

**Pôr em cena  
a partir das  
sombras:  
uma poética  
em artes visuais**

**Renan Soares**

Universidade Federal de Pelotas / Sistema de Bibliotecas  
Catalogação na Publicação

S676p Soares, Renan

Pôr em cena a partir das sombras : uma poética em artes visuais / Renan Soares ; Helene Gomes Sacco, orientadora ; Martha Gomes de Freitas, coorientadora. — Pelotas, 2023.

124 f. : il.

Dissertação (Mestrado) — Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, Centro de Artes, Universidade Federal de Pelotas, 2023.

1. Sombra. 2. Arte contemporânea. 3. Escultura. 4. Corpo negro. 5. Performance. I. Sacco, Helene Gomes, orient. II. Freitas, Martha Gomes de, coorient. III. Título.

CDD : 730

Elaborada por Leda Cristina Peres Lopes CRB: 10/2064

Universidade Federal de Pelotas  
Centro de Artes



Renan Soares

Pôr em cena a partir das sombras: uma poética  
em artes visuais

Pelotas  
2022

Universidade Federal de Pelotas  
Centro de Artes

Renan Soares

Pôr em cena a partir das sombras: uma poética  
em artes visuais

Projeto de Mestrado apresentado ao  
Programa de Pós-Graduação em Artes  
Visuais da Universidade Federal de Pelotas  
para DEFESA DE DISSERTAÇÃO.

Orientadora: Helene Gomes Sacco

Co-orientadora: Martha Gomes de Freitas

Pelotas  
2022

Banca Examinadora:

---

Profa. Dra. Helene Gomes Sacco - Orientadora

---

Profa. Dra. Martha Gomes de Freitas - Coorientadora

---

Prof. Dra. Gabriela Kremmer Motta

---

Prof. Dr. Igor Moraes Simões

## Lista de imagens:

Imagem 1: Regina Silveira, *Dilatáveis, A Continência*, 1981. Vinil adesivo e impressão.  
Fonte: <https://reginasilveira.com/DILATAVEIS> **p.16**

Imagem 2: Regina Silveira, *Dilatáveis, O Discurso*, 1981. Vinil adesivo e impressão.  
Fonte: <https://reginasilveira.com/DILATAVEIS> **p.17**

Imagem 3: Regina Silveira, *Dilatáveis, O Jogador*, 1981. Vinil adesivo e impressão.  
Fonte: <https://reginasilveira.com/DILATAVEIS> **p.17**

Imagens 4; Cenário I e Cenário II, Série Quimeras, 2018. Esculturas. Madeira, interruptores, fios, refletor e corpo. 75x130x75cm cada **p.19**

Imagem 5: Cenário I e Cenário II, Série Quimeras, 2018. Esculturas. Madeira, interruptores, fios, refletor e corpo. 75x130x75cm cada **p.20**

Imagem 6: Cenário I e Cenário II, Série Quimeras, 2018. Esculturas. Madeira, interruptores, fios, refletor e corpo. 75x130x75cm cada **p.21**

Imagem 7: Esboços Série Quimeras. Fonte: Acervo pessoal. **p.22**

Imagem 8: Ana Mazzei. *Morte*. 2015. Fonte: [anamazzei.com](http://anamazzei.com) **p.23**

Imagem 9: Ana Mazzei. *Ascensão*. 2015. Fonte: [anamazzei.com](http://anamazzei.com) **p.23**

Imagem 10: Ana Mazzei. Espetáculo. 2016. Fonte: <https://anamazzei.com/portfolio/espetaculo-2/> **p.24**

Imagens 11: Série Farsa, 2021. Esculturas. Madeira, pelúcia e roldanas. **p.26**

Imagem 12; Série Farsa, 2021. Esculturas. Madeira, pelúcia e roldanas. **p.27**

Imagem 13: Série Farsa, 2021. Esculturas. Madeira, pelúcia e roldanas. **p.28**

Imagem 14: Esboços Série Farsa. Fonte: Acervo Pessoal **p.29**

Imagem 15: Christian Boltanski, *Teathe d'ombres*, 1984.. Fonte: [www.jupiterartland.org/](http://www.jupiterartland.org/) **p.31**

Imagens 16: Deslize, 2021. Madeira e carpete. 205x120x5cm **p.34**

Imagem 17: Deslize, 2021. Madeira e carpete. 205x120x5cm **p.35**

Imagem 18: Deslize, 2021. Madeira e carpete. 205x120x5cm **p.36**

Imagem 19 Deslize, 2021. Madeira e carpete. 205x120x5cm **p.37**

Imagens 20: Acima de tudo, acima de todos. 2022. Videoinstalação. madeira, projeção e corpo. 130x170cm **p.38**

Imagem 21: Acima de tudo, acima de todos. 2022. Videoinstalação. madeira, projeção e corpo. 130x170cm **p.39**

Imagem 22: Acima de tudo, acima de todos. 2022. Videoinstalação. madeira, projeção e corpo. 130x170cm **p.40**

Imagem 23: Esboços, Delize e Acima de tudo, acima de todos. Fonte: Acervo Pessoal **p.41**

Imagem 24: Alfred Hitchcock, Frame de *Vertigo*, 1958. Fonte: Acervo Pessoal **p.42**

Imagem 25: William Kentridge, *Procissão das Sombras*, 1999. Fonte: [amazon.in/William-Kentridge-Poem-That-Not/dp/3960986254](http://amazon.in/William-Kentridge-Poem-That-Not/dp/3960986254) **p.46**

Imagem 26: Hell, 2022. Impressão fotográfica **p.49**

Imagens 27: Aparição, 2021 Escultura e performance. Ferro, velas e quatro homens negros. Dimensões variadas. **p.55**

Imagem 28: Aparição, 2021 Escultura e performance. Ferro, velas e quatro homens negros. Dimensões variadas **p.56**

Imagem 29: Aparição, 2021 Escultura e performance. Ferro, velas e quatro homens negros. Dimensões variadas. **p.57**

Imagem 30: Aparição, 2021 Escultura e performance. Ferro, velas e quatro homens negros. Dimensões variadas **p.58**

Imagem 31: Esboços, Aparição. Fonte: Acervo Pessoal **p.59**

Imagem 32: Cena do Filme *Arábia*, 2018. Fonte: Frame do FilmeImagens **p.69**

33: Vagalume, 2021. Escultura e performance. Carrinho de mão, velas e homem negro. 144x60x130 **p.71**

Imagem 34: Vagalume, 2021. Escultura e performance. Carrinho de mão, velas e homem negro. 144x60x130 **p.72**

Imagem 35; Vagalume, 2021. Escultura e performance. Carrinho de mão, velas e homem negro. 144x60x130 **p.73**

Imagem 36: Vagalume, 2021. Escultura e performance. Carrinho de mão, velas e homem negro. 144x60x130 **p.74**

Imagem 37: Vagalume, 2021. Escultura e performance. Carrinho de mão, velas e homem negro. 144x60x130 **p.75**

Imagem 38: Walter Salles, *Central do Brasil*, 1998. 1h12m14s. Fonte: Acerto Pessoal **p.77**

Imagem 39: Nuno Ramos, *Iluminai os terreiros*. 2016. 3m27s. Fonte: Acervo Pessoal **p.78**

Imagem 40: Nuno Ramos, *Iluminai os terreiros*. 2016. 28m02s. Fonte: Acervo Pessoal **p.79**

Imagem 41: : Vêu, 2021 Escultura e performance. Parafina e mulher negra. 170x40x20cm **p.81**

Imagem 42: : Vêu, 2021 Escultura e performance. Parafina e mulher negra. 170x40x20cm **p.82**

Imagem 43: : Vêu, 2021 Escultura e performance. Parafina e mulher negra. 170x40x20cm **p.83**

Imagem 44; Giovane Strazza, *Virgem Velada*. 1850. Marmore. Fonte: [jopioneiro.com/futilidade-a-escultura-a-irgema-velada/](http://jopioneiro.com/futilidade-a-escultura-a-irgema-velada/) **p.85**

Imagem 45:Thiago Sant'ana, *Refino #2*, 2017. Performance. Fonte: <https://tiagosantanaarte.com/2017/06/30/refino-2-da-serie-manufatura-e-colonialidade/> **p.86**

Imagem 46: Renata Felinto, *White Face and Blond Hair*. 2012. Performance. Fonte: <https://renatafelinto.wordpress.com/tambem-quer-ser-sexy/> **p.90**

SOARES, Renan. Pôr em cena a partir das sombras: uma poética em artes visuais 2022. Dissertação de Mestrado. Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais. Universidade Federal de Pelotas.

## **RESUMO**

Abordo no decorrer desta escrita meu processo de produção e pensamento que perpassam um entendimento de como as possíveis articulações entre a escultura, o corpo e a sombra me permitem discutir tensões micropolíticas na minha produção em arte visuais. Apresento dois conjuntos de trabalhos, um primeiro que contextualiza o que compreendo como um teatro de sombras, que me permite propor determinadas discussões pelo uso e articulação de sombras no trabalho, e compõem também um percurso que desemboca na produção mais atual. E outro conjunto trata de esculturas performadas por corpos negros, que tangenciam noções sobre como o corpo negro é percebido no contexto social, circunstancialmente em função do racismo estrutural que coloca em voga noções sobre visibilidade. Os trabalhos abordados bem como as relações que estabeleço entre a produção de outros artistas, como Regina Silveira, William Kentridge, Thiago Sant'ana e Renata Felinto e teóricos como, Roberto Casati (2001), Victor Stoichita (1999), José Euzébio Assumpção (2013) e Franz Fanon (2018), propõem imagens que vão em direção ao binômio luz e sombra trazendo discussões distintas que perpassam tanto aspectos formais quanto conceituais da produção em arte contemporânea.

**PALAVRAS CHAVE: sombra, corpo negro, arte contemporânea, escultura e performance.**

## **ABSTRACT**

During this writing, I approach my production process and thought that permeates an understanding of how the possible articulations between sculpture, the body, and the shadow allow me to discuss micropolitical tensions in my production in the visual arts. I present two sets of works, the first contextualizes what I understand as a theater of shadows, which allows me to propose certain discussions by the use and articulation of shadows at work and compose a path that comes in the most current production. The other set deals with sculptures performed by Black bodies, which touch notions about how the Black body is perceived in the social context, circumstantially due to the structural racism that puts notions about visibility in vogue. The works covered as well as the relationships I establish between the production of other artists, such as Regina Silveira, William Kentridge, Thiago Sant'ana, and Renata Felinto, and theorists such as Roberto Casati (2001), Victor Stoichita (1999), José Euzébio Assumpção (2013) and Franz Fanon (2018), propose images that go towards the light and shadow binomial bringing different discussions that pervade both formal and conceptual aspects of production in contemporary art.

**KEY WORDS: shadow, black body, contemporary art, sculpture and performance.**

## Índice

<b>Introdução.....</b>	<b>7</b>
<b>1. Teatro das Sombras</b>	
1.1 Dilatáveis.....	16
1.2 Quimeras e Cenários.....	19
1.3 Farsa.....	26
1.4 Deslize e Acima de tudo, acima de todos.....	35
1.5 A metáfora das sombras.....	46
<b>2. Sujeito Sombra</b>	
2.1 Uma história a ser narrada.....	51
2.2 Aparição.....	56
2.3 O Sombra Homem (in)visível.....	66
2.4 Vagalume.....	72
2.5 Véu.....	82
2.6 Uma realidade expressa.....	90
<b>3. Considerações finais.....</b>	<b>94</b>
<b>Bibliografia.....</b>	<b>99</b>
<b>Anexos</b>	
Ato 1: Não olhe para baixo!.....	101
Ato 2: A Ronda Noturna.....	113

## INTRODUÇÃO

É, sem dúvida, uma tarefa difícil a produção de um trabalho em arte contemporânea, articular visualidade, materiais, linguagens, conceitos e tornar uma ideia minimamente tangível de algum modo. Essa tarefa, por vezes, quase impossível, uma vez que o resultado insiste sempre em se desviar dos anseios iniciais, dobra sua dificuldade quando insistimos em lançarmo-nos na dupla tarefa de produção de uma obra e de uma escrita teórica, crítica e reflexiva sobre nosso próprio trabalho, que dialogue tanto com a história da arte, atualizando as questões para arte contemporânea, e que também trame relações consonantes com os possíveis contextos de produção, histórico, social, econômico, cultural etc. Essa é certamente a perspectiva do artista que se põe também na função de pesquisador, dentro de circunstâncias formais, como é o caso da academia.

Dito isso, sinalizo que minha preocupação dentro desse processo esteve em encontrar uma medida coerente para apresentar minhas ideias, que fossem para mim fiéis à produção prática, aos trabalhos que produzi, e, ao mesmo tempo, cumprissem uma

demanda metodológica dentro do contexto acadêmico no qual escolhi me inserir, e que acredito ser um dos lugares em que há abertura para as indagações que venho tecendo a partir da minha produção, bem como ser um meio eficiente de partilhar e colocar em diálogo as dúvidas.

Busco apresentar os meus trabalhos para além de imagens de exposições e de diferentes ângulos das obras, propondo uma ampliação de leitura, dispondo aspectos que antecedem a produção das obras. Uma entrevista em relação ao que acontece antes, durante e depois, e que vem a compor parte importante para metodologia empregada nesta investigação. Nessa abordagem, trago o processo criativo, a obra em si, e como meu entendimento sobre o fazer poético é circunstancialmente perpassado pelas minhas experiências cotidianas, como as reflexões que faço são atravessadas pelas condições do mundo em que vivemos.

Os artistas e outros autores que procuro trazer aqui em diálogo com minha produção poética e as reflexões teóricas, também cumprem necessariamente parte da metodologia sistêmica, a qual

em meandros da obra em seu processo de formação recorreremos tentando estabelecer os possíveis diálogos com o que já foi posto dentro da história da arte. E, também, não deixa de ser a partir desses diálogos entre artistas e pesquisadores que se constroem as minhas próprias intenções diante do trabalho e da escrita. As ditas referências são justamente aquilo que alicerça o meu pensamento, para que enfim eu possa dar meus próprios passos em direção as minhas próprias perguntas.

Saliento que é incessante e difícil produzir uma pesquisa, ainda mais em artes visuais, dentro de um contexto político caótico, uma pandemia e todas as outras demandas e exigências corriqueiras da imprevisibilidade de viver. Pois tudo isso se atravessa com a produção dos trabalhos, a qualidade da escrita, o tempo de leitura, tornando tudo, como disse antes, uma tarefa árdua. Ainda assim insisto nessa tarefa, por acreditar que de algum modo isso pode contribuir com a construção de conhecimento a respeito da arte e de outras áreas nas quais possa reverberar.

Desenvolvo esta pesquisa desde a graduação, dando corpo a uma produção de trabalhos em arte contemporânea em torno da

sombra. É a partir da sombra que recorro a possíveis visualidades, formas, materiais e conceitos que orientam a produção como um todo. É também através dessa compreensão sobre o que se configura como sombra no nosso cotidiano e o que podemos apreender do mundo a partir dela que venho desenvolvendo os trabalhos que pretendo discutir aqui.

Tratar da sombra nos remonta ao mito de origem do conhecimento proposto por Platão, *O Mito da Caverna*, texto presente no sétimo livro da República (427-347 a.C.), que traz uma alegoria na qual são descritos homens acorrentados em uma caverna onde eles só podem ver sombras projetadas nas paredes, numa espécie de teatro de sombras. A leitura feita por diversos autores a partir dessa alegoria criada por Platão é que as sombras projetadas no interior da caverna não correspondem à verdade do mundo, seria preciso que esses homens fossem libertos de suas correntes para que saíssem da caverna e pudessem enxergar a realidade. No entanto, o que acontece no mito é que mesmo um deles tendo realizado tal feito, saído da caverna e visto a luz da verdade, ele não foi capaz de convencer os colegas a segui-lo, pois já estavam alienados pelas sombras.

Ainda hoje é comum recorrermos a essa alegoria para tratarmos sobre alienação, ou, como dizemos, “o que está por trás das sombras”, o desconhecido. O legado deixado por Platão através dessa passagem é um falso entendimento de que o que está na luz é essencialmente atributo da verdade e do conhecimento, conseqüentemente restando às sombras ocupar um lugar de oposição. No entanto, contrapondo tal pensamento, Roberto Casati, filósofo italiano, traz uma pontuação muito perspicaz sobre os homens acorrentados na caverna:

Eles podem estudar atentamente as sombras, podem reconstruir a forma tridimensional do objeto que os projeta. Podem compreender a beleza matemática das relações entre o objeto e sua sombra, pegando pelo lado certo, as sombras se revelam um magnífico instrumento de conhecimento. Por isso, no fim das contas, o experimento de Platão não convence. As sombras podem ser usadas para reconstruir o mundo. E de fato nós as usamos continuamente para compreender como é feito o ambiente que nos circunda. (CASATI, 2001, p. 12).

