

ARTE EM **TEMPOS** SOMBRIOS

ANAIS DO 41.º COLÓQUIO DO COMITÊ BRASILEIRO DE HISTÓRIA DA ARTE

Realização



Organização













CBHA - Comitê Brasileiro de História da Arte - Fundado em 1972

Presidente de Honra (in memoriam) – Walter Zanini

Diretoria (2020-2022)

Presidente - Marco Antônio Pasqualini de Andrade (UFU)

Vice-presidente – Neiva Bohns (UFPEL) Secretária – Rogéria de Ipanema (UFRJ)

Tesoureiro - Arthur Valle (UFRRJ)

Conselho Deliberativo do CBHA (2020 - 2022)

Almerinda da Silva Lopes (UFES)

Emerson Dionísio Gomes de Oliveira (UnB)

Luiz Alberto Freire

Maria de Fátima Morethy Couto (UNICAMP)

Marize Malta (UFRJ)

41º Colóquio do CBHA (2021): Arte em Tempos Sombrios Comissão Organizadora

Marco Antonio Pasqualini de Andrade (UFU/CBHA) (presidente)

Arthur Valle (UFRRJ/CBHA)

Marize Malta (UFRJ/CBHA)

Neiva Bohns (UFPel/CBHA)

Rogéria Moreira de Ipanema (UFRJ/CBHA)

Sandra Makowiecky (UDESC/CBHA)

Comitê Científico

Almerinda Lopes (UFES/ CBHA)

Arthur Valle (UFRRJ/CBHA) Bianca Knaak (UFRGS/CBHA)

Blanca Brites (UFRGS/CBHA)

Camila Dazzi (CEFET-RJ/CBHA)

Fernanda Pequeno (UERJ/CBHA)

Fernanda Pitta (Pinacoteca-SP/CBHA)

Marco Pasqualini de Andrade (UFU/CBHA)

Maria do Carmo de Freitas Veneroso (UFMG/CBHA)

Maria Izabel Branco Ribeiro (FAAP/CBHA)

Marília Andrés Ribeiro (UFMG/CBHA)

Neiva Bohns (UFPel/CBHA)

Niura A. Legramante Ribeiro (UFRGS/CBHA)

Paulo César Ribeiro Gomes (UFRGS/CBHA)

Raquel Quinet Pifano (UFJF/CBHA)

Rogéria Moreira de Ipanema (UFRJ/CBHA)

Vera Pugliese (UnB/CBHA)

Imagem da capa

Lydio Bandeira de Mello (1929 -), Sem título, 2019. Carvão crayon e pastel seco, 75 x 55 cm; Foto: Rafael Bteshe

Diagramação

Vasto Art

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)

C72 - Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte (41: 2021)

Anais do 41° Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte: Arte em tempos sombrios

– Evento online - 23-27 nov. 2021. (Organizadores: Marco Pasqualini, Neiva Bohns, Rogéria de Ipanema, Arthur Valle). São Paulo: Comitê Brasileiro de História da Arte, 2022 [2021].

1371 p : 21X37 cm: ilustrado

ISSN: 2236-0719

https://doi.org/10.54575/cbha.41

1. História da Arte. I. Comitê Brasileiro de História da Arte. II. Anais do 41o. Colóquio do CBHA. **CBHA – Comitê Brasileiro de História da Arte**

CDITA - COITITE DI asilello de l'Ilstolia da Alte

CDD: 709.81

Um tom cosmopolítico? Estratégias estético-animistas de reencantamento do mundo

Mário César Rodrigues de Freitas Lins Filho, Universidade Federal do Rio de Janeiro https://orcid.org/0000-0001-7418-8796 linsfilho.mc@gmail.com

Resumo

O texto levanta reflexões sobre o cenário artístico atual, focado na proposta stengeriana pelo retorno ao animismo como estratégia de combate cosmopolítico pelas minorias à opressão epistêmica ocidental-capitalista. Esmiuça-se animismo por uma sensibilidade relacional (corpo-escuta) para um mundo vivo, que "tece" um diálogo corporal (corpo-voz) entre os seres e "coisas", seguindo-se pela validação e intersecção deste nos estudos performáticos. Em tal diálogo, aponta-se como manifestações culturais (anímicas) festivas-performáticas — a exemplo dos blocos-afro em Salvador e do baião de Luiz Gonzaga — foram eficazes na emancipação de quem representavam, cabendo o encaixe no resgate sugerido. Finaliza-se indicando um "tom" nessas estratégias e pondo uma questão ética que aponta para um diálogo (científico) secular que preze por valores inererentes ao Homem: amor, compaixão, alegria, etc.

