

UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA
“Júlio de Mesquita Filho”
Instituto de Artes - Campus de São Paulo

Gustavo Santana Ferreira

A ESPECIALIZAÇÃO DA ARTE:
princípios da diferenciação racial no campo estético

São Paulo – SP
2024

Gustavo Santana Ferreira

A ESPECIALIZAÇÃO DA ARTE:
princípios da diferenciação racial no campo estético

Trabalho de conclusão de curso
apresentado à Graduação em Artes
Visuais, do Instituto de Artes da
Universidade Estadual Paulista (Unesp),
como requisito parcial para a obtenção do
título de Bacharel em Artes Visuais.

Orientador Prof. Dr.: Gustavo de Moura
Valença Motta

São Paulo

2024

Ficha catalográfica desenvolvida pelo Serviço de Biblioteca e Documentação do
Instituto de Artes da UNESP. Dados fornecidos pelo autor.

F383e Ferreira, Gustavo Santana (Gustavo Santana), 2001-

A especialização da arte : princípios da diferenciação racial no campo
estético / Gustavo Santana Ferreira. -- São Paulo, 2024.
42 f. : il.

Orientador: Prof. Dr. Gustavo de Moura Valença Motta.

Trabalho de Conclusão de Curso (Bacharelado em Artes Visuais) –
Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, Instituto de Artes.

1. Arte e filosofia. 2. Sujeito (Filosofia). 3. Estética. 4. Relações raciais.
5. Discriminação racial. I. Motta, Gustavo (Gustavo de Moura Valença
Motta), 1982-. II. Universidade Estadual Paulista, Instituto de Artes. III.
Título.

CDD 700.1

Bibliotecária responsável: Catharina Silva Gois - CRB/8 11323

Gustavo Santana Ferreira

A ESPECIALIZAÇÃO DA ARTE:
princípios da diferenciação racial no campo estético

Trabalho de conclusão de curso
apresentado à Graduação do curso de
Artes Visuais do Instituto de Artes
Universidade Estadual Paulista (Unesp),
como requisito parcial para a obtenção do
título de Bacharel em Artes Visuais

Trabalho de Conclusão de Curso aprovado em: 27/11/2024

Banca Examinadora

Prof. Dr. Gustavo de Moura Valença Motta
IA -Unesp - Orientador

Prof. Mestre Caio Netto dos Santos
IA - Unesp

Prof. Mestre Guilherme Leite Cunha
IA - Unesp

Dedico esta conclusão de curso ao quintal,
somente ao quintal

E o mundo tem sido pequeno demais pra nós, pra nós
E a vida tem dado conquista demais pra nós

Rapaziada acabei de apostar num cavalo aqui

E o mundo tem sido pequeno demais pra nós

E eu ganhei mano, eu ganhei

E a vida tem dado conquista demais pra nós

O nome do cavalo é Jorge, o mexerico
Aí eu apostei aqui no... no lugar aqui no Rio, aqui
Bagulho de Jockey
Irmão, ganhei véi
Ganhei pouco dinheiro
Mas ganhei, véi
Primeiro lugar, véi
Eu acertei o cavalo, viado
Puz, puz... puz 10 conto
Puz 10 conto, sai com 47, tendeu?
49, 49 reais
É isso rapaziada
Só contando aí pra vocês

(Djonga, Coyote Beatz)

Resumo

Este estudo se propõe a estudar os processos de homogeneização condicionados pela categoria do homem universal – aquele que, historicamente, constituiu-se como “capaz de navegar e desapropriar o outro”. O sujeito moderno, como propõe a filósofa Denise Ferreira da Silva, existe enquanto consciência global e histórica na produção de diferenças e tempos hierárquicos; nele, o Racial é fundamental para a representação do “homem e seus outros”. Nesse sentido, é possível interpretar que a obra de arte e o discurso estético são também ferramentas de diferenciação racial, e por consequência, meio para a desnaturalização do corpo no sentido capitalista moderno. Para abordar as problemáticas em torno dos sistemas de categorização modernos, proponho a mobilização de conceitos descritores da diferença racial para apresentar de modo crítico o desenvolvimento técnico das artes em direção à sua especialização, que inevitavelmente afeta e é afetada por processos de cisão na modernidade.

Palavras chaves: renascimento italiano; perspectiva linear; racial.

Abstract

This study aims to study the processes of homogenization conditioned by the category of the universal man – the one who, historically, has constituted himself as “capable of navigating and expropriating the other”. The modern subject, as proposed by philosopher Denise Ferreira da Silva, exists as a global and historical consciousness in the production of differences and hierarchical times; in it, the Racial is fundamental to the representation of “man and his others”. In this sense, it is possible to interpret that the work of art and aesthetic discourse are also tools of racial differentiation, and consequently, a means for the denaturalization of the body in the modern capitalist sense. To address the problems surrounding modern categorization systems, I propose the mobilization of concepts that describe racial difference to critically present the technical development of the arts towards their specialization, which inevitably affects and is affected by processes of division in modernity.

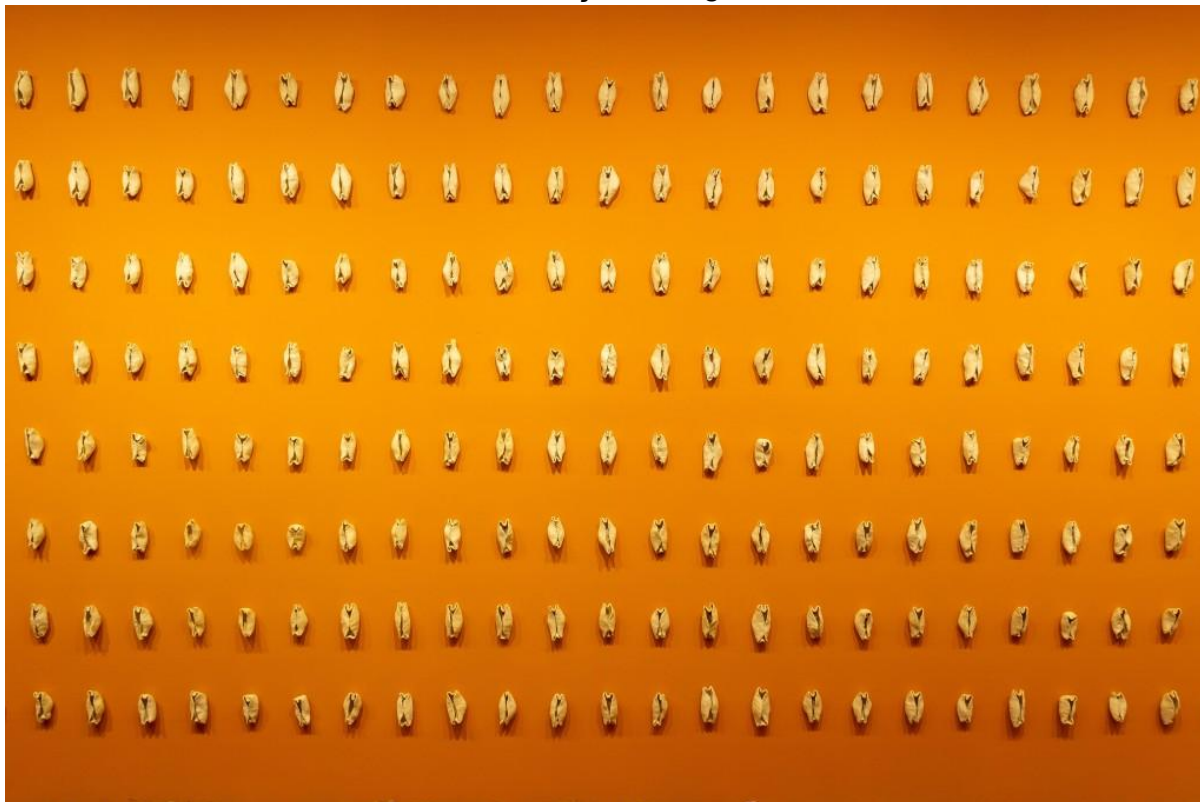
Keywords: italian renaissance; linear perspective; racial.

Sumário

1. Introdução.....	8
1.1. Dos antecedentes.....	10
1.2. Do trabalho.....	12
2. Recusa Inaugural, “Lembro-me da realidade do global para lembrar que a realidade não é o global”.....	16
3. Modelo representativo: a imagem do humanista.....	21
4. Uma não conclusão – ou Perspectivas do presente para reflexões futuras: o Calabouço, o Museu e os meios do poder simbólico.....	35
Referências bibliográficas.....	41

1. Introdução

Instalação 1 - Agô



Fonte: Marinho (2021)

Já aconteceu
Olha o que já aconteceu
O que já aconteceu
Olha o que aconteceu
Já aconteceu com você
Aconteceu comigo
O fogo que queima em você
Também queima comigo
Já aconteceu com você
Aconteceu comigo
O fogo que queima em você
Também queima comigo
Também queima

(Baianasystem, Orquestra Afrosinfônica)

E foi assim, que eu me vi
Tu é igual nós
Dói igual em todo mundo, mano
E foi assim, que eu me vi
Tu é igual nós
Dói igual em todo mundo, mano

(Djonga, Rapaz do Dread)

1.1 Dos antecedentes

Inicialmente, este trabalho de conclusão de curso emergiu como um estudo de enorme profusão teórica e multidisciplinar. Ou seja, em um primeiro momento pareceu ser uma corrida contra algum tipo de déficit na minha formação acadêmica, mas que me afetava profundamente a nível pessoal. A 35° Bienal de São Paulo: *coreografias do impossível* foi um evento determinante para a minha aproximação com a literatura que problematiza a questão da raça como um conceito científico e com uma vasta história que inevitavelmente nos leva à escravidão – uma literatura que redimensiona o racial e o denuncia como categoria de diferenciação no campo econômico, jurídico e simbólico entre a Europa e seus “outros”. Nesse importante encontro, ouvi pela primeira vez nomes como Denise Ferreira da Silva, Saidya Hartman, Leda Maria Martins... Mesmo diante de um estranhamento – ou, talvez, justamente por conta dele – surge a impaciência que motiva esta pesquisa e minhas escolhas bibliográficas, que ainda encontram limites teóricos.