É acreditando nessa possibilidade de entendimento do mundo através das sombras que vejo potência nelas como mobilizadoras de um esforço de reflexão. Sempre que nos deparamos com certas

situações criadas pelos jogos de aparências que as sombras provocam, somos flagrados diante da perplexidade de suas incongruências. Isso porque, como tenho percebido ao longo de minha pesquisa, a sombra é infiel aos corpos que reproduz, pois as distorções matemáticas que surgem dos encontros com os ângulos da arquitetura, das quinas e cantos, somados à qualidade, às vezes, diluente da sombra, que remove as texturas e volumes dos corpos dos objetos, acaba nos oferecendo imagens que são ambíguas, difíceis de decifrar, nos colocando em dúvida e nos fazendo refletir sobre a realidade das coisas.

A sombra dentro da história da arte protagoniza um papel importante no mito de origem da pintura. Em uma passagem de *História Natural* (entre 77 e 79 d.C.) de Plínio o Velho, ele nos conta sobre uma jovem apaixonada que pinta na parede a silhueta de seu amado que logo partirá para a guerra (STOICHITA, 2009). Apesar de haver outras versões sobre essa ocasião, todas elas atestam de certo modo o início da pintura e, por assim dizer, da arte, a partir da sombra que está relacionada à ideia de representação.

Como exemplo, a artista Regina Silveira, uma referência importante para que eu possa pensar a respeito de meu processo criativo, reconhece em seus trabalhos artísticos a possibilidade de discutir os códigos de representação da arte a partir das sombras. Ela lida com jogos de aparências, perspectivas, anamorfozes e outros recursos, para tratar de assuntos diversos. Ao ser indagada sobre o mito de Plínio, em uma entrevista, a artista cita:

[...] De qualquer forma, silhuetas são representações em seu estado mais básico e rudimentar. Por que e quando comecei a me interessar por elas? O porquê está ligado a ambiguidade e mistério que há muito tempo eu encontro neste tipo de imagens. As silhuetas parecem simples, quando pensamos apenas em contornos preenchidos e escuros – mas elas são na verdade muito ambíguas e se prestam a diversas fantasmagorias. As silhuetas sombreadas sempre permitiram jogos de imaginação extraordinários, secularmente, em diversas artes. As silhuetas que representam sombras conservam os dados de ausência que as sombras têm no real, onde elas não são imagens, mas signos ligados a uma origem, de que são vestígios e indícios, com implicações de tempo e memória. Para mim sempre foi do maior interesse a relação – mental e temporal – que as sombras marchem com seus referentes,

presentes ou ausentes.[ii] (SILVEIRA, 2010 *apud* HAAG, 2010).

Valendo-se dos aspectos de representação que estão empregados à ideia de sombra, a artista nos leva a perceber a ambiguidade que a sombra nos apresenta. Algo que é bastante recorrente em seus trabalhos é a relação de presença e ausência, onde diversas vezes a artista apresenta obras nas quais ela expõe a silhueta da sombra distorcida de objetos, feitas em adesivo vinílico, sem o objeto que estaria ali projetando aquela sombra. Remetendo-nos à passagem de Plínio, a jovem apaixonada se satisfaz com a lembrança através da sombra de seu amado, revelando que a sombra pode ser instrumento de memória que atesta ou indica a ausência de um corpo ou objeto que esteve naquele lugar, como é o caso de alguns trabalhos de Regina Silveira. Esse acontecimento, em que temos apenas a sombra de algo sem a coisa, nos impõe um certo exercício mental, em que diante da ausência, apenas com a sombra como indício, tentamos decifrar a imagem.

A partir dessas percepções faço tanto um movimento teórico quanto referencial à produção de outros artistas, e vou, portanto, desenvolvendo minha própria leitura em relação às sombras e

descobrimos modos de articulá-la enquanto visualidade, materiais, linguagens e conceitos que me auxiliam a propor ao espectador questões a respeito do cotidiano, envolvendo a esfera micropolítica das coisas. Pretendo constituir um discurso ou uma leitura que se dá pela sombra, tentando olhar para os problemas atuais ou aguçar a percepção de meu próprio corpo, ou do outro, no mundo.

Desse modo, dentro da minha produção, selecionei dois conjuntos de trabalhos a serem discutidos nesta pesquisa. O primeiro deles é onde iniciei um processo de exploração do corpo em relação a escultura. Assim, tomo a sombra como corpo, pensando nas formas e texturas que elas podem poeticamente assumir, e, também, me refiro ao corpo dos espectadores que eu tento ativar a partir do trabalhos que envolvem a participação.

Apresento os trabalhos da *Série Quimeras*, esculturas que são acionadas pelo espectador e que projetam sombras na parede do espaço expositivo. Com eles, destaco um aspecto importante da pesquisa, que é o conceito de **teatro de sombras**, para o qual a relação entre o espectador e a escultura compõe uma **cena** que é

projetada e que nos põe em constante questionamento sobre aquilo que estamos vendo.

Os trabalhos que desenvolvo a partir desse, de certo modo, vem por uma tentativa de compreensão dessa questão. Tento entender como a sombra pode ser lida, ou melhor, como ela pode nos oferecer a partir da sua articulação no campo das Artes Visuais modos de leitura sobre a **experiência da realidade e do corpo**. Para tanto, discuto os trabalhos *Série Farsa, Deslize e Acima de tudo, acima de todos*, que lançam a possibilidade de pensarmos como **vivemos um estado que se traduz pela metáfora do teatro de sombras** e diz respeito ao nosso contexto, os caóticos acontecimentos dos últimos anos no Brasil. Todos esses trabalhos tentam, também, de diferentes modos, ativar o corpo do espectador no espaço expositivo, em função de **entender a participação no trabalho como mais um atributo da noção de manipulação do teatro de sombras**, para pensarmos quais imagens ou cenas são reveladas ou veladas a partir das sombras e quais corpos participam, manipulam e/ou ocupam o lugar de protagonismo.

Esses trabalhos compõem o percurso para o qual minha produção foi se desdobrando até chegar no segundo conjunto de trabalhos que pretendo discutir, uma série de esculturas performadas por corpos negros, *Aparição*, *Vagalume* e *Véu*, que são responsáveis por tratar da questão central desta pesquisa, que é pensar **como a sombra se configura como elemento de visibilidade e tem potência de evidenciar ou pôr em cena, como protagonista, o corpo negro.**

Ou seja, além de usar a sombra enquanto discurso e ferramenta de produção de visualidade dentro das artes visuais, buscando discutir questões latentes no presente a partir da metáfora do teatro de sombras, trazendo reflexões sobre uma série de acontecimentos dos últimos anos no Brasil. Também me interessa, principalmente **com esse segundo conjunto de trabalhos, pensar a sombra como possibilidade de me referir a um corpo que está marginalizado, que está longe da cena, não está visível, não é o protagonista.**

*Aparição*, *Véu* e *Vagalume* são, portanto, um conjunto de trabalhos de virada da produção, do corpo do espectador como ativador da obra, para o de um corpo negro que traz consigo

outras significações para o trabalho. Sigo, ainda, interessado em propor relações entre o corpo e a escultura, entre o que se pode dizer através das sombras, mas no caso desses trabalhos há um afunilamento, que reconheço também como um amadurecimento de uma série de questões que foram se apresentando no decorrer desta pesquisa.

É a partir desses trabalhos que entram, também, relações mais próximas ao contexto da cidade de Pelotas, onde desenvolvo minha produção, minhas experiências enquanto homem negro, de pele parda, vivendo no Rio Grande do Sul, percebendo uma espécie de hierarquização e valorização da identidade do sujeito branco, da cultura europeia em detrimento de uma identidade negra e afrodescendente. No Brasil, fica cada vez mais evidente como houve e há um apagamento dessas identidades subjugadas. **Apresento, portanto, o modo que encontrei de discutir visualmente esse apagamento, procurando pelos corpos que foram postos nas sombras**, na tentativa de repensar os modos de visibilidade desses corpos, torná-los visíveis, não necessariamente por meio da luz, mas em função da suas próprias sombras que se manifestam no espaço. Para tanto, organizo esta

escrita em dois capítulos principais, que se desenrolam em alguns subtítulos e dois anexos apresentados como atos.

**O primeiro capítulo, Teatro de Sombras, busca, portanto, tecer uma espécie de trajetória em que ressalto o modo como fui entendendo a potência da sombra enquanto procedimento plástico e discursivo, pensando contextos sociais e políticos no Brasil atual.** Me interessa a experiência do espectador como participante na obra, na expectativa de compreender as implicações desse corpo no trabalho, seja como manipulador ou manipulado, dentro desse possível teatro de sombras. Para tanto, serão discutidos os trabalhos da *Série Quimeras*, da *Série Farsa*, *Deslize* e *Acima de tudo, acima de todos*. Nesse capítulo, procuro trazer algumas referências bem pontuais que orientam tanto no sentido da produção como um todo quanto em contribuições específicas sobre um ou outro trabalho. Alguns dos artistas citados são Regina Silveira, Ana Mazzei e Christian Boltanski. E me alio ao aporte teórico do historiador José Murilo de Carvalho e à metáfora do teatro de sombras como um dos modos de interpretação da história do Brasil.

Uma vez posto esse percurso de entendimento e reconhecendo que o teatro de sombras traz consigo a ideia de personagens e narrativas a serem contadas, **no segundo capítulo, Sujeito Sombra, busco formular a ideia desse sujeito que é velado e revelado pelas sombras. Trago uma carga histórica, que aparece no meu trabalho através das performances propostas a partir de corpos negros em relação com algumas esculturas intituladas *Aparição*, *Vagalume* e *Véu*.** A partir desses trabalhos, procuro discutir parte do contexto no qual estou inserido, a cidade de Pelotas e a história do Rio Grande do Sul, considerando que nesses locais houve o apagamento proposital da população negra dentro da história, das ruas e locais mais centrais da cidade. É evidente o cenário de um certo racismo imperante que se instaura, e isso passa pela minha própria experiência na cidade e ressalta, também, as fortes consequências da colonização nessa região do país.

Por fim, a escrita é perpassada por uma série de negritos, como proposição de uma outra experiência de leitura em que o negro se apresenta em maior evidência. E acrescento, também, duas propostas expositivas a partir dos meus trabalhos que fazem parte

da experiência prática sem as quais eu jamais poderia ter ferramentas para o desenvolvimento desta pesquisa. **São apresentadas como Atos e entram como anexos, no sentido de atuação prática como artista visual, bem como de divisão de uma peça teatral, elas cumprem o papel de apresentar o modo como o entendimento das questões discutidas aqui serviram para que eu pudesse pensar possíveis diálogos entre diferentes trabalhos da minha produção, me possibilitando organiza-los dentro do conexto de uma exposição.** Esses textos, bem como os registros, de certo modo, fazem parte tanto do processo quanto da conclusão de uma etapa importante desta pesquisa em artes visuais.



## **CAPÍTULO I – TEATRO DE SOMBRAS**

## Dilatáveis

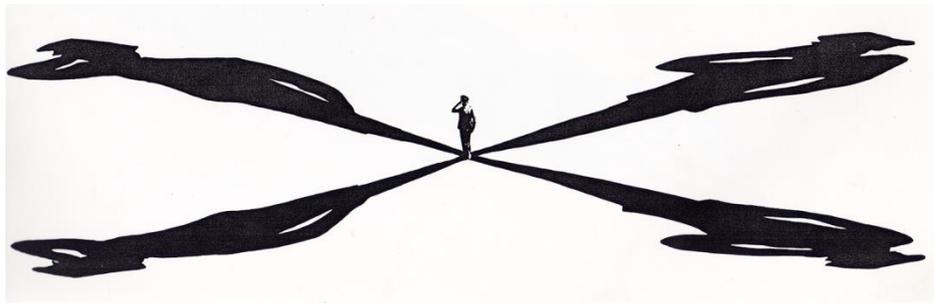


Imagem 1: Regina Silveira, *Dilatáveis*, A continência, 1981. Vinil adesivo e impressão.  
Fonte: <https://reginasilveira.com/DILATAVEIS>

Em 1981, o Brasil passava pelos meados do fim da Ditadura Militar, período de redemocratização, apesar de ainda haver uma forte repressão e ataques por parte de grupos militares. Nesse mesmo ano, Pelé foi eleito atleta do século pelo jornal francês *L'Equipe*, o que reavivou o ânimo dos brasileiros. Também nesse ano a artista Regina Silveira produziu a série de trabalhos intitulada *Dilatáveis*, obras feitas em adesivos vinílicos, nas quais a artista se apropriou de imagens de jornal de personalidades e políticos e utilizou-as em um fundo branco ampliando e distorcendo suas respectivas sombras.

O procedimento é algo que se tornou recorrente em seus trabalhos, uma ampliação a partir de jogos de perspectiva em que o que está em jogo é uma contrariedade à noção dos códigos do sistema de representação. *Dilatáveis*, como o nome indica, apresenta formas que se expandem, trazem uma figura pequena da qual sombras se erguem e se alargam ao redor desses sujeitos que ela captura nas páginas dos jornais. As imagens que ela apresenta são de políticos, tanques de guerra, militares, e jogadores de futebol, que são referenciados em alguns títulos, como O Jogador, O Time, Os Grandes e O Discurso. Segundo a artista, sua premissa ao utilizar a sombra como artifício para esse e outros trabalhos é que:

Sempre tive essa intenção de transformar a percepção do real, pela inclusão de uma imagem que pudesse proporcionar um outro tipo de leitura e um outro tipo de história daquele lugar, de experiência. Uma imagem dentro de um espaço real e o modo como essa imagem transformava a experiência daquele real<sup>1</sup>.

O uso das sombras, no caso de *Dilatáveis*, cria imagens que tratam de grandes personagens que marcaram de algum modo o ano de

<sup>1</sup> Entrevista para a 34ª Bienal Internacional de São Paulo, *Faz Escuro Mas eu Canto*,

1981, e condensam o período, trazendo à tona uma dimensão contextual da artista em função da realidade e de uma possibilidade de leitura do momento histórico em que seus trabalhos foram produzidos. Com essas imagens, Regina Silveira nos sugere uma força diferente que naquele momento se estabelecia por trás e ao redor das minúsculas figuras que ela seleciona, **uma força que pode ser entendida como grandiosa ou obscura, que emerge para compor o que procuro compreender como um teatro de sombras, onde ela narra aquilo que observava do mundo naquele momento.**

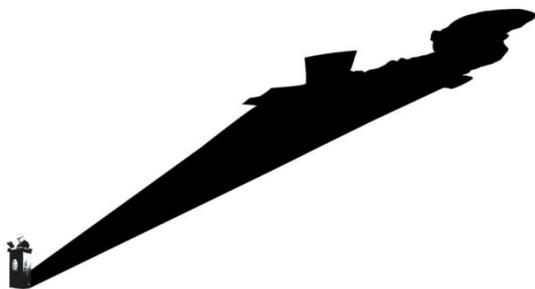


Imagem 3: Regina Silveira, Dilatáveis, O Discurso, 1981. Vinil adesivo e impressão.

Fonte: <https://reginasilveira.com/DILATAVEIS>

No teatro de sombras, as formas são reveladas pela sua silhueta, surgem a partir de pequenas figuras feitas em papel, manipuladas

por sombristas, projetadas através de mecanismos de luz postos na direção dos papéis, fazendo com que suas sombras apareçam como os grandes personagens da história a ser contada. Quando Regina Silveira utiliza a sombra, envolta no seu interesse por desdobrar a realidade (a partir da perspectiva por um discurso que remonta ao mito de Plínio O Velho sobre a representação), ela conseqüentemente produz, também, uma noção ampliada de um possível teatro de sombras.



Imagem 2: Regina Silveira, Dilatáveis, O Jogador, 1981. Vinil adesivo e impressão.

Fonte: <https://reginasilveira.com/DILATAVEIS>

Nesse possível teatro de sombras criado pela artista, não há necessariamente mecanismos de projeção, mas podemos assinalar uma narrativa, uma figura e **o personagem (herói ou vilão), que se esconde ou se torna visível pela sombra.** Em *O Discurso*

(imagem 2), por exemplo, um homem aparece num palanque, mas o que se impõe antes mesmo dessa possível fala é a sombra que sugere que algo diferente acontece por trás desse discurso. Diante do contexto em que esses trabalhos foram produzidos, a Ditadura Militar, podemos entender essa imagem pela via da propaganda do regime ditatorial, por meio de um discurso fascista, totalitarista e autoritário que pregava a falsa ilusão de felicidade e prosperidade do país, é simbólico pensar essa sombra agigantada e distorcida em contrariedade à figura pequena aparentemente inofensiva.