Palavras-chave: Arte. Cosmopolítica. Animismo. Estética. Resistência.

Abstract

The text raises reflections on the current artistic scenario, focused on the Stengerian proposal for a return to animism as a strategy of cosmopolitical combat by minorities against Western-capitalist epistemic oppression. Animism is detailed as a relational sensitivity (body-listening) to a living world, which "weaves" a bodily dialogue (body-voice) between beings and "things", followed by its validation and intersection in performance studies. In such dialogue, it is pointed out how festive-performatic cultural (and animic) manifestations - such as the Afro-blocs in Salvador and Luiz Gonzaga's baião - were effective in the emancipation of those they represented, fitting the suggested rescue. It ends by indicating a "tone" in these strategies and posing an ethical question that points to a secular (scientific) dialogue that considers inherent values to Man: love, compassion, joy, etc.

Keywords: Art. Cosmopolitics. Animism. Aesthetics. Resistance.

O Antropoceno: rupturas, resgates e resistência

Indiscutivelmente, a espécie humana enfrenta um dos seus maiores desafios até então: como sobreviver frente às diferentes questões ambientais, políticas e sociais vistas na época atual, que vários cientistas já denominam de Antropoceno? Dentre várias indagações sobre o futuro no âmbito filosófico e político contemporâneo, há um consenso quanto à necessidade de romper com estruturas arraigadas dos modos de se pensar, sentir, imaginar — e principalmente de agir perpetuação onipotente de uma episteme hile-euro-aucto-capitalocêntrica, especialmente na produção científica.

A filósofa da ciência Isabelle Stengers traz inúmeras propostas nesse sentido, sendo particularmente inquietante¹ a sugestão pelo retorno (reclaim²) ao animismo, pelo resgate das práticas feiticeiras, mágicas. Tais práticas há muito tempo são consideradas como pertinentes ao âmbito da arte, como apontado por Freud há mais de um século:

> A arte, que certamente não iniciou como l'art pour l'art, esteve originalmente a serviço de tendências que hoje se acham em grande parte extintas. Entre elas, podemos suspeitar, muitas eram intenções mágicas³.

Para Stengers, as práticas mágicas⁴ deverão ser reativadas por aqueles que constantemente têm seu direito à vida negado pelo sistema (stakeholders), colocando o capitalismo como "sistema feitiçeiro sem feiticeiros"⁵. O animismo, sentido, funcionaria como uma estratégia de empoderamento (empowerment) dos devires minoritários, capacitando-os a "mover-se sem medo, [...] criar novas lutas"⁶, produzindo novos vínculos opostos à imposição de um "comum" e exercendo uma cosmopolítica da Natureza.

Em suas considerações, a autora recorre à arte da química para explicitar como o humano tende a elaborar circunstâncias específicas para obter resultados desejados, entendendo também o (cosmo)político como não-espontâneo, mas articulado. A questão torna-se "eto-ecológica", ou seja, faz-se apropiado compor uma "estrutura sensível" (um oikos), que suscite aquilo que realmente importa e

¹ Em seu texto *O Inquietante* (1919), Freud realiza uma análise psicanalítica sobre um fenômeno estético, definindo-o como "aquela espécie de coisa assustadora que remonta ao que é há muito conhecido, ao bastante familiar" (p. 331), e comenta como as aparências anímicas são uma das formas em que essa experiência se dá.

² O termo é bastante polêmico, incluindo a noção de "'curar', 'reapropriar', 'aprender/ensinar de novo', 'lutar', 'tornar-se capaz de restaurar a vida onde ela se encontra envenenada'" estando historicamente associado à "ligação entre magia e espiritualidade e transformação social e política;" (STENGERS, 2017, p. 8). ³ FREUD, 1912, p. 94.

⁴ Stengers compara a eficácia (da reativação) das práticas mágicas ao conceito de agenciamento (agencement) deleuzo-guattariano e cautelosamente salienta o papel da experiência nesse processo (STENGERS, 2017).

⁵ Para ver mais: STENGERS, I; PIGNARRE, P., Capitalist Sorcery: Breaking the Spell, 2011.

⁶ SZTUTMAN, 2018, p. 348.

suspende sujeitos de (im)posições automatizadas. Essa realização técnica-sensível (ou mágica), é interpretada como um acontecimento:

> explica um acontecimento (événement), mas o acontecimento⁷ se explica a partir daquilo que terá sabido nele criar um lugar. E uma tal arte me parece operar nos dispositivos que são facilmente desqualificados como supersticiosos, porque eles parecem convocar uma transcendência.8

A filósofa ainda aponta para a experiência de escrever como de uma "transformação metamórfica", comparando sua *práxis corporal* a mesma indeterminação presente na "dança da lua"⁹, considerando sua escrita como (também) animista¹⁰. Frente a essas provocações, nota-se que a experiência anímica é vista de modo abrangente, cabendo "suspender nossas certezas" e investigar melhor o conceito a fim de que as intersecções com a arte não diminuam um conhecimento epistêmico complexo que até hoje "sustenta o céu"il.