Além disso, no início de Agosto de 2024, comecei a estagiar no Sesc Pompeia, no contexto da exposição *Ofício Barro: Gabriella Marinho: Argila Griô*. A exposição individual ocupa (ainda enquanto escrevo estas linhas) o espaço temático do Galpão das Oficinas do Sesc e tem como principal materialidade o barro. Numa relação direta com o espaço expositivo, onde Gabriella Marinho assume a artesanaria, ou melhor, a retoma, para revelar sua relação ancestral com a matéria. Dessa forma, relacionando-se com a materialidade, a argila e sua técnica, ela mesmo sendo ancestral. A partir dessa experiência de trabalho (estão sendo quatro meses de imersão em processos educativos que envolvem as obras da artista) – e concomitante a outras experiências expositivas, como a própria 35° bienal – passei a refletir sobre as possibilidades da presença de artistas negras e negros, em espaços artísticos institucionalizados.

Essas exposições, assim como as artistas que ocupam tais espaços, pretendem criar, reformular, se apropriar, extinguir... palavras a fim de produzir um vocabulário que componha um projeto capaz de desvincular o campo estético dos dispositivos coloniais que fundaram o sistema de artes. Assim, apresentam-se termos que incorporam em si reivindicações intrinsecamente relacionadas à arte afro-brasileira, cujo processo artístico é indissociável da identidade – diretamente

vinculada à presença, historicidade e experiência direta da artista com o Racial, isso em suas dimensões religiosas, políticas e sociais.

Esta lógica se faz presente no uso do termo Griô ou Griotte por Gabriella Marinho – uma posição social e política em comunidades que herdaram como poética do conhecimento a transmissão oral dos seus saberes e fazeres, onde o griô tem a função de transmitir e preservar a cultura de seu povo. No contexto da exposição, o griô é compreendido enquanto o modo pelo qual as culturas subalternas sobreviveram, mesmo no sistema colonial escravocrata – perpetuado até hoje. Na medida em que, “a história e a cultura dos vencidos e oprimidos raramente são corporificados em objetos materiais... é um mundo do intangível, do inesperado, do que tem sido extemporâneo, doloroso e esperançoso”¹, como aponta Vergès.

Nesse sentido, o conhecimento ancestral transmitido pelas tradições orais e nos processos e práticas de criouliização² é a maneira que essas populações têm de se inscreverem na história como contingência (acidentes) – além de constituir diretamente o estilo de artistas negras e negros num embate afrodiaspórico com as categorizações e sistematizações hegemônicas do sistema de artes.

Porém, a produção de novos conceitos, ou a aproximação com antigos (caso de Griô), na arte contemporânea ainda se relacionam mais como metáforas para uma suposta transformação (uma vontade) do que agem verdadeiramente nos imaginários, nos sistemas de representação e nas experiências que envolvem as relações simbólicas e econômicas da produção, exibição e consumo de arte. A partir disso, Antônio Bispo dos Santos, em *A terra dá, a terra quer* (2023), oferece uma relação prática entre as artes e o agenciamento desejado por esse vocabulário:

Quando a arte vira mercadoria, passa a ser uma brincadeira de não fazer nada. O teatro é fazer as coisas de brincadeira, enquanto a brincadeira na nossa comunidade é a brincadeira de fazer as coisas de fato. Quando a gente brinca de fazer o Reisado, a gente faz o Reisado.³

A partir disso, o atual trabalho pretende somar as tentativas em compreender o papel das artes na produção simbólica de racialidade e colonialidade da mesma maneira que Stênio Soares, no ensaio *Corpo-testemunha em estado de poesia*,

¹ VERGÈS, Françoise. *O museu sem objetos*. 1.ed. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 2023. p.42.

² Termo utilizado por Vergès para designar os “processos de interação, encontros e choques entre culturas envolvidas historicamente em contextos coloniais”. Ibid., p.43.

³ SANTOS, Antônio Bispo dos. *A terra dá, a terra quer*. 1.ed. São Paulo: Ubu, 2023. p. 22.

valoriza a poética enquanto processo propositivo (sem esquecer sua natureza mutável):

Para compreender uma das faces do movimento ético e estético de artistas, cuja negrura transcende a pele e borra a linguagem, é significativo considerar as poéticas como saberes, formas de pensamento e conhecimento.⁴

1.2 Do trabalho

O *sujeito* moderno, figura principal deste estudo, é concebido estrategicamente pelo texto moderno⁵ após o iluminismo. Sua representação histórica não pode ser desvinculada dos discursos que fundamentam a escravidão atlântica, e conseqüentemente do projeto capitalista gerenciado pela Colonialidade e pela Racialidade – um projeto colonial que se sustenta na expropriação da capacidade produtiva das terras indígenas e na expropriação da capacidade produtiva do trabalho escravo⁶. Desta forma, para que a empresa econômica, histórica e científica proposta pelo *sujeito transparente* pudesse constituir-se enquanto economia global, ela se justifica na dissimulada *acumulação primitiva*⁷. Esta denominação, habitualmente relativa à acumulação inicial do capitalismo, não refere-se, todavia, a um momento primevo da acumulação que logo será especializado, ou seja, um momento histórico pré-capitalista, mas constitui todo o processo subsequente de exploração – não à toa a permanência, no funcionamento “normal” do capitalismo a partir do século XIX, de um mecanismo de violência que Denise chama de “acumulação negativa”. Portanto, percebe-se “os modos de implicação, sempre já concomitantes, das obras da escravidão e da colonialidade no modo como valor e tempo foram definidos no marco da moderna constituição do capitalismo”.⁸

⁴ SOARES, Stênio. *Corpo-testemunha em estado de poesia*. 1.ed. São Paulo: Editora Sesc, 2024. p.53.

⁵ Segundo Ferreira da Silva, o “texto moderno” é uma importante ferramenta para a “emergência da analítica da racialidade”, sendo “composto de estratégias de significação produzidas por dois campos: a ciência e a história”. SILVA, Denise Ferreira da. *Homo Modernus - para uma ideia global de raça*. 1.ed. Rio de Janeiro: Cobogó, 2022. p. 62.

⁶ Casa do Povo, Goethe-Institut São Paulo e Sete Visões. *O evento racial, uma proposição de Denise Ferreira da Silva*. Youtube, 25 de Novembro de 2017. 01h47min48s. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=T_QBEPK7too.

⁷ Ver MARX, Karl. *Cap. 24: A assim chamada acumulação primitiva*, in *O capital*, Livro 1. São Paulo: Abril Cultural, 1985.

⁸ MOMBAÇA, Jota. *A plantação cognitiva*. 1.ed. São Paulo: Masp-Afterall, 2020. p. 05.

Sendo assim, esta pesquisa baseia-se na leitura feita a partir da filósofa Denise Ferreira da Silva, nas partes: “Introdução: uma morte anunciada” e “A tese da transparência”, do livro *Homo Modernus – Para uma ideia global de raça*, sobre o desenvolvimento contínuo do Racial e do Global como plataforma filosófica e material para os desdobramentos do capitalismo e suas mutações.

Em seu texto, Denise posiciona a Ciência e a História como discursos privilegiados na constituição ontoepistemológica da representação do *sujeito* moderno. Isto se dá no contexto do século XIX, ou seja, após o iluminismo – “quando a razão finalmente tomou o lugar do governante e autor divino (Deus) para se tornar a governante soberana do homem”⁹. Neste momento, em que o *sujeito* moderno consolida-se, são formuladas as disciplinas do conhecimento que se baseiam na diferença humana enquanto ferramenta simbólica – como por exemplo as “ciências do homem”, que fazem uso da diferença humana por meio da noção de racial para desvendar a “verdade” do que é considerado Homem através da categorização e determinação do homem inferior.

A partir desse debate, proposto por Denise Ferreira da Silva, buscarei observar os antecedentes desta ontoepistemologia no campo das artes visuais. Para essa tarefa me detenho no Renascimento italiano: sobre as suas formulações artísticas e o pensamento humanista que inauguram a representação simbólica de um *sujeito* moderno (ainda que pré-iluminista) e seu processo de individuação através da sua auto-imagem. Esta representação simbólica é aquela convencionada na forma do perspectivismo cartesiano, tal como o formula Martin Jay, numa relação imbricada com o enunciado “penso, logo existo”. A perspectiva linear, reivindicada “como o modelo visual dominante – e até mesmo hegemônico – da era moderna”, legitima-se, dentre outras coisas, “porque seria aquele que melhor expressa a experiência “natural” da visão valorizada pela concepção científica do mundo”.¹⁰

O aparato simbólico da perspectiva tem papel central no processo de cisão, que é fundamental no processo de especialização das artes na Europa – o papel de separar as funções da visão das demais relações perceptuais do corpo. Produz-se,

⁹ SILVA, Denise Ferreira da. *Homo Modernus - para uma ideia global de raça*. 1.ed. Rio de Janeiro: Cobogó, 2022. p. 68.

