossa sociedade a partir de novas possibilidades.

Apresentar a história da leitura no mundo ocidental me permite compreender a minha própria relação com a leitura, de modo a tangenciar a minha relação com **Livro do Negro**, o objeto apresentado nessa Dissertação, nos próximos tópicos.

2.4. A Leitura e eu

Paulo Freire nos diz que a leitura do mundo precede a leitura da palavra (1989, p. 9), de modo que o domínio da palavra permitirá o acesso ao conhecimento produzido em relação ao mundo em que se vive. Essa frase implica que o processo de leitura começa com aquilo que nos cerca. Aprendemos a dar sentido àquilo que nos cerca à medida em que experienciamos o mundo, para então decodificarmos aquilo que lemos. Antes de pensarmos a leitura literária, pensamos na leitura de mundo e sua subsequente leitura crítica. A experiência literária habita entre o que nós lemos e o que o escritor se propõe a traduzir. Sua finalidade é a experiência, ao contrário da leitura acadêmica, cuja finalidade é acessar e divulgar conhecimento; essa leitura também é perpassada pela experiência.

Jorge Larrosa Bondía, quando discorre sobre a experiência e o sujeito da experiência na educação, analisa a “experiência” em idiomas distintos. Suas observações sobre esse termo são muito caras, pois nos permite destacar alguns pontos importantes para compreender melhor as discussões desse capítulo:

Se escutarmos em espanhol, nessa língua em que a experiência é “o que nos passa”, o sujeito da experiência seria algo como um território de passagem, algo como uma superfície sensível que aquilo que acontece afeta de algum modo, produz alguns afetos, inscreve algumas marcas, deixa alguns vestígios, alguns efeitos. Se escutarmos em francês, em que a experiência é “ce que nous arrive”, o sujeito da experiência é um ponto de chegada, um lugar que recebe o que chega e que, ao receber lhe dá lugar. E em português, em italiano e em inglês, em que a experiência soa como “aquilo que nos acontece, nos sucede”, ou “happen to us”, o sujeito da experiência é sobretudo um espaço onde têm lugar os acontecimentos. (BONDÍA, 2002, p. 24)

Durante a escrita da minha Monografia, defendida em 2018, bati na tecla da necessidade de compreender a experiência como tudo aquilo que permitimos que nos aconteça. De que a experiência acontece passivamente, sem a possibilidade de controlarmos o que de fato nos acontece. Naquele momento, observar a experiência dentro do meu processo de criação não objetivava enumerar essas definições, e sim compreender a importância delas.

Neste momento, objetivo compreender a experiência como um espaço do possível. No sentido da leitura, a experiência habita o desconhecido, sendo conhecida à medida em que avançamos na leitura proposta. O leitor é um sujeito da experiência de Larrosa porque se permite ser tocado, se permite ser surpreendido – o leitor habita momentaneamente as

páginas do livro, enquanto o livro habitará o leitor enquanto este viver. O leitor se compromete a carregar um pouco de cada leitura literária que faz.

A experiência de Larrosa Bondía permite perceber o leitor (como o artista) como um território de passagem. Isso significa saber que os pontos de aproximação e distância tanto na produção artística quanto na experiência de leitura estão ligados também aos contextos sociopolíticos em que eu me encontro e me apresento ao mundo. O sujeito da experiência em Larrosa (2002, p. 24) é aquele que se deixa tocar. Um sujeito possível a quem se deixa acontecer tanto quanto é uma concatenação daquilo que lhe acontece ao seu redor. Aqui, mais uma vez, a contextualização sociopolítica em que o sujeito está inserido se faz presente.

Maria Helena Martins, ao propor um estudo sobre a leitura, nos questiona se bastaria decifrar códigos para que entendêssemos o que significa esse ato, ou se poderíamos compreendê-los de maneira mais complexa. Podemos fazer uma leitura daquilo que nos acontece, das pessoas ao nosso redor, das situações cotidianas, das imagens, sons e escritos que nos cercam. A leitura ultrapassa a linguagem textual:

Seria preciso, então, considerar a leitura como um processo de compreensão de expressões formais e simbólicas, não importando por meio de que linguagem. Assim, o ato de ler se refere tanto a algo escrito quanto a outros tipos de expressão do fazer humano, caracterizando-se também como acontecimento histórico e estabelecendo uma relação igualmente histórica entre o leitor e o que lido. (1997, p. 30)

Nesse sentido, a partir dos escritos de Martins, Freire e Larrosa, é possível compreender a leitura e a experiência de leitura como algo indissociável das nossas vivências. Experienciar a leitura e experienciar o mundo ao nosso redor caminham juntos. As sensações e críticas que podem surgir do ato da leitura só acontecem porque conseguimos fazer uma leitura crítica do mundo em que estamos.

Certamente, essa leitura vai ser enviesada – nada mais natural do que analisarmos uma situação pela régua daquilo que já conhecemos. Mas a beleza da leitura é justamente essa: conhecer novas realidades a fim de que, de alguma maneira, a nossa seja transformada.

Não haveria melhor maneira de continuar esse capítulo se não com o relato de como ingressei na pré-escola. Eu tenho uma prima, Amanda, que é 40 dias mais velha do que eu, filha de uma das irmãs mais novas da minha mãe. Desde pequenos, partilhamos tudo juntos: o berço, os brinquedos e a atenção da família justamente por causa da nossa idade próxima. Quando tínhamos quatro anos de vida, ela entrou para a escola onde a sua mãe

trabalhava como auxiliar de classe. Quando eu descobri que Amanda tinha entrado para a escola, eu implorei para entrar também. Esse relato, obviamente, não é meu. É contado com estafa pela mãe pois – segundo ela – nunca tinha visto uma criança implorar para ir estudar.

Quem conhece a minha família, sabe que nós somos propensos ao exagero. Mas nesse caso, eu não diria que houve um floreio muito grande dessa situação. Eu me lembro de estar no ambiente escolar desde muito pequeno. E foi desde muito pequeno que eu comecei a acessar alguns exemplares literários. Desde gibis da *Turma da Mônica*, do *Mickey* e do meu preferido, o *Zé Carioca*, até cópias dos clássicos da literatura infantil. Eu me lembro de uma edição em capa dura de *Branca de Neve* judiada pelo tempo e pelo meu eu de 4 anos. Naquela edição, ao contrário do clássico da *Disney*, a Branca de Neve tinha longos cabelos negros. Esse detalhe foi o único que se sobressaiu devido àquela diferença. Quanto aos gibis, eu os recebia com frequência de presente das minhas tias-avós, pai e mãe.²³

Em relação a uma leitura mais pessoal, escolhida a dedo por mim, posso citar uma série de livros que, de alguma maneira me trouxeram para o mundo da literatura. Apesar das polêmicas²⁴ envolvendo a autora J. K. Rowling, seria uma traição à minha história com a leitura não falar das aventuras do jovem bruxo Harry Potter²⁵, lançado pela editora Rocco no Brasil. Foi nesse momento que minha relação com a literatura mudou; eu me permito utilizar a seguinte passagem do livro *Orlando*, de Virgínia Woolf (2017, p. 51) para ilustrar essa mudança: “*Mas o pior estava por vir. Pois uma vez instalado no organismo, o mal da leitura debilita-o de uma tal maneira que ele se torna presa fácil daquele outro flagelo que infesta o tinteiro e se alastra pela pena. O infeliz dedica-se a escrever.*”

²³ E nesses primeiros anos escolares, um dos livros paradidáticos me marcou bastante foi *Menina Bonita Do Laço De Fita*, de Ana Maria Machado. Com a minha visão de hoje, acredito que esse livro tenha me marcado por causa da identificação da família do coelho, personagem do livro, ter coelhos de várias cores diferentes, assim como na minha família. Mas não posso afirmar isso com certeza. Vários outros livros marcaram a minha jornada estudantil: *O Diário da Rua*, de Esmeralda Ortiz; *Espantoso!*, de Fanny Abramovich; *O crime do Padre Amaro*, de Eça de Queirós; *Os Lusíadas*, de Luís de Camões; *A Divina Comédia*, de Dante Alighieri entre muitos outros, apenas para citar os livros paradidáticos escolhidos pela escola.

²⁴ J.K. Rowling faz novos comentários transfóbicos nas redes sociais. Disponível em <<https://www.correiobraziliense.com.br/diversao-e-arte/2021/12/4970450-j-k-rowling-faz-novos-comentarios-transfobicos-nas-redes-sociais.html>> Acesso dia 28/05/2022.

²⁵ A leitura da série Harry Potter me abriu as portas para outros títulos literários similares, ou completamente diferentes.

Comecei escrevendo histórias próprias com personagens emprestados da saga Harry Potter. São chamadas de *Fanfiction*, *Fanfic* ou ainda de *Fic*, textos escritos por fãs de séries de televisão, comics, gibis, livros e quaisquer outros produtos midiáticos, onde os personagens – ou pessoas reais – são apropriados e utilizados em histórias originais. Aos 11-12 anos, comecei escrevendo minhas primeiras histórias, pegando emprestado elementos e personagens criados por J. K. Rowling e transpostos para uma realidade mais ou menos próxima da minha.

A escrita de *Fanfics* é muito difundida pela internet. Inclusive, seu início foi no início dos anos de 1990 com os *fanzines* (aglutinação entre fã e magazine, revistas em inglês). Com a popularização de Séries como Arquivo X, fãs (num contexto norte-americano) trocavam publicações inteiramente feitas por eles mesmos.

A relação contemporânea entre leitor e texto é avaliada por Guglielmo Cavallo e Roger Chartier ao discorrerem sobre como a autoria dos textos modifica-se num contexto eletrônico: “Não somente o leitor pode submeter os textos a múltiplas operações (indexá-los, anotá-los, copiá-los, deslocá-los, recompô-los etc.) como pode, ainda mais, tornar-se o co-autor”; não obstante,

o leitor da era eletrônica pode construir a seu modo conjuntos textuais originais cuja existência, organização e aparência somente dependem dele. Mas além disso ele pode a qualquer momento intervir nos textos, modificá-los, reescrevê-los, torná-los sua propriedade. Assim, toda a relação com o escrito está profundamente subvertida. (CAVALLO e CHARTIER, 2002, p.31)

No final dos anos 1990 e início de 2000, com a relativa facilidade de acesso ao computador, internet e outros aparatos tecnológicos daquele momento, e com a globalização, os zines foram transpostos para o cyberspaço, encontrando em sites, *vlogs* e blogs uma comunidade crescente de aficionados nos mais diversos produtos da mídia²⁶. Destaco outros dois livros fundamentais para o meu amadurecimento enquanto leitor. O primeiro foi *Labirinto*, da escritora britânica Kate Mosse, publicado no Brasil em 2006 pela Suma das Letras e *Entrevista com o Vampiro*, de Anne Rice (1941-2021) publicado no Brasil pela editora Rocco.

Poderia citar muitos outros títulos, sejam eles marcantes para a minha adolescência, sejam eles marcantes para a minha vida adulta. Entretanto, foco em um título específico: “Bom

²⁶ Em 2006, nosso primeiro computador foi comprado por meu pai; descobri essa grande comunidade de escritores, que criavam essas histórias – em sua maioria – por hobby. O principal site mundial de *Fanfics* chamado *Fanfiction.net* acumula mais de 842 mil histórias escritas apenas da saga Harry Potter desde a sua fundação, em 1998.

Crioulo”, de Adolfo Caminha. A leitura de *Bom Crioulo* foi realizada em dois momentos distintos e possui um valor afetivo para mim.

Os livros apontados nos parágrafos anteriores em muito se destacam dos livros paradidáticos utilizados na escola. Em primeiro lugar, sua linguagem não está adaptada ao público-alvo. Em segundo, sua experiência independe da mesma “pressão” da leitura de um paradidático, cujo objetivo é ser discutido em sala de aula.

Nesse mesmo sentido, o livro de Caminha apresenta um caminho inverso aos livros apresentados anteriormente. Se utilizarmos Harry Potter, de J. K. Rowling e Sepulcro, de Kate Mosse como exemplo, observamos uma “contaminação de espetacularização cultural” presente nesses textos, principalmente no que tange a transformação desses livros em outros produtos midiáticos: filmes, séries e parques temáticos. Bom Crioulo, por sua vez, não figurava esse mesmo entendimento. Era um livro “esquecido” e tornado infame, conforme as páginas de contextualização dessa obra literária aponta. A experiência de leitura, nesses termos, também acontece de maneira diferente. O livro de Caminha já estava posto no mundo, sem expectativas de continuação. O mesmo não poderia ser dito dos livros anteriormente citados.

Foi nesse mesmo momento que estava descobrindo e compreendendo melhor a minha sexualidade. E por “descobrir” podemos entender: fazendo pesquisas sobre homossexualidade na internet e lendo todas as manchetes possíveis sobre isso, procurando séries, livros e músicas que pudessem fazer sentido para o que eu queria descobrir.

Minha afetividade só começou a ser desenvolvida anos depois, após o meu ingresso na universidade, quando conheci pessoas incríveis e vivenciei experiências tão incríveis quanto. O meu despertar para o mundo aconteceu naquele momento, aos 18 anos de idade. Sinto que preciso fazer um contorno nessa afirmação ao dizer que essa segurança em mim mesmo não representa o todo do que significa se entender e aceitar ser um jovem negro e gay no final dos anos 2000 e início da década de 2010. Selecionei uma série de pesquisadores que propõem ativamente um diálogo entre masculinidade e raça, a fim de apresentarem e discutirem com o que tenho vivido durante minha experiência pessoal com a afetividade desde a adolescência.

Segundo Frantz Fanon (2008, apud NKOSI, 2014, p. 82), a sociedade colonial cindiu brancos e negros em espaços predefinidos e determinantes, que vão para além de uma

hierarquia racial, “expressando-se sobretudo na fixação de atributos biológicos nos indivíduos”. Aos brancos, ficou estipulado que fossem a expressão universal da humanidade, enquanto o homem negro não é homem, é negro. Nesse sentido, existe a distinção de uma cultura universal, aquela pensada e mantida por homens brancos, heterossexuais, europeus, ocidentais. Se o ser humano universal padrão é um homem branco, quaisquer características que fujam desse molde rígido, são postas à margem. Mulheres brancas que também se encontram dentro dessa lógica racista padecem da misoginia e violência de gênero – são brancas, mas não são homens, portanto (segundo essa lógica) não possuem o mesmo valor.

A própria existência de uma masculinidade hegemônica introjeta padrões de performance de gênero com expectativas e cobranças que alienam os homens de sua própria humanidade (NKOSI, 2014 p. 77). Nesse sentido, os homens que se encaixam na categoria padrão, também partilham de uma agressão em sua socialização.

A verdadeira violência acontece quando pessoas que não transitam livremente nesse padrão hegemônico ocupam os espaços que deveriam ser comuns a todos.

O estabelecimento de um determinado modo de ser no mundo forja-se a partir da negação de outros modos de ser, que não pode se dar senão por um processo de violência. Vivemos numa sociedade constituída e constitutiva pela e da violência. A norma homem-branco-hétero exerce sobre as demais subjetividades um efeito colonizador e extrativista. Colonizador no sentido de impor-se violentamente sobre o outro por considerá-lo menos. Extrativista no sentido de sugar a energia vital de quem está fora da norma por meio de violentos processos de submissão. Colonizadores da subjetividade, e conseqüentemente, de toda uma geografia mundial a partir do que se convencionou chamar Expansão Marítima. A expansão para o homem-branco-hétero só é válida se incluir a diminuição da existência ou do território do outro. (VEIGA, 2019, p. 77)

Todas as etapas do desenvolvimento de uma criança/adolescente são cruciais para que esse jovem cresça um adulto saudável, que saiba dialogar sobre seus sentimentos e pensamentos coerentemente. O Brasil é um país abertamente antinegro. Diariamente somos defrontados com casos que escancaram o valor que corpos negros têm em nossa sociedade.

Já há algum tempo desde que discussões raciais em torno das vivências de pessoas negras vêm sendo desenvolvidas no Brasil e no mundo – seja no âmbito acadêmico, seja em coletivos e outros espaços de aglutinação e aquilombamento. Entretanto, foi a partir de

2020²⁷ que essas discussões passaram a habitar também o espaço das grandes mídias a partir da explosão de filmagens realizadas da violência que os corpos negros foram e continuam sendo submetidos em abordagens policiais truculentas, chacinas e nos mais diversos espaços. A *viralização* de ações, que aparentam ter apoio ou uma “carta branca” do Estado, foi possível por causa da relativa facilidade de adquirir aparelhos celulares e ao período de globalização em que nos encontramos.