Animismo: linguajar em encontro

Ao longo de toda a história humana, o encontro intercultural foi catalisador de inúmeros processos de transformação — nem sempre lúcidos — que até hoje marcam o imaginário social, acadêmico, econômico e, sobretudo, político. Clamando pela reativação do animismo, Stengers aspira a que o mundo ocidental, em suas inúmeras limitações, recupere uma inteligência humana de honrar e se envolver com "toda experiência que nos importa", especificamente aquelas que provocam deslocamentos sensíveis para "testemunhar o que não somos nós"12.

Como será visto, o envolvimento, em si, é uma das características fundamentais à experiência anímica. De antemão, deve-se explicitar como a tendência ocidental a pressupor uma "objetidade" às coisas é uma herança do hilemorfismo aristotélico, tornando-a incompatível, senão oposta, à experiência anímica¹³. Para o antropólogo Tim Ingold (2014), que discorre sobre o animismo, vivemos num mundo sem objetos, colocando a vida como "a capacidade geradora

⁷ Acontecimento (événement), possui uma complexa significação, explicitada como visto: "é preciso entender que é o acontecimento ele mesmo que produz a maneira como ele será caracterizado — e a partir daquilo que o situa. [...] O acontecimento se situa ativamente em relação à situação, ele intervém na situação. Ele se ampara em certos elementos da situação e cria um lugar, ou um ponto de vista, que permite caracterizá-la" (STENGERS, 2018, p.457).

⁹ Aqui, Stengers menciona um ritual usualmente performado pela bruxa neopagã Starhawk, com quem dialoga frequentemente.

¹⁰ Ibidem, 2017, p. 10.

¹¹ Alude-se à prática ético-animista dos xamãs Yanomami que estabelecem um devir-diálogo com outras forças e entidades da Natureza, mantendo um equilíbrio cósmico e evitando "a queda do céu" (KOPENAWA e ALBERT, 2015). ¹² Idem, 2017, p. 11.

¹³ INGOLD, 2014; ABRAM, 1996.

daquele campo de relações dentro do qual as formas surgem e são mantidas no lugar"14.

Apoiando-se em vários filósofos, Ingold expõe que o animismo não é um modo de compreender o mundo, mas uma maneira de estar vivo para ele. Com um argumento em vários componentes, o autor estabelece a ausência de objetos e valida a existência de coisas, que ganham seu estado de objeto na interação-percepção (com a linguagem-corpo) humana, se opondo também à tendência filosófica de supervalorizar a *agência*¹⁵.

Ingold estabelece sabiamente como as coisas são de fato vivas e perpetuamente "vazam" Tomando a visão deleuzo-guattariana de "fluxo de matéria", que denomina material, o antropólogo entende o este mundo como um "mundo de materiais" formado por relações alquímicas, comparando-as ao trabalho do pintor, do cozinheiro, entre outras: "A alquimia, escreve Elkins (2000) 'é a antiga ciência de lidar com os materiais, sem bem entender o que está se passando'''¹⁶.

Viver para um mundo em perpétuo movimento, em fluxo transformativo, é viver para um mundo animado. A diferença entre essa ontologia e a ocidental se dá no instante que antecede a percepção-interação: pode-se "lê-lo para trás", com base numa mnemônica experiencial prévia (objetos), ou "lê-lo para frente", pautado na abertura para a indeterminação animada do mundo (coisas). Para Ingold, o fazer artístico seria uma "leitura para frente" do mundo ligada ao trajeto do artista:

> Uma obra de arte, insisto, não é um objeto, mas uma coisa, e como Klee argumentou, o papel do artista não é reproduzir uma ideia pré-concebida, nova ou não, mas unir-se e seguir as forças e fluxos do material que dá vida à forma da obra. "Seguir", como apontam Deleuze e Guattari, "não é absolutamente a mesma coisa que reproduzir": aqui, reproduzir envolve um procedimento de iteração, seguir envolve itinerância. O artista — assim como o artesão — é um itinerante, cuja obra é consubstancial à trajetória de sua própria vida. Além disso, a criatividade do trabalho está no movimento para a frente que dá origem às coisas. Ler as coisas "para a frente" envolve um foco não em abdução, mas em improvisação¹⁷.