¹⁰ JAY, Martin. *Regimes escópicos da modernidade*. Revista ARS, São Paulo, v. 18, n. 38, p. 329–349, abr. 2020. p. 332.

aí, a categorização do Homem em relação aos outros elementos da natureza, que viria a ser a base para ilustrar “o outro” através do que Ferreira da Silva denomina sua *afetabilidade*. Segundo a autora, a exterioridade da razão, modo como a razão “desempenha seu papel regulador e produtivo” no domínio da natureza viva, como elemento central do “regime de produção da analítica da racialidade”¹¹, produz dois tipos de sujeitos modernos: “o sujeito da transparência, para quem a razão universal é um guia interior, e sujeitos de afetabilidade, para quem a razão universal permanece uma força exterior que os governa”.¹² Ou seja, *afetabilidade* é a característica que descreve filosoficamente e cientificamente a relação subalterna do colonizado diante o colonizador.

Ainda que no Renascimento a categoria da razão esteja intrinsecamente relacionada a princípios religiosos¹³, examino o período com interesse na progressiva especialização das atividades humanas, que ensaia os processos de cisão e posteriormente subjugação racial que se consolidarão e se aprofundarão nos séculos seguintes. Logo, a representação artística no Renascimento pode ser entendida como o primeiro aparecimento – visual – das fórmulas de cisão do “Homem europeu e seus outros afetáveis”.

O livro *O Renascimento italiano: cultura e sociedade na Itália*, do historiador Peter Burke,¹⁴ serviu de base para a compreensão do Renascimento em sua especificidade histórica, além da sua relação com a Idade Média e com a Antiguidade Clássica. Num sentido também histórico, Burke propõe reformular o uso do termo *modernidade* para se referir ao período, pois para ele é importante “colocar ou recolocar, a pintura, escultura, arquitetura, música, literatura e conhecimento acadêmico da Itália do Renascimento em seu ambiente original”¹⁵.

Aqui, o estudo do Renascimento será focado nas contradições do desenvolvimento artístico, sobretudo, no campo da pintura, tendo como elemento principal a invenção da perspectiva linear. Tal elemento, central da representação

¹¹ “Analítica da racialidade: aparato do conhecimento fabricado pelas ciências do homem e da sociedade”. SILVA, Denise Ferreira da. *Homo Modernus - para uma ideia global de raça*. 1.ed. Rio de Janeiro: Cobogó, 2022. p.14.

¹² Ibid., p. 64.

¹³ CHAUÍ, Marilena. *Convite à filosofia*. 1.ed. São Paulo: Editora Ática, 2000. p. 87.

¹⁴ BURKE, Peter. *O Renascimento Italiano: Cultura e sociedade na Itália*. 2.ed. São Paulo: Nova Alexandria, 2010.

¹⁵ Ibid., p. 23.

renascentista, constituinte de um espaço absolutamente racional, será o prenúncio nas artes visuais do surgimento do enunciado filosófico iluminista: “penso, logo existo”, de Descartes, e suas posteriores articulações, perscrutados por Ferreira da Silva.

O livro *A perspectiva como forma simbólica*, de Erwin Panofsky,¹⁶ fundamenta a análise específica do desenvolvimento formal técnico-simbólico da perspectiva linear do seu contexto de surgimento aos processos formativos do pensamento individual e autodeterminado modernos.

Sendo assim, este trabalho de conclusão vincula em si desejos acadêmicos e pessoais, que pretendem descrever a “realidade” que compõe as relações formais mitológicas e simbólicas das artes visuais ocidentais, para evidenciar tais instituições normativas enquanto fabricantes de diferenciação Racial, e consequentemente Cultural, no campo estético.

¹⁶ PANOFSKY, Erwin. *A perspectiva como forma simbólica*. 1.ed. Lisboa: Edições 70, 2000.

2. Recusa inaugural, “Lembro-me da realidade do global para lembrar que a realidade não é o global”¹⁷

Print 2 - *Posso mudar meu destino*



Fonte: LEALL, Tarcis (2021)

¹⁷ SILVA, Denise Ferreira da. *Homo Modernus - para uma ideia global de raça*. 1.ed. Rio de Janeiro: Cobogó, 2022. p. 13

Eu sou a continuação de um sonho

(eu sou)

Da minha mãe, do meu pai, todos que vieram
antes de mim

Eu sou a continuação de um sonho

(aham, aham)

Da minha vó, do meu vô, quem sangrou pra gente
poder sorrir

Eu sou a continuação de um sonho

(eu sou a continuação de um sonho)

Da minha mãe, do meu pai, todos que vieram
antes de mim

Eu sou a continuação de um sonho

(eu sou, eu sou)

Da minha vó, do meu vô, quem sangrou pra gente
poder sorrir

(BK, JXNV\$, Gigantes)

“Eu também vivo no tempo da escravidão”,¹⁸ anuncia Saidiya Hartman em *Perder a mãe: uma jornada pela rota atlântica da escravidão*, para desta maneira romper com a naturalidade inquisitiva e alienante imposta pelo tempo cronológico. Ao repensar o tempo não como “cadeia ininterrupta de causalidades”,¹⁹ Hartman confere agência ao passado; no caso, ela aproxima o desejo por liberdade dos cativos às lutas por direitos no presente. Assim, ela evidencia a herança colonial de violência que produz a realidade, com o objetivo de interromper a reencenação desse ciclo que condena gerações. Embora, em retrospectiva, as intenções e os métodos coercitivos, violentos e orientados pela formação de uma economia global sejam claros, a realização desses atos, assim como suas condições de criação, continua soando como um destino da natureza histórica. Nesse sentido, Ferreira da Silva, numa crítica ao campo da história, que “presume o tempo como dimensão ontoepistemologicamente privilegiada”,²⁰ descreve o *evento racial* como um acontecimento fora do tempo – que se repete sem evoluir.

Refletir sobre o tempo que supostamente se desdobra num processo linear, que caminha adiante e em direção única, implica nos processos de constituição de uma cultura essencialmente excludente; cujo o marco inicial é a dissociação. Dissociação que emerge como significante da *Globalidade*, “no qual a particularidade das configurações mentais e sociais encontradas na Europa pós iluminista somente pode ser sustentada se comparada com as existentes em outras regiões do globo”²¹. Nesse jogo de particularidades, as ferramentas da racialidade garantem, por exemplo, que os subalternos raciais no contexto de nações pós-coloniais não “determinem sua posição no contexto global”, num processo de classificação, e conseqüente hierarquização, baseado na capacidade de refletir de modo independente sobre sua essência ou existência – é essa diferenciação que protege a Razão em seu projeto de ser o global, fazendo de sua restrição filosófica o limite entre o Sujeito e o seu outro.

*

¹⁸ HARTMAN, Saidiya. *Perder a mãe: uma jornada pela rota da atlântica da escravidão*. 1.ed. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2021. p. 168.

¹⁹ Ibid., p. 168.

²⁰ SILVA, Denise Ferreira da. *Homo Modernus - para uma ideia global de raça*. 1.ed. Rio de Janeiro: Cobogó, 2022. p. 24.

²¹ Ibid., p. 65.

Em *Raça e história*, Claude Lévi-Strauss nos convida a conceber a ideia de progresso com mais prudência; de modo a evitar esquemas ou “fórmulas metafóricas e aproximativas”²² aos fenômenos estritamente biológicos. Logo, “o “progresso” [...] não é nem necessário nem contínuo; procede por saltos, ou, tal como diriam os biólogos, por mutações”²³. Nesse sentido, Lévi-Strauss faz uma distinção entre duas maneiras pelas quais as culturas se relacionam com sua historicidade e factualidade: história estacionária e história cumulativa. De acordo com o autor:

Seríamos assim conduzidos a distinguir duas espécies de histórias: uma história progressiva, aquisitiva, que acumula os achados e as invenções para construir grandes civilizações, e uma outra história, talvez igualmente ativa e empregando outros tantos talentos, mas a que faltasse o dom sintético, privilégio da primeira²⁴.

Ao refletir acerca dessas duas condições, Lévi-Strauss embaralha e confunde ambos os conceitos, relativizando os critérios pelos quais são julgados estes acúmulos. Segundo o autor, “a oposição entre culturas progressivas e culturas inertes parece assim resultar, primeiro, de uma diferença de localização.”²⁵

O tempo-espço diferenciador e sequenciado das sociedades modernas ocidentais, que em sua capacidade de acumulação técnica conseguiu proporcionar a si mesma uma série de revoluções dos “meios mecânicos” e subsequente alteração nas relações entre trabalho-tempo, possuiria, nos termos de Lévi-Strauss, características aditivas. Esse processo acumulativo mostra-se ao longo do desenvolvimento do capitalismo como algo intrínseco à expansão da expropriação dos meios de subsistência dos trabalhadores rurais, da expropriação de terra durante o saque colonial e da destituição de valor dos corpos de negros e negras que produzem e extraem os insumos geradores da revolução técnica na Europa. Assim, a *acumulação negativa* demarca a permanência da subjugação econômica e jurídica nos desdobramentos subsequentes dos momentos iniciais do capitalismo e do sistema produtivo²⁶, representando substancialmente *a assim chamada*

²² LÉVI-STRAUSS, Claude. *Raça e história*. 1.ed. Lisboa: Editorial Presença, 2008. p. 10.

²³ Ibid., p. 18.

²⁴ Ibid., p. 16.

²⁵ Ibid., p. 22.

²⁶ De acordo com Denise Ferreira da Silva, citada por Jota Mombaça, “do ponto de vista econômico, é possível reconsiderar a trajetória pós-escravidão dos negros nos Estados Unidos como uma acumulação de processos de exclusão econômica e alienação jurídica — escravidão, segregação, encarceramento em massa —, que têm deixado uma percentagem desproporcional dessas

acumulação primitiva como um evento histórico. Segundo Hartman, o substrato dessas adições constituintes da modernidade europeia eram os resquícios “comprimidos dos cativos: fezes, sangue e pele esfolada”²⁷ invisibilizados nos calabouços da costa oeste ganense e relegados ao subsolo da História.