Segundo o autor Silvio de Almeida, o racismo estrutural não é um tipo específico de racismo, e sim a ideia de que todo racismo será estrutural: toda estrutura capitalista estaria impregnada de discursos que inferiorizam econômica e politicamente a população negra, marginalizando essa parcela da população. Nesse sentido, o racismo forneceria “o sentido, a lógica e a tecnologia para a reprodução das formas de desigualdade e violência que moldam a vida social contemporânea” (ALMEIDA, 2019, referência eletrônica)

A afetividade que um jovem negro e gay recebe é envolta por um “arame farpado”, pois ao mesmo tempo que envolve, o fere. Retomando o pensamento de Veiga, a descoberta da homossexualidade por jovens negros (que o pesquisador politicamente opta por chamar de *bixas pretas*²⁸) acontece de maneira nociva, uma vez que encontram a resistência dentro de seus próprios “quilombos” (VEIGA, 2019, p. 83). Essa resistência acontece porque homens negros têm uma resposta reativa aos padrões de masculinidade impostos pela norma. São atribuídos à branquitude – expressão universal da generalidade humana – características como a intelectualidade, a razão, a civilização, da cultura (principalmente da Europa Ocidental), da religião entre outros (NKOSI, 2014, p. 82).

Tende-se a esperar que o negro seja sempre *superdotado* de habilidades corporais diversas como dança, futebol, força física e outras atividades relacionadas à virilidade típica dos criados supermasculinos. Dificilmente, quando queremos eleger atributos positivos aos negros ou aos africanos, conseguimos ultrapassar essas prerrogativas racializadas criadas pela sociedade colonial. Se homens brancos oprimem aqueles que estão abaixo de si, pois habitam o topo da hierarquia, os homens negros reproduzir esses atos, gestos, palavras e ações para aqueles que consideram estar abaixo de si. (NKOSI, 2014, p.81)

²⁷ No ano de 2020, George Perry Floyd Jr. foi brutalmente assassinado por policiais norte-americanos após ser abordado por supostamente usar uma nota de vinte dólares falsa em um supermercado. Floyd foi imobilizado e assassinado por asfixia após um policial ajoelhar sobre o seu pescoço. Disponível em <<https://g1.globo.com/mundo/noticia/2020/05/27/caso-george-floyd-morte-de-homem-negro-filmado-com-policial-branco-com-joelhos-em-seu-pescoco-causa-indignacao-nos-eua.ghtml>>

²⁸ Segundo o autor, o uso da grafia da palavra “*bixa*” com a letra x é para fazer uso da linguagem coloquial em que esse xingamento aparece dentro do movimento LGBT como forma de transgressão ao se apropriarem de uma palavra pejorativa e também da transgressão da linguagem forma, normativa.

É comum jovens - em situação de vulnerabilidade social ou não – ao se depararem com um confronto interno sobre sua sexualidade, reprimirem as expressões de vivências que enxergam fazer sentido em suas vidas por medo do modo como sua existência passa a ser percebida na sociedade. Veiga continua sua exposição relatando que a afirmação da sexualidade pelas bixas pretas pode resultar em desafetos dentro de casa, e esses desafetos podem ocupar um espaço de culpa. Em especial quando essa culpa vem aliada a ideais religiosos arcaicos. Nos espaços de louvor, seria impossível encontrar o discurso de que a homossexualidade é uma dádiva de Deus (VEIGA, 2019, p. 84-85).

Neste aspecto, o discurso capitalista em vigência permanece o mesmo do período colonial. “Em uma sociedade racista, o homem negro traz a escravidão impressa em seu corpo [...]” (NKOSI, 2014, p. 81). Sendo assim, qual o espaço que o jovem negro ocupa no âmbito do desejo? Veiga nos alerta sobre atitudes que começam a ser internalizadas por jovens destituídos de uma autoestima construída pelo contato afetivo-sexual:

Odiar seus traços, odiar a cor de pele, odiar sua história pessoal e a história do povo ao qual pertence. Desse ponto de vista, o racismo é um sucesso porque consegue nos matar afetivamente, simbolicamente, para além ou aquém das estatísticas de homicídios de pessoas negras no Brasil. Ele mata por todos os lados e de múltiplas formas. (2014, p. 87)

Nesse mesmo sentido, bell hooks (2004), escritora norte-americana, segue discutindo o porquê de homens negros (de modo geral, sem o recorte da sexualidade) odiarem a si mesmos:

[...] a maioria dos homens negros não se ama. Como poderiam, como podemos esperar que eles amem cercados de tanta inveja, desejo e ódio? Em uma cultura imperialista de suprematismo-branco, capitalista e patriarcal, eles são temidos, mas não são amados. (p. ix)²⁹

Em contrapartida, existe uma falsa exaltação aos atributos estereotipados onde homens negros são colocados. Ainda nesse sentido, Nkosi continua explicitando como a violência das palavras age sobre corpos negros ao “valorizar” com elogios alienantes o corpo negro. Vejamos o que esse autor nos diz para avançar um pouco mais nesse debate:

Esse é um dos aspectos importantes da racialização: a crença na superioridade corporal do negro é irmã gêmea da crença em sua inferioridade intelectual, assim como a crença na superioridade intelectual do branco é irmã gêmea da crença em sua inferioridade corporal diante do negro. Isso significa, antes de qualquer coisa, que o elogio ao (descomunal, excessivo e animalizado) pênis e/ou desempenho sexual do negro muitas vezes esconde justamente a

²⁹ Tradução minha, do original “[...] most black men do not love themselves. How could they, how could they be expected to love surrounded by so much envy, desire, hate? Black males in the culture of imperialist white-supremacist capitalist patriarchy are feared but they are not loved.” (p. ix)

impossibilidade de reconhecer sua humanidade em outras instâncias da vida. (NKOSI, 2014, p. 85).

Mais uma vez, faço um paralelo com os escritos de hooks (2004) ao dialogar com possibilidade de pensar a sexualidade de homens negros. Segundo a autora, a sexualidade do homem negro está diretamente ligada à do homem branco. Ao homem negro foi relegado o local do comportamento disfuncional, da hipersexualização, da compulsão. Sendo assim, o homem branco recalcou seu próprio histórico de tortura, estupros e escravidão com o intuito de demonizar o homem negro (hooks, 2004, p. 63) Quando o recorte da sexualidade se faz presente, hooks segue em consonância com seus escritos ao nos dizer que “em uma sociedade patriarcal, muito do que é dito sobre o predador sexual heterossexual, é igualmente verdadeiro para homens gays, já que os dois grupos são socializados para buscar o sexo patriarcal”³⁰ (Ibid., p. 70)

Não seria leviano dizer que o racismo tem uma agência muito grande no modo como homens, mulheres e crianças negras vão constituir seus relacionamentos. E se o homem negro é atravessado violentamente pelo racismo, as mulheres negras serão brutalizadas por ele. A violência diária que milhares de mulheres negras são submetidas no Brasil e no mundo, e o modo como essas mulheres são representadas na arte ou em produtos midiáticos podem não ser o foco desse trabalho, mas seria um desserviço à minha mãe, tias, irmãs, amigas e a tantas outras mulheres negras que afetam tão sensivelmente as minhas vivências se eu não comentasse esse tópico.

Em meu caso pessoal, sou filho de pai militar e mãe dona de casa. Devido ao trabalho do meu pai, tive acessos que muitos jovens negros da minha faixa etária não tiveram, e isso sempre foi comentado dentro de casa. Minha irmã e eu sempre fomos alertados para a necessidade de valorizar os estudos. Não houve essa necessidade – sempre gostei do ambiente escolar. Mesmo quando a permanência na escola em que eu estava durante o 1º ano do Ensino Médio se tornou insustentável por contínuos ataques verbais devido às minhas características físicas, eu sempre dei valor à educação que eu recebia.

Foi na escola que eu estudei durante o segundo e terceiro anos do Ensino Médio que eu tive contato com o livro de Caminha. Nessa época eu já tinha plena noção da minha sexualidade e do espaço que eu ocupava. Estudava numa escola particular localizada no

³⁰ Tradução minha, do original “In patriarchal society much that is said about the heterosexual sexual predator is equally true for gay men since both groups are socialized to seek patriarchal sex” (p. 70)

bairro Vila Belmiro, na cidade de Santos – SP. Era uma escola relativamente grande, onde outros jovens negros e pardos emergentes ou bolsistas partilhavam do espaço comigo.

Se nessa nova escola eu encontrei um espaço um pouco mais acolhedor, com amigos que participavam de atividades que eu detestava como o *surfe* e o futebol e que se relacionavam afetiva e sexualmente com outros amigos do gênero oposto pelos corredores e ruas que circundavam a escola, no que tange a sexualidade, sentia uma solidão – uma falta de referência. E acredito que essa falta de referência não é algo exclusivo da minha vivência – outros homens gays (negros ou não) podem afirmar o mesmo.

Mas a questão era que não havia possibilidades de viver uma descoberta sexual de maneira plena naquele momento. Obviamente, havia ainda a criação restritiva que a minha família adotava. Sendo assim, internalizei que eu estava focado nos estudos, pensando que essas coisas “não eram para a minha idade” e poderiam tirar o foco do meu futuro.

Foi preciso adentrar essas questões cunho pessoal para compreender a diferença entre essas duas experiências de leitura de um mesmo livro. Foi necessário explanar o contexto afetivo em que eu me encontrava, para perceber como os incômodos advindos da primeira leitura de *Bom Crioulo* fazem sentido. Como anteriormente dito, existe ainda a questão racial, que havia começado a compreender melhor naquele momento. Compreender o que significava ser um jovem negro no Brasil – tendo cursado escolas privadas, e ao mesmo tempo, tendo crescido com apenas uma parte da família que falasse abertamente sobre isso – me trouxe sentimentos mistos em relação à certas discussões raciais.

Foi somente com o meu ingresso à Universidade pública, em 2013, que comecei a desenvolver o senso de consciência racial e social que hoje eu possuo – e continuo estudando para desenvolver. É nesse sentido que retomo a análise da primeira leitura de *Bom Crioulo*.

Estabeleceu-se ali um desafeto em relação ao texto, após a conclusão da leitura, como um incômodo. Em retrospecto, observo que aquele incômodo se refere ao fato de o personagem principal, Amaro – um homem negro e homossexual – carregava uma descrição ao longo da narrativa que o destitui de sua humanidade, aproximando-o da categoria animal:

Outras bocas foram transmitindo a ordem até que surgiu, correndo, a figura exótica de um marinheiro negro, d’olhos muito brancos, lábios enormemente grossos, abrindo-se num vago sorriso idiota, e em cuja fisionomia acentuava-

se linhas características de estupidez e subserviência. (CAMINHA, 2019, p. 25)

É importante ressaltar que a edição de “Bom Crioulo” utilizada atualmente não é a mesma que tive contato durante o meu Ensino Médio. A mãe de um dos meus grandes amigos, Luke Johnson, era bibliotecária na escola que estudava e estava sempre nos instigando a ler mais. Cléo Inocêncio, ou tia Cléo, marcou minha adolescência, pois assim como meus próprios pais, fomentou a leitura como um hábito saudável. Foi graças à sua insistência em frequentarmos a biblioteca, que *Bom Crioulo* esteve em minhas mãos.

O interesse atual em relação a esse livro possui uma história curiosa: durante o isolamento social realizado em decorrência da pandemia do Coronavírus (COVID-19) a partir de 2020, ao perceber a interrupção presencial dos afetos que cultivava, pensei dedicar parte do meu tempo para retomar o hábito da leitura, hábito que havia se esmaecido em longo da minha trajetória acadêmica em decorrência das leituras dirigidas de textos técnicos e atividades. O trabalho docente também me afastou desse hábito devido às longas horas em sala de aula.

Dez anos após a primeira leitura desse livro, retornei às suas páginas por acaso – ao procurar recomendações de livros de autores brasileiros, me deparei com a indicação de Bom Crioulo mais de uma vez. Considero que agora, aos 28 anos, possuo uma bagagem teórica muito maior do que na adolescência, de modo a conseguir sintetizar e sistematizar as discussões apresentadas acima sobre racismo e representações de homens negros. Sendo assim, era apenas “normal” que eu me permitisse experienciar essa leitura novamente. Após comprar o livro, comecei a leitura e a experiência de dez anos após o primeiro contato com o livro de Adolfo Caminha foi bem diferente.

Esse foi o principal motivo para começar a fazer interferências nas páginas do exemplar que eu tinha em mãos. A segunda leitura apresenta caráter menos histórico em relação à primeira. A pandemia do então novo Coronavírus (COVID-19) instaurou novas necessidades e hábitos preventivos de higiene e de um isolamento social, provocando diversas reações enquanto sujeito-cidadão, em especial ao que tange às inadequações governamentais para garantir um combate efetivo da pandemia.

No que diz respeito à minha experiência enquanto sujeito-artista, o isolamento social, notadamente causou um espaço de hiato produtivo. Alguns exercícios e estudos foram realizados, conforme o primeiro capítulo da presente pesquisa apresenta; entretanto, ao passo que o projeto de mestrado com a qual havia iniciado junto ao PPGA tomava um

novo *corpus*, retornei ao hábito da leitura com o intuito de ignorar os acontecimentos mundiais.

Dentre as leituras escolhidas estava Bom Crioulo. E a escolha dessa leitura não poderia ser mais simples: por causa do incômodo descrito nas páginas desse capítulo. Realizei a leitura do livro de Caminha com o arcabouço teórico presente nesse texto, de modo que o incômodo da leitura se dissipou, dando lugar a um melhor entendimento do conteúdo daquelas páginas.

Nesse momento, já vinha fazendo monotípias em páginas destacadas de livros que havia adquirido em sebos há alguns anos. Começar a fazer as interferências nas páginas de Bom Crioulo foi o próximo passo lógico dentro do meu processo de criação.

E tinha sempre esta frase na ponta da língua: — Navio de guerra sem chibata é pior que escuna mercante...

Por isso os marinheiros não o estimavam muito; pelo contrário, evitavam a sua presença, procurando intrigá-lo com o mestre e com os outros inferiores. — O guardião Agostinho, sim, que era homem valente, capaz de comandar um quarto...

E riam às escondidas, praguejando contra “o burro do Agostinho, que nem ao menos tinha jeito para capitão de proa...”

Ele ali se achava também, no seu posto, à espera de um sinal para descarregar a chibata, implacavelmente, sobre a vítima. Sentia um prazer especial naquilo, que diabol cada qual tem a sua mania...

— Vinte e cinco..., ordenou o comandante.

— Tira a camisa? quis logo saber Agostinho ridente, cheio de satisfação, vergando o junco para experimentar-lhe a flexibilidade.

— Não, não: com a camisa...

E solto agora dos *machos*, triste e resignado, Herculano sentiu sobre o dorso a força brutal do primeiro golpe, enquanto uma voz cantava, sonolenta e arrastada:

— Umal... e sucessivamente: duas... três... vinte e cinco!

Herculano já não suportava. Torcia-se todo no bico dos pés, erguendo os braços e encolhendo as pernas, cortados de dores agudíssimas que se espalhavam por todo o corpo, te pelo rosto, como se lhe rássem as carnes. A cada golpe escapava-lhe um gemido surdo e trêmulo que ninguém ouvia senão ele próprio no desespero de sua dor.

Toda a gente assistia aquilo sem pesar, com a fria indiferença de múmias.

— Corja! regougou o comandante brandindo a luva. Não se compenetraram de seus deveres, não respeitam a autoridade! Hei de ensiná-los: ou aprendem ou racho-os!

O caso era simples: Herculano tinha uns modos esquisitos de viver sempre retraído, pelos cantos, evitando a companhia

Capítulo Três

Referências Artísticas no Processo de Criação do Livro do Negro

O objeto de estudo dessa dissertação é um objeto artístico constituído a partir de um objeto-livro. Este livro de artista torna-se um objeto complexo, porque minhas interferências são da ordem física, da ordem visual e da ordem conceitual. Como ordem física, compreendo a materialidade do objeto, como o seu volume, peso, textura das páginas, entre outros elementos. A ordem visual compreende o livro como projeto gráfico, como são compostas as páginas que abrigam o texto e os elementos do paratexto. E a ordem conceitual envolve o texto propriamente dito, seu conteúdo e tema, sua estrutura narrativa - e como tais questões me afetam e afetaram durante as leituras convencionais do romance.

Embora aqui tais ordens sejam apontadas separadamente, minhas intervenções no livro de Caminha não reconhecem esses limites; o livro de artista, trabalho em processo, é, em si, uma reorganização (e que pode ser considerada uma desorganização) de uma ordem já fornecida. Um livro, de literatura ou técnico, é uma ordem orientada por um sistema editorial que vai ser submetido a um processo industrial de confecção. Desse modo, ele deve ter garantida a homogeneidade de todos os exemplares de uma edição.

Elaine Ramos, em seu ensaio intitulado *Livro em Processo*, presente na publicação *Entre ser um e ser mil*, organizado por Edyth Derdyk, nos apresenta o panorama e pormenores das etapas industriais de um livro inserido nesse mercado:

O “livro comercial”, publicado por uma editora, normalmente está inserido numa extensa cadeia produtiva, que começa no autor do texto e acaba no leitor. Ele é um produto editorial, tem um orçamento restrito que deve culminar em um preço de capa compatível com o mercado e, para isso, na maioria das vezes, precisa ser produzido em larga escala, ou seja, em uma gráfica. Por fim, ele tem que conquistar um espaço nas livrarias e atrair, em geral, pelo menos 3 mil leitores (RAMOS, 2013, p.96)

Segundo a diretora de arte, essas condicionantes vão balizar todo o processo editorial e criativo do designer responsável por esse projeto, precisando este encontrar “apoio nas restrições técnicas, econômicas e humanas inerentes ao processo” (RAMOS, 2013, p. 96). Faz sentido que o livro seja pensado por esse prisma no mundo editorial, afinal seu objetivo será o lucro. É possível notar os progressos da Revolução Industrial, no sentido do design gráfico, até os dias de hoje, ao observarmos como o projeto editorial dos livros está balizado pela multiplicidade das técnicas de impressão. Nesse sentido, o

aperfeiçoamento das máquinas de impressão possibilitou que designers e editoras pudessem “apelar” visualmente para que o leitor se engajassem facilmente com o livro.