A construção (de vida) criativa "para frente" com o mundo, de se "juntar com o mundo, ou se fundir com ele¹⁸" é aquilo que Deleuze e Guattari colocam como "linhas de devir": seu diferencial, reforçado pelo antropólogo, é o fato de que não se

¹⁴ INGOLD, 2014, p. 214, tradução do autor.

¹⁵ Por agência, Ingold (2014) se refere as interações entre (o homem e) os objetos em um meio.

¹⁶ Idem, p. 220, tradução do autor.

¹⁷ Idem, p. 222, tradução do autor.

¹⁸ DELEUZE & GUATTARI, 2004, p.410, apud INGOLD, 2014, p.222, tradução do autor.

conectam em uma rede¹⁹ (network²⁰) de objetos, mas se fundem (reconstituem, entrelaçam) umas às outras como em um tecido, uma malha²¹ (meshwork) que inclui todo o mundo fenomênico. A partir daí, a chamada coisa não é uma linha de devir propriamente dita, mas uma "confluência conjunta das linhas da vida", como denominado pelos filósofos franceses: hecceidade²².

Sendo assim, o animismo é uma experiência de mundo senciente: a linguagem-base para essa relação não é a superimposta pela memória ("para trás") linguística interpretativa daquele que se relaciona-percebe o mundo (de objetos agentes); mas, antes, há uma abertura (de si, da consciência) para o complexo mundo sinestésico de cada fenômeno vivo, que se constrói no encontro, presente.

A comparação entre linguagem e experiência, anímica ou não, não se dá por acaso. O filósofo David Abram a explicita pormenorizadamente em uma de suas publicações²³ e apresenta como a invenção tecnológica do alfabeto (aleph-beth) cria uma distância entre a cultura e a natureza. Segundo Abram, os fenômenos evocativos, que antes eram representados pela simbologia pictórica da natureza, são afastados a favor de uma fonologia sígnica distante: "as elocuções humanas são agora provocadas diretamente por signos feitos pelo homem; o grandioso, mais-que-humano mundo-vida, deixa de fazer parte da semiótica²⁴"²⁵.

De modo oposto, Abram retoma a fenomenologia de Merleau-Ponty e reforça o papel do corpo atento e vivo (body-subject) na construção de uma experiência perceptiva de mundo inerentemente participativa e relacional, como tido em culturas tradicionais:

> Em tradições indígenas [predominantemente] orais a própria natureza é articulada; ela fala. A voz humana numa cultura oral é sempre participativa com a voz dos lobos, vento, e ondas participante, ou seja, com o discurso abrangente de uma Terra viva. Não há elemento na paisagem que seja definitivamente destituído de expressividade ressonante e poder: qualquer movimento pode ser um gesto, qualquer som pode ser uma voz, um enunciado significativo²⁶.

Para Abram, a experiência perceptiva anímica opera pela sintonização entre os ritmos do corpo e os ritmos das outras coisas, de seus próprios "tons e texturas"²⁷.

¹⁹ O autor esboça uma breve crítica às redes em Latour (1999, 2005).

²⁰ O termo, muito utilizado na computação atual, se baseia num dualismo eu-outro (binário) e fundamenta a Teoria dos

²¹ Ingold se apropria do termo "malha" de Henri Lefebvre, comparando a escrita às atividades da vida, e interpretando o mundo "não como texto, mas como tessitura" (INGOLD, 2014, p.223. traducão do autor).

²² DELEUZE & GUATTARI, 2004, p.290, apud INGOLD, 2014, p. 222, tradução do autor.

²³ ABRAM, D, The Spell of the Sensuous: Perception and Language in a more-than-human World., 1996.

²⁴ Idem, p.67, tradução do autor.

²⁵ Abram entende que o próprio advento do alfabeto pode ter constituído a lógica hilomorfista aristotélica: "A afirmação de Sócrates que árvores não possuem nada para ensinar é um claro indicador da extensão em que os sentidos humanos em Atenas já haviam se dissociado da participação direta com a paisagem natural" (Idem, p.75, tradução do autor)

²⁶ Idem, p.75, tradução do autor. ²⁷ Idem, p.42, tradução do autor.

Reiterando o argumento de Ingold, o autor demonstra como os sistemas sensoriais humanos estão em constante "interpenetração ou entrelaçamento" com os outros corpos, abrindo a possibilidade, por exemplo, para experiência mágica da empatia: "Os gestos de outro ser, o ritmo de sua voz [...] todos gradualmente atraem meus sentidos para uma relação única [...], uma organização coerente, embora mutante²⁸".