Se para os descendentes de escravos nas Américas o passado inaugura-se como derrota e subsequente sensação de não lugar, para o Europeu o passado desenterrado (aquele da antiguidade clássica) serviu para legitimar a grandeza da “construção daquela organização civil estável e funcional”²⁸. Porém, o passado mitológico “redescoberto” e revitalizado durante o Renascimento não desdobrou-se numa “modernidade” coesa; tampouco serviu para que o homem europeu tivesse consciência da sua origem cultural na história, mas serviu de início para uma cisão sob forma de destino – um que teria sido supostamente interrompido durante a Idade Média (Idade das trevas). Portanto, não serviu de reflexão acerca da condição histórica do desenvolvimento de sua cultura, mas numa “missão” em que o denominado “acúmulo primitivo” instituído no mercantilismo, e conseqüentemente o tráfico atlântico de escravos, seriam vistos como inevitáveis.

peças economicamente despossuídas.” SILVA, apud MOMBAÇA, Jota. *A plantação cognitiva*. São Paulo: Masp-Afterall, 2020. p. 05.

²⁷ HARTMAN, Saidiya. *Perder a mãe: uma jornada pela rota da atlântica da escravidão*. 1.ed. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2021. p. 196.

²⁸ De acordo com Pedro Rocha, o passado jurídico, os manuais raros e os textos filosóficos formadores da lei romana antiga, foram requeridos num contexto de lutas políticas que envolviam as cidades do norte italiano. A luta envolvia “as elites citadinas, a monarquia alemã, os bispos que representavam localmente e o Papa, que os odiava. Um dos fronts dessa luta consistia em debates em torno das prerrogativas e dos limites de cada uma dessas autoridades, conforme estabelecido nos tempos cristãos do Império Romano”. Daí, emergiu a classe humanista politizada da qual emergirá a figura do artista, no (então) recente sentido liberal dado ao termo. Ver OLIVEIRA, Pedro Rocha de. “Posfácio”, *Discurso filosófico da acumulação primitiva*. 1.ed. São Paulo: Elefante, 2024. p. 413.

3. Modelo representativo²⁹: a imagem do humanista

Pintura 3 - *Retrato de Maria Auxiliadora*



Fonte: Castro (2022)

²⁹ Utilizarei o termo representativo, assim como o termo estética, para remeter à análise de Susan Buck-Morss sobre a transformação no campo filosófico do estudo da estética no decorrer da era moderna, em que o termo estética era antes de tudo aplicado à arte. De acordo com a autora, a estética destaca-se enquanto ramo da filosofia ao relacionar-se com “as formas culturais mais do que à experiência sensível, ao imaginário mais do que ao empírico, ao ilusório mais do que ao real”. BUCK-MORSS, Susan. *Estética e Anestética: o “ensaio sobre a obra de arte” de Walter Benjamin reconsiderado*. Travessia - Revista de literatura, Ilha de Santa Catarina: UFSC, n.33, p. 11-41, jan. 1996. p.15.

Mais uma semana começou, então arrume-se
comigo

Cachê do FDS caiu, então vamos dar um giro

Segunda, dia de folga, short cropped UG

Na piscina de casa, fumando meu ice nug

Á noite o kit muda, SP o tempo inverte

Vou lançar a legging da Tommy e a Planet 97

Camisa de time, cortei e fiz de cropped

Valia 300, vira 10k com meu toque, plim

(Tasha e Tracie)

Look into the sky, esses negros voam

É que aqui de cima dá pra ver melhor o jogo

Eu sei que eles querem me ver pra baixo

Eu digo: "Hm, não vai dar..."

Te xingo e ainda faço dançar

Te xingo e ainda faço pagar

Te xingo e ainda faço...

Eles sabem nadar em um mar de cifrão

Enquanto nós se afoga nessa ilusão

De achar que o topo é fascinação

Mas, na verdade, é mais solidão

Sonhar com o que não tem, quais sugestão'?

Morrer correndo atrás do cifrão

Enquanto investem nessa projeção

Pra nós, ficar vivo já é ambição

(Cristal)

Para tratar do Renascimento italiano, devemos reconhecer que a metanarrativa elaborada pelos historiadores dos séculos XIX, dos quais Jacob Burckhardt é o exemplo mais típico, não reflete completamente as tradições culturais e ideológicas da época. O uso do conceito "moderno" para descrever as mudanças técnicas e formais do Renascimento não aproxima diretamente essas tradições da concepção contemporânea do mundo ocidental, já que, ao menos "[...] desde 1860, a tradição clássica definhou, a tradição da arte representativa foi quebrada, e as sociedades rurais tornaram-se urbano-industriais".³⁰

Mesmo assim, a percepção corrente, mesmo que reformulada criticamente, ainda condensa e aglutina o desenvolvimento social, econômico e artístico do século XII ao século XVI, além de ainda determiná-lo como o positivo da Idade Média (tomada como negatividade). Na contramão, Peter Burke concebe uma abordagem *antropológica do Renascimento*³¹, buscando descentralizar e integrar ao momento a pluralidade de eventos contemporâneos a ele – diferente de abordagens históricas que imputam um valor qualitativo às artes do período em relação ao seu passado recente, a Idade Média, e a relação com seus contemporâneos dos Países Baixos e da Ásia. A partir disso, este capítulo objetiva descrever o cenário de emergência contraditória da cultura humanista, assim como descrever a posição e as condições dos artistas imbricados com o surgimento da categorização das disciplinas artísticas e da alegada "autonomia da arte".

*

A modernidade europeia, centralizada de forma embrionária na representação imagética e filosófica do Renascimento italiano, confere ao homem consciência de si mesmo como membro de uma raça, povo, partido e família. No entanto, como Peter Burke caracteriza em *O Renascimento Italiano: Cultura e Sociedade na Itália* (1999), o período se estruturou nas "atitudes e valores de uma minoria da população da Itália"³². Paradoxalmente, a unidade solidária retificada em "membro de uma raça"

³⁰ BURKE, Peter. *O Renascimento Italiano: Cultura e sociedade na Itália*. 2.ed. São Paulo: Nova Alexandria, 2010. p. 10.

³¹ "Historiadores ocidentais das práticas culturais ocidentais precisam perder a familiaridade com sua cultura a fim de não tomar muita coisa por certa, e a etnografia das sociedades desconhecidas fornece o meio para isso. Seu trabalho facilita o que pode ser chamado de 'uma antropologia do Renascimento'". Ibid., p.16.

³² Ibid., p.15.

causou o que, a partir do tráfico de escravos, compreendemos como a “linguagem da raça” – pois, como explica Hartman, “para os europeus, a raça estabelecia uma hierarquia da vida humana”.³³

Assim, ao longo da história ocidental, artifícios científico-sociais legitimaram a subjugação e consequente eliminação de populações consideradas descartáveis. Essa população é reconhecida pela representação biológica que instaura a diferença racial, ao passo que produz a homogeneização da cultura como tentativa de regular sua diversidade. Desta maneira, o humanismo como modelo universal assume a forma de uma cultura propriamente antropomórfica e homogênea. Em seu desenvolvimento cumulativo, esse humanismo ocidental especializado diferencia-se temporalmente daquilo que cientificamente se tratou posteriormente como primitivismo.

Logo, a cisão entre arte e cultura no campo estético, que se expressa posteriormente na concretização da diferença racial nos séculos XVIII e XIX, é consequência da experiência filosófica e artística no cenário formativo de uma *cultura especializada*³⁴ – concepção inerente à unificação do campo histórico à noção de progresso. Este contexto de *cultura especializada*, inscrito no Renascimento italiano, marca o início de um processo de filiação do termo “cultura” com ideias de individuação, secularização e “antropomorfização”, ao mesmo tempo em que resulta na formação de uma igualdade ético-jurídica entre os sujeitos das cidades-estados italianas – ainda que, no início do século XV, a Itália ainda não formasse uma unidade social, nem cultural³⁵. Porém, esse distanciamento cultural diminuía progressivamente, na medida em que as diferentes regiões da península passavam a adotar como modelo as conquistas toscanas, região no centro da Itália cuja capital é Florença, que então se “desenvolia” no sentido da acumulação de capital.

³³ HARTMAN, Saidiya. *Perder a mãe: uma jornada pela rota da atlântica da escravidão*. 1.ed. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2021. p. 12.

³⁴ O termo *cultura especializada* remonta ao sentido de cultura normativa, identificado por Bourdieu em *Distinction: A social critique of the judgment of taste* (citado por Ferreira da Silva). Para Ferreira da Silva o termo se vincula ao racial – “na medida em que a distinção entre “alta cultura” e “baixa cultura” pressupõe a “civilização”, conceito inicialmente utilizado pelas ciências do homem e da sociedade – antropologia e sociologia – para articular a particularidade da Europa pós-iluminista”. SILVA, Denise Ferreira da. *Homo Modernus: Para uma ideia global de raça*. 1.ed. Rio de Janeiro: Cobogó, 2022. p. 61.

³⁵ BURKE, Peter. *O Renascimento Italiano: Cultura e sociedade na Itália*. 1.ed. São Paulo: Nova Alexandria, 2010. p. 9.