Os dois principais pontos que me interessa destacar, tanto nessa série de trabalhos específica de Regina Silveira quanto em sua produção como um todo, são: **primeiro, a alteração da experiência do real criada pela sombra; e, segundo, a possibilidade de se pensar a sombra enquanto procedimento plástico para tratar de questões latentes no presente, por meio da construção de um discurso visual e simbólico.** Isso se abre como um caminho para compreender meu próprio trabalho em função do contexto que envolve sua produção e dos anseios que permeiam o processo de sua formação.

A partir disso, olhando para a minha própria produção, percebo que a sombra, mais do que ferramenta para a construção de visualidades, no sentido de se pensar cor, forma, textura, distorções e anamorfoses, também apresenta um carácter simbólico e discursivo. **Ao trazer a sombra, seja como projeção ou aproximações conceituais, emprega-se também ao trabalho uma chave de leitura a partir de coisas que ela representa, onde proponho um teatro de sombras articulando ideias ligadas ao sinistro, ao medo, à farsa, à ilusão, à realidade, ou seja, percepções conceituais e simbólicas que acabam conseqüentemente emergindo nos trabalhos.**



Imagens 4, 5 e 6: Cenário I e Cenário II, Série Quimeras, 2018. Esculturas. Madeira, interruptores, fios, refletor e corpo.







As sombras somadas, corpo e estrutura, evocam a ideia de uma criatura da mitologia grega composta por partes de diferentes animais, chamada Quimera, nome que dá título à série como um todo. **E aciona um certo sentido onírico ao trabalho, pois se refere também a uma ação da imaginação e dos sonhos de criar realidades impossíveis de se realizar.**



Imagem 8: Ana Mazzei. *Morte*. 2015. Fonte: anamazzei.com

Esses trabalhos assumem uma similaridade com as formas das esculturas de Ana Mazzei, que serviram para pensar o design da estrutura. Nas obras *Êxtase*, *Ascensão* e *Morte*, a artista cria estruturas de madeira com base em algumas situações de obras da história da arte, como, por exemplo, *Morte* (Imagem 8), que

sugere a posição de Jesus nas várias representações da *Pietà*. As estruturas em madeira têm um desenho tecnicamente simples e o material provoca o toque por aparentar ser mais próximo do corpo pela cor, por ser mais corriqueiro, pela temperatura, mas principalmente pelas sinalizações feitas pela artista com um material mais claro e macio nos lugares de encaixe para o corpo.



Imagem 9: Ana Mazzei. *Ascensão*. 2015. Fonte: anamazzei.com

Nas obras de Mazzei, talvez o que se sobressaia é a encenação, algo pré-estabelecido, que inclusive se revela pelos títulos, são cenas recorrentes da história da arte, temas de pinturas renascentistas. Não podemos ignorar que de algum modo a artista traz, a partir de suas esculturas com formas, sintéticas e teatrais,

uma discussão sobre a representação e como os temas morte, êxtase e ascensão, dentro de mitologias e textos literários, foram representados ao longo da história da arte.



Imagem 10: Ana Mazzei. Espetáculo. 2016. Fonte: <https://anamazzei.com/portfolio/espetaculo-2/>

Olhando a produção da artista de modo geral, há um flerte evidente com o teatro, sugerindo situações como as provocadas, seja pelas suas montagens como uma espécie de palco, ou pelos materiais, como o carpete ou figuras e formas, que sugerem que tais esculturas possam ser atores de uma cena. Ainda assim, pela ambiguidade de algumas de suas peças, talvez pudéssemos dizer que algumas delas compõem personagens ao qual observamos,

ou, podem até as próprias esculturas serem o público que observa a movimentação do espectador.

Em *Quimeras*, assim como Ana Mazzei, procuro reunir alguns elementos da experiência do teatro: os jogos de luzes, o piso de madeira que range, um corpo que está no foco da luz e gestos e movimentos que assumem diferentes posições. Tento compor uma cena. Não necessariamente uma encenação, nada é previamente ensaiado, a coisa acontece quase que de modo experimental, com caráter de improvisação. Os atores são amadores, espectadores que se dispuseram a subir no palco para experimentar seus corpos.

Em todo caso, à medida que me aproximo dos trabalhos da artista pela escolha do material, das formas, por um certo interesse pelo contexto que o teatro nos oferece, ou mesmo por essa relação sobre quem é o observador e quem é o ator, também me distancio, pois nos meus trabalhos não há cenas pré-estabelecidas que podem ser encenadas, há uma maior aleatoriedade em relação ao que pode acontecer em termos de como o corpo vai se

inserir na escultura tentando projetar diferentes sombras. A ação do espectador aqui se dá de modo diferente.

O espectador que se dispõe ao desafio de se imbricar na escultura, rompendo uma certa passividade de seu corpo diante da obra e se tornando um ator ou motor da cena, produz um teatro de sombras por meio da projeção. A sombra aqui surge como uma figura agigantada na parede, de algo tridimensional, torna-se uma imagem incógnita e inquietante, uma forma quase irreconhecível a ser investigada pelo participante.

Ao mesmo tempo, para quem assiste a situação de fora do trabalho há uma percepção da incompatibilidade entre a escultura e o corpo e a imagem projetada pelas sombras, elas exigem um esforço para decifrar a imagem ou reconstruir a figura pela sombra. O mesmo trabalho propõe, a partir do ponto de vista de outro espectador, um teatro de sombras com uma maior dramaticidade e menos ilusionismo, onde os mecanismos de projeção estão ali visíveis e complementam a cena.

Esse teatro que proponho é um teatro de sombras ao avesso. Se normalmente teríamos a plateia, uma tela, uma figura manipulada

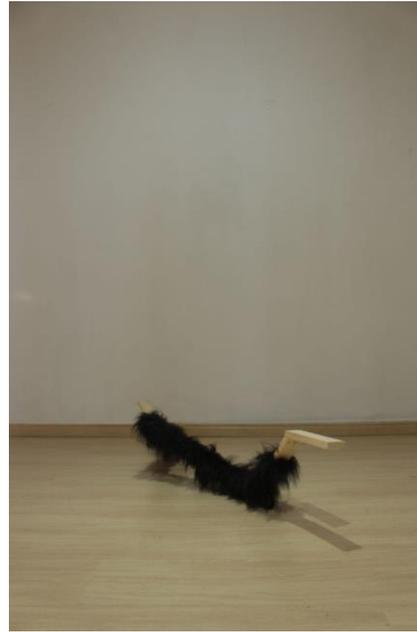
por um sombrista e um mecanismo de projeção, no meu trabalho essas coisas aparecem embaralhadas **e já não se sabe mais quem é o manipulador de sombras e quem é o público, se a cena é o corpo no trabalho ou a sombra projetada, se o público é quem vê o trabalho de fora sendo acionado ou quem aciona o trabalho de dentro.** Os papéis estão trocados e já não temos tão certo o que é a cena e se ela é puramente representação.

Com isso, me interessa, assim como Regina Silveira nos disse, a possibilidade de transformar a experiência do real. No meu caso, inserindo no espaço expositivo a possibilidade do próprio espectador alterar sua imagem, provocando uma sombra que atuará como ilusão da sua realidade. Ao criar um complexo de reconhecimento e entendimento da sua silhueta projetada (a imagem do corpo alterada e o espaço alterado também pela projeção da sombra), os dois, conjuntamente, produzem um questionamento da própria realidade.

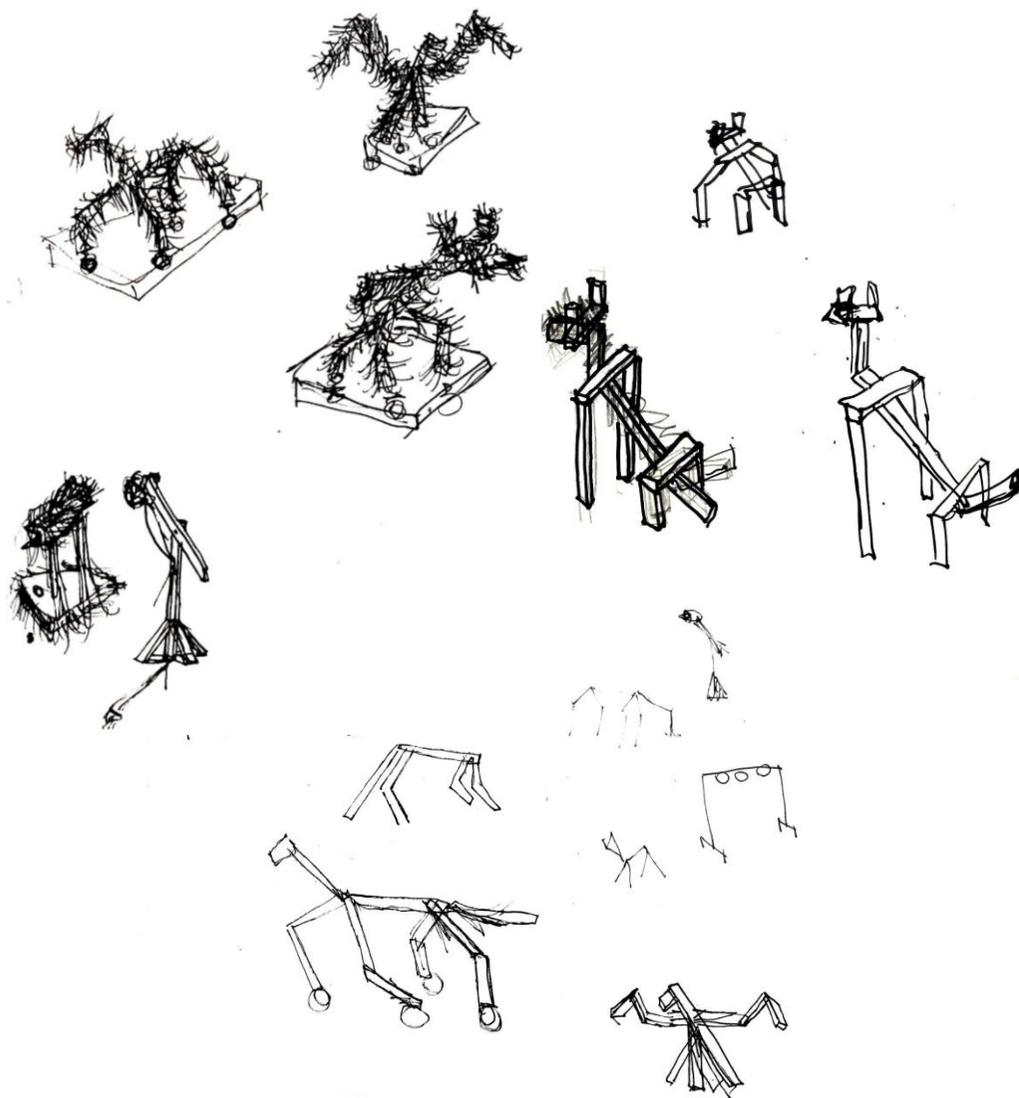
A leitura que faço da obra *Dilatáveis* toma a sombra como procedimento plástico e discursivo que pode ser utilizada para pensar o contexto de uma obra, revelando personagens e



Imagens 11, 12 e 13: **Série Farsa**, 2021. Esculturas. Madeira, pelúcia e roldanas.







## Farsas

As formas estranhas e animais que se revelavam em algumas projeções da série *Quimeras* influenciaram no desenvolvimentos das esculturas que vieram a compor a série *Farsa*, na tentativa de tornar tridimensional aquelas sombras projetadas para assumir de fato uma forma sintetizada de animais.

As esculturas da série são compostas por ripas de madeira com formas simples, quase como esboços como "corpo de palito". Todavia, ao adicionar à forma de madeira uma pelagem macia, de tecido pelúcia, mesmo sem preencher totalmente o objeto, a escultura, antes crua, parece "ganhar vida", assemelhando-se com algo possivelmente vivo. Além disso, as esculturas possuem, nas pontas que tocam o chão, roldanas que permitem que o espectador as movimente pelo espaço expositivo.

O mesmo tipo de madeira que serviu para construir as hastes na série *Quimeras* foi usado para compor o corpo e dar forma na série *Farsa*, aproveitando-se do desenho que as hastes formavam nesse primeiro trabalho para pensar a concepção de um certo esboço para o segundo. Para adicionar mais volume e textura,

como em objetos taxidermizados, a pelagem sintética na cor preta se mostrou eficaz para conduzir nosso imaginário à mimetização de possíveis animais.

Tanto em *Quimeras* quanto em *Farsa* há a relação entre o corpo manipulador e a sombra, que é algo que acaba sendo proposto pelas duas séries de esculturas, uma vez que há uma abertura para o espectador interagir diretamente com os trabalhos. **Como num teatro de sombras, há sempre um corpo que manipula a figura de papel contra a luz ou que controla os mecanismos de projeção, corpo ator ou motor da ação.**

Se na *Série Quimeras* o espectador pode produzir as próprias imagens por meio da projeção, na série *Farsa* é oferecida uma imagem que sugere algo e o espectador, por sua vez, ao captar a sugestão, pode tentar reconhecer na escultura alguma semelhança com o real. **A escultura atende até certo ponto suas expectativas de realidade, ela pode ser tocada, tem pelos macios, possui roldanas que permitem o movimento e produzem um som ao serem ativadas pelo espaço expositivo, ela poderia ser um organismo vivo, mas é apenas um objeto inanimado.** Apesar de não projetar sombras imateriais, é a própria

estrutura que **serve como marionete no teatro de sombras** e que pode, também, ser manipulada pelo espectador, ampliando o seu imaginário.

Essa marionete ou provável figura que deriva das sombras, pode dar ao trabalho um caráter caricato e cômico, mas sem dúvida *Farsa* também caminha por um tom mais sinistro, evocando outra dimensão da sombra, que diz respeito ao obscuro e ao medo. As noções de realidade nesse trabalho, assim como em *Quimeras*, convocam um estado onírico das sombras criadoras de monstros e pesadelos que fazem parte do nosso imaginário. O historiador Victor Stoichita, ao tratar do aspecto sinistro da sombra no contexto da história da arte, recorre a uma fala de Freud para explicar que:

Se ha presentado como caso por excelencia de lo siniestro la duda de que un ser aparentemente animado sea en alguna forma animado aduciendo con tal fin la impresión que despiertan las figuras de cera, muñecas sabias y los autómatas (FREUD, 1976 *apud* STOICHITA, 1999, p. 137).

O carácter meio vivo dessas esculturas animais, que podem ser movimentadas pelo espaço expositivo, configura as mesmas também como espectros. Espectros que perambulam, onde, ao passar por eles, os encontramos em uma posição e, em outro momento, ao retornarmos, sem termos visto quem os moveu, os encontramos em outro lugar. Nesse âmbito do trabalho se articulam outras percepções que acionam nosso imaginário em relação ao medo que temos da escuridão, ou mesmo daquilo que pode estar escondido nas sombras como possíveis monstros e quimeras.



Imagem 15: Christian Boltanski, Teathe d'ombres, 1984.. Fonte: [www.jupiterartland.org/](http://www.jupiterartland.org/)

Essa questão do sinistro e do medo pelas formas que são recorrentes das sombras no nosso imaginário foram trabalhadas pelo artista Christian Boltanski, que produziu a obra *Théâtre d'ombres* (1984-1997), onde se apropriou dos monstros contidos nas fábulas e mitos, criou formas em metais e projetou suas sombras nas paredes da galeria. Uma reduzida armação de ferro com figuras pequenas ao centro de uma sala e alguns refletores ao redor da armação foram capazes de alterar todo o espaço, preenchendo-o com grandes sombras de criaturas, às vezes caricatas e às vezes assustadoras. O espectador, ao entrar nesse ambiente, era confrontado por formas de fantasmas nas paredes, figuras que podem despertar medos, ao mesmo tempo em que via no meio da sala as figuras pequenas e inofensivas que ele tão mais facilmente poderia confrontar. Em referência a essa e outras experiências do artista em torno das sombras, ele aponta:

*La sombra es una superchería, es una minúscula figurilla de cartón, pero aparenta ser tan grande como un león. La sombra es la representación, dentro de nosotros, de un deus ex machina. Es en este sentido en el que la sombra me interesa, puesto que es el teatro mismo en el sentido de artificio [...] además lo que me gusta en las*

*sombras es su carácter efímero. De un momento a otro pueden desaparecer: cuando el reflector o la vela se apagan, ya no queda nada.* (BOLTANSKI, 1991, p. 73-75 *apud* STOICHITA, 1999, p. 210).