A partir da ontologia anímica, entendemos que enquanto seres sencientes dotados de um corpo humano, estamos constante e invariavelmente, traçando "linhas de vida" na tessitura mutável do mundo (também mais-que-humano), dos diferentes fenômenos perceptivos-participativos tidos entre as diversas coisas e seres. Dessa maneira, a noção de um Eu fixo, consistente e separado do mundo, não passa de mais uma abdução de uma mente deludida e rígida que objetifica as coisas.

Ressalta-se que, na ontologia tradicional, o mesmo corpo (que o anímico) habitualmente se relaciona com o mundo "para trás": tanto a fragilizada percepção-interação com o mundo quanto a expressão são utilizados para abduzir os fenômenos. Na experiência anímica, dada a compreensão de um mundo vivo mutável em associação a uma sensibilidade capaz de "ouvir" outrem (corpo-escuta), a linguagem oral (corpo-voz) é um meio para estar vivo e em diálogo com o mundo²⁹:

> Aqui [na experiência anímica] as palavras não falam sobre o mundo; antes, falam ao mundo e às presenças expressivas que, conosco, habitam o mundo. De formas múltiplas e diversas, assumindo [...] uma forma única em cada cultura indígena, a língua falada parece dar voz e, assim, aumentar e acentuar, a afinidade sensorial entre os humanos e a terra circundante³⁰.

Pelo brevemente posto, reforça-se a visão de Abram sobre o animismo como a habilidade de dialogar eticamente com as múltiplas linguagens do mundo. Para o autor, o mago (ou xamã) seria aquele capaz de alterar seu estado de consciência de modo a estabelecer contato (pela intenção, voz, ritual, etc.) com diferentes sensibilidades e consciências com que a existência humana se entrelaça:

> Magia, então, em seu sentido talvez mais primordial, é a experiência de existir em um mundo feito de múltiplas inteligências, a intuição de que cada forma que se percebe — desde a andorinha voando acima da cabeça até a mosca em uma lâmina de grama, e na verdade a própria folha da grama — é uma forma de experiência,

²⁸ Idem, p.86, tradução do autor.

²⁹ Essa forma de relação anímica de tradições indígenas pode ser entendida pelo chamado pampsiquismo: uma cosmologia "justificada e verificada dentro da gama de experiência disponível" de um grupo, de um ser (vivo ou não) — o pampsiquismo é limitado apenas pela cultura e pelo fato de seu "potencial de consciência" pressupor a sua experiência e não de que sua experiência forma sua consciência (WHITEHEAD, A. N., apud VETLESEN, A, J. 2021. p.162, tradução do

³⁰ Idem, p.51, tradução do autor.

uma entidade com suas próprias predileções e sensações, embora sensações muito diferentes das nossas³¹.

Performatividades: corpo-diálogos entre (seres e) mundos

Uma vez que o corpo é o suporte de consciência que permite ao humano entrar em contato com as diferentes experiências (supra)sensoriais, cabe refletir sobre sua operação no âmbito da arte. Como talvez previsível, são nos estudos sobre as práticas performáticas que encontramos reflexões tão concordantes e abrangentes quanto àquilo sendo aqui explorado.

Numa ampla reflexão sobre a performance na américa latina, Diana Taylor (2003) a interpreta como um ato vital de transferência³², inclusive de uma episteme (incorporada), operando como uma pedagogia de construção e transmissão de um conhecimento social, identitário, etc³³. Para além dessa noção, a autora marca sua relevância quando percebe que a performance, assim como Ingold sobre o artista, possui uma "trajetória":

> (Joseph) Roach, [...] amplia a compreensão de performance ao torná-la contígua a memória e história. Assim, ela participa do ato de transferência e continuidade do conhecimento: "A genealogia da performance baseia-se na ideia de movimentos expressivos como reservas mnemônicas, incluindo movimentos padronizados feitos e lembrados por corpos, movimentos residuais retidos implicitamente em imagens ou palavras (ou nos silêncios entre elas), e movimentos imaginários sonhados em mentes que não antecedem a linguagem, mas a constituem"34.

Nesse escopo, elabora-se alguns conceitos relevantes à exploração vigente, elencando-se aqui os de "arquivo", "repertório", "cenário" e "DNA da performance". Taylor denomina memória "arquivista" aquela que é baseada na capacidade de transmissão e interpretação "atemporal", em suportes "físicos", aparentemente resistentes às mudanças: documentos textuais, mapas, vídeos, ossos, softwares, etc. A imutabilidade do arquivo, porém, não passa de um mito, tão logo "podem significar algo fora do enquadramento do próprio ímpeto arquivístico"35: estão sujeitos à corrupção e à manipulação política. São, sempre, intermediados.