O surgimento das cidades-estados no norte da Itália durante os séculos XII e XIII³⁶ produziu um cenário profícuo para o desdobramento do Renascimento nos séculos posteriores. Pois desenvolveu-se um pensamento autônomo, que principia aquilo que viriam a ser nas primeiras repúblicas burguesas o rompimento hierárquico entre senhor e a massa dedicada ao trabalho³⁷, que era possível de ser identificado ainda no século XVII, a consumação da individuação em propriedade. Assim, o movimento característico do Renascimento, o suposto renascer da Antiguidade Clássica, tornou-se palco moderno para as inovações do período. O revivalismo compunha parte necessária da dinâmica temporal estabelecida pelos humanistas para a associação fraterna entre a sua situação contemporânea e o passado clássico.

Peter Burke, em outro ensaio, chamado *O Renascimento* (2008), classifica o Renascimento em sua origem como um movimento fundamentado eticamente no Humanismo, e não como a totalidade do período em que se desdobra. De acordo com Burke, originalmente a palavra “humanista” referia-se apenas ao professor universitário no século XV – o que denota a formulação progressiva empenhada pelos membros do movimento. Inicialmente composto por uma minoria urbana de humanistas, os membros das classes dirigentes e os artistas, este grupo produziu as condições para que o Renascimento se estabelecesse além de círculo social restrito ou um fenômeno histórico circunscrito.

Assim, as práticas e o pensamento sócio-cultural Renascentista difundiu-se com o passar dos séculos, especialmente a partir do século XVI, com o desenvolvimento técnico da reprodução de imagens (gravura) e de textos (imprensa). Nos séculos XV e XVI, a cultura da Antiguidade Clássica, assimilada em estado fortemente fragmentário, foi absorvida – e o movimento dos humanistas, antes minoritário, se impôs sistematicamente na tradição da época.

*

³⁶ De acordo com Peter Burke, em *O Renascimento*, “A ascensão destas cidades pode ser explicada em termos econômicos, pelo aumento do comércio entre a Europa e o Médio Oriente. Facilmente percebe-se porque quiseram as oligarquias mercantis tornar-se independentes”. BURKE, Peter. *O Renascimento Italiano: Cultura e sociedade na Itália*. 1.ed. São Paulo: Nova Alexandria, 2010. p. 43.

³⁷ Jonathan Crary em *24/7: capitalismo tardio e os fins do sono* descreve a passagem da “obrigação rudimentar do Estado” em oferecer segurança para aquele que dorme, relação de segurança que inclui “até mesmo o “escravo infeliz”” à relação intrínseca “entre a propriedade e o direito ou privilégio de um sono tranquilo” que tem suas origens no século XVII. CRARY, Jonathan. *24/7: capitalismo tardio e os fins do sono*. 1.ed. São Paulo: Ubu Editora, 2016. p. 35

A figura do humanista é constituída por um projeto cultural propriamente dissociador, que formula categorizações que diferenciam a experiência humana (centralizada no humanista) dos demais seres vivos e não vivos da natureza. Um exemplo é o diagrama escrito pelo humanista francês Charles de Bouelles, no século XVI, que descreve a existência em 4 níveis, “em ordem ascendente, são os seguintes: existir (como uma pedra), viver (como uma planta), sentir (como um cavalo) e pensar (como um homem)”³⁸. De acordo com Burke a própria ideia de humanidade era cabível de categorização, no qual os humanistas postulavam como os “verdadeiramente humanos”. Tanto a descrição de de Bouelles quanto a observação de Burke demonstram como a *afetabilidade*, conceito descritor do Racial³⁹, já emergia como aspecto principal da organização e diferenciação da natureza no pensamento humanista. Assim, a razão, enquanto significante do humano, passa a assumir algum papel regulador no mundo, embora, no contexto renascentista, esse pensamento ainda esteja profundamente conectado com o Divino ou contíguo a ele. Ou seja, a cultura formulada pelo Humanismo, ao distinguir categoricamente o humano e o não-humano, passa pelo processo de caracterização do homem através de sua própria imagem e hábitos.

Este papel distintivo da produção interior, atribuído ao humano, condiciona, assim como é condicionado, pela representação artística do sujeito humanista e sua paisagem urbana, refletindo sua modernidade na civilização expressa na arquitetura. Foi aí, justamente, que se deu uma transformação fundamental no campo artístico da Itália. Isso porque a arquitetura, a escultura e a pintura foram fundamentais na constituição do imaginário acerca desse período – todavia num contexto em que tais práticas ainda se enquadravam, majoritariamente, no âmbito das “artes mecânicas”, segundo o parâmetro cristalizado na Idade Média, cujo conceito havia sido herdado da antiguidade clássica. Arquitetura, escultura e pintura – a despeito da importância prática e simbólica que vinham ganhando – eram ainda consideradas hierarquicamente inferiores às denominadas “artes liberais” – compostas pelo *Trivium* (lógica, gramática, retórica) e pelo *Quadrivium* (aritmética, música,

³⁸ BOULLES, Chearle de, apud BURKE, Peter. *O Renascimento*. Portugal: Texto e Grafia, 2008. p. 26

³⁹ Denise Ferreira da Silva argumenta que os *textos moderno* protege “a construção da mente como a única coisa autodeterminada, ao montarem dois palcos – o da interioridade e o da exterioridade –, nos quais a razão desempenha seu papel soberano: no palco da exterioridade, ela atua como a regente exterior das coisas afetáveis e, no palco da interioridade, ela é a força que guia a produção humana de conhecimento e cultura.” SILVA, Denise Ferreira da. *Homo Modernus: Para uma ideia global de raça*. 1.ed. Rio de Janeiro: Cobogó, 2022. p. 63

geometria, astronomia), as disciplinas humanistas típicas, que serviam para o aperfeiçoamento do homem e para determiná-lo eticamente. Em resumo, “o estatuto social do pintor era pouco diferente de um carpinteiro, pedreiro ou tecelão, especialmente no princípio do período. A nova profissão de ‘artista’ foi emergindo gradualmente”⁴⁰.

Durante todo o período do Renascimento, os artistas reivindicavam “regularmente que tinham ou deveriam ter uma elevada condição social”.⁴¹ Mas, concretamente, esta condição permanecia ambígua, já que eles não ocupavam as categorias sociais oficialmente reconhecidas. Os artistas, sobretudo os escultores, eram geralmente desvalorizados porque seu trabalho era diretamente associado ao trabalho manual e “sujo” do artesão e dos artistas profissionais associados às guildas⁴². O reconhecimento artístico somente realizava-se quando os processos dos artistas eram diretamente vinculados à nobreza de outros cargos, como na relação entre o pintor e o poeta, na vestimenta de cavaleiro, no estudo da retórica e da matemática, nos títulos de nobreza recebidos pelos seus patronos ou pela ocupação de altos postos administrativos; ou seja, tudo que o desvinculasse das práticas mecânicas. Assim, Leonardo defendeu o status da pintura:

Você coloca a pintura entre as artes mecânicas!... Se você a chama de mecânica porque é por meio do trabalho manual que as mãos representam aquilo que a imaginação cria, também seus escritores registram o que se origina na mente por trabalho manual com a pena⁴³.

Portanto, a defesa de seu ofício por Da Vinci permanece condicionando a manualidade à condição de desprezo, enquanto busca um lugar privilegiado para a pintura como sendo produto da mente (imaginação) – ainda que essa relação remeta mais à criatividade do “gênio” do que propriamente à razão. Conforme aponta Burke, o sentido moderno da profissão de artista foi estabelecendo-se à medida que a prática artística aproximava-se, no século XVI, das artes liberais. Em outras palavras, a produção artística se especializava, formulando seu próprio campo reflexivo, e aos poucos elevando-se à condição de ciência.

⁴⁰ BURKE, Peter. *O Renascimento*. 1.ed. Lisboa: Texto e Grafia, 2008. p. 23.

⁴¹ BURKE, Peter. *O Renascimento Italiano: Cultura e sociedade na Itália*. 2.ed. São Paulo: Nova Alexandria, 2010. p. 94.

⁴² De acordo com Burke, as guildas eram “a unidade máxima de organização para pintores, escultores e construtores”, onde os artistas que trabalhavam em estúdios eram registrados. O trabalho variado, colaborativo e em larga escala, além de romper com a ideia de individualismo referente ao Renascimento, aproximava a prática artística da prática do artesão. Ibid., p.84.

⁴³ DA VINCI, apud BURKE, ibid., p. 100.

*

De acordo com Peter Burke, na arquitetura, assim como na escultura, os tratados e modelos clássicos eram basilares para um processo de “imitação” do antigo. Já a pintura não possuía modelos diretos para a representação formal. Assim, os pintores eram influenciados pelos textos clássicos para configurar os elementos narrativos de suas obras, numa relação direta entre o poeta e o pintor (o humanista, poeta e dramaturgo Poliziano, por exemplo, aconselhou Botticelli em *O nascimento de Vênus* e em *A Primavera*). Em consequência, a pintura demonstrou-se como uma técnica frutífera para a “liberdade” e aberta a “inovações” – como é o caso da retomada clássica do retrato e seu desenvolvimento específico na modernidade renascentista, e da invenção da perspectiva linear: “Um exemplo que ilustra a afinidade entre duas eras e sugere que as semelhanças entre elas não podem ser explicadas em termos de simples imitação”⁴⁴.