A potência da sombra, de que nos fala Boltanski, me parece estar justamente em sua capacidade ilusória, ela pode sugerir o que não é, como o exemplo usado pelo artista sobre uma figura pequena e inofensiva que pode aparentar nas sombras ser algo grande e aterrorizante. Ao mesmo tempo em que **ela pode nos conduzir a um entendimento da realidade, ela também é capaz de nos enganar. De certo modo, a Série Farsa vai em direção a isso. Nesse sentido, também, Platão não estaria completamente equivocado ao utilizá-las em contraposição à verdade, apenas não mostrou um caminho de como usar essa característica da sombra a nosso favor.**

A experiência com a *Série Farsa*, bem como os apontamentos feitos por Boltanski, nos recorda que a sombra age na via dupla entre a abstração e o real, a ilusão e a verdade. No entanto, isso não se configura diretamente em um problema, pois **a potência da sombra está contida justamente na sua ambiguidade. O fato de ela nos colocar em dúvida e propor mais de um**

**caminho possível implica um exercício de reflexão diferente daquele de quando temos uma resposta pronta e direta como única verdade ou realidade.**

Para além disso, as palavras "cenário" e "farsa", que dão título aos trabalhos, lidas em função dos corpos dos espectadores que os acionam e os manipulam, permitem tecer outras percepções. **A palavra cenário, por exemplo, nos remete ao lugar da ação e nos faz pensar sobre qual o corpo que ocupa esse cenário, qual é, ou sobre o que se trata, a cena projetada nesse cenário, ao que ela diz respeito?** Já farsa, nos leva a crer na insinuação da mentira, a identificação de um farsante ou de uma situação em que se criam imagens que podem se passar pelo que não são.

Sendo assim a sombra age como instrumento de ilusão, criador de "quimeras" e "farsas", que afasta o sujeito da verdade, como poderia pensar Platão, se torna cada vez mais interessante, provocando um efeito contrário do que poderia imaginar o filósofo. **A experiência do corpo e do espaço em função das sombras permite uma compreensão sobre como funcionam os mecanismos de projeção e ilusão, mostrando como a "farsa"**

**acontece, permitindo a possibilidade de manipulá-la ao seu favor.**



Imagens 16, 17, 18: e 19 **Deslize**, 2021. Madeira e carpete. 205x120x5cm



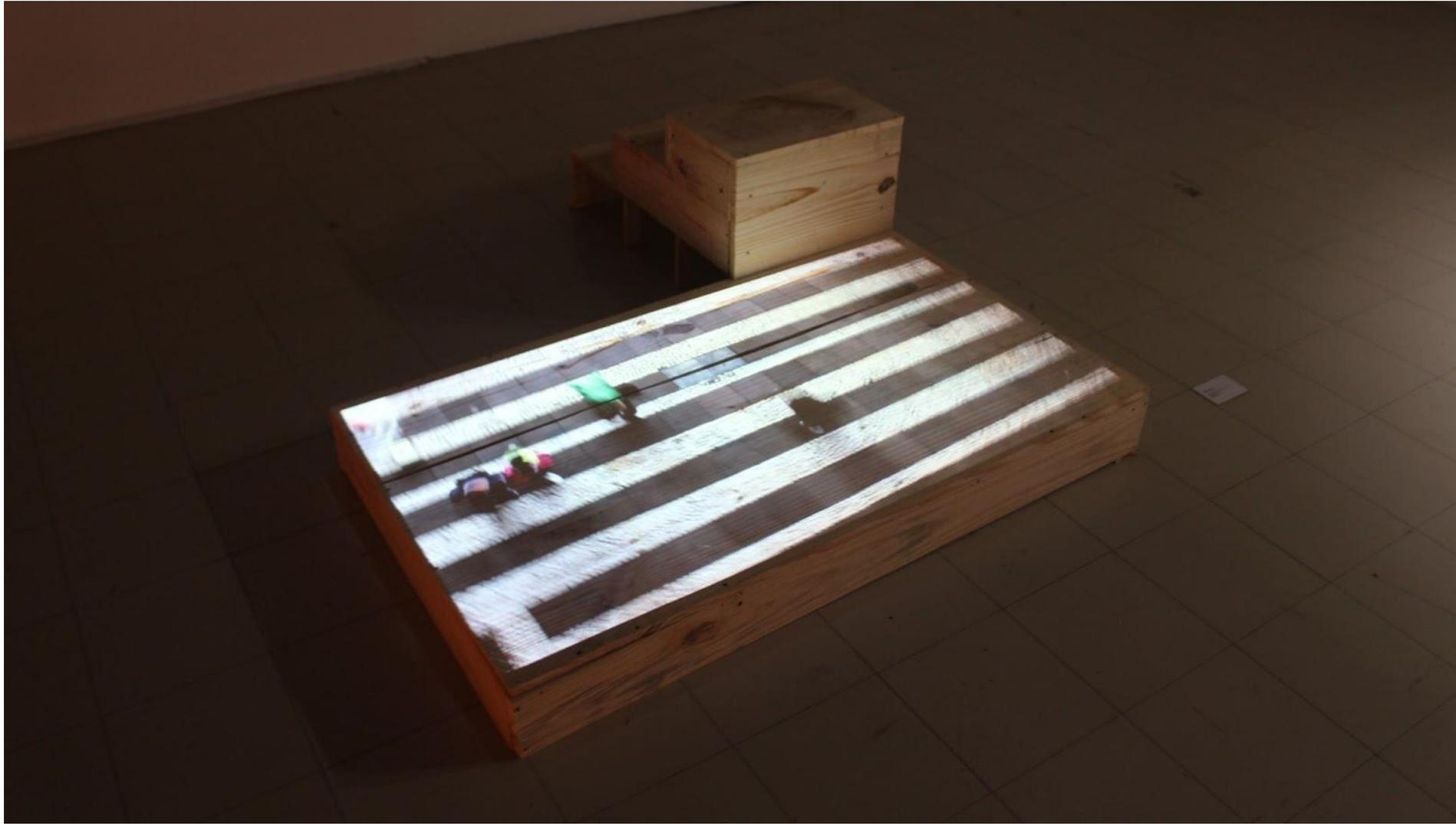




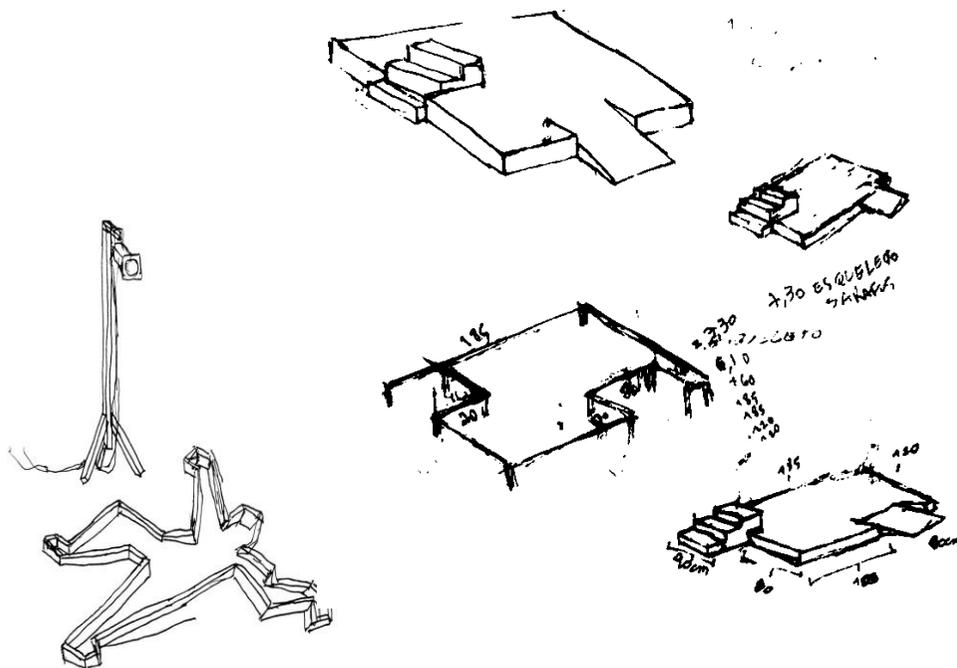
[Deslize gif.gif](#)



Imagens 20, 21 e 22:  
**Acima de tudo, acima de todos**  
2022  
Videoinstalação  
madeira, projeção e corpo  
130x170cm







## Deslize e Acima de tudo acima de todos

*Deslize* é um trabalho feito em madeira, construído como uma espécie de relevo da silhueta de um corpo que parece ter caído no chão. Assim como *Farsa*, trata-se de um desenho como esboço, sintético e com poucos materiais. No caso de *Deslize*, além da madeira há, também, um carpete na cor bordô a cobrir partes da escultura. O carpete é intercalado seguindo a perspectiva de projeção de uma sombra, produzindo um efeito óptico em que, ao olhar de um ângulo, se vê o relevo completamente coberto com carpete, e, ao olhar de outro ângulo, é possível ver somente a madeira. Essa relação óptica criada pelo trabalho, produz no espectador a necessidade do deslocamento ao seu redor, de modo que ele consiga compreender o que acontece entre um olhar e outro.

O trabalho retoma alguns aspectos da fábula de Plínio O Velho sobre a origem da arte, aqui a silhueta é convocada como índice de um corpo. A dialética presença e ausência é empregada pela silhueta de um corpo ausente, que testemunha uma situação, um possível acontecimento trágico ou cômico.

A palavra “deslize” vem, portanto, em duplo sentido: um como sugestão de um deslocamento ou movimento de deslizar o corpo ao redor do trabalho; outro como hipótese de que alguém cometeu um deslize, no sentido de cometer um crime que gerou a cena de um assassinato, ou de um acidente, uma queda fatal. **Em todo caso, a escultura parece tratar de modo caricato uma cena de morte.**

A imagem em si vem das recorrentes representações dessa cena, em filmes e séries que sempre a usam para sugerir de fato um acontecimento **trágico**. Talvez umas de suas aparições mais emblemáticas seja no filme *Vertigo* ou ***Um Corpo Que Cai*** na tradução para o português. O filme traz um dos planos célebres de Hitchcock, o *plongée*, em que a lente da câmera acima da cabeça é virada para baixo, nessa cena, um policial cai de cima de um prédio em meio a uma perseguição. A imagem do corpo se tornou algo marcante na história do cinema, pois remete diretamente ao filme consagrado como um clássico.



Imagem 24: Alfred Hitchcock, Frame de *Vertigo*, 1958. Fonte: Acervo Pessoal

Essa cena de *Vertigo* serve tanto de referência para *Deslize* quanto para o trabalho *Acima de Tudo, Acima de Todos*, composto por um vídeo em que, baseado no mesmo plano usado por Hitchcock, gravei uma rua da cidade de São Paulo, em pleno movimento de um dia de semana, onde circulam diversos trabalhadores em uma calçada listrada inspirada na bandeira do estado. Esse vídeo é projetado sobre um tablado de madeira que possui em um dos lados uma escada de três degraus onde o espectador pode subir, servindo como um tipo de mirante às avessas, em que ao invés de

se olhar para cima ou o horizonte, o espectador observa olhando para baixo.

Se Hitchcock tratava de um estado de vertigem ao utilizar o plano de plongée em seu filme, em *Acima de Tudo, Acima de Todos* também procuro propor o mesmo estado. Os degraus que elevam o corpo do espectador criam uma situação pouco habitual para se observar um vídeo, podendo causar um certo desconforto para quem se dispõe a ver o trabalho sozinho a uns 40 cm acima do chão. Uma certa instabilidade, um leve medo de queda e a insegurança podem se instaurar por alguns segundos, mesmo supondo-se que os riscos não sejam tão grandes assim.

O título, por sua vez, amplia as noções do trabalho, levando-nos para outras vias possíveis. Há a redundância do plano de gravação e do ponto de observação proposto pelo trabalho. Temos a possibilidade de pisar sob a projeção, nas pessoas abaixo, ou mesmo subir nos degraus para observar passivamente a projeção, o que acaba nos colocando num lugar de elevação, de algo que está acima do outro, como uma certa divindade passiva ou atuante.

**Quando o espectador sobe no trabalho, ele se expõe também diante dos outros, ele é posto em cena e torna-se o foco das atenções, o público o mira como quem aguarda um discurso e o espectador, lá de cima, pode sentir um certo desconforto com os olhares.** O que é um interessante contraponto entre a cena do vídeo, com pessoas anônimas, que pouco damos atenção no cotidiano, esse anônimo pelo qual passamos diariamente posto em cena tornasse protagonista.

**A questão da altura, nesse sentido, mostra-se como um atenuante nas relações de hierarquia, a figura que está acima, literalmente mais alta, parece ter o poder de exercer algum papel ou ação sobre os outros que não podemos determinar precisamente.**

Além disso, o título também faz alusão a uma frase dita pelo ex-presidente da república, que se tornou um dos slogans de seu mandato, a qual faz uma referência a uma passagem bíblica: *“O Brasil acima de tudo, Deus acima de todos”*. Essa possível associação da frase coloca em voga uma relação de poder e hierarquia que se estabelece em relação a quem está acima e quem está abaixo, pondo em xeque quais as forças que esse

poder é capaz de impor sobre nós, passantes, anônimos e trabalhadores do dia a dia.

Em meio a perdas incalculáveis devido à Covid-19, como não pensar sobre o tema da morte, sobre a tragédia, e, em meio a um total desgoverno, como não pensar sobre aquilo que de alguma maneira se impõe sobre nós? Desse modo, tanto *Deslize* quanto *Acima de tudo, acima de todos* procuram condensar reflexões sobre os últimos anos no Brasil. Os meus anseios durante a pandemia, somados às condições prejudiciais que as forças de um governo irresponsável foram capazes de estabelecer, nos oferecem uma percepção de um constante estado de queda ou de vertigem, como esse corpo de fato se estatelou no chão.

O possível escape, ou melhor, o modo de trazer à tona essa reflexão na minha produção, foi justamente por meio da construção de um teatro de sombras que pudesse de algum modo desdobrar a realidade do nosso contexto atual e **propor experiências a partir das sombras que colocassem o corpo do espectador em jogo. Seja como ator, personagem ou coadjuvante, nesse teatro, de algum modo, quero pensar que lugar esse sujeito ocupa.**

Esses trabalhos se mostraram, assim como *Dilatáveis*, um registro poético, visual e discursivo sobre o momento em que foram produzidos. **Em outras instâncias, podemos lançar essas reflexões para a esfera das relações políticas e sociais que se dão nas sombras, por trás dos panos, num certo cenário ilusório e farsante, como num teatro de sombras contemporâneo, onde o espectador também está inserido. Assim, somos instigados a questionar sobre quem manipula, quem é manipulado, quais corpos participam, quem engana ou quem é enganado, o que é o real ou a verdade?**

## A metáfora da sombra

O historiador José Murilo de Carvalho, ao escrever sobre o cenário político no período imperial no Brasil, desenvolve uma metáfora que constitui essa passagem da história brasileira como um teatro de sombras, ao que o autor se refere:

O sistema imperial é caracterizado como um jogo de aparências, de falsas realidades [...] O governo seria a sombra da escravidão; esta, ao final, se tornava sombra também, assim como os políticos eram sombra do poder imperial. A política imperial seria combate de sombras, expressão que Nabuco vai buscar em Cícero. (CARVALHO, 2008, p. 420).

A tese do autor é sobre a ambiguidade característica da sombra como pano de fundo para a compreensão da política brasileira naquele momento. O jogo de aparências, as falsas realidades, tocam, portanto, a noção de sombra que Carvalho (2008) faz questão de ressaltar para refletir sobre o contexto social e político no Período Imperial.

Assim, o autor discorre sobre o Período Imperial no Brasil, destacando o caráter ambíguo das leis constituintes e dos papéis desempenhados pelos parlamentares, como cada um projetava no

outro suas expectativas de poder, onde não se sabia se os políticos representavam a nação ou se respondiam à Coroa. É importante lembrar que esse é um momento da história em que existia um Imperador que possuía poder moderador para governar, mas ao mesmo tempo também existia um parlamento que cumpria a mesma função, criando, assim, essa situação ambígua a qual o autor se refere.