Contrapondo-se ao "arquivo", o "repertório" constitui-se nos atos corporificados e executados que geram, registram e transmitem o conhecimento, citando-se performances, gestos, oralidade, dança, etc. Como o arquivo, o

³¹ ABRAM, 1996, p.16, tradução do autor.

³² Apesar da autora não explicitar a relação do termo com o contexto psicanalítico, seu discurso clarifica a relação do mecanismo de transferência como íntima à memória inconsciente (incorporada) do performer.

³³ De outra maneira, a performance seria a lente tomada pelos teóricos da área, considerando as limitações de seu contexto sociocultural, daquele avaliado e do mecanismo de avaliação (corpo-consciência).

³⁴ TAYLOR, 2003, p.8, tradução do autor.

³⁵ Idem., p.19, tradução do autor.

repertório também é mediado, porém, requer a presença, sendo sua mutabilidade favorável à evolução do conhecimento:

> O processo de seleção, memorização ou internalização e transmissão ocorre dentro (e por sua vez ajuda a constituir) sistemas específicos de representação. Múltiplas formas de atos corporificados estão sempre presentes, embora em um estado constante de mudança. Eles se reconstituem, transmitindo memórias, histórias e valores comuns de um grupo/geração para a seguinte. Atos corporificados e executados geram, registram e transmitem conhecimento³⁶.

Focando no processo de intermediação presente na construção e produção do conhecimento, Taylor explora o conceito de "cenário", que inclui características tais como as de narrativa e enredo, como um conjunto de suposições, valores, e tendências interpretativas que impõem a um "espectador" sua abordagem epistêmica, ética e política:

> Assim, como acontece com o habitus³⁷ de Bourdieu, [...] os cenários são "disposições duráveis e transponíveis" [...] têm significados localizados, embora muitos tentem passar como universalmente válidos. Ações e comportamentos decorrentes da configuração podem ser previsíveis, uma consequência aparentemente natural das suposições, valores, objetivos, relações de poder, público presumido e grades epistêmicas estabelecidas pela própria configuração. Mas eles são, em última análise, flexíveis e abertos a mudanças.³⁸

Assim, os cenários são entendidos por "estruturas sutis" que modulam a experiência imaginária sociocultural ao fixá-la num "repertório" correspondente, ou seja, são uma episteme incorporada que conduz o modo de "sentir, pensar e imaginar". Taylor explora, porém, como a performance ou outros gestos, particularmente quando subversivos, podem transformar cenários. Ao analisar diferentes casos de evidências científicas, ou arquivistas, que tiveram sua representatividade incorporadas em performances³⁹, a autora percebeu a eficácia que possuem em reverter cenários, denominando essa prática representacional de ligar o científico ao performático de "DNA da performance":

> Cada sistema de conter e transmitir conhecimento excede as limitações do outro. O vivo nunca pode estar contido no arquivo; o

³⁶ Idem., p.20, tradução do autor.

³⁷ Taylor expõe habitus como "um tipo particular de ambiente (por exemplo, as condições materiais de existência características da condição de classe) que produz habitus, sistemas de disposições duráveis e transponíveis" (TAYLOR, 2003, p.28, tradução do autor).

³⁸ Idem., p.28, 31, tradução do autor.

³⁹ Taylor, dentre vários exemplos, cita a performance realizada por de mulheres que tiveram seus filhos mortos pela ditadura na Argentina, organizada pelo grupo H.I.J.O.S (2000).

arquivo perdura além dos limites da vida. O DNA da performance, então, extrai-se de dois sistemas heurísticos, não apenas o biológico e o performático, mas o arquivo e o repertório⁴⁰.

Um tom cosmopolítico? Reen-canta-mento do mundo

A partir desses conceitos trazidos por Taylor, tomamos uma provocação do antropólogo Sztutman ao revisar um diálogo entre Émilie Hache e a bruxa neopagã Starhawk⁴¹ e iniciamos uma discussão sobre como o *reclaim* anímico empoderado se daria pelas minorias: "mais importante que um resgate seria a possibilidade de criar novos rituais em espaços abertos — a extática dança em espiral (spiral dance), por exemplo — dotados de força performática e política⁴²".

Com essa provocação, pergunta-se: haveria exemplos de manifestações em espaços públicos na história do Brasil, especificamente de vínculo anímico, artístico e performático, realizadas por minorias num objetivo de empoderamento de seu grupo? Foram estas eficazes? Haveria correlações com o "DNA da performance"?