Amir Brito Cadôr caminha nesse sentido ao dizer que a crescente industrialização do século XIX fez com que os livros se tornassem mais complexos, onde o texto

sempre é apresentado acompanhado de um aparato de elementos que o comentam, apresentam. São os paratextos, que incluem a epígrafe, a dedicatória, o prefácio, as notas, as ilustrações, ou seja, tudo o que não faz parte do texto, mas faz parte do livro. (CADÔR, 2012, p. 240-242)

Observamos então uma descrição do livro como um objeto cuidadosamente pensado, cujo conteúdo ultrapassa aquele intencionado pelo autor, contendo também inserções que, dentro do processo editorial, pensou-se necessário. Desse modo, Cadôr nos diz que o livro é o principal veículo de informação escrita: “O livro não é uma matéria inerte, pronta para receber as projeções da mente do leitor, mas é pensado como um dispositivo, com um papel ativo na memória e na imaginação” (Ibid., p. 2039).

No capítulo anterior, foram apresentados alguns aspectos do romance e do autor, o contexto da realização do texto. Neste, são travados diálogos com obras de outros artistas que permeiam as ordens física, visual e conceitual do livro *O Bom Crioulo*. Para efeito de construção deste capítulo, organizei tais ordens em dois eixos norteadores: um eixo refere-se às maneiras de intervenção sobre um livro, feita por diversos artistas; outro eixo relaciona-se ao tema do livro, que responde à discussão de gênero – a representação visual da masculinidade do negro no Brasil, pinçando alguns momentos na modernidade e outros na contemporaneidade.

As interferências e grafismos realizados em suas páginas denotam uma prática artística longitudinal. Isso significa compreender os discursos apresentados em **Livro do Negro** como uma investigação artística ao longo de pelo menos cinco anos. Nesse capítulo objetivamos apresentar uma série de artistas cujas obras de arte dialogam com dois eixos norteadores que permeiam essa pesquisa.

O segundo eixo norteador seria compreender quais possibilidades artísticas o objeto livro permitiria a um artista. Nas páginas que se seguem, observamos o modo com alguns artistas se apropriaram da estrutura, conteúdo ou ainda extrapolaram as estruturas do códice conforme a conhecemos atualmente – ou ainda, como eles se apropriam do ato da leitura. Para compreender os modos de utilização dos livros, tanto no relato presente nessa

dissertação, quanto ao que tange o processo de criação de outros artistas, busco compreender o que é um livro – como ele surgiu e quais os seus usos.

Nesse sentido, esse capítulo é compreendido como um exercício do olhar. Os artistas e obras apresentados nas páginas seguintes nos permitem compreender e perceber diferentes maneiras de se pensar as masculinidades negras – seja pela sua negação, afirmação ou subversão – e dos diversos usos do objeto livro por artistas em suas obras de arte – seja na estrutura do códice, conforme a conhecemos hoje em dia, seja na sua negação ou anulação.

Escolho por começar a discussão a partir do eixo Masculinidades Negras Contemporâneas por um motivo muito simples: O processo de criação de **Livro do Negro** possibilitou que eu pudesse compreender melhor os incômodos referentes à narrativa de Adolfo Caminha sobre a negritude presente no personagem Amaro durante a primeira leitura. Após a segunda leitura do livro, já munido de um referencial teórico e artístico, pude separar essas duas leituras e compreender o seu espaço de incômodo, num primeiro momento, e de florescimento, no segundo momento, no que tange ao processo de criação. Tendo isso em vista, inverto a discussão, começando sobre as representações contemporâneas de Negritude a fim de finalizar essa dissertação do mesmo modo como a comecei: falando sobre o trabalho artístico.

3.1. Masculinidades Negras Contemporâneas

Este primeiro eixo norteador é referente à interseção das representações de masculinidades e negritude a partir de dois recortes temporais. O primeiro é a representação de homens negros a partir dos anos de 1930. Entretanto, precisamos retroceder um pouco na história do Brasil para compreendermos essa questão.

A representação de homens negros no período colonial é cerceada por um discurso único: o da subalternação. Seja a partir de uma leitura racial pautada na escravidão, ou das políticas de embranquecimento da população (ORTIZ, 2006 apud CADILHO, 2015, p. 6). Um forte exemplo deste último seria o óleo sobre tela “A Redenção de Cam” (1895), Figura 17, do artista espanhol Modesto Brocos, apresentada no I Congresso Internacional das Raças, em 1911, em Londres. Naquele congresso, o então diretor do Museu Nacional do Rio de Janeiro, João Batista Lacerda, ilustra a política de miscigenação eugênica em

vigência, pronunciando que em menos de um século, toda a população brasileira seria branca, assim como a criança sentada no colo de sua mãe.

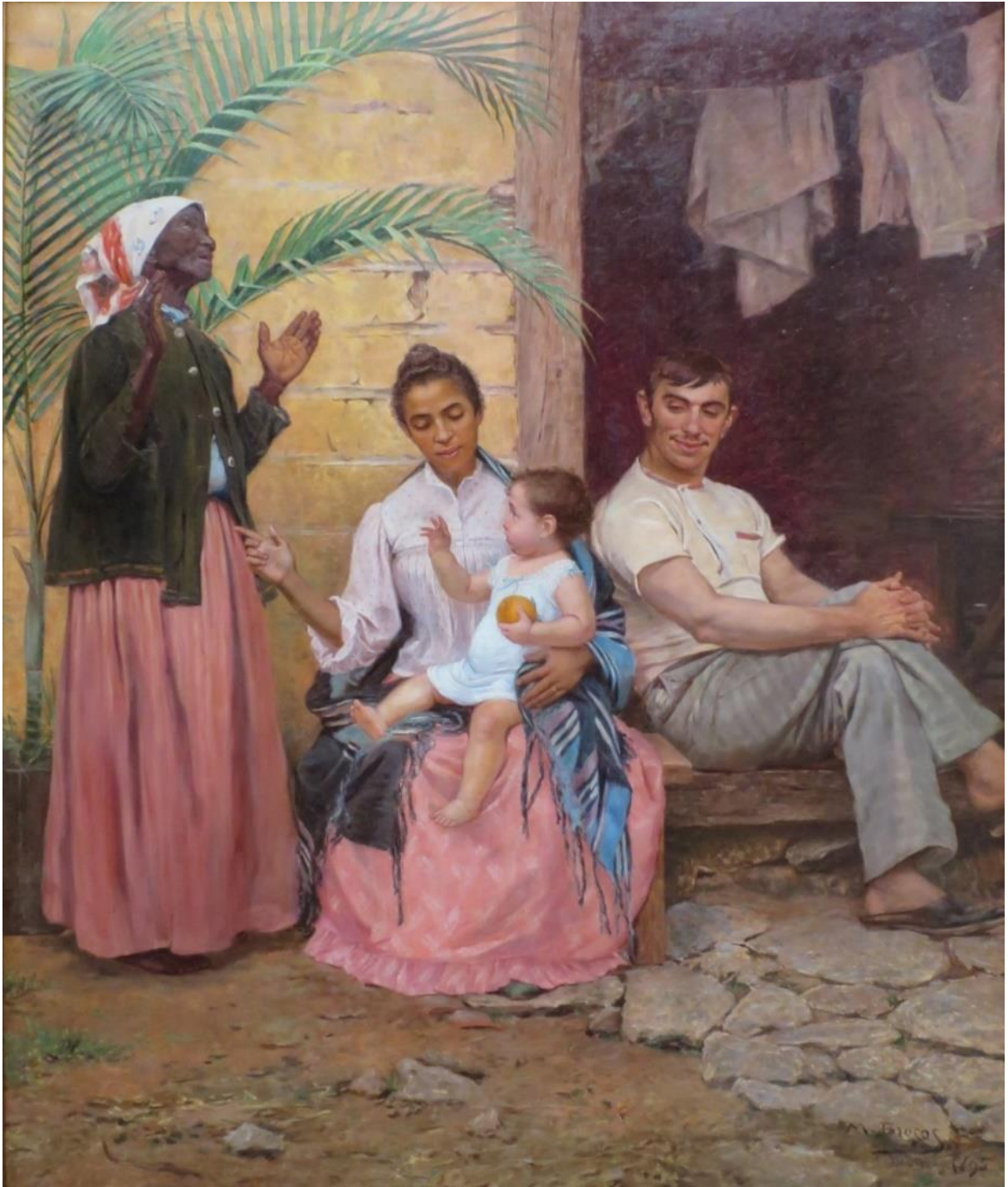


Figura 20. Modesto Brocos. A Redenção de Cam, 1895.

Fonte: <https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/d/d3/Reden%C3%A7%C3%A3o.jpg>

Se observarmos algumas das pinturas de Candido Portinari, como “O Mestiço” (1934), Figura 18, podemos perceber como a figura do mestiço torna-se o símbolo de uma suposta democracia racial no início do século XX – período em que conversas e pesquisas

começaram a ser realizadas a fim de que se ampliasse o debate sobre o progresso da nação brasileira.

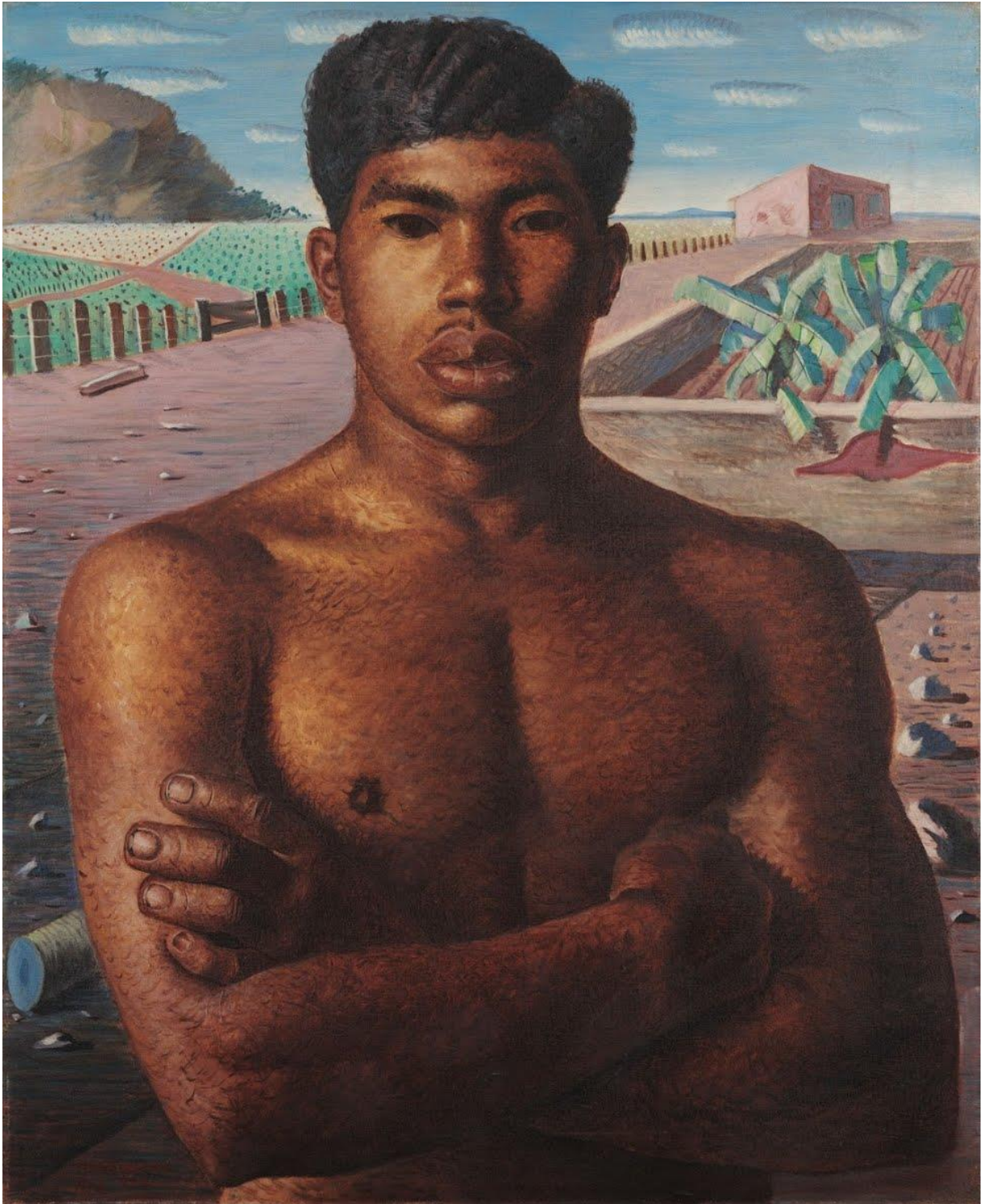


Figura 21. Candido Portinari – O Mestiço, 1934.

Fonte:

https://lh3.googleusercontent.com/EdB2yaW2CT_xfzluXemyu0t2dpR63mulVjkNyRr4UK5I9AEZh-OhPDX4cRhh_SJ0=s1200

O pintor apresenta a construção de uma narrativa crítica da sociedade brasileira em que ele vivia, em especial com o tema do trabalho e da mudança de cenário com o desenvolvimento do processo de industrialização. Observando a imagem acima, se sobressai em primeiro plano a figura do mestiço, braços cruzados, corpo denotando força e resistência. Atrás dele, signos do trabalho: campos arados, plantações, terrenos a trabalhar.

Em sua dissertação de mestrado, Carine da Costa Cadilho nos apresenta um panorama das pinturas de Candido Portinari realizadas durante a década de 1930, classificadas como "pinturas de cunho social". Em relação às representações das personagens nas obras do pintor, em especial "Mestiço", Figura 2, e "Lavrador de Café" (1934). Sobre a ligação dessas figuras ao trabalho, ela diz:

As duas obras, "Mestiço" e "Lavrador de Café", são as grandes expoentes e inauguradoras do que se refere à representação da ligação do negro e do mestiço com o trabalho, associação que Portinari conscientemente traçou no intuito de valorizá-los, visto que o negro e o mestiço – o chamado mulato na época – representavam o obstáculo para a civilização da sociedade brasileira no início do século XX e que, com o modernismo brasileiro dos anos 1920, e depois nos anos 1930, passaram a ser positivados [...] (CADILHO, 2015, p. 73-74)

Para Annateresa Fabris (2005, p. 79), Portinari "demonstra como é possível 'narrar uma história' sem aderir à visão oficial". Contemporaneamente, observamos essa mesma postura no texto de Chimamanda Ngozi Adichie (2018), quando a escritora nos alerta sobre o perigo de uma narrativa histórica única.

Apoiados por sociólogos da elite econômica, o mito da democracia racial no Brasil começou a ser difundido. Para isso, pensadores brasileiros se voltaram para teóricos e cientistas ocidentais daquela época e aos da época anterior, a fim de contextualizar a situação racial do país. (MUNANGA, 1999, p. 50)

O mito da democracia racial no Brasil (assim chamado por Florestan Fernandes) tinha como objetivo abrandar as discussões raciais no país. Justificavam-se devido à existência de uma suposta "harmonia" entre senhores e escravizados. O Brasil teria transcendido, segundo essas pessoas, os conflitos raciais que brutalizaram os corpos de pessoas negras ao redor do mundo. Era muito comum que se fizesse uma comparação com a cultura norte-americana, onde pessoas negras eram impedidas por lei de usar os mesmos estabelecimentos, e ocupar o mesmo espaço físico que pessoas brancas.

Os discursos raciais do início do século XX carregavam consigo uma forte herança do período colonial. Em 1933, Gilberto Freyre publica *Casa Grande & Senzala*, livro que passa a exportar os ideais de nação brasileira para o mundo. Freyre utiliza de sua formação alcançada fora do país para desacreditar teorias pseudocientíficas que comprovassem a inferioridade hereditária do negro, passando a se amparar em autores que comprovavam justamente o contrário, entre eles o Professor Afrânio Peixoto, que aponta a superioridade cultural, técnica e artística dos negros em relação aos indígenas e portugueses (HILL, 2012, p. 104-5). De forte caráter psicológico, sua escrita tem um evidente caráter masculino, muitas vezes focado no modo com as mulheres negras e mulatas eram percebidas (sexualmente) pelos homens da Casa Grande.

Entretanto, opto por fazer um corte brusco nesse subcapítulo. Foi necessário fazer essa introdução para apontar o modo como a representação de negritude não veio do próprio homem negro. Nesse sentido, utilizo o texto da pesquisadora Renata Bittencourt chamado “*Masculinidades Negras*” como base para apresentar alguns trabalhos artísticos que buscam compreender melhor essas masculinidades plurais – seja em sua afirmação, negação, subversão ou ainda reorganização.