Tal leitura de Carvalho (2008), pensar a história do Brasil a partir da metáfora do teatro de sombras, vai ao encontro da reflexão que venho trazendo aqui sobre o meu trabalho, que atesta como **a sombra e suas características de ilusão, de velamento, visibilidade, revelação etc., nos permite outras leituras do mundo.** Nesse sentido, a sombra se mostra novamente como um artifício para nos fazer refletir sobre diferentes contextos que constituem nossa percepção do mundo.

Assim como o referido autor não inaugura essa percepção no campo da História, as referências no campo da arte também são inúmeras. Por exemplo, o autor Andreas Huysen se debruça sobre os trabalhos de William Kentridge e de Nalini Malani para pensar

em como esses artistas, num ato de vanguarda, renegaram as tecnologias modernas e se voltaram ao desenvolvimento de uma linguagem que parte do teatro de sombras, com o uso de tecnologias obsoletas para tratar de questões importantes de seus países, resultando em trabalhos que foram e são suficientemente potentes para nos fazer refletir justamente sobre acontecimentos violentos da história de seus locais de origem, que caíram em esquecimento pela historiografia.



Imagem 25: William Kentridge, Procissão das Sombras, 1999. Fonte: [amazon.in/William-Kentridge-Poem-That-Not/dp/3960986254](https://amazon.in/William-Kentridge-Poem-That-Not/dp/3960986254)

Podemos citar a produção do artista sul africano William Kentridge, com a obra *Procissão das Sombras* (1999), em que o artista se apropria das sombras para abordar uma história pouco visível até então dentro da historiografia africana. O *apartheid* na década de 1990 é reelaborado pelo artista por meio de passagens dessa história, contadas justamente pela opacidade que as sombras oferecem. **A sombra, no trabalho do artista, é apresentada em seus diferentes aspectos: como desenho, representação, presença, ausência, memória e em outras instâncias também como processos de apagamento ou de revelação.** Segundo o artista:

É nas próprias limitações e tenuidade das sombras que aprendemos. Nas lacunas, nos saltos que temos que dar para completar uma imagem, e nisso praticamos o ato gerador de construir imagem [...] A própria tenuidade da ilusão nos impele a completar o reconhecimento, e isso nos instiga à própria consciência da atividade em si - a reconhecer nessa atividade a nossa ação de ver, nossa ação de apreender o mundo. (KENTRIDGE, 2012 *apud* HUYSSSEN, 2014, p. 62).

Essa fala de Kentridge é interpretada pelo autor Huysen, que apresenta a ideia de uma certa **ambiguidade produtiva**,

propondo que **“as sombras em vez de nos confrontarem com a verdade nua e transparente, estimulam a imaginação e a preencher lacunas daquilo que não é ou mal é visível”** (HUYSSSEN, 2014, p. 62). A sombra, assim, vai agir diretamente por meio da estética no imaginário coletivo, não para representar o passado, mas para evidenciar o esquecimento e propor o reconhecimento, como apontado pelo autor:

Nos trabalhos de Nalini Malani e William Kentridge, o teatro de sombras transfigura-se num meio de memória e intervenção política. Eles inventaram formas singulares desse jogo de sombras, não para representar passados traumáticos, mas para criar um lampejo de reconhecimento no Agora. (HUYSSSEN, 2014, p. 59).

A partir das falas, tanto de Kentridge quanto da leitura feita por Huyssen, fica mais evidente como podemos entender também a força que as imagens criadas por Regina Silveira, em *Dilatáveis*, agem atualmente, pois ao serem revistas hoje, elas nos revelam uma passagem da nossa história que configura parte do nosso passado traumático, que pode ser compreendido pela metáfora da sombra. Não à toa, elas reaparecem quase quarenta anos depois

em uma Bienal no Brasil, justo num momento em que vivemos uma série de manifestações e pedidos de intervenção militar por parcela significativa da população civil e incentivo do ex-presidente.

O que gostaria de apontar com isso, é que não vivemos necessariamente tempos sombrios, como poderíamos comumente pensar. O alerta que Didi-Huberman nos faz a partir dos escritos de Pier Paolo Pasolini sobre o desaparecimento dos vaga-lumes, sugere um fascismo iluminado e triunfante dos shows políticos e midiáticos que estão superexpostos. Talvez hoje não haja um velamento total em que seja preciso agir nas sombras, a realidade está posta à luz do dia, mas parece que perdemos as ferramentas que nos auxiliavam a discerni-la. Nesse sentido, a fala do artista Kentridge aponta a ambiguidade, própria da sombra, como uma chave de discernimento da realidade:

Não creio que seja relativismo. Dizer que precisamos de uma arte ou uma política que incorporem a ambiguidade e a contradição não é dizer que, a partir daí, deixamos de reconhecer e condenar aquilo que é mau. No entanto, talvez impeça o indivíduo de ficar tão completamente convencido da certeza e de suas soluções.

(KENTRIDGE,1999 *apud* ANDREAS HUYSEN, 2014, p. 67).

Podemos pensar que a formação de um sujeito pela ambiguidade produtiva da sombra, mais consciente dos mecanismos de ilusão que ela permite, torna-o capaz de desvelar a realidade e compreender também o abstrato e obscuro, ou mesmo a luz ofuscante que nos cega com mais facilidade, pois através das sombras somos constantemente questionados sobre a realidade.

**Nesse contexto, *Série Quimeras, Farsa, Deslize e Acima de tudo, acima de todos*, surgem na direção de propor um certo exercício de percepção do mundo a partir da sombra, a fim de ressaltar essas nuances ambíguas da nossa realidade.** Tal exercício nos instiga para pensar não só o contexto da arte, mas também em como esses trabalhos em outras instâncias podem ser lidos como metáforas para tratarmos de outros contextos.

Portanto, procuro me munir dessas reflexões para o desenvolvimento da minha produção como um todo. Os trabalhos até então discutidos, a princípio, constituem um percurso de compreensão desse **metáfora do teatro de sombras como um pano de fundo, no qual, através da manipulação da sombra**

**enquanto procedimento plástico, é possível produzir uma narrativa ou discurso, capazes de articular o nosso contexto atual, perpassando também paradigmas da história da arte, que propõe ao espectador uma experiência tanto em função do seu corpo e do espaço quanto da sua percepção da realidade.** O caminho que sigo após a elaboração desses trabalhos é um desdobramento que entendo como afinamento e amadurecimento de algumas questões pontuais, que me possibilitam olhar com mais precisão para qual corpo estou colocando em evidência a partir da sombra e quais histórias e narrativas essas sombras trazem à tona.



Imagem 26:  
*Hell*, 2022  
Impressão fotográfica

## **CAPÍTULO II – SUJEITO SOMBRA**

## **Uma história a ser narrada**

Se em determinado momento passei a entender a minha produção a partir da metáfora do teatro de sombras, trabalhando com o corpo do espectador através da participação na obra, e percebendo como a sombra permite colocar em evidência certos personagens e narrativas, em determinado momento fui atravessado pela minha vivência e experiências no sul do Rio Grande do Sul, na cidade de Pelotas, que trouxeram outras questões para a pesquisa.

Em Pelotas foi onde percebi que há, de forma às vezes velada e outras escancaradas, um racismo estrutural que se dá ainda pelo processo de manutenção da hegemonia europeia e branca no estado e pelo contínuo processo de apagamento dos corpos negros, sua ancestralidade, costumes e tradições.

Ao entender como meu o corpo negro, de pele parda, em diferentes níveis de racismo era percebido no contexto social da cidade, passei a me interessar em propor imagens que vão em direção às discussões de uma certa desconstrução do imaginário hegemônico e eurocêntrico branco do sul do país. Busquei,

novamente, partir pela via do binômio luz e sombra, o qual já vinha trabalhando, não para ressaltá-lo, mas para que possamos repensá-lo a partir das ambiguidades que se apresentam.

Era inevitável não pensar sobre isso tendo sido um aluno cotista racial em uma universidade federal na região considerada a mais racista do país, em uma cidade que esconde um passado escravocrata que foi a base do seu desenvolvimento econômico. A história de Pelotas reflete o processo de escravidão no país que cunhou as bases do racismo estrutural, e pensando relações como o teatro de sombras é atualmente uma das discussões mais relevantes para repensarmos a realidade do Brasil..

Na história de Pelotas, em 1814, a população negra era de 1226, enquanto a população branca era de 712, logo, 50,7% da população pelotense naquele ano era composta por negros escravizados, somando-se aos libertos essa porcentagem chegava a 60,2%, e como aponta o historiador José Euzébio Assumpção, ao escrever sobre a história da cidade:

Enquanto que, em 1814, os cativos pelotenses perfazem um total de 5,8% de toda a população escravizada do Rio Grande do Sul, os brancos

residentes naquela região somavam apenas 2,2% do total. A esta grande concentração de negros escravizados, creditamos a prosperidade de Pelotas, devido à produção e exportação de charque e seus derivados. (ASSUMPSÃO, 2013, p. 29).

Essa afirmação nos faz considerar que naquela época o desenvolvimento econômico da cidade, majoritariamente através da produção de charque, tinha os escravos como mão de obra e, por sua vez, compunham a maior parte da população. A participação dos negros, nesse sentido, constitui um papel de grande importância dentro da história de Pelotas e do Rio Grande Sul, tendo em vista que a cidade foi durante muito tempo um dos principais polos econômicos da região. Segundo Assumpção (2006), não se pode falar da economia sulina sem se destacar a participação de Pelotas e não se pode falar de Pelotas sem se referir à escravidão negra, uma vez que a cidade também foi o polo afro-brasileiro da província.

Lembremos, também, que principalmente o sul do país passou por um processo de colonização que se diferenciou das outras regiões do Brasil. Com o objetivo de substituir a mão de obra escrava, após a abolição, os fazendeiros viram na imigração uma

oportunidade e passaram a criar condições atraentes para a vinda de estrangeiros de países europeus. O Governo, em certo momento, financiou a vinda dos europeus para trabalharem nas fazendas. Por trás disso, havia um projeto eugenista que defendia justamente a superioridade do branco. O financiamento e as propagandas para a vinda de europeus para o Brasil tinha como objetivo políticas de branqueamento da população, uma vez que recentemente um grande contingente de pessoas negras foram colocadas livres pelas ruas.

**Como consequência desse processo de branqueamento e europeização, atualmente observamos um efeito na cultura e historiografia gaúcha, na qual os negros foram sendo propositalmente apagados**, afastados dos grandes centros e esquecidos pela história. Ao que parece, o proposital esquecimento dessa parte da população cumpriu a função de torná-la invisível. Assumpção (2006), contextualizando como a história do estado foi tendenciosa em relação a isso, cita:

Não é necessário esforço para se perceber o racismo existente na sociedade rio-grandense. Ele faz-se também presente nos meios intelectuais e na historiografia sulina, que faz

apologia do europeu, negando ou restringindo ao máximo a participação africana e de seus descendentes na construção do Sul. Tal menosprezo ou esquecimento do elemento negro no desenvolvimento sulista não é fortuito, pois se encaixa dentro de uma visão eurocêntrica da história.

Poderíamos, portanto, dizer que **a presença negra dentro da história, e ao que parece nas cidades do sul, como tenho percebido em Pelotas, foi posta nas sombras**, como aponta o autor, por conta do racismo estrutural e da hegemonia eurocêntrica que perdura com fortes raízes no sul do Brasil como consequência do processo de colonização. Nesse sentido, quando nos colocamos a pensar sobre qual corpo está sendo posto nas sombras, minha percepção não tem como fugir dessa experiência cotidiana do meu próprio corpo e das relações que estabeleço com meu entorno, nesse caso, a história de Pelotas e do estado do Rio Grande do Sul.

Tenho pensado em como a força desse apagamento e esquecimento atua contra nosso corpo e nosso passado afrodescendente. E cada vez mais se torna evidente a maneira como no sul do país se procurou resguardar popularmente a

mentalidade do branco e da influência europeia como superiormente mais relevantes que os povos de origem africana nessa região, como enfatizado por Assumpção (2006):

O papel do afro-rio-grandense na história do Rio Grande do Sul não tem recebido, por parte da historiografia tradicional, a atenção que merece, a que pese o avanço das pesquisas sobre escravidão no extremo sul do Brasil nos últimos tempos. Nos livros e artigos sobre o Brasil meridional, conclui-se geralmente que apenas luso-brasileiros, açorianos, alemães e italianos foram responsáveis pela prosperidade e colonização da região. E que o negro pouco ou nada neste processo participou.

Provavelmente por esse motivo, equivocadamente, essa percepção é ainda muito difundida Brasil afora, o que justifica o entendimento de um certo imaginário que se tem da região sul do país e que parece se confirmar ao circular pelas cidades gaúchas.

No entanto, tomando Pelotas como exemplo, fui percebendo, ao olhar e ouvir as histórias com mais atenção sobre a cidade, que ela revela uma presença silenciosa e pouco visível de um passado remoto, ao se observar os grandes porões dos diversos casarões antigos da cidade, onde os escravos eram mantidos em cativeiro,

ou mesmo a quantidade de terreiros, velas e macumbas espalhadas pelas ruas da cidade. **De algum modo, o passado traumático que se tenta apagar constantemente, tende a emergir e se revelar em pequenos detalhes**, nos lembrando que existem outros personagens e outras histórias que precisam ser contadas.

Assim como eu, outros artistas, curadores e pesquisadores têm se detido nessas questões, nesses personagens e narrativas. Isso se torna cada vez mais evidente dentro do campo da Arte, pelo grande número de exposições e megaexposições que partem de tal objetivo, a citar: Histórias Afro-Atlânticas, curada por Adriano Pedrosa, Hélio Menezes e Lilia Moritz Schuwarcz; e a 11<sup>o</sup> Bienal do Mercosul: Triângulo Atlântico, com curadoria de Alfons Hug e Paula Borghi, que trazem um grande número de obras e artistas negras propondo contar outras histórias da arte para além das narrativas hegemônicas.

Esse processo de pensamento decolonial se estabeleceu como princípio reparador e abrangente de outras narrativas e

personagens em busca de histórias mais plurais. Algo que saliento através da fala de Huyssen (2014), é que:

A memória como obsedante e sombria, e não plenamente transparente, a sombra da memória escurecendo um presente dominante esquecido, os locais de violência e os espaços de esquecimento, tudo isso, a esta altura, tornou-se central para um discurso político e cultural cada vez mais amplo em todo o mundo. (HUYSSSEN, 2014, p. 57).

Há uma mudança de perspectiva nos discursos políticos e culturais que buscam atualmente, num esforço global, tentar resgatar ou rememorar as outras histórias da humanidade e da arte postas em esquecimento.

Além disso, a fala de Huyssen (2014) apresenta a potência da ideia de uma sombra da memória, capaz de escurecer “um presente predominantemente esquecido”. Percebo que sua colocação não define **a sombra enquanto** elemento responsável pelo esquecimento ou apagamento, mas justamente como **revelador de um passado traumático que ainda se faz presente e que se tenta esconder**. Trata-se de um reconhecimento, uma aparição

pela sombra, e não necessariamente pela luz ou pela transparência da verdade.

Uma vez que as minhas relações com Pelotas se estreitam, sua história, que reflete também a história do Brasil, reverbera no meu trabalho como artista e passa a compor um dos focos centrais da minha produção. Nesse sentido, procuro trabalhar com essa ideia de Huyssen (2014), **de uma sombra da memória capaz de resgatar narrativas, para me apropriar da potência de revelação das sombras**, que já era algo que vinha explorando nos outros trabalhos, **para pôr em cena os corpos que foram fadados ao apagamento e esquecimento**.

Essa narrativa, que emerge da cidade, ganha forma em três trabalhos diferentes, *Aparição, Vagalume e Véu* – esculturas que são complementadas por corpos negros que convido para que performem os objetos feitos em ferro, vela e parafina. O corpo negro e os materiais são, portanto, os elementos escolhidos, uma vez que me interessam as relações ambíguas que se estabelecem entre eles. **A metáfora do teatro de sombras ressurge aqui como mecanismo pelo qual tento apresentar esses personagens e suas respectivas narrativas a partir de**

**cada trabalho**. Colocando em cena os corpos negros por meio da sombra da memória que se manifesta pela presença de seus corpos no espaço, é possível também trazer perspectivas históricas que passam a ser mais visíveis.

Sendo assim, adiante **procuro discutir os modos pelos quais venho tentando articular a sombra enquanto procedimento plástico e discursivo em função da visibilidade e presença do corpo negro** e como esses trabalhos acabam revelando uma espécie de **sujeito sombra**, alguém que incorpora a sombra como entidade e se faz ver através dela. Ao compreender o sujeito sombra como parte da criação de metáforas, por meio de um suposto teatro de sombras em que os personagens, protagonistas e as histórias narradas por eles nos levam a rever certas passagens da nossa história, **evidencio o corpo negro e reconheço no presente, na nossa realidade**, a potência das imagens produzidas pelos trabalhos.