Refletindo sobre a história de luta (cosmo)política do país, o primeiro caso que poderíamos citar se dá no movimento afro-brasileiro que, em meados dos anos 70, se vincula a uma espiritualidade ancestral e toma as ruas reivindicando a força da negritude e de seus guias espirituais, como exemplificado pelo bloco Afoxé Filhos de Ghandi, ou pelo Afoxé Ilê Aiyê⁴³. Em termos de eficácia, vê-se que as consequências destes reverberam até hoje, consagrando (afrodescendente) do Axé, transformando o carnaval da Bahia, a cidade de Salvador, etc.

Considerando a ótica animista explicitada, sobretudo quanto à noção de uma leitura "anímico-artística" do mundo "para-frente", e incluindo o papel do corpo-escuta e corpo-voz na percepção-construção dos fenômenos, além das obvias características sígnicas, poder-se-ia considerar que foram manifestações anímicas. Aprofundando nas colocações de Taylor, vemos que os blocos se apropriavam de "cenários" subversivos, efetivamente reivindicando sua história opressiva e ligando aquilo, provado na memória "arquivista", à expressão de um outro "repertório", ancestral, anímico, incorporado.

Essas manifestações, visivelmente atribuíveis ao "DNA da performance", produziram eventos (événements) cosmopolíticos, capazes "transformações metamórficas em nossa capacidade de afetar e sermos afetados⁴⁴". Como diria o próprio Gil: "[...] lansã, lemanjá, chama Xangô / Oxóssi também / Manda descer pra ver / Filhos de Gandhi"45.

⁴⁰ Idem., p. 173, tradução do autor.

⁴¹ Para mais, ver: STARHAWK. Rêver l'obscure: femmes, magie et politique. 2003.

⁴² SZTUTMAN, 2018, p. 349.

⁴³ O Afoxé Ilê Aiyê expôs sua história artístico-política no Espaço Cultural Itaú, São Paulo, 2018.

⁴⁴ STENGERS, 2017, p.15.

⁴⁵ "Filhos de Ghandi", canção de Gilberto Gil.



Figura 01 e 02. Marcel Gautherot, Bloco Afoxé filhos de Ghandy, (1964). Fotografias. Acervo IMS.

Obviamente a correlação aqui explorada poderá ser aprofundada, mas, a título de reflexão (inicial) para o âmbito artístico sobre a temática, podemos citar o exemplo das performances populares do Sertão nordestino, representadas em Luiz Gonzaga, para expor os desafios que esse grupo enfrentou na luta pela sobrevivência; e como a música e a fé, foram essenciais em sua emancipação política e cultural.

O aspecto anímico, folclórico e espiritual é visto nas produções de Gonzaga quando retratam elementos simbólicos da cultura religiosa nordestina profundamente sincrética — e apontam para uma questão primordial no animismo e cosmopolítica: a interdependência relacional (a "malha") entre o homem, seus similares e a biosfera, aprofundando esse ponto ao retratar a sutileza relacional do homem com os elementos primordiais terra, fogo, água e ar⁴⁶.

De modo similar aos blocos afro, as apresentações dos sertanejos resgatavam uma memória "arquivista" de dificuldades e as sublimavam em novos "cenários" performativos, ora expressando essa dor⁴⁷, ora cantando aos guias espirituais, mas, sobretudo, honrando a experiência de estar vivo para o mundo, algo próximo à experiência anímica:

> Tocando em feira / Igreja, renovação / Onde quer que a banda fosse / Era aquela animação // Simplicidade / Era o tom da harmonia / Desfilando com alegria / Toda bandinha de fé / Era o sucesso / Nas

⁴⁶ Para mais, ver: RIBEIRO, A. G.; SANTOS, L. R. D. Luiz Gonzaga, a primeiridade sígnica em "Asa Branca", p. 106-116,

⁴⁷ É possível inferir que a tendência estética pelo martírio do sertanejo e seu saudosismo se vinculem à colonização epistêmica-cultural ocidental-cristã dos povos indígenas que habitavam o sertão nordestino.

festas da Padroeira / Alegrando padre e freira / Era o esquenta-mulher [...]⁴⁸.



Figura 3. Autor desconhecido, Luiz Gonzaga em apresentação, (1960c). Fotografia. Página online⁴⁹.

Conclusões e desdobramentos

Considerando-se que, a partir da recuperação stengeriana⁵⁰, aquilo que fora separado, ou envenenado, pela episteme ocidental-capitalista fora a ligação sensível-corporal (corpo-escuta) e oral (corpo-voz) do humano para um mundo vivo pelo advento do alfabeto, de uma linguagem "arquivista" e de "objetos", parece coerente que quaisquer estratégias de resgate anímico para emancipação política deverão cantar e contar (corpo-voz) um novo mundo:

> Representada principalmente em canções, orações e histórias, entre os povos orais, a linguagem funciona não apenas para dialogar com outros humanos, mas também para conversar com o cosmos mais do que humano, para renovar a reciprocidade com os poderes

⁴⁸ "Bandinha de Fé", canção interpretada por Luiz Gonzaga.