Bittencourt inicia seu texto a partir da contextualização tempo-espacial que se encontra. O texto foi redigido após a vitória de Joe Biden e Kamalah Harris sobre Donal Trump. Nesse momento, os Estados Unidos da América vinham passando por uma crescente onda de protestos contra a morte brutal de George Floyd, aos 46 anos, após uma abordagem truculenta da polícia local³¹.

Padrões hegemônicos de masculinidade exercem poder sobre as mulheres e outros homens na intersecção com outras contradições sociais e opressões – assim como alienam os homens negros de sua própria humanidade.

Os estudos das masculinidades negras, plurais, abrangentes, é relativamente recente e eventos como o do assassinato de George Floyd evidenciam a necessidade de combatermos discursos pautados em estereótipos a partir de narrativas contra-hegemônicas. Falar sobre masculinidades não é apenas colocar o homem negro em debate, mas é também entender como nós somos percebidos ao redor das relações que

³¹ Eu poderia citar muitas outras manchetes similares a essa, onde corpos negros foram brutalmente assassinados e violados pelo Estado no Brasil e no mundo, mas opto por não o fazer. A partir desse subcapítulo, a negritude será apresentada pelo prisma do florescimento.

estabelecemos com outras pessoas, incluindo mulheres negras, nossas crianças negras, e todas as pessoas que não se encaixam nos padrões pré-estabelecidos na nossa sociedade. É preciso dialogar com as discussões de gênero para podermos quebrar paradigmas em relação às nossas narrativas. É impossível discutir masculinidades sem discutirmos o feminismo negro, sem conversarmos sobre as violências que assolam a população negra, sem falar sobre o acesso à educação, à saúde, ao básico para as nossas crianças e jovens e garantir que nossos idosos se aposentem com dignidade.

É uma discussão transversal, balizada pelos marcadores sociais: raça, gênero, geração, religião, escolaridade. É uma conversa que envolve todos, todas e todos nós. Não objetivamos, nesse subcapítulo, analisar profundamente as obras apresentadas, e sim tecer caminhos a fim de evidenciar narrativas até então invisibilizadas.

Algumas das obras apresentadas fazem parte da exposição *Black Male* de curadoria de norte-americana Thelma Golden, primeira curadora negra do *Whitney Museum*, em Nova Iorque. Na referida exposição, em cartaz no ano de 1994, 29 artistas investigaram a representação de negros no período pós movimentos dos direitos civis (BITTENCOURT, s/d, p.199). Os artistas não eram exclusivamente homens, ou afro-americanos, e entre eles estavam: David Hammons, Lorna Simpson, Robert Mapplethorpe, a fotógrafa Pat Ward Williams, Jean-Michel Basquiat, Lyle Ashton Harris, Andres Serrano³².

³² Fotógrafo que ficou conhecido pelo uso de fluidos corporais em seus trabalhos, inclusive no controverso “Piss Christ”, um pequeno crucifixo de plástico submerso num copo de vidro com a urina do próprio artista). Esse e as demais obras da série podem ser vistas no website do artista: <http://andresserrano.org/series/immersions>.



Figura 22. Fred Wilson – *Guarded View*, 1991.

Fonte: <https://maraboutatthemuseum.com/2019/01/30/fred-wilsons-guarded-view-and-my-life-as-a-dog/>

Uma das obras presentes era a instalação *Guarded View*, Figura 19, ou *Vista Guardada* de Fred Wilson. A instalação é composta de quatro manequins trajados com os uniformes de segurança de diferentes museus americanos, todos sem cabeça; sabemos que são negros apenas pelas mãos. O artista faz uma crítica institucional, abordando a invisibilidade a que esses trabalhadores – em sua maioria, homens e afro-americanos – são relegados.

Michele Obama, durante o discurso da inauguração da exposição no Museu Whitney, disse que “Existem muitas crianças ao redor do país que olham para espaços como museus, galerias, salas de concerto e outros centros culturais e pensam ‘Esse não é um lugar para mim, para alguém se parece comigo, para alguém que vem do meu bairro’”³³. A fala de Michelle Obama, datada de 2015, apresenta reivindicações que continuam muito relevantes 20 anos após a primeira inauguração da exposição, em 1990, e sete anos

³³ Tradução minha do original, em inglês: “There are so many kids in this country who look at places like museums and concert halls and other cultural centers and they think to themselves, ‘Well, that’s not a place for me, for someone who looks like me, for someone who comes from my neighborhood.’”

GOPNIK, B. At the Whitney, Fred Wilson Draws the Color Line. Disponível em <<https://news.artnet.com/art-world/whitney-fred-wilson-draws-color-line-295768>> Acesso 15 jun 2022.

após a sua fala. Em 2018, o Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand inaugurou a exposição *Histórias afro-atlânticas*, objetivando “traçar paralelos, fricções e diálogos entre as culturas visuais dos territórios afro-atlânticos—suas vivências, criações, cultos e filosofias.³⁴”.

A exposição de Thelma Golden dividiu a crítica. Linda Nochlin, Historiadora e Professora, escreveu que a exposição, de alto teor político, não fazia nenhuma tentativa de esconder o engajamento social dos artistas como um todo. Afirma ainda que as críticas negativas que a exposição recebeu foram infundadas devido ao avanço dos discursos baratos anti “politicamente correto” difundido pela mídia popular daquela época. (BITTENCOURT, s/d, p. 200-201)

Em contrapartida, o curador e crítico de Okwui Enwezor fez uma crítica dura à exposição. Segundo ele, existe um olhar objetificador sobre o corpo negro, transformando-o em um objeto de espetáculo. Assim, a exposição prioriza a perspectiva da violência, e não a perspectiva privada do corpo negro, uma perspectiva que sentiria as perdas e experienciaria uma possibilidade de luto.

A exceção seria o trabalho de Lorna Simpson, chamado de *Gestures/Reenactments* (figuras 20 e 21), que daria conta de apresentar a masculinidade como um espaço complexo e indeterminado.

³⁴ MASP. *Histórias afro-atlânticas*. Disponível em <<https://masp.org.br/exposicoes/historias-afro-atlanticas>> Acesso 15 jun 2022.



Figura 23. Lorna Simpson –*Gestures/Reenactments*, 1985.
 Fonte: <https://lsimpsonstudio.com/photographic-works/1985-88>

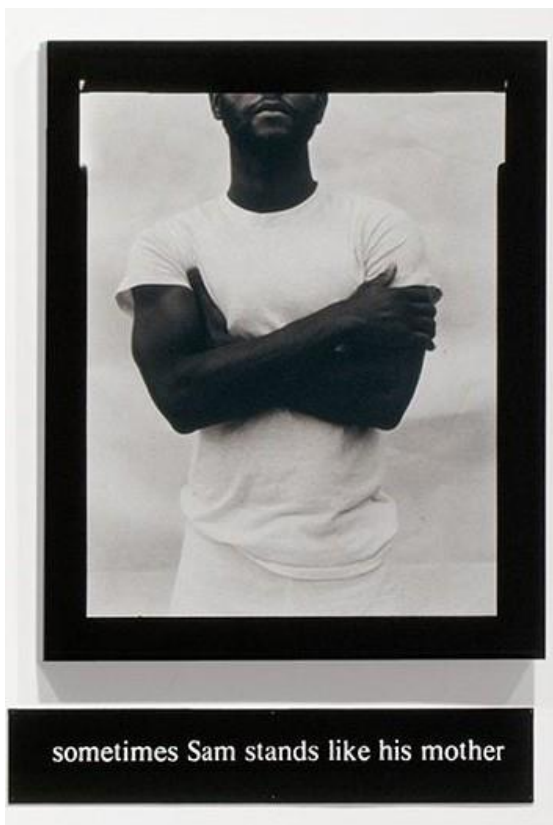


Figura 24. Lorna Simpson –
Gestures/Reenactments (Recorte), 1985.
 Fonte: <https://lsimpsonstudio.com/photographic-works/1985-88>

No excerto ao lado, observamos uma das seis fotografias de Simpson em *Gestures/Reenactments*. Observamos um homem negro trajando roupas brancas com os braços cruzados. De seu rosto vemos apenas a boca e as bochechas. Ele aparenta estar sério, ou numa postura defensiva. No texto em branco, impresso na placa negra, lemos “às vezes Sam se porta como sua mãe”. Entre as outras seis frases e as outras cinco fotografias, não parece haver uma narrativa que as conecte entre si.

Talvez por isso que essa obra ressoe tanto comigo (e possivelmente com outros artistas e pesquisadores) – a frase não toca explicitamente temas da negritude e da masculinidade, ao mesmo tempo que um homem que *aparenta* performar

masculinidade ao mesmo tempo que o compara com a sua mãe – o maior símbolo de respeito e poder dentro da maioria das residências ocidentais.



Figura 25. Deana Lawson – Sons of Cush, 2016.

Fonte: https://www.guggenheim.org/wp-content/uploads/2016/01/2017.37_ph_web.jpg

A fotógrafa Deana Lawson, com sua fotografia “Sons of Cush”, Figura 25, nos apresenta teatralmente uma cena que poderia ser do cotidiano de qualquer pessoa negra, perpassando temas como intimidade, sexualidade, vida doméstica e afetividade.

São duas figuras centrais na fotografia. O homem musculoso, sem camisa, segura um bebê recém-nascido. O seu orgulho. O outro personagem, que vemos somente a mão, está segurando um bolo de dinheiro e a tatuagem em seus dedos “DOPE” é uma gíria, significando tanto a palavra “drogas” quanto algo “bacana” ou “legal”. Todos os elementos dessa fotografia parecem antagônicos e, contraditoriamente, conciliatórios. Os retratos familiares, os brinquedos no chão, o mapa de África pendurado... (BITTENCOURT, s/d, p. 206)

Em seu processo de criação, existe o espaço da elaboração (num sentido psicológico). Lawson, em entrevista ao Guggenheim Museum (2019), diz que fotografar é entrar em comunhão ou acessar uma verdade não dita. Essas estratégias culminam em trabalhos visuais assim de uma sutileza ímpar. Seu objetivo é “[...] capturar algo que represente a

majestade das vidas negras, uma vida de nuances, que é muito mais complexa, profunda, linda, comemorativa, trágica, estranha”³⁵.

É curioso que na figura em exame, a artista faz uma alusão à mitologia bíblica da história de Cush, primeiro filho de Caim. Cush seria o ancestral do povo negro, uma vez que, segundo a mitologia cristã, Caim fora amaldiçoado após matar o próprio irmão a vagar pelo mundo. No passado, muitos acreditavam que o sinal em Caim era uma pele escura – segundo a mitologia Cristã, Deus mudou a cor da pele de Caim para preta a fim de identificá-lo. Já que Caim também recebeu uma maldição, a crença de que a marca era a pele negra levou muitos a acreditarem que as pessoas de pele escura eram amaldiçoadas. Muitos usaram e usam o ensinamento da "marca de Caim" como justificativa para o sequestro e comércio de pessoas escravizadas vindas de África e a discriminação contra as pessoas de pele preta/escura.



Figura 26. Carlos Martiel – Fundamento, 2020.
Fonte: <http://www.carlosmartiel.net/fundamento/>

³⁵ Tradução minha do original, em inglês: “to capture something that represents the majesty of black life, a nuanced black life, one that is by far more complex, deep, beautiful, celebratory, tragic, weird, strange” MOMA. Deana Lawson’s Nation. Disponível em <<https://www.moma.org/magazine/articles/119>> Acesso em 15 Jun 2022.

Carlos Martiel é nascido em Cuba, em 1989, e formado em Artes da Performance, orientado por Tania Bruguera, que é uma das figuras emblemáticas da arte contemporânea cubana. Martiel é conhecido pelas práticas de violência que exerce sobre o próprio corpo. Existe um diálogo muito interessante entre Estado, política e corpo em seus trabalhos. Principalmente se considerarmos que ele vive e trabalha na conexão Havana, Cuba e Nova Iorque. Podemos conectar *Fundamento* com *Nation*, da fotógrafa Deana Lawson. Considerando essa bandeira como um símbolo de um suposto suprematismo estadunidense, o discurso dele fica cada vez mais perceptível, principalmente sob o prisma racial, afinal a população negra desse país teve e ainda tem seus corpos amarrados em seu processo de democratização.



Figura 27. Carlos Martiel – Monumento I. Registros fotográficos de performance.
Fonte: <http://www.carlosmartiel.net/monumento-i/>

Segundo o artista, a performance *Monumento I* propõe “[...] um monumento temporário aos corpos que foram e continuam sendo historicamente discriminados, oprimidos e excluídos pelos discursos hegemônicos do patriarcado eurocêntrico.”³⁶ (MARTIEL, 2021, s/p.).

Nesse sentido, a performance de Martiel tem como objetivo colocar corpos invisibilizados em discussão. O artista põe-se de pé no espaço central de um pedestal. Seu corpo está

³⁶ “This work proposes a temporary monument to bodies that have historically been and continues to be discriminated, oppressed, and excluded by Eurocentric and patriarchal hegemonic discourses.” MARTIEL, C. Monumento I. Disponível em <<http://www.carlosmartiel.net/monumento-i/>> Acesso em 15 Jun. 2022.

coberto de sangue, previamente colhido da população de imigrantes, dos latinxs³⁷, afro-americanos, feminilizados, nativos americanos, islâmicos, da população judia, queer e transexual cujos corpos não considerados “minorias” ou marginalizados nos Estados Unidos da América por discursos supremacistas.

A estrutura corporal de Carlos Martiel chama atenção. Ele é um homem alto, com músculos bem desenvolvidos e cicatrizes ao longo de seu corpo, oriundas das primeiras performances que fez, ao fincar estandartes e medalhas militares em sua pele.

Nesse momento, há um deslocamento para o contexto brasileiro com o óleo sobre tela de Antonio Obá³⁸. Em suas obras, o artista traz o uma representação das interdições ao qual os corpos negros foram/são subordinados. Ele é autor de diversos outros trabalhos que transitam em diferentes linguagens artísticas: desde o desenho, a pintura, até a performance. Sempre com temáticas reverberam em várias outras questões ligadas à negritude, como a religiosidade, a matriarcalidade e nas contradições da construção cultural do Brasil.

Seu intuito inicial era fazer um diálogo entre seus quadros e a tradição da História da Arte de retratar banhistas. Em determinado momento, o artista percebeu que fazia sentido fazer uma conexão dessas narrativas com um episódio de luta pelos direitos civis dos negros nos Estados Unidos da América³⁹. Em postagem realizada no Facebook da editora Companhia das Letras, responsável pela impressão e distribuição do livro de Jeferson Tenório, Obá nos elucida sobre o processo de criação da pintura:

A água, que a priori é para todos, aqui se torna um símbolo de segregação e luta. Na imagem do quadro, vemos um banhista prestes a pular na água. Para mim, o que está em jogo é uma espécie de batismo de fogo. O espaço fica dentro de uma casa. Há uma janela, um reflexo no corpo, um reflexo na parede. Algo está prestes a acontecer, a sensação é de uma tocaia. Mas quem entra na armadilha, no fim, é quem está observando a cena. É um labirinto às claras. (OBÁ, 2020, s/p.)⁴⁰

³⁷ A palavra “latinxs” é um neologismo criado pelas populações de ascendência latino-americana para identificá-los a partir de um termo guarda-chuva e gênero-neutro.

³⁸ Obá foi o responsável pela pintura “Trampolim”, encomendada especialmente para figurar a capa do livro premiado “O avesso da pele”, de Jeferson Tenório.

³⁹ O episódio que o artista se refere é o protesto realizado em 1964, quando manifestantes entraram numa piscina destinada apenas para banhistas brancos, no Monson Motor Lodge, um hotel em St. Augustine, Flórida. Essa manifestação aconteceu dias após Martin Luther King ter sido expulso de uma área segregada no restaurante desse mesmo hotel. O protesto na piscina fez com que o gerente do lugar, como forma de barrar a manifestação, atirasse ácido na água. O Ato dos Direitos Civis foi assinado dias depois desse episódio pelo então presidente Lyndon Johnson.

⁴⁰ COMPANHIA DAS LETRAS. Escolhida para ilustrar a capa do primeiro livro de Jeferson Tenório publicado pela Companhia das Letras, “trampolim” é de autoria do artista Antonio Obá,



Figura 28. Antonio Obá – Banhistas nº 3 – Espreita, 2020.

Fonte: <https://www.artsy.net/artwork/antonio-oba-banhistas-no-3-espreita>

Observar a pintura de Obá me faz perceber um corpo negro que se permite ser visto pelo prisma da delicadeza. Ou ainda que parece não perceber estar sendo observado e capturado/eternizado em uma obra. A obra chamada “Banhistas nº 3”, me remete às piscinas e paisagens da Pop-Art realizadas por David Hockney durante sua estadia nos Estados Unidos.

“Banhistas nº 3” me remete a um estilo de vida de difícil acesso a grande parte da população negra. Ou ainda, a adição de “Espreita” após o título da obra evidenciaria que após a emergência de uma família negra, essas pessoas precisassem permanecer em vigilância ante à possibilidade de – seja por qual motivo for – que seus pertences e bens lhes sejam tomados repentinamente. Obviamente essa leitura não passa de conjectura. A verdade é que as obras de Obá me permitem vislumbrar uma narrativa alheia à subalternização.

que nos contou um pouco sobre a pintura. São Paulo, 1º de agosto de 2020. Facebook: Companhia das Letras. Disponível em < <https://pt-br.facebook.com/companhiadasletras/posts/10157551869781408>> Acesso 15 Jun. de 2022.