Nesse contexto, podemos perceber como este desenvolvimento técnico e subjetivo da pintura agregava em si o caráter de um movimento artístico-filosófico organizado por antíteses, num movimento centrado no revivalismo da Antiguidade Clássica pagã e uma aproximação ainda influente com a Idade Medieval, no qual os humanistas e os artistas eram formados pela educação clerical. Nesse sentido, como aponta Burke: “não devemos ver o Renascimento como uma revolução cultural no sentido de uma súbita quebra com a tradição”⁴⁵. A novidade, papel exercido pela retomada da antiguidade clássica, não substituiu a filosofia escolástica medieval: “os deuses e deusas clássicos não expulsaram os santos medievais da arte italiana, mas coexistiram e interagiram com eles”⁴⁶. Logo, a representação pictórica do Renascimento era disciplinada por temas religiosos, mas que organizavam-se matematicamente, de modo a racionalizar por completo a representação do espaço, sobretudo após os métodos de sistematização matemática da perspectiva linear, cujo a autoria é atribuída à Filippo Brunelleschi. “Tão pouco se deverá hesitar em atribuir ao pintor diletante Leon Battista Alberti o mérito de ter conseguido conciliar um método abstrato e lógico com a utilização tradicional, facilitando, assim, a sua aplicação prática”⁴⁷. Assim, percebe-se “duas

⁴⁴ BURKE, Peter. *O Renascimento Italiano: Cultura e sociedade na Itália*. 2.ed. São Paulo: Nova Alexandria, 2010. p. 21.

⁴⁵ BURKE, Peter. *O Renascimento*. 1.ed. Lisboa: Texto e Grafia, 2008. p. 41.

⁴⁶ BURKE, Peter. *O Renascimento Italiano: Cultura e sociedade na Itália*. 2.ed. São Paulo: Nova Alexandria, 2010. p. 28

⁴⁷ PANOFISKY, Erwin. *A perspectiva como forma simbólica*. 1.ed. Lisboa: Edições 70, 2000 p. 59.

maneiras contraditórias de conceber o mundo: o idealismo da idade média cristã e o pragmatismo comercial etrusco-pagão⁴⁸, sintomas de uma época que estruturam a experiência coletiva e individual que fizeram desse sistema de assimilações contraditórias força de domínio⁴⁹.

Esta mudança na representação, marcadamente humanista, iconoclasta e dissonante temporalmente, no qual o campo da representação é invadido pelas figuras dos novos patrocinadores das artes, agentes de uma nova classe composta por comerciantes, afeta diretamente a agência dessas obras. A perspectiva linear marcava, na pintura, a ruptura com a representação escolástica, exemplificado em Giotto e Duccio; da perspectiva que centrava o ponto de fuga arbitrariamente. E por fim, “Nasceu assim o conceito de infinito, um infinito não só prefigurado em Deus, mas corporizado na realidade empírica”, mas que ainda recai sob “tons místicos”. Deste modo, a representação matemática da experiência visual da realidade diluiu as narrativas cristãs nos modelos da modernidade vivida e a invenção da perspectiva linear redimensionou o caráter simbólico da arte medieval. Para Panofsky,

através da passagem, muito especial, da objetividade artística para o campo do fenomenal, a perspectiva separa a Arte Religiosa do reino da magia, em que é a obra de arte a operar o milagre, e do reino do dogma e do símbolo, em que a obra de arte dá testemunho do miraculoso, ou o anuncia⁵⁰.

Assim, mediante a leitura formal historicizada de Panofsky acerca do modelo sistemático e arbitrário da representação óptica da natureza na pintura renascentista – do mesmo modo que este modelo influencia a formação estética ocidental e serve de medida para as Academias de Belas Artes –, podemos enfim refletir acerca do papel ideológico desta representação a partir dos seus aspectos formais/semióticos. Já que, o papel simbólico-mitológico das obras é estruturado para que as leis universais – legitimadas pelo discurso científico – resultem num suposto realismo,

⁴⁸ MICHAUD, Philippe-Alain. *Aby Warburg e a imagem em movimento*. 1.ed. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013. p. 112.

⁴⁹ Martin Jay menciona a aproximação entre a concepção hegemônica de mundo na representação renascentista e a “ética fundamental burguesa”. Para tal relação, ele cita *The Renaissance Discovery of Linear Perspective*, de Edgerton Jr – assim, “os comerciantes de Florença, com sua técnica recém-inventada de criar entradas duplas nos registros de vendas, estariam “cada vez mais abertos a uma ordem visual em concordância com os metódicos princípios da ordenação matemática que eles aplicavam em seus livros fiscais””. JR, Edgerton, apud Jay, Martin. *Regimes escópicos da modernidade*. Revista ARS, São Paulo, v. 18, n. 38, p. 329–349, abr. 2020. p. 336.

⁵⁰ PANOFSKY, Erwin. *A perspectiva como forma simbólica*. 1.ed. Lisboa: Edições 70, 2000. p. 66.

lido e percebido como consequência natural nos caminhos da representação artística. Isso, numa análise pregressa, abriu espaço para uma expansão artístico-científica do modelo renascentista, que, por fim, constituiu uma homogeneização em escala global na percepção e na fruição artística.

Lúcia Santaella em *O que é semiótica?* categoriza o ícone como um quase-signo num estado permanente de apresentação; “algo que se dá à contemplação” da qualidade pura, sem possibilidade de representar. Nesse sentido, o projeto de imagens sistematizadas no renascimento, estruturadas na “invenção” do perspectivismo cartesiano, surgem enquanto suposta modalidade de hipoícone: no qual, “a qualidade de sua aparência é semelhante à qualidade da aparência do objeto que a imagem representa”⁵¹. Ao reconhecer a dimensão simbólica desta representação tal qual Panofsky o faz, em *A perspectiva como forma simbólica*, percebe-se sua vinculação com a linguagem e portanto estas fórmulas se inscrevem culturalmente. Ou, como Santaella aborda a constituição do símbolo a partir da semiótica peirciana:

faz deslancar a remessa de signo a signo, remessa esta que só não é para nós infinita, porque nosso pensamento, de uma forma ou de outra, em maior ou menor grau, está inexoravelmente preso aos limites da abóbada ideológica, ou seja, das representações de mundo que nossa historicidade nos impõe⁵².

Através desta formulação semiótica, imbricada à abordagem arqueológica de Erwin Panofsky acerca da perspectiva, é possível estabelecer um paralelo entre o desenvolvimento da pintura renascentista, mediada pela técnica, e os posteriores desenvolvimentos filosóficos e estéticos que moldam o pensamento moderno – Ou seja, formular um trajeto em que a perspectiva marca a possibilidade (no campo estético) para o devir da “antropocracia moderna”⁵³.

*

Tendo em vista a problemática delineada acima, no qual o olho assume o papel de agenciamento racional na formação simbólica da representação do Renascimento, buscarei sugerir uma articulação de concepções presentes em *Homo Modernus e Estética e Anestética: o “ensaio sobre a obra de arte” de Walter*

⁵¹ SANTAELLA, Lucia. *O que é semiótica?* [1983]. São Paulo: Editora Brasiliense, 1983. p. 14.

⁵² Ibid., p. 15.

⁵³ PANOFSKY, Erwin. *A perspectiva como forma simbólica*. 1.ed. Lisboa: Edições 70, 2000. p. 67.

Benjamin reconsiderado, que partem da razão inata cartesiana – em que as faculdades mentais são dissociadas do corpo – com *A perspectiva como forma simbólica*.

Em *Homo Modernus*, Ferreira da Silva investiga, entre outras coisas, a “analítica da racialidade”: seu contexto de emergência e as suas condições de possibilidades no pensamento moderno. Para isso, ela estabelece conceitual e materialmente a escrita filosófica do Eu transparente, “figura que está no centro da representação moderna”⁵⁴.

Primeiramente, a análise crítica da razão, atributo ético do Eu transparente, proposta por Ferreira da Silva tem por base as formulações filosóficas que partem de René Descartes, considerado o fundador da filosofia moderna. Em seu enunciado mais determinante, o sujeito se autodetermina e distingue do mundo ao seu redor⁵⁵, a partir de uma capacidade inata (ou seja, que não deriva da “experiência sensorial” e nem da fantasia) para formular pensamentos abstratos inteiramente racionais⁵⁶. Consequentemente, inaugura-se a “cisão” na qual a autoconsciência distingue-se da espacialidade do corpo em um repúdio a “importância ontoepistemológica da coisa estendida, isto é, o corpo”⁵⁷.

Esta ruptura é fundamental para a especialização do conhecimento estético, enquanto um ramo da filosofia no séc. XVIII. Conforme a análise de Susan Buck-Morss, em seu ensaio *Estética e Anestética*, na modernidade o termo estética só pôde ser considerado um “modo de cognição legítimo” quando foi desvinculado de sua acepção grega original como aisthesis – termo que se referia à “experiência sensorial da percepção” –, passando a referir-se prioritariamente à arte. Ao contrário dessa acepção moderna, Buck-Morss demonstra que “o campo original da estética não é a arte mas a realidade – a natureza corpórea material”⁵⁸, que implica numa

⁵⁴ SILVA, Denise Ferreira da. *Homo Modernus: Para uma ideia global de raça*. 1.ed. Rio de Janeiro: Cobogó, 2022. p. 62.

⁵⁵ Assim, como Denise aponta, o esquema cartesiano da autoconsciência é “o único existente a desfrutar da autodeterminação – em outras palavras, da capacidade de refletir de modo independente sobre sua essência ou existência”. SILVA, Denise Ferreira da. *Homo Modernus: Para uma ideia global de raça*. 1.ed. Rio de Janeiro: Cobogó, 2022. p. 62.

⁵⁶ De acordo com Marilena Chauí, a origem das ideias inatas na concepção cartesiana são “‘a assinatura do Criador’ no espírito das criaturas racionais”, no qual “a razão é a luz natural inata que nos permite conhecer a verdade.” Nesse caso, as ideias advindas de Deus confirmam a verdade a que se refere o pensamento. CHAUI, Marilena. *Convite à filosofia*. 1.ed. São Paulo: Editora Ática, 2000. p. 87.