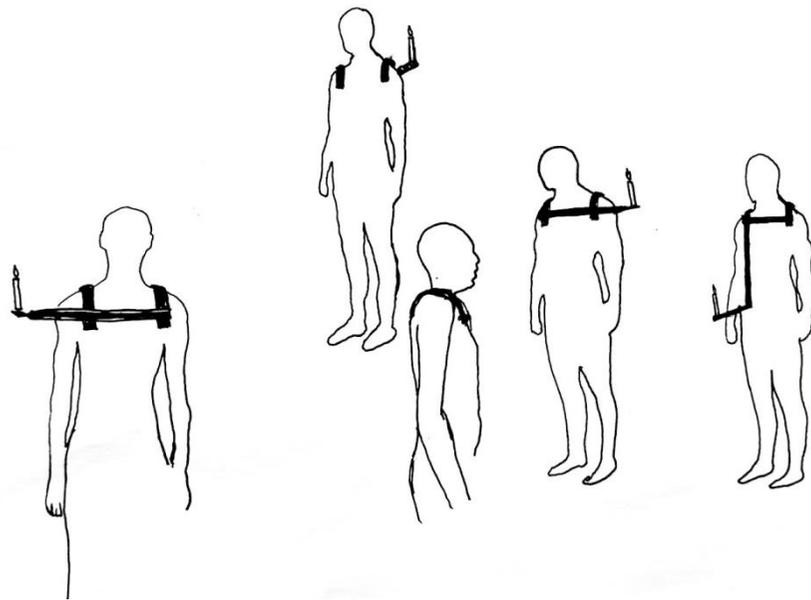


Imagens 27, 28, 29 e 30: **Aparição**, 2021 Escultura e performance. Ferro, velas e quatro homens negros.









## Aparição

Início por *Aparição*, o primeiro trabalho que elaboro a partir da minha experiência em Pelotas, em relação à história da cidade e ao processo de escravidão no Brasil. É uma escultura composta por um conjunto de quatro peças em ferro preto, cada uma posta sobre um pedestal de mesmo material. As peças têm um formato que sugere o encaixe nos ombros, e a altura do pedestal é justamente próxima dessa região do corpo, de modo que se algum espectador de estatura mediana se posicionar diante da escultura essa relação se tornará mais evidente.

Cada peça que vai sobre os pedestais tem um formato diferente, elas possuem hastes que são direcionadas para lados distintos. Uma delas tem uma haste traseira, que fica para o lado das costas, outra possui uma haste para o lado direito um pouco acima da cabeça. O terceiro possui uma haste para esquerda na altura dos ombros e o último uma haste que fica próximo à região da barriga. Na ponta de cada haste é posta uma vela acesa e quatro **homens negros** são convidados pelo artista para performar a escultura utilizando essas peças, com as velas acesas em seus

ombros eles devem caminhar pelo espaço expositivo numa total escuridão ou na penumbra, dependendo do lugar.

Como cada vela possui uma haste apontada para um lugar diferente e próxima de regiões diferentes do corpo, a luz da vela, portanto, ilumina com mais incidência determinada parte, costas, barriga, lado esquerdo do rosto na altura do ombro e lado direito na altura da cabeça. Com o corpo parcialmente iluminado pela luz da vela que carrega, cada performer vai caminhando pelo espaço lentamente. Como consequência da luz que os ilumina, também são projetadas sombras, e como cada luz está em uma posição diferente do corpo, as sombras também são projetadas apresentando características diferentes.

A primeira peça foi elaborada pensando em cenas de filmes, especialmente o filme *Arábia*, o qual irei abordar mais adiante, em que o personagem aparece parcialmente iluminado, tomado pela escuridão, apenas com um recorte de luz sob o rosto, cria uma dramaticidade maior para a cena, a exemplo de algumas pinturas barrocas.

Da elaboração do primeiro suporte, houve, então, a curiosidade de saber como isso se daria em diferentes partes do corpo, e os quatro lados do corpo orientaram, então, a execução de mais três peças. Após esse processo, as esculturas organizadas no espaço expositivo como quadrante, sugeriram algo como quatro sentinelas, que guardam e iluminam um perímetro e, ao mesmo tempo, também, um objeto ritualístico – em ambos os casos elas pediam incessantemente um corpo que as acionasse de algum modo.

Esse passou a ser um processo familiar, **a presença do corpo nos meus trabalhos sempre em relação a um objeto escultórico, promovendo uma ação**, é uma das características em comum entre esse trabalho e os anteriores, bem como a projeção de sombras é algo próximo do que acontece na série *Quimeras*. No entanto, neste trabalho, o corpo ganha talvez outro status. Nos trabalhos que antecedem *Aparição*, o corpo do espectador pode ou não se inserir na escultura, há uma espontaneidade e imprevisibilidade que não há em *Aparição*.

Procuro perceber o corpo em *Aparição*, bem como nos trabalhos que produzi depois dele, como um outro **material da escultura que vai compor a imagem do trabalho**. A fala da artista brasileira, Laura Lima que também trabalha com o corpo de performers em suas obras, contribui para chegar a essa percepção, justamente porque em muitos de seus trabalhos a artista assume o corpo como objeto escultórico:

Por exemplo, o escultor tradicional escolhe o mármore para esculpir, escolhe o barro, ou pensa em outra coisa, ele tem um processo no qual nega à fundição, mas efetivamente é uma coisa. Nestes termos de matéria para a escultura, comigo acontece à mesma coisa, a minha forma de fazer uma obra é com a presença do corpo como matéria, então esse corpo começa a fazer uma série de relações, como é percívél, é indomável, uma coisa viva [...].<sup>2</sup>

Para Laura Lima, a presença do corpo em seus trabalhos propõe pensar na moldagem e na carnalidade enquanto elementos de construção da imagem total da obra. Como se para a composição

---

<sup>2</sup> Trecho de entrevista feita por Sabrina Maurília dos Santos com a artista Laura Lima.

da obra seja imprescindível que esse corpo traga consigo a sua efemeridade enquanto material vivo.

Diferente da artista, que não assume seu trabalho como performance, eu assumo essa linguagem ao mesmo tempo em que entendo que o trabalho como um todo tem momentos distintos, sendo tanto escultura quanto performance, de modo que uma coisa complementa a outra e elas podem ser apresentadas em momentos diferentes.

*Aparição* me apresenta a possibilidade de intermitência, que em termos conceituais da escultura podem ser descritos como repouso e movimento, como nos diz Rosalind Kraus (1983, p. 6): “a escultura é um meio de expressão peculiarmente situado na junção entre repouso e movimento, entre o tempo capturado e a passagem do tempo”. Isso incube à *Aparição* um carácter transitivo, que se dá pela presença ou ausência do corpo na escultura, o que distingue tanto a escultura sozinha no espaço expositivo quanto os momentos antes e depois da performance.

A presença e ausência do corpo negro, no caso desse trabalho, corresponde a um certo movimento e repouso da escultura, e

também da percepção desses performers enquanto sombras, que aparecem e desaparecem. Há aqui uma conotação da efemeridade da ação performática e da sombra, que me interessam, pois elas trazem também para a discussão noções sobre visibilidade.

*Aparição, se altera o modo como esses sujeitos estão visíveis, se enfatiza sua presença dentro da própria escuridão.* Durante a primeira montagem, pude perceber que um dos rapazes, que possuía a luz na altura da cabeça, tinha a sombra da cabeça maior em relação a todo resto do seu corpo, por coincidência, o performer possuía o cabelo crespo volumoso e isso produzia ainda mais um efeito de agigantamento da cabeça nas sombras.

O outro, que levava a lâmpada mais próxima ao ombro, projetava uma sombra agigantada do peito e da cabeça. Um terceiro, que tinha a vela na região da barriga, emanava uma luz circular que parecia indicar a existência de um ventre, como o ponto de luz era mais baixo no corpo em relação aos outros, era o que projetava a maior sombra no espaço, que chegava a não caber na parede e

tomava parte do teto, quanto mais longe da parede maior era sua sombra e mais ainda ela dava conta de escurecer o espaço.

Por último, o rapaz que carregava a luz que incidia de suas costas provocou uma das imagens mais emblemáticas desse trabalho, pois parecia carregar um fardo, uma vez que suas costas estavam iluminadas, toda frente do seu corpo estava sob escuridão. Diante de si, ao olhar para a parede, encontrava-se com sua sombra, um pouco agigantada, mas entre os outros, a mais proporcional ao corpo. O rapaz, por diversas vezes, encara a sombra, como quem questiona sua presença ou a identidade daquela entidade que se revela ali para ele e para todos que observavam a ação.

Esses homens caminhando pela escuridão, quando estavam contra a luz, podiam ser vistos apenas como silhuetas, verdadeiras sombras circulando pelo espaço. Suas sombras projetadas, por sua vez, davam a impressão de que havia mais pessoas dentro da sala, eram como entidades manifestadas ali, que cuidavam, vigiavam e acompanhavam os homens em seus percursos. **As sombras enfatizavam, acima de tudo, a presença daqueles corpos,**

**suficientemente capazes de escurecer parte do espaço por sua passagem.**

Precisamente, as luzes das velas incorporam ao trabalho, como dito, o sentido de **aparecendo e desaparecendo, e conforme o movimento do corpo e a distância elas ficam mais fortes ou mais fracas, o que tornava os performers mais ou menos visíveis.**

Os homens no trabalho iluminam a si próprio, ao mesmo tempo em que transportam luz a fim de iluminar os caminhos e os espaços. Num certo sentido simbólico, e necessariamente platônico da ideia de luz, considero interessante resgatar a narrativa do *Mito da Caverna*, pois poderiam ser eles os homens na caverna de Platão, que escaparam das correntes e voltaram para iluminá-la, na tentativa de alertar os colegas, ou seriam eles os responsáveis por enganar os aprisionados projetando a sombra de seus corpos por trás de um véu?

Para além dessas percepções, é importante rever a relação que é estabelecida entre os materiais que compõem: o ferro usado para as peças, o fogo proeminente da vela e as duas coisas sobre o

corpo negro. Essa equação nos remete a um processo penoso e violento. Podemos partir da expressão "a ferro e fogo", que designa, no senso comum, a seriedade ou uma tarefa difícil de ser executada que requer força ou violência. E chegamos nas situações de violência contra negros durante o período da escravidão no Brasil, como destaca Assumpção na fala da historiadora Lana Lage da Gama Lima, "o ferro em brasa foi um instrumento frequentemente usado não só para punir o escravo, mas também para marcá-lo, geralmente com as iniciais do senhor, de forma a discriminar sua propriedade" (LIMA, 1988 p. 52 *apud* ASSUMPSÃO, 2007 p. 177).

Ao trazer tais elementos sobrepostos no trabalho, procurei estabelecer uma discussão que nos leva a pensar nesse processo penoso e violento que marca a história do Brasil, no sentido que até hoje tentamos lidar com as consequências desse período. Há a manifestação da memória do passado em pequenos detalhes que revelam uma presença, apagada ou esquecida, que surge como "aparição" no sentido mais religioso da palavra, como uma manifestação divina de um ente querido ou de uma alma penada.

A imagem que propus, pela presença do corpo negro e a projeção de sua sombra juntos no espaço, foi tentando resgatar o aspecto de fantasmagoria do lado sinistro da sombra, que já havia experienciado na série *Farsa*, com o propósito de nos provocar um estranhamento. *Aparição* convoca uma fantasmagoria, a sombra agigantada do sujeito, ou mesmo o próprio corpo às vezes visto contra a luz como silhueta, que perambula pelo espaço, como alma que não descansa ou que deixou algo inacabado no mundo tangível, ou ainda que nos traz alguma mensagem, com o objetivo de mostrar **algo que não pode ser visto na escuridão total, mas se manifesta em sua parcialidade, em meio a penumbra, como corpo e silhueta.**

## O Sombra Homem In Visível:

Labirinto

Conheço a cidade  
como a sola do meu pé.

Espírito e corpo prontos  
para evitar

outros humanos polícias  
carros ônibus buracos

e dejetos na calçada,  
incorporo hoje o Sombra amanhã

o Homem In  
visível sexta à noite

o perigoso Ninguém  
e sigo.

Como os cegos  
conheço o labirinto

por pisá-lo  
por tê-lo

de côm na ponta dos pés  
à maneira também do que

fazem uns poucos  
com a bola

num futebol descalço  
qualquer. Conheço a

cidade toda (a  
mínima dobra retas cada borda

curvas) e nela – Já  
custa de me

perder – me  
reconheço. (ALEIXO, 2018)

Se em *Aparição* o corpo negro se apresentava enquanto sombra no espaço, a partir da fala **“Incorporo hoje o Sombra, e amanhã o Homem In visível”**, do escritor, artista, performer e poeta Ricardo Aleixo, podemos entender melhor como esse corpo, nessa e em outras performances propostas na minha produção, vai se configurando. As palavras de Aleixo soam como desabafo de alguém que, consciente de sua sina, reconhece seu lugar no mundo. *Ser Sombra um dia, no outro Homem (In) dentro do visível, ou invisível até mesmo ser Ninguém*. O autor lança tais palavras durante uma performance registrada na Festa Literária Internacional de Paraty, em 2017. No evento, ele recita seu texto, não só com a voz, mas o corpo em cena, acima de tudo, é quem

fala e expressa a sensação de ser de fato sombra ou homem visível/invisível.

Aleixo nos traz uma séria pontuação de como o corpo negro é percebido no espaço e na cidade. Nos diz sobre como seu corpo é lido pelos outros e como ele mesmo entende seu próprio perambular. **A sombra a qual o autor se refere, em relação às outras palavras utilizadas para descrever o sujeito, in visível e ninguém, pode ser pensada a partir da noção de visibilidade, ou melhor dizendo, invisibilidade e apagamento**, e diz sobre um corpo que não é visto. Em outra esfera, é um corpo que também **se esconde** nas sombras para se sentir **seguro e evitar** os humanos, os policiais... os buracos, por ser talvez considerado perigoso pelos outros.

O mais intrigante é a referência por **incorporar a sombra**, que ao aparecer como nome próprio me sugere uma ideia de **entidade**, uma divindade que é de fato incorporada pelo sujeito. Em outros aspectos, é interessante pensar como isso se cruza com perspectivas culturais de povos africanos, como os iorubás, um dos maiores grupos étnicos-linguísticos da África Ocidental,

acreditam ser a ojiji (sombra ou fantasma) **uma das três composições da alma**, sendo composta também por emi (respiração) e eledá (guardião ancestral), a ojiji seria a parte visível que nos acompanha enquanto estamos vivos. Outro grupo linguístico do sul do continente africano, os bantu, consideram que o homem é constituído pelo **corpo, sopro e a sombra**<sup>3</sup>. Isso nos leva a compreender que para alguns povos do continente africano, que ainda resistem mantendo viva suas filosofias e epistemologias, a sombra se configura como um fenômeno essencialmente vital.

As consequências desse pensamento podem ser observadas aqui no Brasil, como acontece em religiões de matriz africanas, à exemplo do jarê, onde acredita-se que se uma pessoa, que teve uma grande força pessoal durante a vida, tende a enganar parcialmente a morte, **deixa para trás sua sombra**.<sup>4</sup>

Essa sombra, visível/invisível, que **aparece e se manifesta em carne**, osso e se **converte numa entidade** ou fantasma, como

---

<sup>3</sup> Concepções africanas do ser humano: leituras críticas a partir do Bantu Philosophy de Placide Tempels. Thiago Tendai Chingore. Elnora Godim.