Finalizo essa seção capítulo apresentando a performance de Luiz de Abreu. Dançarino e intérprete, Luiz de Abreu vive e trabalha entre São Paulo e Salvador. Seu currículo de artista é bastante consolidado, com obras e performances em diferentes locais do globo. A performance referida chamada “O samba do crioulo doido” pertence ao acervo de videodança do Centre Georges Pompidou, em Paris.



Figura 29. Luiz de Abreu – Samba do Crioulo Doido. Fotografia/Registro da Performance realizada em 2013.

Fonte: <https://www.select.art.br/o-haiti-e-aqui/>

Logo no início do vídeo temos os gritos de denúncia de Elza Soares na música “A Carne”. A discriminação racial, principalmente em relação aos estereótipos impostos ao corpo negro, sendo esse o tema central desta performance⁴¹. A partir de elementos intrinsecamente associados ao afro-brasileiro – samba, carnaval e erotismo – e mesclados a referências à pátria branca, o artista cria imagens que falam do racismo, da transgressão como forma de resistência e da importância do corpo na formação de uma identidade individual e coletiva. Com a força da performance, e com uma dose de ironia e zombaria, pretende-se devolver ao corpo-objeto seu sujeito roubado, com todos os seus sentimentos, crenças e singularidades.

⁴¹ É possível assistir a performance de Luiz de Abreu clicando no link < <https://youtu.be/v9wQNT3Q4OQ>>

Em determinado momento do vídeo, o artista “enfia” o próprio pênis para dentro do corpo. Esse ato me remete ao texto de Deivison Nkosi, referenciado anteriormente nesta dissertação. Em seus escritos, Nkosi faz uma leitura contemporânea sobre o homem negro ser destituído do poder, ou seja, não possuir falo – um falo simbólico.

O antropólogo Rolf Malungo de Souza tem textos igualmente interessantes sobre o modo como homens negros e brancos lutam, de forma desbalanceada, pelo prestígio da masculinidade na sociedade ocidental. O autor cunha o termo “falomaquia”, que seria essa busca pelo poder embasada pela masculinidade fálica.

As representações de negritude são tão plurais quanto aqueles que se propõe a discuti-las. Nesse sentido, observamos entre os trabalhos selecionados, que uma linha narrativa sobre os afetos despertados do e para o corpo negro vão ser disparados a partir do contexto que esse corpo ocupa na sociedade (ocidental). As obras de Portinari nos apresentam uma valorização da negritude a partir da força de trabalho, um trabalho que erigiu e sustenta o país em que vivemos até hoje. Observar as obras de Maxwell de Andrade, por exemplo, nos permitem refletir sobre como esse trabalho – a palavra trabalho muitas vezes é apenas um eufemismo para exploração – pode não significar a emergência desses sujeitos.

Nesse mesmo sentido, podemos olhar para as fotografias de Deana Lawson e para os monumentos de Carlos Martiel, observando como os corpos de sujeitos subalternizados vão colaborar para erigir uma idealização de uma nação conhecida como “a terra da liberdade”, ao passo que essa liberdade não é estendida para todos os seus habitantes.

3.2.0 O que pode o artista fazer com o livro?

A segunda parte desse capítulo apresenta uma seleção de artistas que dialogam, se apropriam, questionam, subvertem e tantas outras operações relacionadas ao fazer artístico o objeto livro. Para fazê-lo, é necessário olhar para o objeto livro e questioná-lo a partir de duas perguntas: 1) O que ele é? e 2) O que é possível fazer a partir dele?

3.2.1. O Livro

Na apresentação do livro *A Página Violada*, Paulo Silveira aproxima o objeto livro do campo emocional ao descrevê-lo:

Possuo um grande carinho por livros, como provavelmente também o tenha quem está pretendendo ler este trabalho. Mas confesso que esse carinho sempre foi mais voltado para o volume, propriamente dito, do que pelo texto que ele comporta (ou suporta). O prazer da leitura é, para muitos, uma emoção que não consegue libertar-se do prazer de sentir o papel na mão ou o seu cheiro. Gosto de observar as ilustrações, de perceber a trama das retículas de impressão, de encontrar um desajuste nas cores: descobrir o magenta e o amarelo por detrás do vermelho. Gosto de contar os seus cadernos, ver como são costurados e quantas páginas há em cada um. E gosto de suas marcas de tempo: as páginas amareladas, manchas de uso, anotações nas margens, os nomes em esferográfica de seus donos. Tudo evidenciando que um livro é um objeto. Ele não é a obra literária. A obra literária é de escritores, pesquisadores, publicadores. O livro é de artistas, artesãos, editores. É de conformadores. (SILVEIRA, 2008, p. 13)

Mais adiante, Silveira adentra nesse pensamento ao dizer que o livro (e, conseqüentemente, o livro de artista) é sua fisicalidade devido ao lugar que ocupa no espaço: é um objeto tridimensional e possui massa:

O livro é um objeto no sentido genérico, uma coisa que pode ser apreendida pela percepção ou pelo pensamento. Sendo material e ocupando um lugar no espaço, tem nas três dimensões a principal característica de ser um corpo físico matemático. Como corpo, portanto, possui a propriedade de causar impressões e estímulos nos seres humanos. Os dualismos corpo e alma, corpo e espírito, corpo e mente e outros semelhantes importam aqui de uma maneira acessória. Neste enfoque, o corpo é sensível e inteligível, através da relação entre o plano material e o plano mental e dessa possível identidade, pelo uso da leitura e/ou da percepção como ferramenta de compreensão ou apreensão. (Ibid., p. 122)

Nesse sentido, o autor continua nos demonstrando como o objeto livro é passível de causar sensações àqueles que experienciam as suas páginas (e seu texto). As interferências gráficas realizadas em *Bom Crioulo* para compor o **Livro do Negro** não são gratuitas; elas aconteceram porque houve dois momentos de afecção com o livro, duas leituras que possibilitaram que um objeto artístico pudesse ser analisado nas páginas dessa investigação.

Quatro dos cinco sentidos parecem permear a percepção do objeto livro a partir de seus verbos: fruir, tocar, cheirar e ver. Curiosamente, menciono ainda um quarto sentido – ou melhor – uma metáfora referente ao sentido do paladar. Diz-se que um leitor é um “devorador” de livros quando o seu processo de leitura se aprofunda de tal maneira na história, que ele “consome” vorazmente o seu conteúdo.

Podemos entender o livro como objeto que desperta afetos. Entretanto, os afetos despertados por sua fisicalidade enquanto objeto, parecem estar hierarquizados acima dos afetos despertados pela leitura de seu conteúdo. A partir da sua descrição afetuosa sobre o objeto livro, e pensando pela lógica dos leitores de livros literários, onde a fruição do objeto é visual, tátil e olfativa, a sacralização desse objeto (e não do conteúdo do objeto) acontece dentro da sociedade contemporânea.

Júlio Plaza, no ensaio *O livro como forma de Arte I*, apresenta o livro pelo prisma sinestésico ao dizer que as possibilidades contemporâneas de leituras – não apenas ao que tange ao objeto livro, mas a leitura do mundo industrializado e globalizado com seus *outdoors* e demais linguagens publicitárias – propiciaria que a relação entre leitor-texto-livro se desse a partir de outros códigos: “[...] desta forma, livros não são mais lidos, mas cheirados, tocados, vistos, jogados e mesmo destruídos. O peso, o tamanho seu desdobramento espacial-escultural são levados em conta: o livro dialoga com outros códigos.” (PLAZA, 1982, s/p.)

Num ponto de vista objetivo, decido fazer o mesmo caminho de Paulo da Silveira no ensaio “*A definição do livro-objeto*” publicado na coletânea *Entre ser um e ser mil*, de Edith Derdyk. Uma definição mais objetiva do livro pelo *website Art and Architecture Thesaurus (ATT)*, aponta que os livros são:

Coleções de madeira, marfim, tablets de metal ou folhas de papel, pergaminho ou material similar, em branco, com escritos ou impressos, costurados ou ligados; geralmente são folhas dobradas e encadernadas contendo impressão contínua ou escritos; especialmente, quando impresso, um volume encadernado ou um volume com certo tamanho. (SILVEIRA, 2013, p. 24)

Júlio Plaza diria que o livro é um volume no espaço, ao passo que também uma sequência de espaços (ou planos) em cada um é percebido, pelo leitor, como um momento diferente. Seguindo essa linha de raciocínio, Plaza diz que o livro é, portanto, uma sequência de momentos, pois:

O texto verbal, contido num livro ignora o fato que o livro é uma estrutura autônoma espaço-temporal em sequência. Uma série de textos, poemas ou outros signos, distribuídos através do livro, seguindo uma ordem particular e sequencial, revela a natureza do livro como estrutura espaço-temporal [...] (PLAZA, 1982, s/p.)

Em contrapartida, poderíamos compreender o livro por outra faceta ao retroceder até a França do século XIX, ao analisarmos os escritos do poeta Stéphane Mallarmé. Olhar o livro por essa ótica significa abarcar a sua forma como o ponto de partida para um trabalho poético. Nesse sentido, o livro seria elaborado a partir da possibilidade de elaboração de um trabalho conceitual que abrigue o seu conteúdo, o texto, elaborando um “conceito do ato de escrever como uma ação e enfoca a possibilidade da construção conceitual do livro ser realizada derivando de sua própria estrutura” (PANEK, 2006, p. 103). A ambição do poeta seria construir um objeto cuja estrutura refletisse a si mesma:

A partir de conflitos filosóficos, ele procura desenlaces nas relações entre linguagem e forma, idéia e ser, vida e morte. Mallarmé insistia que a letra era o elemento básico do livro, que deveria encontrar mobilidade e expansão, chegando mesmo a utilizar a metáfora da composição musical como uma inspiração para experimentos em tipografia e layout. (PANEK, 2006, p. 103)

Chamado apenas de “*Livre*”, “*Livro*” em francês, o que temos de suas tentativas são os esboços e manuscritos analisados por Jacques Scherer. A análise de Scherer, partida da documentação de Mallarmé, mostrou que os manuscritos, majoritariamente, apontam para caminhos possíveis de elaboração do objeto, de sua estrutura e de suas condições a cumprir para que de fato existisse. (apud PANEK, 2006, p. 103)

Stéphane Mallarmé tinha como objetivo construir um Livro Total, sendo este livro o resultado de toda a literatura existente em adição com a realidade. Ao escrever que “*Le monde existe pour aboutir à un livre*”, ou seja, “o mundo existe a fim de terminar num livro”, o poeta evoca uma sacralidade do objeto (e quiçá de seu conteúdo). Ainda segundo Scherer, as reflexões do poeta evidenciam uma preocupação maior com a estrutura. (Idem, ibidem)

Para Mallarmé, o livro era uma “expansão total da letra e considerava que, dele, deveria explorar o movimento” das páginas e da estrutura do livro (PANEK, 2006, p. 104). Esse movimento não deveria ser compreendido como um movimento pré-determinado ou delimitado por uma paginação já imposta, de modo que as páginas pudessem mudar de lugar conforme o leitor assim desejasse:

Mallarmé recusava a passividade da continuidade das páginas, da leitura; para ele o Livro não teria nem princípio nem fim. Preocupava-se em adaptar a forma física à idéia, refletindo fortemente sobre a feição material do objeto, a forma que o expressa. Utilizava o simbolismo da tumba, do cofre ou do bloco e os associava a volumes no espaço.

Comparava o *Livro* fechado, um volume fixo, à tumba, representação da morte, e o *Livro* aberto, através do movimento das folhas, à representação da vida. Explorava, também, o simbolismo do preto e do branco, que, para ele, formavam um par unido por relações recíprocas, como aquelas existentes entre o livro e o jornal. (Idem, *ibidem*)

Ademais, Mallarmé partiria para outros traços que envolvem a apreciação de um livro. O poeta refletia sobre a relação entre a tinta preta da impressão sobre o papel branco, como sendo uma relação primordial e essencial como valor literário. Nesse sentido, me aproximo dos escritos de Mallarmé ao compreender que a tinta utilizada tanto em **Livro do Negro**, quanto em Bom Crioulo permitem que relações entre leitor e texto, leitor e livro, espectador e obra dialoguem e estabeleçam suas próprias relações de afeto, assim como estabeleci com o livro de Caminha e o transmutei em algo que possa estabelecer relações de afeto com terceiros.

Mallarmé ainda refletia sobre a materialidade do objeto por outro viés: o vinco, a dobra da encadernação das folhas do livro. O poeta subverteu essa estrutura, de modo que o vinco não separasse as folhas em metades idênticas:

ele separaria sem separar. A imagem da dobra é central na temática mallarmeana, já que, na estrutura do Livro, essa imagem respeitaria a realidade (a folha dobrada resta intacta) mas permitiria o movimento, a evolução: esses objetos nascem da linha formada no meio das folhas do papel. (PANEK, 2006, p. 104)

Observaremos mais atentamente os escritos de Mallarmé ao adentrarmos nos estudos dos *Poemóbiles* de Augusto de Campos e Julio Plaza. Partimos agora para a contextualização dos Livros de Artista. Paulo Silveira, em *A página violada*, apresenta uma definição ampla sobre o livro de artista: “Utilizo [...] ‘livro de artista’ para designar um grande campo artístico (ou categoria) no sentido lato, que também poderia ser chamado de livro-arte ou outro nome” (2008, p. 25). O autor reflete sobre esse termo ao pesquisá-lo em dicionários de língua portuguesa, se defrontando com verbetes que definem o livro de artista como um trabalho produzido inteiramente pelo artista e que não se limitam inteiramente a ilustrar um texto.

Segundo Amir Brito Cadôr, o livro figura como o principal veículo de comunicação; uma de suas características é justamente a sua relação entre as formas plurais de registrar palavras (CADÔR, 2012, p. 239). O livro, apesar de um objeto, “não é uma matéria inerte,

pronta para receber as projeções da mente do leitor, mas é pensado como um dispositivo, com um papel ativo na memória e na imaginação” (Idem, *ibidem*). Por consequência,

Todo livro de artista, de certo modo, chama a atenção para o livro como objeto editorial. Nesse sentido, todo livro de artista é um livro sobre fazer livros, destacando as inúmeras transformações que acontecem com o texto até chegar ao leitor: a escolha do papel, o formato e o acabamento, a diagramação em colunas, a folha de rosto, enfim, o paratexto editorial como elemento que influencia na recepção do texto. (Ibid., p. 255)

Por esse prisma, se estabelece uma relação intrínseca entre as interferências inseridas nas páginas de um objeto livro pelo artista com o texto impresso previamente. Esse objeto livro tem uma característica bem específica em relação a sua materialidade: ele é um objeto industrial. Seria impossível ignorar o modo como a industrialização da impressão modificou o modo como lidamos com a literatura, ao utilizar como suporte um produto nesse contexto. No Capítulo Dois dessa dissertação, observamos mais atentamente como essas modificações aconteceram, ao passo que a partir das próximas páginas, observaremos esse fenômeno a partir de outras leituras.

Walter Benjamin em seu célebre texto *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica* originalmente publicado em 1936, apresenta discussões contemporâneas às tratadas neste trabalho. O panorama apresentado por Benjamin proporciona um entendimento embrionário sobre como a reprodução em larga escala de obras de arte propiciou novos entendimentos em relação à arte.

Para isso, Benjamin nos recorda que a reprodução de obras de arte nos acompanha há algum tempo. Nos ateliês, a prática da cópia estava presente como estratégia de ensino dos mestres para com seus discípulos. Embora, obviamente, essa reprodução esteja balizada pela mão do artista e não por maquinários industriais, como é o caso da fotografia. (2013, p. 54) Tamanha foi a sua repercussão que o estudo da figuração se tornou um processo acelerado, como poderíamos observar em quaisquer dos panoramas fotográficos de Eadweard Muybridge.

Retornando ao objeto livro, podemos afirmar que ele é ao mesmo tempo único (por ser a única cópia acessada pelo artista) e um objeto múltiplo por estar contido dentro de uma totalidade, entre seus múltiplos impressos na mesma tiragem.

3.2.2. O Artista e seus livros

Em suma, o livro de artista nos parece um objeto híbrido de pluralidades enquanto sua categorização não é estanque. Não obstante, tantas são as variações que artistas utilizam os mais diversos nomes para defini-lo: livro de artista, livro-objeto, livro ilustrado, livro de arte, livro-poema, poema-livro, livro-arte, arte-livro, livro-obra... Mas independe da nomenclatura, o que fato importa é a relação e uso do objeto livro pelos artistas.