⁴⁹ Visto em: https://rumoaosmuseus.wordpress.com, acesso em: 23/12/2021.

⁵⁰ O resgate (anímico), ou a recuperação "significa recuperar a partir da própria separação, regenerando o que a separação em si envenenou" (STENGERS, 2017, p.8).

circundantes da terra e do céu, para invocar o parentesco mesmo com aquelas entidades que, para a mente civilizada, são totalmente insensíveis e inertes⁵¹.

O material exposto indica como os exemplos citados se baseiam num reen-canto contínuo da experiência de estar vivo para o mundo, apesar dos desafios. O cantar desse outro mundo, sensível, mutável, participativo e mais-que-humano, seria, portanto, uma estratégia estético-animista de "re(en-canta)mento" do mundo, podendo indicar um possível tom para as lutas cosmopolíticas porvir.

Essa breve exposição não aspira chegar a uma conclusão definitiva sobre o assunto, mas como no personagem de O idiota, objetiva-se suspender qualquer urgência investigativa acadêmico-conceitualista e sussurrar que "talvez, exista aí algo de mais importante"52. Como exposto, considera-se que o "DNA da performance", e os demais conceitos trazidos, podem ajudar a compreender essa estratégia estético-animista, principalmente quando dotadas de um poder de reestruturar "cenários" epistêmicos estagnados, não se desejando aqui reduzir ou simplificar um fenômeno complexo como tal.

Adiciona-se que, no contexto da intersecção entre a arte e o animismo, a atitude indagativa e auto-reflexiva (idiota) faz-se primordial, visto que recentes considerações sobre essa fusão ontológica suscitam problemáticas éticas profundamente complexas⁵³. Reflete-se, assim, sobre a importância de a humanidade buscar uma ética secular, pautada num objetivo comum a todos os seres: a busca pela felicidade. Como sugerido por Sua Santidade o 14º Dalai Lama, essa ética deverá se pautar em valores internos que promovam aspectos favoráveis a nós e aos outros⁵⁴; considerando a investigação científica da *mente* um caminho promissor para tal.

Nesse sentido, e por fim, especula-se que qualquer tom em manifestações artístico-anímico-cosmopolíticas se potencializará quando relacionado aos afetos positivos, num sentido spinoziano, universalmente presentes em epistemes de sabedoria e na própria Natureza, na própria Terra: amor, compaixão, alegria, cooperatividade, coragem, harmonia, etc.

Referências

ABRAM, D. Spell of the Sensuous. New York: Vintage Books, 1996.

⁵¹ ABRAM, 1996, p. 50, tradução do autor.

⁵² STENGERS, 2018, p.446.

⁵³ Para mais, ver: GARUBA, H. Explorações no realismo animista: notas sobre a leitura e a escrita da literatura, cultura e a sociedade africana., p.235-256. 2012.

⁵⁴ Para mais, ver: 14º DALAI LAMA. Além da religião: uma ética por um mundo sem fronteiras, 2016.

FREUD, S. Totem e Tabu. In: FREUD, S. Totem e Tabu, contribuição à história do movimento psicanalítico e outros textos (1912-1914). São Paulo: Compainha das Letras, 1912.

INGOLD, T. Being alive in a world without objects. In: HARVEY, G. The handbook of contemporary animism. Routledge: New York, 2014. p. 213-225.

STENGERS, I. Reativar o animismo. Caderno de Leituras: Belo Horizonte, maio 2017.

STENGERS, I. A proposição cosmopolítica. Revista do Instituto de Estudos Brasileiros, abril 2018. p. 442-464.

SZTUTMAN, R. Reativar a feitiçaria e outras receitas de resistência - pensando com Isabelle Stengers. Revista do Instituto de Estudos Brasileiros, Brasil, abril 2018. p. 338-360. TAYLOR, D. The Archive and the Repertoire: Performing Cultural Memory in the Americas. Durham: Duke University Press, 2003.

Como citar:

RODRIGUES DE FREITAS LINS FILHO. Mario César. Um tom cosmopolítico? Estratégias estético-animistas de reencantamento do mundo. Anais do 41° Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte: Arte em Tempos Sombrios, Evento virtual, CBHA, n. 41, p. 752-764, 2022 (2021). ISSN: 2236-0719.

DOI: https://doi.org/10.54575/cbha.41.059

Disponível em: http://www.cbha.art.br/publicacoes.htm