⁵⁷ SILVA, op. cit. p. 62.

⁵⁸ BUCK-MORSS, Susan. *Estética e Anestética: o “ensaio sobre a obra de arte” de Walter Benjamin reconsiderado*. Travessia - Revista de literatura, Ilha de Santa Catarina: UFSC, n.33, p. 11-41, jan. 1996. p.13.

formulação “anti cartesiana” onde a vida sensível se estabelece na conformidade entre o “corpo anatómico” e o mundo exterior.

*

O enunciado cartesiano – penso, logo existo –, articulador da razão em seus princípios universais, que são capazes de reger a realidade, sintetiza os desdobramentos técnicos do Renascimento e a relação entre representação e religiosidade. Apesar de tanto a perspectiva quanto o pensamento moderno formularem o humano como produtor, ambos modelos ainda consideram Deus na constituição ideal e inata dessa universalidade. O nosso principal objeto de estudo, o perspectivismo cartesiano, agrega em si “o infinito prefigurado em Deus, ao passo que é corporizado na realidade empírica”⁵⁹.

A perspectiva confere ao espaço e ao tempo uma concepção formal unitária e linear, fundamentada na impressão óptica das imagens na retina humana. De acordo com Panofsky, essa abordagem estabelece o campo representativo como a mensuração do espaço, em suas três dimensões físicas, e do “infinito real”, que, sob a ótica da Escolástica, é compreendido como uma forma de “omnipotência divina”. Assim, a perspectiva se concretiza como “a expressão concreta de um avanço contemporâneo no campo da epistemologia ou da filosofia natural”⁶⁰.

Panofsky, em *A perspectiva como forma simbólica*, explica inicialmente os processos puramente técnicos do desenvolvimento da técnica. Assim, resumidamente ele formula a perspectiva:

Imagino a imagem (de acordo com a definição da “janela”) como uma secção transversal plana feita através da chamada pirâmide visual; é o olho o vértice dessa pirâmide e ele está ligado aos pontos isolados que fazem parte do espaço a representar [...] Num quadro construído assim, isto é, através daquilo que Durer definiu como uma “intersecção plana e transparente de todos os raios provenientes do olho e que recaem sobre o objeto que este vê”⁶¹.

Por meio desta concepção denota-se o caráter formativo e modulador do espaço unicamente vinculado aos processos do “olho único”, que apresenta-se simbolicamente como o centro de onde a representação surge. Assim, atribui-se à visão monocular e estática a racionalidade para determinar uma realidade espacial “infinita, imutável e homogênea”. São esses os termos que simbolizam as convenções que constroem pictoricamente o espaço na pintura renascentista, que

⁵⁹ PANOFSKY, Erwin. *A perspectiva como forma simbólica*. 1.ed. Lisboa: Edições 70, 2000. p. 60.

⁶⁰ Ibid., p. 60.

⁶¹ Ibid., p. 32.

prioriza distorções físicas da percepção retinal para representar a realidade no plano bidimensional. Essa representação da realidade, já apreendida, é formalizada enquanto linguagem para a escrita da imagem no ocidente. E esta é a mesma visão espacial, que mais tarde, “o Cartesianismo racionalizará e que será formalizada pelo Kantismo.”⁶²

Nesse sentido, a linguagem puramente matemática distancia-se do “espaço psicofisiológico”, onde a representação dos corpos não estabelece relações perceptuais e diretas com o espaço vazio entre eles, não havendo mediação entre o corpo e o não-corpo. Consequentemente, a realidade renascentista não se manifesta substancialmente, mas funcionalmente, uma vez que a “percepção ignora o conceito de infinito”⁶³, da mesma maneira que desconhece a noção de homogeneidade na relação de afetação entre corpos.⁶⁴

Nesse contexto, a constituição do estilo na pintura da alta renascença é significante do desenvolvimento filosófico do campo estético aplicado às artes. De acordo com Buck-Morss, a estética se eleva como ramo da filosofia ao relacionar-se com a representação enquanto campo de racionalização e significação. Ou seja, campo distante do que ela convencionava como “Sistema sinestésico”, que compreende o corpo enredado fisiológica e subjetivamente pelo mundo.

Além disso, a filosofia moderna descreve-se moralmente sob a “ilusão narcisista de controle total”, tanto da produção de si mesmo quanto da natureza ao seu redor. Assim, o homem moderno pressupõe que:

O ser verdadeiramente autogenético basta-se inteiramente a si próprio. Se possui alguma espécie de corpo, este deve ser inacessível aos sentidos e portanto estar salvo de controle externo⁶⁵.

Deste modo, torna-se perceptível que toda e qualquer equivalência da realidade no campo pictórico não é um dado, mas uma invenção sistematizada que compõe simbolicamente as relações linguísticas significantes de um estilo. No caso

⁶² PANOFISKY, Erwin. *A perspectiva como forma simbólica*. 1.ed. Lisboa: Edições 70, 2000. p. 61.

⁶³ Ibid., p. 32.

⁶⁴ Para Martin Jay “a frieza abstrata da visão perspectiva” atenuava, ou atrofiava, até mesmo qualidades próprias à visão – como é o caso do “instante de projeção erótica da visão – aquilo que Santo Agostinho fervorosamente condenava como “desejo ocular” – que “se perdia conforme os corpos do pintor e do observador eram obliterados em nome de um olho supostamente incorpóreo e absoluto.” JAY, Martin. *Regimes escópicos da modernidade*. Revista ARS, São Paulo, v. 18, n. 38, p. 329–349, abr. 2020. p. 334.

⁶⁵ BUCK-MORSS, Susan. *Estética e Anestésica: o “ensaio sobre a obra de arte” de Walter Benjamin reconsiderado*. Travessia - Revista de literatura, Ilha de Santa Catarina: UFSC, n.33, p. 11-41, jan. 1996. p. 66.

renascentista, isso se manifesta na (re)criação do mundo no plano bidimensional, numa “objetivação da subjetividade”, e na significação ética e religiosa inferida ao espaço na pintura.

Nesse caso, a visão assume papel decisivo no campo perceptual, pois a representação do mundo formula-se através da apreensão de suas leis físicas e de sua qualidade material visível, quase como se uma se reduzisse à outra. Esse sistema assume para si, sob bases do pensamento racional, um caráter natural e supostamente não ideológico pela qual a realidade deveria ser formalizada tecnicamente. Porém, como destaca Panofsky este sistema de representação é uma “forma simbólica convencionada”, mesmo que já tenha sido assimilada no ocidente, a ponto de se tornar uma espécie de “segunda natureza” do visual. Inclusive, a integração da gramática renascentista ressalta como o simbólico se tornará um momento privilegiado para a formação do poder moderno⁶⁶ – no qual, a expansão colonial será o meio para que este construto simbólico, legitimado pela ciência, amplie os mecanismos de significação da diferença humana.

⁶⁶ SILVA, Denise Ferreira da. *Homo Modernus: Para uma ideia global de raça*. 1.ed. Rio de Janeiro: Cobogó, 2022. p. 68.

4. Uma não conclusão – ou Perspectivas do presente para reflexões futuras: o Calabouço, o Museu e os meios do poder simbólico.

“Cada narrativa apresenta um evento político”⁶⁷.

Há como emergir algo de redentor na transformação de estruturas coloniais? Essa estrutura pode “testemunhar sobre a vida de escravizados, oprimidos, migrantes, marginalizados e invisíveis”? Quais as plataformas perpetuam, moldam, escrevem, transcrevem e editam essas narrativas?

*

No livro *Perder a mãe: uma jornada pela rota atlântica da escravidão*, Saydia Hartman analisa o resultado da produção de racialidade na contemporaneidade através de uma trilha impossível de ser reconstruída e reescrita. Assim, ela intenta percorrer o caminho dos escravos antes da “passagem do meio” para o reconhecimento da ancestralidade na ausência do escravo nos arquivos constitutivos da escravidão. Nessa busca pelos vestígios dos escravos deportados da Costa do Ouro (Gana) ao longo das rotas da escravidão, Hartman se depara com uma História irreparável, mas que ao mesmo tempo tentava ser ressignificada seja numa relação Afro-utópica, um código que uniria a América à África⁶⁸, ou na idealização pós-colonial, que intenta construir simbolicamente homenagens aos líderes revolucionários e ativistas pela liberdade com a nomeação de avenidas, praças, ruas etc. Ou sob forma de monumentos esquecidos e dissolvidos na vida cotidiana do povo ganense. De acordo com Hartman: “Eles eram ideais vazios para a maioria do povo, que nunca memorizava os nomes e que seguia seu caminho pela cidade com um mapa elaborado em desprezo ao oficialismo do estado”⁶⁹. Assim se dava a memória popular da escravidão no cotidiano de Gana.

⁶⁷ SILVA, Denise Ferreira da. *Homo Modernus: Para uma ideia global de raça*. 1.ed. Rio de Janeiro: Cobogó, 2022. p. 68.

⁶⁸ Um parentesco sem irmandade que servia mais para aquecer o turismo em Gana e em outros locais do continente africano. Assim, os afro-americanos decidiram por formalizar na África, especificamente na Gana recém liberta um romance sob pretexto de um romance maior. Uma ilusão que não se sustenta politicamente. “Em 1999, uma proposição legal que garantia a cidadania ganense aos afro-americanos foi rejeitada”. HARTMAN, Saidiya. *Perder a mãe: uma jornada pela rota da atlântica da escravidão*. 1.ed. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2021. p. 59.

⁶⁹ Ibid., p. 34.