Na Introdução de *A Página Violada*, Paulo da Silveira elabora que:

o artista se apropria daquele que considero o mais significativo objeto cultural ocidental (embora muitos autores o considerem primordialmente apenas contenedor de textos), e preexistente nas suas formas e nos seus dogmas. O artista se equilibra em algum ponto por ele, eleito entre o respeito às conformações tradicionais (o códice, por exemplo) e a ruptura ou transgressão (física ou espiritual) às normas consagradas de apresentação do objeto livro. (SILVEIRA, 2008, p. 21)

O próprio nome do livro, *Página Violada*, nos remete à essa apropriação do objeto livro, e é nesse sentido que apresentamos uma seleção de trabalhos artísticos que justificam e exemplificam as múltiplas possibilidades do processo de criação.

Julio Plaza apresenta o Livro de Artista como um objeto de design, uma vez que “o autor se preocupa tanto com o ‘conteúdo’ desse objeto quanto com a forma e faz desta uma *forma-significante*” (1982, s/p.), em contrapartida dos autores de textos “convencionais”, que são passivos em relação ao objeto do livro. Nesse sentido, o artista vai possuir autonomia total em relação a produção de seu objeto.

Nesse sentido, Walter Benjamin apresenta a reprodutibilidade técnica massificada dos objetos [de arte] como uma possibilidade dessa obra ser engajada por um público maior. Esse diálogo complexifica a relação entre público e Livro de Artista, uma vez que muitos desses objetos possuem apenas uma única cópia. Essa relação paradoxal entre a apreensão de um objeto industrial, criado a partir de sua multiplicidade, e a sua transformação para um objeto único foi um discurso posterior aos primeiros escritos do processo de criação do **Livro do Negro**, mas que balizam a investigação ao que tange a concepção de *Livro de Artista* em minha obra.

Para Julio Plaza, essa relação com os meios industriais reafirma a uma relação sincrética entre a arte e as técnicas de comunicação visual atualmente em uso (1982, s/p.), ao passo que utiliza essas tecnologias do campo do fazer do objeto livro para contestá-lo, mudando

a sistematização da leitura conforme antes conhecida, com os seus símbolos e sua contextualização.

É nesse sentido que apresentamos o primeiro trabalho a ser mencionado, os *Poemóviles*, de Augusto de Campos e Julio Plaza, representados na Figura 30. Essas publicações, originalmente expostas em 1974, tridimensionalizam o livro ao ponto de transformá-lo num híbrido entre livro-poema-escultura.



Figura 30. Augusto de Campos e Julio Plaza – Poemóviles, 1984.

Fonte: https://s3-sa-east-1.amazonaws.com/arrematearte-farm/tnt/lot_photos/10015/400f650c0e7b73340164e59292d40d543962726a_ml.jpg

Segundo Julio Plaza, há uma intersecção de vários códigos (ou sistemas de signos) nos *livro-poemas*: visuais, escritos, desenhos, fotografias, organizados isomorficamente no suporte, enquanto no livro-objeto exibe-se a utilização de inúmeros materiais para além do papel. Sendo assim, o *livro-poema* caracteriza-se justamente em relação à sua fisicalidade, ao passo que o poema escrito se apresenta como um corpo físico:

A intenção do *livro-poema* não é a produção de um objeto acabado, mas, através de sua lógica interna, formar o poema durante o uso do livro, que funciona como um canal, no seu manuseio, gerando informações em seu processo (PLAZA, 1982, s/p.)

Ainda de acordo com Plaza, os autores dos *Poemóviles* tratam da adequação entre o conteúdo verbal e a estrutura em que este se apresenta, enquanto o livro é saturado do código escultórico e de um jogo lúdico de interpretações (Idem, ibidem).

Possibilidades de leitura e interpretação dos doze poemas-objeto manipuláveis de Julio Plaza e Augusto de Campos são tão plurais quanto os espectadores que se propõem a manipular suas estruturas que extrapolam os limites da página. Cada *poemóBILE* é independente, podendo ser intercalado uns com os outros sem ter seu sentido alterado, rompendo como uma linearidade narrativa pré-estabelecida. E é nesse sentido que retomo a linha de pensamento do subcapítulo anterior, ao estudar os escritos do poeta Stéphane Mallarmé. O poeta enxerga o livro como uma “forma tridimensional, com profundidade, espessura e solidez; sente a necessidade de compor o espaço” (PANEK, 2006, p. 104).

Augusto de Campos, em seu ensaio intitulado *Pontos-Periferia-Poesia*, publicado no livro *Teoria da Poesia Concreta*, apresenta Mallarmé, com o poema *Um lance de dados jamais abolirá o acaso*⁴², como o precursor/inventor de uma composição poética que exige um estudo tipográfico e funcional do espaço a ser impresso, ou seja: “a exigência de uma tipografia funcional, que espelhe com real eficácia as metamorfoses, os fluxos e refluxos do pensamento” (CAMPOS, 1975, p. 17).

Tal como *Um lance de dados jamais abolirá o acaso*, de 1847, os *PoemóBILES* se organizam a partir da utilização dinâmica dos recursos pertencentes à ordem do que entendemos hoje como design. Há ainda a subtração da pontuação, por exemplo, uma vez que esta é substituída pelas pausas (tabulações em branco) colocadas entre os blocos de texto. Nesse sentido, Mallarmé se refere às palavras como as condutoras da leitura ao “acelerar por vezes e o delongar também o movimento, escandindo-o, intimando-o mesmo segundo uma visão simultânea da Página: esta, servindo agora como alhures o Verso ou linha perfeita” (MALLARMÉ, 1975, p.151).

Augusto de Campos finaliza esse ensaio ao explicitar a importância de Mallarmé para o movimento de vanguarda da Poesia Concreta brasileira, na década de 1950. Como mencionado anteriormente, Augusto de Campos, Décio Pignatari e Haroldo de Campos, integrantes do grupo *Noigandres* foram fortemente influenciados pelo poeta Mallarmé, em especial pelo poema *Um lance de dados jamais abolirá o acaso*, de modo a buscar uma reintegração “à poesia brasileira seu aspecto verbivocovisual” (MATTAR, 2020, p. 1), ou seja, uma poesia que vai para além da sua verbalização, podendo assumir um espaço de verbalização tridimensional e visual, conforme proposto por Mallarmé.

⁴² Traduzido por Haroldo de Campos em “Mallarmé”. São Paulo: Editora Perspectiva, 1975.

Para Silveira (2008, p. 157), o impulso dos escritos de Mallarmé em relação aos estudos da composição da página e da espacialidade do texto revelariam uma série de pequenas revoluções da página, ao passo que “envolveria tanto o projeto gráfico como a literatura, na medida em que propunha novas dimensões de leitura”, a partir das leituras que os novos criadores fariam desses escritos e estudos⁴³.

Segundo Cluver (2006, p. 21 apud MATTAR, 2020, p.2), a poesia concretista do grupo *Noigandres* “atingiu seu status análogo ao da pintura concreta, num semelhante paradoxo, pelo estabelecimento da iconicidade como preocupação estrutural central”. Tanto a página quanto o livro passam a figurar um campo fecundo de experimentações desse movimento, abrangendo a influência de outras linguagens, que acabaram sendo incorporadas à materialização da poesia.

Os primeiros poemas concretos foram expostos em 1956, na primeira Exposição Nacional de Arte Concreta, em cartaz no MAM, em São Paulo. Em 1974, Augusto de Campos e Julio Plaza produziram seus “poemas-objeto”. Com a assimilação dos meios tecnológicos nos anos 1980, produziram com o artista Moysés Baumstein poemas holográficos, utilizando das tecnologias do vídeo⁴⁴.

É nesse sentido que os *poemóviles* (1974) se inserem, em um espaço híbrido de tensão entre o objeto e o livro. A obra possui 12 cartões em folha dupla. Cada cartão possui um “poema visual”, sendo estes manipuláveis e interativos, podendo ser manuseados conforme convier ao observador. Os 12 poemas se chamam *Abre, Open, Cable, Change, Entre, Impossível, Luzcor, Luxo, Reflete, Rever, Vivavaia e Voo*.

O livro não apresenta costura, evidenciando a influência de Mallarmé, e a negação do formato do *codex*. Nesse sentido, Julio Plaza diz que Plaza (1982, s.p.): “cada poemóvil é solto, podendo ser intercalado entre os outros. Rompe-se, assim, a linearidade sequencial da leitura-manuseio”.

Em *O homem sem qualidades caça palavras*, de Elida Tessler, representado na Figura 31, observamos a presença do livro pelo viés da apropriação. A artista toma para si o romance *O homem sem qualidades* do escritor austríaco Robert Musil (1880-1942) ao rasurar de

⁴³ Os concretistas brasileiros não seriam os únicos a despertar possibilidades ante os estudos de Mallarmé. Segundo MATTAR (2020, p. 2), há uma forte influência dos escritos de Mallarmé nos manifestos modernistas, como o futurismo, o cubo-futurismo e o dadá.

⁴⁴ É possível apreciar um desses hologramas, chamado de *poema-bomba* clicando em https://www.augustodecampos.com.br/10_02.htm.

suas páginas todos os adjetivos presentes no texto, obtendo ao todo 30.301 palavras. Cada uma das 134 telas produzidas para a instalação continha 40 palavras apresentadas em um jogo de caça-palavras. As telas de Tessler também foram disponibilizadas no formato do passatempo caça-palavras, com a impressão de 1000 cópias (Figura 32).

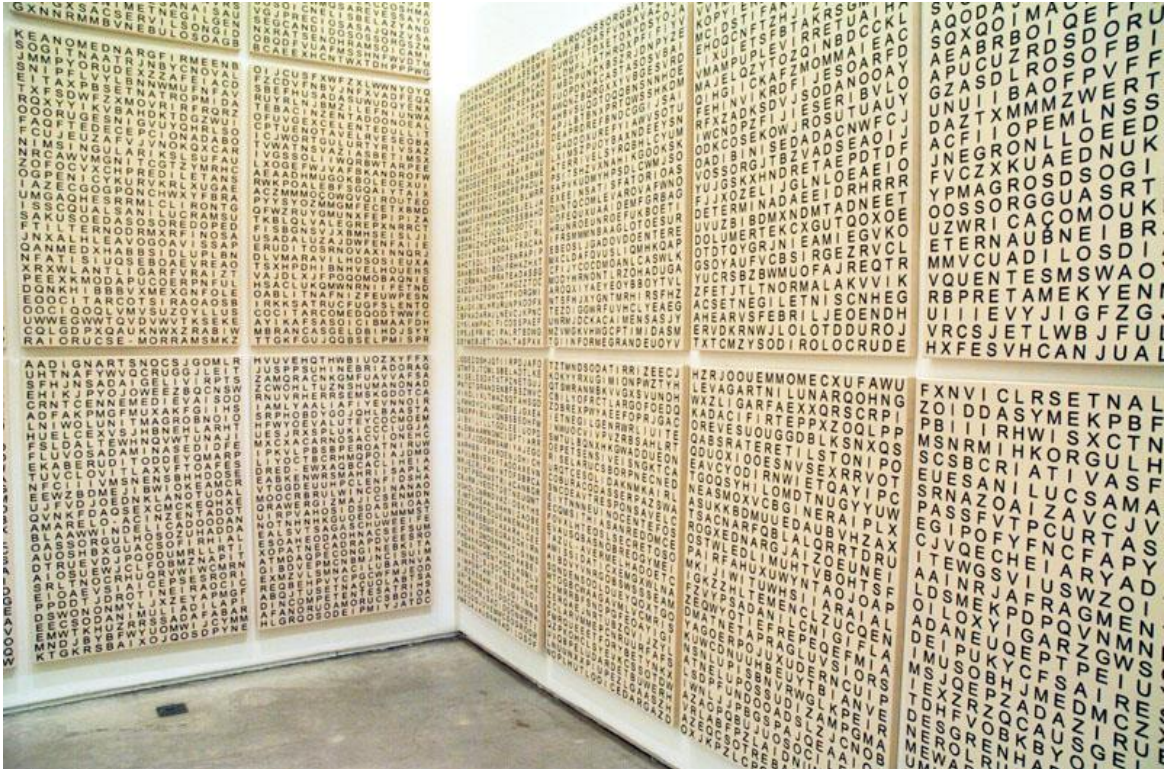


Figura 31. Elida Tessler – O homem sem qualidades, 2007. Telas de algodão cru.
 Fonte: <https://www.elidatessler.site/o-homem-sem-qualidades-caca-palavras>

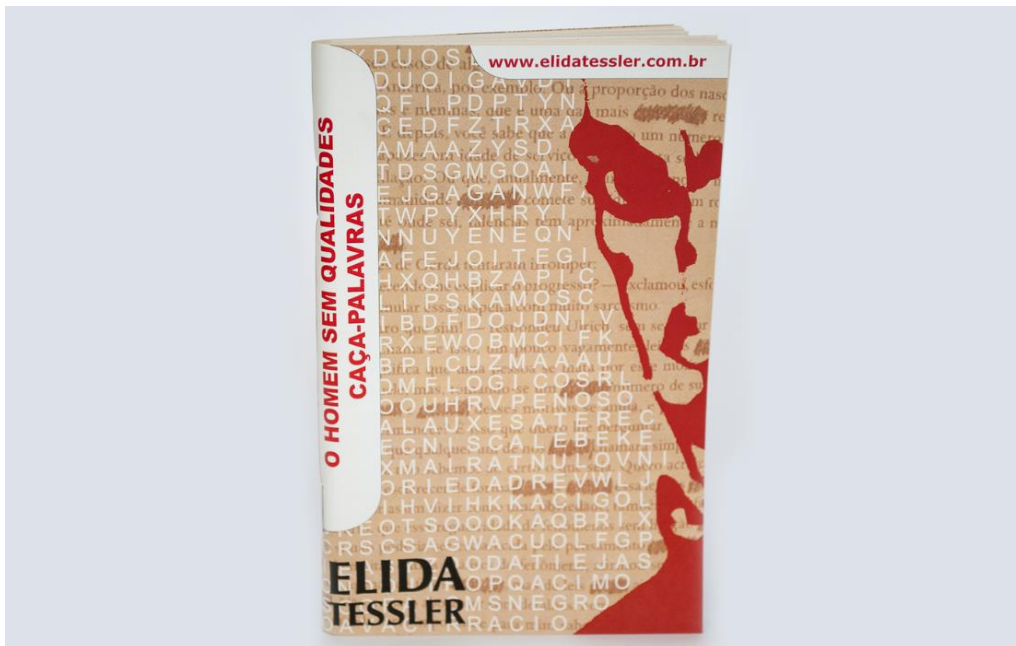


Figura 32. Elida Tessler – O homem sem qualidades caça-palavras, 2007.
 Fonte: <https://www.elidatessler.site/o-homem-sem-qualidades-caca-palavras>

Posteriormente, ao perceber que alguns adjetivos não haviam sido destacados do texto, Tessler se apropriou de mais duas cópias do livro. A primeira chamou de *O homem sem qualidades, mesmo*, rasurando com caneta preta os adjetivos destacados em *O homem sem qualidades*. No segundo livro, chamado *O homem sem qualidades, mesmo assim*, na figura 33, destacou com um corretivo branco os adjetivos esquecidos na primeira leitura (TESSLER, s/d, s/p.).



Figura 33. Elida Tessler – *O homem sem qualidades mesmo assim* e *O homem sem qualidades, mesmo* (respectivamente), 2007.

Fonte: <https://www.elidatessler.site/o-homem-sem-qualidades-caca-palavras>

Elida Tessler foi além da leitura do romance de Musil, tornando-o seu tanto pelo processo de leitura quanto pelo processo de criação. Esse objeto editorial, produzido em larga escala nas impressoras das gráficas se tornou um objeto único. O objeto livro também figura a o espaço físico da obra, talvez como uma forma de transpor não apenas as palavras, mas o próprio significado das palavras.

Três leituras me remetem ao uso do livro por Tessler. Em primeiro lugar, há a possibilidade de transformar o conteúdo do objeto livro em algo completamente alheio à sua intencionalidade original. Ao transformar os adjetivos presentes na Obra de Musil em telas, a artista sacraliza uma linguagem já sacralizada (a da literatura) em outra. Ao mesmo tempo, Tessler possibilita que o observador “carregue” o conteúdo do livro em um “passatempo” de bolso, de fácil acesso, configurando a nossa segundo leitura.

A terceira leitura dessa obra envolve o processo de criação e o processo de leitura. Ao disponibilizar os exemplares rasurados, Tessler ressignifica o livro de Musil ao apresentá-lo como um objeto processual. Ele é obra e documento de processo ao mesmo tempo.

Com aproximadamente 1.500 metros quadrados, o espaço apropriado pela artista Ann Hamilton era, originalmente, uma fábrica. As janelas foram cobertas com painéis translúcidos, de modo que uma iluminação nebulosa abarcasse os presentes. No centro do espaço estava uma figura solitária, sentada em uma mesa. O chão desse espaço está coberto por crina de cavalo costurada em feixes, Figura 34.



Figura 34. Ann Hamilton – Tropos, 1994.

Fonte: https://www.annhamiltonstudio.com/objects/tropos_books.html

Um cheiro ocre de fumaça permeava o ar, e a fonte desse odor fica evidente ao passo que os expectadores se aproximam da pessoa sentada. À medida em que a pessoa no centro do espaço lê o livro que tem nas mãos, queima o texto impresso linha por linha, Figura 35. A figura parece absorta em sua tarefa, como se fosse um ritual. Enquanto durou essa performance, o texto transformado em fumaça, teve seu cheiro absorvido pela crina de cavalo que cobriu inteiramente o chão do local.