<sup>4</sup> Gabriel Banaggia, Canalizar o fluxo: lidando com a morte numa religião de matriz africana.

pode ser entendida dentro da cultura afrodescendente, como sombra deixada para trás, é responsável por convocar aspectos de um passado traumático, fazer ver ou esconder, como lhe convier, para estar seguro ou ser perigoso, como for preciso. Isso nos permite pensar numa espécie **de sujeito sombra, que aprende a utilizar desse artifício a seu favor, usando as formas de visibilidade que são próprias das sombras para ser ou não visto.**

Faço um breve atravessamento aqui, pois esse poema me remete à história de Cristiano, um personagem do filme *Arábia* de Affonso Uchoa e Jonas Dumans, de 2018. Ele é o próprio homem sombra nessa narrativa, invisível e, por fim, ninguém dentro da premiadíssima obra criada por esses diretores. O filme narra a história desse ex-presidiário que acaba de sair da prisão e percorre o interior de Minas Gerais atrás de trabalho. Esse homem que se encontra na margem da sociedade e tenta através do trabalho se reabilitar ao convívio social, é apresentado, pela fotografia do filme, **como uma silhueta que caminha**, na maioria das vezes, com pouca esperança, **em espaços de pouca ou nenhuma luz.**

O desejo de Cristiano não é necessariamente o trabalho, mas diria que ele **deseja incessantemente ser visto**, ser reconhecido. A escusa do trabalho que tange sua jornada ao longo do filme, serve para que possamos entender em qual contexto **esse homem sombra** está inserido, ele é apenas mais um na lavoura, mais um nas pedreiras, mais um carregando sacos, mais um operário.

Ele se torna mais visível apenas quando é amado por uma mulher, quando as chances de visibilidade e felicidade parecem ser de fato algo tangível. Entretanto, como tudo na vida desse homem, até isso se desfaz e ele volta à escuridão, volta ao chão de fábrica se intoxicando com os gases dos metais que acabam por fim ameaçando sua vida, fazendo-o cair num sono profundo como **um ninguém**. Após sua sonolência, que acontece sem muitas explicações logo no início do filme, sua história então passa a ser contada por uma narração póstuma do personagem, que tem sua vida lida por um menino que encontra seus diários íntimos. Finalmente, ele é visto por alguém, é lido, suas palavras ecoam e reverberam em outro ser que passa a conhecer seus medos e desejos, refazer pela leitura os passos de sua caminhada.

O filme foi gravado na Vila Operária, bairro da cidade de Ouro Preto, cidade que guarda historicamente a história da mineração do ouro no Brasil, antes chamada Vila Rica, justamente pela abundância de metais preciosos. No filme, esse passado da exploração vem por um aspecto mais moderno na imagem da fábrica, que surge soltando fumaça em cenas intercaladas com o personagem André, que é quem encontra os escritos de Cristiano. O prólogo do filme contextualiza o lugar e um pouco da vida de André e do irmão menor, que visivelmente sofre aspirando diariamente a fumaça emanada pela fábrica.

Entre um roteiro envolvente e, às vezes, melancólico, a história de Cristiano discute e propõe uma crítica bem elaborada à lógica de trabalho imposta pelo capital, um trabalho que aliena e está longe de dignificar o homem. A fábrica é o destino de Cristiano, o fim de sua jornada atrás de visibilidade, de vida. No entanto, ele não encontra a dignidade no trabalho, pelo contrário, nesse lugar, ele apenas reconhece sua sina e a alienação de seus companheiros e tristemente desabafa:

Eu senti meu ouvido fechando e fiquei um pouco surdo por alguns segundos. Nesse momento

aconteceu uma coisa muito estranha, o barulho da fábrica sumiu e eu ouvi meu próprio coração e pela primeira vez, parei para ver a fábrica, e senti uma tristeza de estar ali e perceber que na verdade eu não conhecia ninguém e que tudo aquilo não significava nada para mim, foi como acordar de um pesadelo. [...] Queria puxar meus colegas pelo braço e dizer que acordei, que enganaram a gente a vida toda. Estou cansado. Quero ir pra casa, queria que todo mundo fosse para casa. Queria que a gente abandonasse tudo, deixasse as máquinas queimando, o óleo derramando, os pedaços de ferro abandonado, a esteira desligada, a lava quente derramando e inundando tudo, as máquinas, a terra, a brita e a fumaça subindo preta igual a noite tampando o céu e jogando o dinheiro fora.<sup>5</sup>

Reconhecemos, nessa fala, a intenção de tentar salvar os colegas, retirá-los da fábrica, uma direta alusão ao mito da caverna e ao mundo visto por sombras. Essa alusão à caverna e às sombras ganha corpo no decorrer do filme pela fotografia que garante uma atmosfera barroca, no sentido de fortes contrastes, com marcada presença de **luz e pretos profundos**, que ora serve para

---

<sup>5</sup> Fala de Cristiano em *Arábia*, 2018, no período de 1h25 à 1h27.

criar uma espécie de imagem pictórica, com cenas onde os personagens permanecem muito tempo parados como numa encenação mais estática, e ora **a escuridão e a sombra se tornam o grande trunfo do personagem, que se acostumou a viver nelas e que encontra repouso nesse lugar.**



Imagem 32: Cena do Filme *Arábia*, 2018. Fonte: Frame do Filme

Na última cena do filme, André lê sobre um sonho de Cristiano, que acompanhava o rapaz há mais de 10 anos. Ele está sozinho numa mata à noite enquanto pessoas procuram por ele, como se tivesse feito algo de errado, ali ele fica por vários dias até que as pessoas desistem de procurá-lo. Sozinho, ele se dá conta de que finalmente está vivo. A narração do personagem é sobreposta por uma cena em que ele está sozinho na escuridão iluminado apenas

pela luz de uma fogueira, que cintila e faz seu rosto brilhar, em rápidos lampejos, **some e reaparece na escuridão como um vagalume.** Aos poucos, a câmera vai se aproximando do seu rosto e a incidência da luz da fogueira consequentemente diminui, até que **ele é totalmente sucumbido pela escuridão**, onde, como ele mesmo diz, trata-se de um sonho em que ele finalmente se sente vivo.

Potanto, o poema de Aleixo, *Arábia*, e, principalmente, essa última cena, corroboram para uma reflexão sobre a ideia de um sujeito sombra, que se apresentou durante a realização de *Aparição*. **A compreensão de um sujeito visível/invisível que percorre a cidade, que some e reaparece, que é visível por sua silhueta, manifesto pela projeção de sombras no espaço, que é sucumbido pela escuridão, que no fim das contas é o lugar mais aprazível para ele, são noções que passam justamente pela constituição do corpo negro nas performances que tenho desenvolvido.**

O sujeito sombra diz respeito a esse sujeito que aprende a se mover nas sombras e que se recobre por ela quando é preciso, **capaz também de incorporá-la como entidade e se fazer ver**

**enquanto manifestação.** Para além disso, o sujeito sombra, a partir de sua presença, evoca também o espaço e suas próprias narrativas, é uma força do passado que emerge por suas ações.



É a partir da fala do crítico  
refletir sobre o contexto  
e de esforços para o  
uma percepção muito po  
midiáticas, que hoje se  
Diante disso, o autor no  
não esconde a verdade. P  
do alerta, de atenção e vigi  
dos vaga-lumes, que podem

A *Florda Noturna*  
Rembrandt, em que o artista  
a entrar em formação para  
diz respeito a quem anda em  
aquele que está sendo obse  
aspectos facilmente se confun  
assim, convida o espectador a  
luzes, que propõe o estado de  
obras que versam sobre aspect

Os trabalhos apresentados s  
diferentes, e estabelecem art  
e resistência, evocando somb  
as leituras e as opacidades.  
apesar do excesso de clar  
cegos e céticos, com dificul  
provocações podemos bu









## Vagalume

Em outro trabalho, intitulado *Vagalume*, o sujeito sombra reaparece. Novamente, é pouco visível e prefere se resguardar na escuridão, carregando um carrinho de mão cheio de velas. Assim, coloca em voga a reflexão sobre as **zonas de apagamento**, sobre **quais os espaços e corpos estão iluminados**. Esse sujeito que leva a luz para algum lugar desempenha uma tarefa. De sua imagem, surge uma força ancestral atravessando os sentidos do trabalho, emergindo traços da cultura e da religiosidade de matriz africana. Esse homem, com um carrinho de mão iluminado perambulando pela noite, assim como em *Aparição*, novamente se converte em Exu ou outra entidade. O gesto de carregar, **portar luzes**, ressalta a atmosfera ritualística: ele poderia estar zelando ou devolvendo as almas de seus antepassados para seu devido lugar.

Nesse trabalho, me aproprio de um objeto banal e cotidiano, um carrinho de mão, que é muito utilizado na construção civil, no meio rural, e até no dia a dia para auxiliar no transporte de algum material pesado ou de uma grande quantia de um mesmo material que é levado de um lugar ao outro. Certamente, é um objeto ligado ao trabalho, que exige força, às vezes repetição e

equilíbrio. No carrinho de mão, insiro um suporte em ferro, que me permite colocar sobre ele uma série de velas de diferentes tamanhos. As velas são, portanto, o material a ser transportado para algum lugar. Essa escultura que se apresenta pede, então, um corpo que movimente e cumpra esse papel de motor da ação, executando a performance de transportar o carrinho pela cidade noturna.

**O corpo presente** no trabalho se move em passos lentos convocando o olhar do espectador para uma ação ritualística, onde o tempo parece se arrastar enquanto as velas estão acesas e o homem caminha devagar pelas ruas escuras. As velas não são capazes de iluminar totalmente a cidade, mas são suficientes para iluminar o caminho por onde esse sujeito percorre e funcionam como lanternas para o carregador.

Para quem observa a ação, os pontinhos luminosos das velas estão sempre em movimento, pois as chamas dançam com o vento, parecem piscar como verdadeiros vagalumes, são apenas lampejos, mas suficientes para dar a ver zonas de apagamento e aparição da cidade.

O título do trabalho resgata aquilo que já foi apontado sobre a sobrevivência dos vagalumes no livro de Didi-Huberman, e faz alusão à qualidade da luz intermitente e efêmera das velas. Por sua fragilidade, em meio à noite, suas chamas estão sempre perto de desaparecer. E um **vagalume é um ser que para ser visível precisa da escuridão**, de modo que sua luz se torna mais potente no espaço noturno e o trabalho nos recorda isso.



Imagem 38: Walter Salles, *Central do Brasil*, 1998. 1h12m14s. Fonte: Acerto Pessoal

A imagem dos vagalumes também tem como referência uma das cenas mais emblemáticas do filme *Central do Brasil*, um prestigiado filme brasileiro, dirigido por Walter Salles e protagonizado pela icônica Fernanda Montenegro, no papel da

personagem Dora, e o ator mirim Vinícius de Oliveira, como Josué. Em uma das cenas, após ter se desentendido com Dora, Josué corre para o meio de uma procissão, a cena gravada em *plongée*, onde a câmera está um pouco acima da cabeça das pessoas, captura uma multidão em que se destacam os pontinhos luminosos de velas, envoltas em garrafas plásticas para manter o fogo aceso contra o vento. A multidão ergue as luzes em direção ao céu, entre corpos vestidos de branco e o preto dos cabelos que marcam suas cabeças, luzinhas, muitas luzinhas, que se confundem com lâmpadas dos postes. Josué corre por entre os corpos e Dora o persegue, a câmera acompanha o embate entre esses corpos que se movem e os outros corpos luminosos que rogam preces.

Apesar de ser um filme muito lembrado, por retratar uma série de personagens bem brasileiros, passando por regiões desertas e humildes do Brasil, há uma ênfase, às vezes escancarada e às vezes sutil, sobre o enraizamento da religiosidade que conduz as crenças do povo brasileiro. Ou melhor dizendo, **um apego à fé**, no caso do filme, cristã, que é justamente algo que acaba sendo recorrente entre os personagens e os lugares percorridos no filme.

De todo modo, *Vagalume* apresenta uma procissão de um homem só. Se, geralmente, as velas são acesas em memória dos que já faleceram, como um pedido ou agradecimento em oração a algum santo, no meu trabalho isso não é tão distante, pois o tom melancólico e até fúnebre em que o sujeito sombra caminha sugere um apreço pelas múltiplas velas e coloca em jogo qual seu verdadeiro objetivo. Ao mesmo tempo, o objeto em si, a escultura, compõe uma espécie **de templo móvel**, se antes é a procissão de pessoas que vai em direção a outras cidades e templos, assim como o filme *Central do Brasil*, em *Vagalume* há a possibilidade de inversão desse processo, é o próprio templo quem vai em direção aos fiéis.

O que também é interessante, é o fato da procissão tratar-se de um processo coletivo, como uma grande quantidade de pessoas envolvidas, no caso de *Vagalume* esse senso de coletividade é expresso pela quantidade de velas, não parece ser um único fiel roagando por uma ou outra alma, **o homem levando o carrinho parece zelar por uma multidão de possíveis mortos.**

Ao mesmo tempo também que sua imagem resgata a figura mitológica de Caronte, o barqueiro do Submundo de Hades, responsável por levar as almas aos seu destino final. Talvez em *Vagalume* esse processo seja inverso, essa espécie de Caronte tende a trazer de volta as almas para o mundo terreno. Essa imagens contrapostas são algumas possibilidades que me interessam justamente quando falo sobre as ambiguidades que se instauram em cada trabalho.



Imagem 39: Nuno Ramos, *Iluminai os terreiros*. 2016. 3m27s. Fonte: Acervo Pessoal

Retomando a possibilidade de mobilidade de templos, ou simplesmente de fonte de luz, outra referência é a obra *Iluminai os Terreiros* de Nuno Ramos, em parceria com os diretores Eduardo Climachauska e Gustavo Moura. **O artista vai em direção ao**

**locais postos nas sombras, zonas descampadas dos subúrbios e periferias do Brasil, onde não parece existir nada, nem personagens e nem histórias a serem contadas,** e instala performaticamente alguns postes, formando um círculo, que são acesos pouco antes de anoitecer e criam uma área iluminada ao cair da noite.

O título do trabalho faz referência à música "Brasil Pandeiro", do compositor Assis Valente, que cita "Brasil, esquentai vossos pandeiros iluminai os terreiros. Que precisamos sambar". Diferente da música, em que há uma certa exaltação da cultura e alegria do povo brasileiro, o que Nuno Ramos encontra **ao lançar a luz nas margens das cidades é, na maioria das vezes, a ausência. No entanto, em alguns casos, os sujeitos curiosos vão ao encontro da luz e servem como corpos performáticos ao serem iluminados no centro do círculo.** Esse trabalho revela personagens contidos nas sombras, são sujeitos esquecidos, marginalizados, pouco visíveis.



Imagem 40: Nuno Ramos, Iluminai os terreiros. 2016. 28m02s. Fonte: Acervo Pessoal

Aa palavra terreiro nos remete diretamente ao local onde ocorrem cultos cerimoniais de religiões de matriz africana, o que acarreta para a obra de Nuno Ramos um outro sentido de celebração ou criação desses lugares de cultos que são extremamente estigmatizados e postos nas sombras, para não serem vistos.

Em *Vagalume*, essa relação se estreita, à medida em que, comumente, a região do Porto de Pelotas, região onde a performance foi realizada, é onde se encontra um grande número de terreiros e, por isso, também, muitas macumbas e oferendas nas árvores e encruzilhadas, ao ponto em que a noite o que se vê são velas cintilando na rua em meio a escuridão. Ao mesmo

tempo, tudo isso envolve um medo do incompreendido, muitas pessoas desviam o caminho e preferem circular por outras áreas – o que diz muito sobre os apagamentos das tradições e culturas afrodescendentes no Rio Grande do Sul e como elas costumam ser mal interpretadas.

Em todo caso, **as velas incorporadas ao trabalho estão de fato aliadas a esse sentido ritualístico das religiões afrodescendentes presentes em Pelotas**, elas estão num primeiro momento em função da visibilidade do sujeito e do espaço, mas me interessavam também o elo entre o aspecto funcional do trabalho e o simbólico, no sentido em que vai me permitir resgatar o significado religioso delas.

A luz noturna das velas nas encruzilhadas é justamente o que **revela a presença dos terreiros na região**, que durante a luz do dia não se vê ou se percebe. São indícios da presença dos sujeitos praticantes, orixás e suas crenças ainda vivas e resistentes em um lugar que tenta sucumbi-las. Se pensarmos em *Vagalume* por essa vertente, a mobilidade da escultura, como um certo templo transportado por um corpo negro pela cidade escura nas zonas do

Porto de Pelotas, ele se configura como um lampejo de memória e de evidência dessas crenças.



Imagem 41, 42 e 43: **Véu**, 2021 Escultura e performance. Parafina e mulher negra. 170x40x20cm





## Véu

O trabalho, intitulado *Véu*, é composto por uma mulher negra nua deitada no chão do espaço expositivo embaixo de uma placa de parafina com uma espessura de cinco centímetros aproximadamente. A placa, em um primeiro momento, é apresentada sozinha, a mulher então se dirige até ela e, com o auxílio do artista, dispõe a peça sobre seu corpo. Então, ela permanece ali em baixo o máximo de tempo possível, até quando indica ao artista que é hora de sair. O artista auxilia na remoção da placa, a mulher se retira da sala e a placa é mantida no chão do espaço expositivo.