A memória da escravidão em Gana restava na imagem de seus castelos, fortalezas e calabouços: castelo de Christiansborg⁷⁰, castelo de Saint George⁷¹ e forte de Cape Coast⁷². Estes são alguns exemplos de construções que justapõem a organização administrativa e simbólica de Gana ao passado “superado”, que é suprimido pela vergonha. Todos permanecem intactos mesmo no período pós-colonial numa condição de monumento-museu que de acordo com Hartman não confere luto, nem feridas, apenas lembranças da impossibilidade em consolar a história.

Esses memoriais do perturbador assumem para si um papel moral que recai sobre as cascas vazias de significação e redenção que encobrem esses lugares. A rememoração do passado, nessa trama colonial – temporal e espacial – não confere qualquer tipo de justiça no presente. A condição representativa desses monumentos ratifica a existência da suposta lógica progressiva do tempo capitalista, em que operam investimentos de seus mecanismos na invisibilização de violências ainda em curso, sob a ideia de algum tipo de evolução nos modos de produção e acumulação. Assim, a forma-museu só nos faz lembrar “a intimidade entre civilização e barbárie” que “era aparente em toda parte na deslumbrante vastidão do castelo, na força arquitetônica e na ousada monumentalidade”⁷³.

Em sua visita ao forte de Cape Coast, onde, por mais uma vez, tenta encontrar a presença do escravo na África, Hartman assume por mais uma vez a ausência da experiência do cativo em documentos que compunham o arquivo dos próprios mercadores. No calabouço, além do vazio desolador, “havia restos, mas não havia histórias que pudessem ressuscitar os mortos”⁷⁴.

A forma assumida pelo forte demonstra como o Museu não é capaz de testemunhar e nem suscitar nenhuma reivindicação por parte dos cativos, apenas evidencia o que Saidya anuncia como o *banquete do poder* numa *política da barriga*,

⁷⁰ O castelo de Christiansborg é a sede do governo ganense, mas “havia sido, primeiro, um posto dinamarquês de escravos”. HARTMAN, Saidiya. *Perder a mãe: uma jornada pela rota da atlântica da escravidão*. 1.ed. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2021. p. 32.

⁷¹ “Os portugueses construíram o castelo de Elmina em 1482. Dez anos antes de Colombo chegar em Hispaniola e alegar tê-la descoberto, um posto de comércio e uma guarnição militar foram construídos. Era o primeiro edifício permanente construído pelos europeus na África subsaariana.” Ibid., p. 75.

⁷² O forte de Cape Coast foi construído pelos ingleses em 1674, “que abrigava a administração central da Companhia Real de África e sua sucessora, a Companhia dos Mercadores e de Comércio na África”. Ibid., p. 141.

⁷³ Ibid., p. 71.

⁷⁴ Ibid., p. 148.

exercido em função do capital mercantil. Sendo assim, O museu só era capaz de representar sob a forma indicial de restos e excrementos a passagem descaracterizada, tanto pela contabilidade do comércio quanto pela ausência da autoimagem realizada pelo cativo, de milhares de escravos exportados daqueles porões durante o tráfico atlântico.⁷⁵

Consequentemente, a experiência “escandalosa” do cativo e do sistema de plantação, assim como a presença do escravo, que suscita e deflagra esse escândalo, não pode emergir no espaço do museu como o conhecemos hoje. O projeto do museu não oferece possibilidades para “invocar os mortos”, senão, para docilizar “a ameaça representada por esta figura-estrupe e esta figura-lodo”, como expõe Achille Mbembe em *Políticas da inimizade, O antimuseu*. “Ou ainda seu potencial ultrajante, seria domada, condição para sua exposição”.⁷⁶ Desta maneira, fica discriminado o papel do museu enquanto “espaço de neutralidade, domesticação e pacificação”, caráter essencial da estrutura cujo o objetivo é comportar, organizar e cultuar objetos seculares (descristianizados), históricos e mortificados.

Por fim, Saidya não consegue encontrar seu objetivo numa instituição que permanece a mesma, do Louvre ao forte de Cape Coast. São coisas que expressam a posição dos museus como legitimadores da arte, da história e da ciência, como seu estado incondicional de “poderoso dispositivo de segregação”, subvalorização e classificação humana, tendo o Racial como significante da diferença cultural. Tanto Hartman como Mbembe declaram que a história do escravo e de outras experiências subalternas é “difícilmente abarcada pelo arquivo” sem serem mediadas pela criação ou reprodução de violência. Nesse caso, a representação do sistema escravocrata perpetua o mesmo exercício de subjugação das “subjetividades e individualidades de mulheres, homens e crianças” que “desaparecem por trás da representação da dominação racial”.

⁷⁵ Uso a palavra “Museu” como Françoise Vergès usa a palavra “Europa” no manifesto O museu sem objetos: “para designar uma construção histórica e cultural.” Espaço e tempo onde se perpetua a “fabricação racial ideológica do perceptível e do imperceptível, do visível e do invisível, do que importa e do que não importa, obedece a regras e leis que são constantemente elaboradas, reconfiguradas, desconstruídas e reconstruídas.” VERGÈS, Françoise. *O museu sem objetos*; trad. Gabriel Bogossian. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 2023. p.42

⁷⁶ MBEMBE, Achille. *Políticas da Inimizade* [2020]; trad. Sebastião Nascimento São Paulo: N-1 Edições, 2 reimpresão 2023. p. 185.

“A África era uma terra de túmulos sem corpos”⁷⁷. Esta é a consagração do museu.

⁷⁷ HARTMAN, Saidiya. *Perder a mãe: uma jornada pela rota da atlântica da escravidão*. 1.ed. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2021. p. 90.

Eu posso mudar meu destino
Não seja cego jovem negro
Não sinta medo jovem negro
Sem desespero jovem negro
Você pode escolher seu caminho
Fumando cigarro contrabandeado
Me envolvi com minas de outro mundo
Posso mudar meu destino
Posso mudar meu destino
Nem posso voltar, eu sou um mistério
Sem motivo pra se misturar
Impossível de me desvendar
Na saga de nunca ser cego
Posso mudar meu destino
Posso mudar meu destino
Posso mudar meu destino
Eu posso mudar meu destino
Posso mudar, posso mudar
Posso mudar meu destino
Posso mudar, posso mudar
Posso mudar meu destino
Posso mudar meu destino
Posso mudar meu destino
Posso mudar meu destino
Eu posso mudar meu destino
Posso mudar, posso mudar
Posso mudar meu destino
Posso mudar, posso mudar
Posso mudar meu destino

(LEALL, Tarcis)

Pintura 4 - O estrangeiro



Fonte: Amaral (2011)

Referências

- AMARAL, Sidney. **O estrangeiro**. 2011. Acrílica sobre tela, 210 x 138 cm.
- BUCK-MORSS, Susan. Estética e Anestésica: o “ensaio sobre a obra de arte” de Walter Benjamin reconsiderado. **Travessia - Revista de literatura**, Ilha de Santa Catarina: UFSC, n.33, p. 11-41, jan. 1996.
- BURKE, Peter. **O Renascimento Italiano**: Cultura e sociedade na Itália. 2. ed. São Paulo: Nova Alexandria, 2010.
- BURKE, Peter. **O Renascimento**. 1. ed. Lisboa: Texto e Grafia, 2008.
- CASTRO, Panmela. **Retrato de Maria Auxiliadora**. 2022. Óleo, acrílica e carvão sobre tela. Acervo do Masp, Doação Juliana Siqueira de Sá, no contexto da exposição Histórias brasileiras, 2022.
- CHAUÍ, Marilena. **Convite à filosofia**. 1. ed. São Paulo: Editora Ática, 2000.
- CRARY, Jonathan. **24/7 – Capitalismo tardio e os fins do sono**. 1. ed. São Paulo: Ubu editora, 2016.
- HARTMAN, Saidiya. **Perder a mãe**: uma jornada pela rota da atlântica da escravidão. 1. ed. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2021.
- JAY, Martin. Regimes escópicos da modernidade. **Revista ARS**, São Paulo, v. 18, n. 38, p. 329–349, abr. 2020.
- LEALL. TARCIS. **Posso mudar meu destino**. 2021. Fotografia digital, capa do álbum *Esculpido a machado*.
- LÉVI STRAUSS, Claude. **Raça e história**. 1. ed. Lisboa: Editorial Presença, 2008.
- MARINHO, Gabriella. **Agô**. 2021. Instalação, dimensões variáveis, cerâmica e barro.
- MBEMBE, Achille. **Políticas da Inimizade**. 1. ed. São Paulo: N-1 Edições, 2023.
- MICHAUD, Philippe-Alain. **Aby Warburg e a imagem em movimento**. 1. ed. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013.
- MOMBAÇA, Jota. **A plantação cognitiva**. São Paulo: Masp-Afterall, 2020.
- OLIVEIRA, Pedro Rocha de. **Discurso filosófico da acumulação primitiva**: estudo sobre as origens do pensamento moderno. 1. ed. São Paulo: Elefante, 2024.
- PANOFSKY, Erwin. **A perspectiva como forma simbólica**. 1. ed. Lisboa: Edições 70, 2000.

SANTAELLA, Lucia. **O que é semiótica?**. 1. ed. São Paulo: Editora Brasiliense, 1983.

SANTOS, Antônio Bispo dos. **A terra dá, a terra quer**. 1. ed. São Paulo: Ubu, 2023.

SILVA, Denise Ferreira da. **Homo Modernus** - para uma ideia global de raça. 1. ed. Rio de Janeiro: Cobogó, 2022.

SOARES, Stênio. **O corpo testemunha em estado de poesia**. 1.ed. São Paulo: Editora Sesc, 2024.

VERGÈS, Françoise. **O museu sem objetos**. 1. ed. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 2023.