Figura 35. Ann Hamilton – Tropos, 1994.
Fonte: https://www.annhamiltonstudio.com/objects/tropos_books.html



Figura 36. Ann Hamilton – Tropos, 1994.
Fonte: https://www.annhamiltonstudio.com/objects/tropos_books.html

Ao mesmo tempo que a crina de cavalo isolou a artista, foi por esse meio que os espectadores perceberam a sua presença no espaço: pela dificuldade de subir pé ante pé por esse material. É pelo movimento no espaço que a outra parte da instalação é ativada: os lamentos e múrmuros de um homem com dificuldade de falar são emanados por nove caixas de som localizadas na parte exterior das janelas, perturbando o silêncio sepulcral, quase reverencial do ato da leitura destrutiva⁴⁵.

Os parágrafos anteriores permitem alinhar uma linha do tempo da obra que hoje acessamos apenas pelos seus registros. Os trabalhos de Ann Hamilton possuem uma complexidade estrutural característica, que vão para além da codificação de símbolos. *Tropos* é uma palavra grega que significa “virar”, num sentido físico pode significar “virar o corpo”. Há um termo biológico chamado *tropismo* que remete ao crescimento de plantas em resposta a estímulos externos, como a luz.

No caso da instalação, o estímulo visual (luz) estava no ato de queima da página. A cauterização das páginas pela artista remete a uma leitura pautada no processo de apagamento do texto. Se o objeto livro é capaz de eternizar palavras, momentos e personagens, Hamilton se põe justamente em fazer o contrário, ao garantir que nenhuma outra pessoa possa acessar as páginas do exemplar que tem nas mãos, conforme observado na Figura 36.

Há uma aproximação muito familiar entre **Livro do Negro** e *Tropos*. Em **Livro do Negro**, há a cobertura do texto por camadas de tinta tipográfica ou de elementos de colagem. A leitura é impossibilitada pela adição de materiais, ao passo que em *Tropos*, há a subtração do texto pelo fogo, aniquilando a possibilidade de leitura. Entretanto, em **Livro do Negro**, a ilegibilidade não é total – em determinadas passagens, tanto texto quanto interferências gráficas coexistem, numa relação harmoniosa.

Dentro dos estudos dos livros de artista, posso aproximar outros dois artistas que utilizam os livros de maneira semelhante à observada em **Livro do Negro**. São eles o sul-africano William Kentridge e o brasileiro e ativista dos direitos indígenas Jaider Esbell (1979-2021).

⁴⁵ Adaptado e traduzido do texto da descrição do projeto da exposição disponibilizado pela artista em seu website. A instalação *Tropos* foi realizada no então Dia Center of the Arts, atual Dia Art Foundation, em Nova Iorque, EUA. Disponível em <http://www.annhamiltonstudio.com/images/projects/tropos/Project_descriptions_tropos.pdf>.

Se em *Tropos* observamos a impossibilidade da leitura por causa da destruição realizada sobre as páginas do livro apropriado e queimado por Hamilton, em *Universal Archive*, ou *Arquivo Universal* (2012), de William Kentridge, é possível observar um processo muito similar aos de **Livro do Negro**. Kentridge, ao se apropriar de uma Enciclopédia, passa a realizar uma série de interferências em linoleogravura nas páginas destacadas, conforme observamos na figura 37. Além de se apropriar dessa publicação como suporte, se apropria também de sua função utilitária para nomear essa série de desenhos: Uma enciclopédia tem como objetivo arquivar definições dos mais variados termos, objetos, verbos e situações em forma de verbetes.



Figura 37. William Kentridge – *Universal Archive*, 2012.
Fonte: William Kentridge – Fortuna. Material Didático Fundação Iberê Camargo

Apesar de Kentridge utilizar as páginas da enciclopédia destacadas em sua série de desenhos, a aproximação entre *Universal Archive* e **Livro do Negro** está na apropriação da página como suporte para realizar impressões. Nas duas obras, é possível observar uma interdição e inlegibilidade do texto por causa das impressões realizadas. Seja em linoleogravura, como nas obras apresentadas acima, seja em monotipia, conforme observamos ao longo da descrição dos processos técnicos de **Livro do Negro**. Linoleogravura e monotipia se apresentam como técnicas da família das gravuras.

Enquanto a monotipia não possui uma matriz reproduzível, a linoleogravura é feita justamente a partir de uma matriz de linóleo, rígida e *entalhável*. Kentridge objetivava representar as pinceladas da caligrafia oriental ao realizar os sulcos na superfície do linóleo, de modo que trabalhou as suas matrizes a fim de emular essa técnica.

Assim como em *Tropos*, o livro apropriado por Kentridge deixa de ter sua narrativa original exequível pelo espectador. A principal diferença, entretanto, ocorre no que tange o propósito das publicações. O livro apropriado por Kentridge é uma enciclopédia, cuja leitura não é linear, a enciclopédia é um livro de consulta, enquanto *Bom Crioulo* é um livro literário, cuja leitura possui um argumento e sua narrativa. Um objeto cristalizado, como uma enciclopédia, passa a orientar-se a partir de questionamentos e dúvidas pessoais do artista, e não das respostas que este objeto pode fornecer àqueles que tem dúvidas. No caso das imagens da figura 37, a partir da estrutura de uma cafeteira, ocorre nove quadros de aproximações entre o objeto e o vestido de uma mulher, um soldado com armadura e outras figuras em movimento. Podemos pensar em uma “narrativa” da transformação de uma forma nas intervenções gráficas de Kentridge, a despeito da estrutura fragmentária de uma enciclopédia. No caso de **Livro do Negro**, é possível construir uma narrativa gráfica que se sobrepõe à narrativa de Adolfo Caminha?

No que tange a temática das obras de Kentridge, observamos temas que são muito recorrentes ao longo de sua investigação artística. A predileção por objetos de natureza morta, como a cafeteira, ou a representação de felinos, pessoas e árvores, bem como de cenas da história das sociedades. Assim como o processo de investigação apresentado no Capítulo Um dessa dissertação, onde observo como a temática da masculinidade permeou a minha produção longitudinalmente, observo novamente esse olhar retrospectivo em Kentridge, ilustrando como o processo de criação pode ser autofágico e autorreferencial.

Em contrapartida, a obra *Carta ao velho mundo*, de Jaider Esbell (1979-2021), apresenta uma apropriação pautada na desconstrução de paradigmas que envolvem os cânones clássicos da historiografia da arte – nesse caso, a arte europeia. Esbell nasceu onde hoje é demarcada a Terra Indígena Raposa Serra do Sol, em Roraima. Esbell foi uma figura central para a consolidação da Arte Indígena Contemporânea no Brasil, quando organizou em 2013 o I Encontro de todos os povos. Seu trabalho artístico flutua entre a pintura, a escrita, o desenho, instalação e a performance entrelaçando a mitologia indígena, críticas à cultura hegemônica com um evidente traço do ativismo ambiental. Em *Carta ao velho mundo*, Figura 38, Esbell faz interferências sobre as páginas de um livro adquirido numa

loja de livros usados. As 400 páginas de textos e figuras coloridas de fotografias e pinturas da arte europeia passam a ter sua leitura impossibilitada pelo discurso do artista. Segundo Esbell, a obra, uma carta, “é endereçada aos lares europeus e seu conteúdo é uma denúncia farta dos séculos de colonização devastadora nas Américas” (ESBELL, 2019, [s/p.]).



Figura 38. Jaider Esbell - Carta ao velho mundo, 2018-2019.
Fonte: <http://34.bienal.org.br/artistas/7339>

A subversão de uma suposta sacralidade da publicação de obras europeias aponta um caminho de irreverência em relação ao material, à fisicalidade do livro apropriado ao mesmo tempo que a irreverência se apresenta em relação às obras impressas no livro. A ressignificação do objeto proposto por Esbell joga luz à possibilidade de apropriação: tudo é apropriável.

A carta aberta de Jaider Esbell evidencia as mazelas contemporâneas da população indígena Pan-Americana, ainda em decorrência da colonização europeia – seja no genocídio visto até hoje, seja na exploração ilegal das terras indígenas. O discurso em *Carta ao velho mundo* possui uma batalha de emancipação, ao apagamento sistemático das violências em que estão sujeitos na sociedade contemporânea.

Nesse sentido, *Carta ao velho mundo* e **Livro do Negro** se aproximam, ao questionarem, à sua maneira, o espaço relegado e posteriormente reivindicado por pessoas indígenas e pretas no Brasil. A apropriação do objeto e a subsequente interferência realizada nas páginas de ambos os livros apresentam diálogos entre artista e objeto (pré-fabricado, oriundo de uma lógica industrial) em uma perspectiva decolonial.

Artistas não se apropriam do livro apenas a partir de sua materialidade, conforme já conhecemos. A seleção de artistas apresentados nesse segundo segmento parte de um mesmo prisma: da apropriação do objeto livro, de seu conteúdo e suas imagens. Por meio de suas obras, Elida Tessler transforma a obra literária em algo completamente novo ao destacar os adjetivos do exemplar que possui e levá-los para as paredes de sua exposição. Ao expor os exemplares dos livros utilizados em caixas de material translúcido sobre um pedestal, a artista interfere também na possibilidade de fruição que esse objeto poderia ter.

Os trabalhos de Ann Hamilton, por sua vez, apresentam a impossibilidade de fruição de um texto devido à queima intencional das frases do romance que a artista tem nas mãos à medida que folheia esse exemplar. De certa forma, esse ato do artista poderia ser entendido como um ato egoísta: ela é a única que pode ter acesso aos escritos desse livro, restando aos espectadores apenas a experiência sensorial que envolve presenciar esse ato. Também é um ato político: a ocultação da memória coletiva no apagamento de sua materialidade.

Jaider Esbell e William Kentridge interdita seus objetos apropriados a partir de outros vieses. No trabalho de Kentridge, o artista destaca as páginas de um dicionário e interfere sobre as páginas selecionadas, criando uma narrativa diferente da estrutura de verbetes da enciclopédia e dos artistas anteriores. A relação estabelecida não é mais de um livro completo. Se ele destaca as páginas que constituíam uma totalidade, o conjunto de páginas interferidas constitui um subconjunto com sua estrutura própria.

Já Esbell interfere nas páginas do livro repletos de ilustrações de obras consagradas da História da Arte. Seu objetivo é garantir que nos discursos dos sujeitos subalternizados que continuam sofrendo algum tipo de interdição de seus direitos haja uma interlocução com os descendentes (mesmo que essa descendência não seja de forma literal) daqueles que invadiram territórios a fim de colonizá-los. *Cartas para o velho continente* é um trabalho que fala sobre o passado e o presente do povo brasileiro, em especial sobre a população indígena, tão invisibilizada. Esbell apresenta a conscientização partindo da irreverência.

Os usos do livro como suporte são tão diversos quanto artistas que decidam interferir em suas páginas, e os livros de artista – por consequência – apresentam essa multiplicidade de sentido. Mas não somente interferir em suas páginas: muito artistas, como Artur Barrio, com seu *livro de carne* (1978-1979) e Waltércio Caldas, com seu *Como imprimir*

sombras (e tantos outros trabalhos) utilizam da estrutura do livro para trabalharem com materiais diferentes do papel. Nesse sentido, é possível compreender que os livros de artistas apresentam grande fecundidade artística para aqueles que se propõem a trabalhar com esses materiais.

Considerações Finais

O presente trabalho abordou uma série de questionamentos e tensionamentos de cunho pessoal, cuja elaboração aconteceu durante um processo de criação pessoal, cujo resultado é o Livro de Artista intitulado **Livro do Negro**. Os relatos pessoais dessa dissertação podem parecer excessivamente subjetivos, mas como não o ser? Decerto, a produção de alguém que se propõe a ser artista parte – primeiramente de como essa pessoa enxerga o mundo.

Não obstante, dependendo de determinados fatores que cercam a sua vivência – como o gênero, sexualidade e a raça – o modo como essa pessoa se relaciona com o mundo vai ser singular e subjetiva. Nossas experiências não são universais – embora muitas mulheres, pessoas LGBTQIAP+ e pessoas negras possam dividir algum grau de subalternidade – somente nos poderemos criar e analisar nossos processos com o mínimo de fidedignidade possível. Nossa história é nossa, e deve ser contada conforme bem convir a cada um de nós.

Eu escolhi contar a minha história a partir de dois recortes temporais: duas leituras de um mesmo livro. *Bom Crioulo*, de Adolfo Caminha, me possibilitou criar um objeto artístico potente, com desdobramentos ainda não antevistos. Assim sendo, ressalto algumas conclusões acerca dessa jornada.

No primeiro capítulo, apresentei questionamentos que tangem o fazer artístico – desde experimentos e exercícios realizados em sala de aula, até obras finalizadas, expostas e pertencentes a algum acervo. Essa junção de desenhos e monotípias propiciou que observasse os padrões de representação dentro da minha produção artística – a representação de corpos masculinos – que permitiram que as representações das páginas de **Livro do Negro** “ganhassem vida” e pudessem ser compreendidas dentro do processo de criação. Ao me deparar com as interferências nas páginas de Caminha (e ao passo que o objeto deixava de ser *Bom Crioulo* e passava a ser **Livro do Negro**), comecei a questionar os tensionamentos desse objeto.

Ao observá-lo defronte a mim, questionava se esse objeto era de fato meu. Suas páginas continham minhas impressões, minhas ansiedades e frustrações, meus êxitos. Esse objeto era mais do que um Livro de Artista, num sentido literal. Ou seja, ele de fato é um livro feito (interferido) inteiramente (e apropriado) por um artista, mas ele não deixa de ser um fragmento autobiográfico e autorrepresentacional – sem que ele seja estritamente um

autorretrato! Cada uma das camadas de tintas, colagens e desenhos realizados nesse objeto contam uma história.

Essa miríade de narrativas que acontecem ao mesmo tempo me remete às páginas do **Livro do Negro** porque, ao contrário de *Bom Crioulo*, onde as páginas seguem uma sequência numérica e narrativa, em meu Livro de Artista cada página possui a sua própria narrativa. Uma parte do processo de produção das imagens consiste em recolher imagens feita por artistas, fotógrafos, pintores, ou até mesmo pessoas amadoras e transformá-las em desenhos. Essas fotografias recolhidas dos inúmeros portais e redes sociais já possuem uma narrativa prévia, que, de certo modo, também são impressos em meus desenhos. A minha narrativa está imbricada em inúmeras outras.

Essa hibridação de narrativas está presente também nas escolhas técnicas presentes no livro: seja na própria técnica das monotípias, localizada num intermédio entre o desenho, a pintura e a gravura, nas colagens e até mesmo na escolha do suporte para a impressão dos desenhos monotípicos. Há, nessa mistura toda, caminhos narrativos que a princípio parecem se ramificar para longe do ponto de partida. E de fato, é isso o que esses caminhos fazem; cada impressão é única, estando à mercê do clima (se estiver mais seco, a tinta vai secar com mais facilidade, se estiver mais úmido, a tinta poderá se espalhar no papel durante o processo de secagem). Há ainda a variável do autor. O peso que a mão deita sobre o papel nunca vai ser o mesmo de um dia para o outro.

A pesquisa teórica, possibilitada graças ao exercício do olhar propiciado pela metodologia do Memorial Descritivo, possibilitou que campos de conhecimento alheios às artes visuais pudessem se conectar a este trabalho. Nesse sentido, o capítulo dois me aproximou de um melhor entendimento do que a leitura significa em minha vida.

Se a arte me permite organizar os pensamentos a partir do ato criador, é na literatura que encontro refúgio. Encaro o ato de ler um texto, um romance, poesia, o que for, é uma maneira de fugir da realidade. Mas não é uma fuga completa, ela é momentânea. Ela dura o tempo de leitura de um capítulo, de um livro. Após esse exemplar ser guardado na estante, volto a encarar o mundo real. E é a produção artística que produzirá algum sentido entre aquilo que foi lido, e aquilo que se é vivido. Foi assim com as leituras de *Bom Crioulo* e com o processo de criação de **Livro do Negro**.

Graças a contextualização do romance de Adolfo Caminha, e dos burburinhos que *Bom Crioulo* teve em sua época, pude fazer um paralelo com o contexto contemporâneo. Era

de se esperar que 127 anos após a publicação original desse romance, representações dissidentes da heterossexualidade na mídia não causassem tanta conturbação e revolta. A hegemonia (como o próprio nome diz) não é diversa. Os discursos de repressão continuam os mesmos. As mesmas palavras são utilizadas há mais de século para intitular aquilo que é inerente à sexualidade humana: “imoralidade”, “perversão”, “doença”, etc.

Neste trabalho, e em tantos outros, seja de modo mais tímido ou explícito, existe uma necessidade de resistir ante aos acontecimentos que buscam silenciar todos aqueles que não se conformam com os discursos impostos. Esse trabalho possui um viés político. Ao representar homens negros que – sozinhos ou não – não ocupam espaços de subalternização ou hipersexualização, afirmo a máxima de que homens negros são capazes de dar e receber amor. Quebrar narrativas que animalizem pessoas pretas faz parte do meu trabalho – da minha vivência. É tornar visível o que era invisível.

O processo de escrita da primeira parte do terceiro capítulo fortaleceu essa ideia. Ao apresentar artistas que representam um diálogo entre negritude e masculinidade de maneira tão singular me fez perceber o quão importante era continuar nesse caminho. O mundo foi alterado nos últimos dois anos. Nossas relações interpessoais não serão mais as mesmas, embora insistam em continuar com os mesmos discursos de inferiorização. O meu trabalho artístico também se alterou – a minha percepção do outro e de mim mesmo também se alterou.

Esse trabalho está em processo. Ele não se conclui neste texto dissertativo, cuja versão final irá para o acervo da Biblioteca Setorial do Centro de Artes da UFES. Esse trabalho continua – as interferências em **Livro do Negro** continuarão acontecendo enquanto esse suporte “suportar”, que assim seja. A investigação proposta nesse trabalho continua porque o **Livro do Negro** sou eu, e tantos outros que insistem e sucedem ao questionar os locais em que são postos.

Esse trabalho não está finalizado. Este trabalho está em expansão.



Para acessar as páginas escaneadas de **Livro do Negro** (2020-2022), aponte a câmera do seu celular para o QR Code acima.

Referências Bibliográficas

Referências Artísticas:

ALZUGARAY, P. *O lugar da construção da imagem*: Em individual no MAR, Maxwell Alexandre manipula narrativas de modo a construir seu lugar de poder. Disponível em: <<https://www.select.art.br/o-lugar-da-construcao-da-imagem/>>. Acesso em: 16 jun. 2022.

CAMPOS, A.; PLAZA, J. *Poemóviles*. 3. ed. São Paulo: Annablume. (Selo Demônio Negro). 12 pranchas. (1974/2010)

CAVALCANTI, A. *Conheça Maxwell Alexandre, pintor inspirado pelo rap e autor da capa do disco do BK'*. VICE. Disponível em: <<https://www.vice.com/pt/article/negayz/conheca-maxwell-alexandre-pintor-inspirado-pelo-rap-e-autor-da-capa-do-disco-do-bk>>. Acesso em: 15 jun. 2022.

COMPANHIA DAS LETRAS. *Escolhida para ilustrar a capa do primeiro livro de Jeferson Tenório publicado pela Companhia das Letras, “trampolim” é de autoria do artista Antonio Obá, que nos contou um pouco sobre a pintura*. São Paulo, 1º de agosto de 2020. Facebook: Companhia das Letras. Disponível em: <<https://pt-br.facebook.com/companhiadasletras/posts/10157551869781408>> Acesso em: 15 jun. de 2022.

DURÓN, M. *Out Side In*: In His Arresting Work, Lyle Ashton Harris Looks to the Recent Past for New Ways Forward. Disponível em: <<https://www.artnews.com/art-news/artists/lyle-ashton-harris-12262/>>. Acesso em: 15 jun. 2022.

ESBELL, J. *Carta ao velho mundo*. Disponível em: <<http://www.jaideresbell.com.br/site/2019/03/20/carta-ao-velho-mundo/>>. Acesso em: 24 jul. 2022.

GOPNIK, B. *At the Whitney, Fred Wilson Draws the Color Line*. Disponível em: <<https://news.artnet.com/art-world/whitney-fred-wilson-draws-color-line-295768>>. Acesso em: 15 jun. 2022.

HAMILTON, A. *Tropos*. Dia Center for the Arts. 1993-1994. Disponível em: <http://www.annhamiltonstudio.com/images/projects/tropos/Project_descriptions_tropos.pdf>. Acesso em: 13 jul. 2022.

HUNGERTV. *The Future*: Juliana Huxtable. Disponível em: <<https://www.hungertv.com/editorial/the-future-juliana-huxtable/>> Acesso em 15 jun. 2022.

INSTITUTO MOREIRA SALLES. *Afrobapho*. Disponível em: <<https://ims.com.br/convida/coletivo-afrobapho/>>. Acesso em: 15 jun. 2022.

MARTIEL, C. *Monumento I*. Disponível em: <<http://www.carlosmartiel.net/monumento-i/>> Acesso em: 15 jun. 2022.

MASP. *Histórias afro-atlânticas*. Disponível em: <<https://masp.org.br/exposicoes/historias-afro-atlanticas>> Acesso em: 15 jun. 2022.

MASP. *Histórias da Sexualidade*. Disponível em: <<https://masp.org.br/exposicoes/historias-da-sexualidade>> Acesso em: 01 de jun. de 2022.

MATTAR, M. R. *Poemóviles*: o livro além do livro. estud. lit. bras. contemp., Brasília, n. 59, e5911, 2020. Disponível em: <<https://www.scielo.br/j/elbc/a/xTqyvdrBqVnPNb9VQqG5JWk/?format=pdf&lang=pt>>. Acesso em: 14 de jun. de 2022.

MOMA. *Deana Lawson's Nation*. Disponível em: <<https://www.moma.org/magazine/articles/119>> Acesso em: 15 jun. de 2022.

SOUZA, J. H. R. de. *DO PAPEL AO MUNDO SENSUAL*: Uma construção poética de desenhos Homoeróticos. Orientadora: Fabíola Veloso Menezes. 2018. Monografia. 78 p.

TESSLER, E. O homem sem qualidades caça palavras. Disponível em: <<https://www.elidatessler.site/o-homem-sem-qualidades-caca-palavras>>. Acesso em: 12 jul. de 2022

Referências sobre Leitura:

CAVALLO, G.; CHARTIER, R. *História da leitura no mundo ocidental*. Vol 1. Editora Ática: São Paulo. 2002.

_____. *História da leitura no mundo ocidental*. Vol 2. Editora Ática: São Paulo. 2002.

CHARTIER, R. *A Ordem dos Livros*. 1998.

FREIRE, P. *A importância do ato de ler*: em três artigos que se completam. São Paulo: Autores Associados: Cortez, 1989. (Coleção polêmicas do nosso tempo; 4)

MARTINS, M. H. *O que é leitura*. Editora Brasiliense. 1997.

WIKIPEDIA. *Bibliothèque bleue*. Disponível em <https://en.wikipedia.org/wiki/Biblioth%C3%A8que_bleue> Acesso em 02 jul. 2022.

Referências Literárias:

CAMINHA, A. *Bom Crioulo*. São Paulo: Editora Todavia, 2019.

VALENTIN, L. H. A.. *A recepção crítica e a representação da homossexualidade no romance Bom-Crioulo, de Adolfo Caminha*. Mafuá, Florianópolis, Santa Catarina, Brasil, n. 20, 2013. Disponível em: <<https://mafua.ufsc.br/2013/a-recepcao-critica-e-a-representacao-da-homossexualidade-no-romance-bom-crioulo-de-adolfo-caminha/>>.

Acesso em: 16 de jun. de 2022.

Woolf, V. *Orlando*: Uma Biografia. Tradução e notas Tomaz Tadeu. 1ª Ed. 1ª reimp. Belo Horizonte: Editora Autêntica, 2017.

Referências sobre Raça e Masculinidades:

ADICHIE, C. N. *O perigo de uma história única*. 1ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

Almeida, S. L. *Racismo estrutural*. São Paulo: Sueli Carneiro; Pólen, 2019. 264 p. (Feminismos Plurais / coordenação de Djamilia Ribeiro). (e-book, ISBN: 978-85-98349-74-9)

BITTERN COURT, R. *Masculinidades negras*. IN: POÉTICAS DA CRIAÇÃO 2020. [IN]PETINÊNCIAS. Vitória, ES. 2020. Disponível em: <https://leena.ufes.br/sites/leena.ufes.br/files/field/anexo/poeticas2020_livro_de_conferencias_-_10_doses.pdf>. Acesso em: 10 jun. de 2022.

CADILHO, C. C. *O negro e o mestiço na pintura de Candido Portinari da década 1930*. Dissertação de Mestrado. Programa de Pós-graduação em Relações Étnico-raciais do Centro Federal de Educação Tecnológica Celso Suckow da Fonseca, CEFET/RJ, 2015.

FABRIS, A. *Portinari e a arte social*. In: Estudos Ibero-Americanos. PUCRS, v. XXXI, n. 2, p. 79-103, dezembro 2005. Disponível em: <<https://core.ac.uk/download/pdf/25532166.pdf>>. Acesso em: 20 jan. de 2021.

HILL, M. *Quem são os mulatos?* Anotações sobre um assunto recorrente na cultura brasileira. Belo Horizonte: C/Arte, 2012.

hooks, b. *We real cool: Black men and masculinity*. Routledge. New York, NY.

MUNANGA, K. *Rediscutindo a mestiçagem no Brasil: identidade nacional versus identidade negra*. Petrópolis, Rio de Janeiro: Vozes, 1999.

NKOSI, D. F. *O pênis sem o falo: algumas reflexões sobre homens negros, masculinidades e racismo*1 In: Feminismos e masculinidades: novos caminhos para enfrentar a violência contra a mulher / organização Eva Alterman Blay. – 1. ed. – São Paulo: Cultura Acadêmica, 2014.

VEIGA, L. *Além de preto é gay: as diásporas da bixa preta*. In: Diálogos Contemporâneos sobre Homens Negros e Masculinidades. Orgs. Henrique Restier e Rolf Malungo de Souza. São Paulo: Ciclo Contínuo Editorial, 2019. P.77-94

Referências Gerais:

CANCLINI, Nestor García. “Noticias recientes sobre la hibridación”. HOLLANDA, Heloísa B.; RESENDE, Beatriz (org). *Artelatina: cultura, globalização e identidades cosmopolitas*. Rio de Janeiro: Aeroplano/MAM, 2000. P. 60-82.

LARROSA, J. *Tremores: notas sobre a experiência*. 1. Ed. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2018.

RIBEIRO, R. A. *Bom crioulo: uma narrativa naturalista silenciada pelos cânones*. Macapá, v. 7, n. 4, 2º semestre, 2017. Disponível em: <<https://periodicos.unifap.br/index.php/letras/article/download/3345/pdf>>. Acesso em: 28 de maio de 2022.

HALBWACHS, M. *A Memória Coletiva*. Edições Vértice: São Paulo, 1990.

Referências do Processo de Criação

OSTROWER, F. *Criatividade e processo de criação*. Petrópolis: Vozes, 2014. 30ª ed.

REY, Sandra. *Por uma abordagem metodológica da Pesquisa em Artes Visuais*. In: BRITTES, B.; TESSLER, E. (org). O meio como ponto zero: metodologia da pesquisa em artes plásticas. Porto Alegre: EDUFRGS, 2002. (Coleção Visualidades: 4)

SALLES, C. A. *Gesto inacabado: processo de criação artística*. São Paulo: Intermeios, 2011.

SHIMPTON, R. H. **MONOTIPIA**: Uma Investigação Técnica e Artística. (Dissertação). Faro: Faculdade de Ciências Humanas e Sociais da Universidade do Algarve, 2012. 129 p. Disponível em: <<https://sapientia.ualg.pt/bitstream/10400.1/3522/1/Monotipia170513.pdf>> Acesso em: 31 maio de 2020.

Referências sobre Livro de Artista

CADÔR, A. B. **Enciclopédismo em Livros de artista**: um manual de construção da Enciclopédia Visual. Tese (doutorado) – Universidade Federal de Minas Gerais, Escola de Belas Artes. Orientadora: Maria do Carmo de Freitas Veneroso. 293 p. RAMOS, E. **Livro em processo**. In: DERDYK, E. (org.) Entre ser um e ser mil: o objeto livro e suas poéticas. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2013.

CAMPOS, A. Pontos-periferia-poesia concreta. In: CAMPOS, A.; PIGNATARI, D.; CAMPOS, H. **Teoria da poesia concreta**. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1975, p. 17-25.

MALLARMÉ, S. Um lance de dados jamais abolirá o acaso. Tradução de Haroldo de Campos. IN: CAMPOS, A. PIGNATARI, D.; CAMPOS, H. **Mallarmé**. 3ª Edição. São Paulo SP.: Editora Perspectiva.

PANEK, B. **Mallarmé, magritte, broodthaers**: jogos entre palavra, imagem e objeto. ARS (São Paulo), [S. l.], v. 4, n. 8, p. 104-113, 2006. DOI: 10.1590/S1678-53202006000200010. Disponível em: <<https://www.revistas.usp.br/ars/article/view/2977>>. Acesso em: 11 jul. de 2022.

PLAZA, Julio. **O livro como forma de arte**. Mar. 1980. 3p. (Artigo avulso.)

_____. **O livro como forma de arte (I)**. Arte em São Paulo, São Paulo, n.6, abr., 1982.

SILVEIRA, P. **A página violada**: da ternura à injúria na construção do livro de artista [online]. 2nd ed. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2008, 319 p. ISBN 978-85-386-0390-0. Available from doi: 10.7476/9788538603900. Also available in ePUB from: <http://books.scielo.org/id/2pwn4/epub/silveira-9788538603900.epub>.

Referências Eletrônicas:

BRITO, C. **Na abertura da Bienal do Livro do Rio, Paes volta a criticar censura a beijo gay em 2019**: 'Beijem-se à vontade'. G1. Disponível em: <<https://g1.globo.com/rj/rio-de-janeiro/noticia/2021/12/03/na-abertura-da-bienal-do-livro-do-rio-paes-volta-a-criticar-censura-a-beijo-gay-em-2019-beijem-se-a-vontade.ghtml>>. Acesso em: 28 de maio de 2022.

CONGRESSO EM FOCO. **Após protestos, Temer recria ministério da cultura**. Disponível em: <<https://congressoemfoco.uol.com.br/projeto-bula/reportagem/temer-volta-atras-e-recria-ministerio-da-cultura/>>. Acesso em: 20 de mar. De 2022.

CORREIO BRASILIENSE. **J.K. Rowling faz novos comentários transfóbicos nas redes sociais**. Disponível em: <<https://www.correiobraziliense.com.br/diversao-e-arte/2021/12/4970450-j-k-rowling-faz-novos-comentarios-transfobicos-nas-redes-sociais.html>>. Acesso em: 28/05/2022 às 17h05min.

FAO. *Insegurança Alimentar e Covid-19 no Brasil*. Disponível em: <<https://www.fao.org/family-farming/detail/fr/c/1392789/>>. Acesso em: 20 mar. de 2022.

G1. Caso George Floyd: morte de homem negro filmado com policial branco com joelhos em seu pescoço causa indignação nos EUA. Disponível em: <<https://g1.globo.com/mundo/noticia/2020/05/27/caso-george-floyd-morte-de-homem-negro-filmado-com-policial-branco-com-joelhos-em-seu-pescoco-causa-indignacao-nos-eua.ghtml>>. Acesso em: 29 jun. de 2022.

G1. *Crivella pede para recolher livro dos Vingadores vendido na Bienal*. Disponível em: <<https://g1.globo.com/rj/rio-de-janeiro/noticia/2019/09/05/crivella-pede-para-recolher-livro-dos-vingadores-vendido-na-bienal.ghtml>>. Acesso em: 28 de maio de 2022.

G1. *Museu de Porto Alegre encerra exposição sobre diversidade sexual após ataques em redes sociais*. Disponível em: <<https://g1.globo.com/rs/rio-grande-do-sul/noticia/museu-de-porto-alegre-encerra-exposicao-sobre-diversidade-apos-ataques-em-redes-sociais.ghtml>>. Acesso em 01 de jun. de 2022.

MARCONDES, L. *Obra é retirada de ação do Outubro Rosa no ES por conter nudez*. Disponível em: <<https://g1.globo.com/espírito-santo/noticia/obra-e-retirada-de-acao-do-outubro-rosa-no-es-por-conter-nudez.ghtml>>. Acesso em: 06 jun. de 2022.

MERESSA, P. *Casa da Memória recebe exposição de telas em homenagem à mulher*. Disponível em: <<https://www.vilavelha.es.gov.br/noticias/2018/03/casa-da-memoria-recebe-exposicao-de-telas-em-homenagem-a-mulher-20119>>. Acesso em: 06 de jun. de 2022.

PORTAL DA CÂMARA DOS DEPUTADOS. *Medida provisória nº 726, de 12 de maio de 2016 - publicação original*. Disponível em: <<https://www2.camara.leg.br/legin/fed/medpro/2016/medidaprovisoria-726-12-maio-2016-783106-publicacaooriginal-150375-pe.html#:~:text=Alter%20e%20revoga%20dispositivos%20da,da%20Rep%C3%BAblica%20e%20dos%20Minist%C3%A9rios.>>. Acesso em 20 mar. de 2022.

ROMANCE GRÁFICO. Disponível em: <https://pt.wikipedia.org/wiki/Romance_gr%C3%A1fico>. Acesso em: 01 jun. de 2022.

SILVA, Daniel Neves. *Revolta da Chibata*; Brasil Escola. Disponível em: <<https://brasilecola.uol.com.br/historiab/revolta-chibata.htm>>. Acesso em: 09 de jun. de 2022.

VILA VELHA. *Lei nº 5.954/2017, de 19 de dezembro de 2017*. Disponível em <<https://www.vilavelha.es.gov.br/legislacao/Arquivo/Documents/legislacao/L/L59542017.pdf>> Acesso em 01 de jun. de 2022.