*Véu* é uma palavra que designa um objeto que sugere momentos marcantes, como um casamento e o simbólico momento em que a noiva atravessa a igreja, com o rosto coberto por uma renda fina e branca, uma trama de fios que vela e revela seu rosto e que, na maioria das vezes, inicia no topo da cabeça e se alarga pelo corpo terminando no chão. Um outro momento pode ser o de um funeral, cerimônia de sepultamento do morto que é iniciada pelo velório, momento em que se vela – olha e cuida – o corpo, onde algumas mulheres optam por usar um véu preto que asseguram a

transparência dos rostos chorosos. Há, ainda, outros tipos de véus com significados ligados a outras culturas e tradições, como é o exemplo do *hijab*, um conjunto de vestimenta islâmica que serve para cobrir o corpo da mulher, em prol da modéstia, da moralidade e ocultação da sexualidade. Isso é interessante, porque deixa evidente uma função comum do objeto, esconder, através do processo de cobrir algo, que majoritariamente nesses e em outros casos é parte ou todo o corpo de uma mulher. A ideia de véu, em suma, parte desse princípio de cobrir, seja por princípios religiosos, morais, simbolizando a pureza, virgindade, ocultação da sexualidade ou do sofrimento.

Como essa imagem tão plural em seus sentidos poderia, então, ser apropriada para se pensar uma placa de parafina branca, sobre o corpo de uma mulher negra, uma vez que o procedimento aqui é o mesmo, o ato de cobrir parte do corpo? A parafina pode ser lida como a renda fina que oculta revelando, um véu de noiva ou de viúva, resguardando o rosto da mulher e como *hijab* cobrindo os seios, comprimindo e escondendo a sexualidade de seu corpo.

Todavia, a parafina que se destaca como véu no trabalho não é um simples tecido leve e macio que adere às curvas do corpo. Até poderia ser como o delicado mármore da *Virgem Velada*, que de tão realista nos engana facilmente, faz crer que o rígido material é na verdade uma camada de tecido sobre a estátua. O véu da obra de Giovanni Strazza (1815-1878) é sensual e parece proteger uma beleza que não pode ser vista em sua totalidade. Já a **parafina retangular e dura não acentua o corpo da mulher, comparando os materiais entre os dois trabalhos, a rigidez do mármore e da parafina, como apresentada em *Véu*, parece estar mais para o peso** do que necessariamente para a leveza, como é o caso do tecido em *A Virgem Velada*. Isso porque não me interessa ressaltar através disso que chamo de véu no trabalho as curvas, a sensualidade, ou enfatizar a beleza do corpo, mas sim enfatizar um contraste entre a parafina dura e mais pesada em relação a um véu possível para esse corpo negro.



Imagem 44; Giovane Strazza, *Virgem Velada*. 1850. Marmore. Fonte: [jopioneiro.com/futilidade-a-escultura-a-irgem-velada/](http://jopioneiro.com/futilidade-a-escultura-a-irgem-velada/)

**A parafina no trabalho exerce, nesse caso, a função de peso que se sobrepõe ao corpo, cobre de forma opressiva, desfazendo-se de qualquer semelhança com a leveza de um tecido.** Quando posto sobre a mulher, a placa força seu corpo contra o chão, evidentemente **marca os seios, faz dobrar as pontas dos pés, entorta o nariz** e podemos ver o esforço da respiração pelo movimento na região do estômago tentando manter o fôlego mesmo contra uma placa de 12 kg. O corpo, por conta de sua lenta respiração dificultada pelo peso, fica inerte ali de baixo, não conseguimos ver expressão alguma, poderia ser facilmente um corpo mal coberto por um túmulo de mármore branco.

**A parafina ou a vela em *Véu*, *Aparição* e *Vagalume* surgem por estarem ligadas a uma fonte de luz, por remeterem a ideia de clareza e visibilidade pela cor e memória de uso, e por estarem também ligados aos momentos de cerimoniais. Assim, ambos os materiais acionam outras camadas do trabalho no momento em que são postos em relação ao corpo negro.**

O uso de um material branco por si só produz um contraste com o corpo que ressalta a relação branco e preto, luz e sombra, e não deixa de fugir do binômio bom e mau. Contudo, dependendo do material, ele vem impregnado de certas memórias e é capaz de agregar ao trabalho uma carga simbólica que nos permite outras leituras para além dessas simples associações.

Um exemplo disso é a performance *Refino #2* do artista Thiago Sant'ana, na qual o artista se senta em uma espécie de portal, que fica localizado em um engenho, ele aparece sem camisa e com uma calça branca, e sob sua cabeça há um cano de onde sai um pó branco, que pela legenda reconhecemos que se trata de açúcar. O açúcar cai sobre sua cabeça formando algo como um véu, ou cascata, que parece velar parcialmente seu corpo, aos poucos o volume de açúcar que cai no chão vai cobrindo seus pés.

**O corpo negro está em um estado entre aparição e desaparecimento, em que pouco tempo pode vir a ser soterrado pelo açúcar.**



Imagem 45: Thiago Sant'ana, *Refino #2*, 2017. Performance. Fonte: <https://tiagosantanaarte.com/2017/06/30/refino-2-da-serie-manufatura-e-colonialidade/>

O material escolhido pelo artista, bem como o local de realização da performance, estabelece uma relação intrínseca com o trabalho

escravo nas plantações e engenhos de cana de açúcar. Segundo o artista:

[...] esses debates impactam o meu processo de composição, na medida que carrego no meu corpo uma série de inscrições culturais que reiteram o meu lugar no mundo como homem negro do recôncavo da Bhaia - localidade a qual sucedeu um dos processos de escravidão mais cruéis na cultura canavieira no Brasil. (SANT'ANA, 2022, p. 743).

Das aproximações entre seu corpo com o material emerge a memória desse passado, somada ao modo como o artista dispõe essa relação, através da **queda do açúcar sobre a sua cabeça como uma cascata, que poderia estar lavando o corpo, mas que na verdade o vela aos poucos até, provavelmente, ser capaz de enterrá-lo, revelando as dimensões reais e simbólicas de suas escolhas.** O açúcar, ao mesmo tempo em que é uma matéria branca que cai como véu, ou cascata, ou qualquer outra imagem que poderia ser formulada a partir do modo como nos é apresentado, nos permitindo uma série de formulações poéticas, ele também tem uma carga simbólica, tendo em vista as ligações do passado entre a escravidão e a cultura canavieira no Brasil, que ficam evidentes pelas escolhas do artista.

No meu trabalho, tento articular, também, algumas relações a partir da escolha da vela e da parafina, ou mesmo o ferro em relação ao corpo negro. No caso de *Véu*, a placa de parafina sobre o corpo da mulher possui suas dimensões reais e simbólicas. É real porque **é visível o volume da massa que é posto sobre o corpo e o modo como isso age comprimindo o corpo** como um sepultamento. E simbólico porque a placa é duplamente sobre claridade, no que diz respeito a cor branca, e em seguida **pela memória que ela nos aciona da vela aqui (mas age como um objeto opressor e apagador do corpo negro, criando uma ambiguidade que se dá pelo modo como o objeto é apresentado).**

Além das escolhas, memórias e leituras que se fazem a partir da parafina e da vela, o modo como isso é disposto também incorpora ao trabalho outros sentidos. No caso de *Véu*, não podemos esquecer que a parafina não é intacta a todo momento, há duas situações provocadoras que alteram a imagem do trabalho. A primeira é quando o corpo se posiciona, quando a placa é levantada e acomodada sobre o corpo da mulher. E a segunda é justamente quando esse corpo se retira. Estamos

falando dos **momentos de presença e ausência de uma mulher negra debaixo de uma placa de parafina branca.**

Há uma constatação de diferentes temporalidades do trabalho, que existe também em *Aparição* e *Vagalume*. A efemeridade é ressaltada pelos estágios de presença e ausência e, talvez, nesse sentido é que o trabalho se aproxima mais da ideia de sombra: **que desliza para baixo da parafina, que surge em resposta à dupla claridade do material, que aparece e desaparece, que é forçado à uma certa planicidade ao ser comprimido contra o chão, que se faz silhueta que escorre por baixo da placa, ou quando a transparência da parafina deixa escapar vestígios da escuridão que está em baixo e se sobressai como mancha. É sombra como sombra por debaixo das coisas, ela ali está incorporada, presente em carnalidade no espaço, resistindo a uma imposição de uma luz pesada.**

Quando fora do trabalho, segue sendo sombra, enquanto **indício de passagem do corpo por aquele lugar.** Na ficha técnica do trabalho, em sua descrição, consta “mulher negra” entre os materiais, o que assinala, mesmo em sua ausência, que por ali há ou houve em algum momento essa presença. Assim, também, em

*Aparição*, a descrição do trabalho vem como mecanismo de visibilidade, mesmo os corpos não estando visíveis em determinado momento.

O que, portanto, esse véu de parafina cobre, é um corpo negro, que incorpora a sombra e que traz consigo outras relações sobre uma certa imposição da branquitude sobre o corpo negro, que pode nos remeter ao contexto histórico da colonização do Rio Grande do Sul e o projeto de branqueamento, que é tão perceptível no estado, como também pode propor reflexões sobre um sentimento de inferioridade do negro em relação ao branco.

## Uma realidade expressa

Ao pôr em cena o corpo negro em *Aparição, Vagalume e Véu*, postos ali como sombra, a partir da presença e ausência, amplio a questão e proponho uma discussão que atravessa o debate racial e a visibilidade. A imagem criada pelo trabalho surge da necessidade de tornar evidente certas situações que são recorrentes no nosso cotidiano.

Pesando em *Véu*, com o propósito de trazer um estranhamento, nesse sentido, a imagem dessa placa duplamente clara sobre o corpo negro resvala no debate sobre a branquitude que se impõe. No caso do trabalho, a sobreposição, a divisão que coloca esse corpo de outro lado, **refere-se a processos de segregação sobre o corpo negro através de processos de inferiorização que resultam no racismo estrutural, bem como problematiza sobre a visibilidade e o lugar que certos corpos ocupam na sociedade.**

Levando em consideração o que nos diz o filósofo Franz Fanon (2008), há uma espécie de neurose do negro em relação a sua negritude que o induz a um sentimento de inferioridade em relação ao branco. A condição da cor de nossa pele se tornou um

fator determinante para o modo como somos vistos na sociedade e o lugar que ocupamos nela, **“para o negro há só um destino, e ele é branco”**, diz o autor, no sentido de que o negro, ao perceber as circunstâncias de seu estado de inferioridade, se condiciona a tentar de algum modo ser visto ou provar ao branco o seu valor.

Fanon (2008) traz diversos exemplos para contextualizar seu ponto de vista a partir de conversas e análises feitas com pessoas negras na Europa, desde aspectos da linguagem, como falar línguas europeias e não africanas, aderir ao sotaque do branco, para que possa disfarçar sua nacionalidade e se sentir mais superior diante de outro negro, até mesmo nas relações afetivas em que mulheres e homens negros sofrem a ilusão de que o relacionamento com brancos de algum modo será capaz de alterar seu status diante da sociedade. São distintas as maneiras como o processo de inferioridade age sobre o negro, mas é evidente justamente no fato de que o negro vai em direção aos padrões do branco numa tentativa de suprir seu complexo de inferioridade diante dele e ou mesmo de outros negros.

Isso é um fator psicológico na vivência do negro, como aponta o autor em sua análise, acrescentando que deve ser levado em consideração ao complexo de inferioridade, pois antes disso também há um aspecto econômico e **a epidermização em que cada vez mais se interioriza tal inferioridade**. Nesse caso, a desalienação do negro só é possível pelo entendimento dos contextos sociais e econômicos que nos foram impostos.



Imagem 46: Renata Felinto, *White Face and Blond Hair*. 2012. Performance. Fonte: <https://renatafelinto.wordpress.com/tambem-querer-ser-sexy/>

Na perspectiva do Brasil, isso é sem dúvida consequência do processo de escravidão que influencia diretamente as condições econômicas e sociais as quais os negros estão submetidos

atualmente. A abolição, apesar de sinônimo de liberdade, propiciou a criação de uma população pobre e desvalorizada, que passou a sofrer com o preconceito enquanto tentava se inserir numa nova dinâmica social.

No caso das mulheres, especificamente, esse processo é até mais brutal, pois a elas são impostos, com mais veemência, padrões que são efetivamente padrões da branquitude, pois o estereótipo das mídias, **branca, loira e magra**, ainda hoje dita o modo como as mulheres devem se apresentar. Essa percepção levou, por exemplo, a artista Renata Felinto a travestir seu corpo com um suposto fenótipo branco, com roupas e acessórios elegantes, uma peruca loira e excessiva maquiagem que clareava a cor preta natural de sua pele. Em sua performance, *White Face and Blond Hair*, que faz parte de seu projeto *Também Quero Ser Sexy*, a artista caminhou ostensivamente por uma das ruas mais famosas do Brasil, que possui diversas lojas de grifes, subvertendo uma certa noção de raça e classe social. Nesse processo, a artista criou uma branca artificial que certamente destoava daquele lugar que, apesar de público, é extremamente elitizado, propondo um comentário ácido sobre os padrões impostos sobre o corpo negro

que circula pela cidade e evita passar por certos lugares com medo de ser estigmatizado.

Essa performance de Renata Felinto salienta o processo de inferiorização ao qual os corpos negros são impostos pelos padrões da branquitude, que, por sua vez, se configura num **sistema de conservação, perpetuação de privilégios e superioridade de pessoas brancas e, automaticamente, de exclusão das pessoas que não possuem as mesmas características fenotípicas**, nos fazendo refletir que há ainda e muito forte no Brasil esse processo de branqueamento que, como ressalta Fanon (2008), atinge o negro psicologicamente.

Assim como Renata Felinto e Thiago Sant'Ana, outros artistas têm abordado essas e outras discussões importantes a partir da performance. **O que percebo no meu trabalho, bem como no desses artistas, é que o corpo negro posto em cena incorpora ao trabalho uma carga narrativa que se refere ao nosso passado colonial, principalmente a escravidão e o racismo.** O corpo negro traz consigo a marca desse processo doloroso, cujas consequências são sentidas até hoje, e por **isso a simples presença do corpo negro no espaço como centro das**

**atenções, como quando em uma performance, parece ser tão improvável que quebra as regras de um processo de apagamento que nos designou às margens.** Nesse sentido, o corpo negro se apresenta como indício da invisibilidade, como aponta Roberto Conduru, curador da exposição *Negros indícios*.

Com a performance, são explicitadas certas ideias e práticas sociais, obrigando a ver o que, mesmo existindo culturalmente, estando à tona na sociedade, sendo visível pelas pessoas e por elas experimentado, vivido, precisa ser chamado à percepção, à consciência, porque usualmente não é visto, ou se finge não ver. Constituindo-se como rastro do (in)visível, a performance torna-se índice singular, pois, ao acontecer, anima os demais elementos do processo sociocultural: exhibe fenômenos, referências, e mobiliza pessoas, intérpretes, demandando a exploração, a dúvida sobre o que permanece silenciado. (CONDURU, 2017, p. 14).

Sendo assim, a necessidade que o curador cita, "precisa ser chamada a percepção", ou, como me interessa pensar, pôr em cena aquilo que foi posto na sombra, vai em direção ao procedimento que tento desenvolver em meus trabalhos. Uma vez que **compreendo a questão da visibilidade como uma das problemáticas que se instaura dentro das consequências do**

**racismo estrutural, e para além dela outras como o problema da inferioridade apontado por Fanon (2008), a performance se mostra como uma linguagem efetiva no sentido de soluções e procedimentos plásticos que podem ser pensados a partir dela,** como encontros entre a parafina e o corpo negro, o açúcar e o corpo negro ou uma peruca loira e base clara sobre o corpo negro. Essas são possibilidades, articulações de sentidos e produção de camadas de significações capazes de propor tais discussões.

Escrevo sobre o reconhecimento de um **deslumbre na opacidade**, pelas formas produzidas pelas sombras e como elas tomam nossos corpos em meio a escuridão. É uma escrita muito mais sobre o preenchimento do espaço vazio, por uma tomada de posse da insólita penumbra e do escurecimento na intenção de irromper o ambiente asséptico dos cubos esbranquiçados que nos são dispostos no cotidiano.

Assim recordo, que quando criança sob uma cabana de lençol com meus irmãos em uma noite sem energia elétrica, brincávamos com a luz ínfima de uma vela, **contrapondo a carne opaca de nossos corpos à chama quente e vacilante do barbante envolto em parafina**. Descobrimos, cada um, as formas de nossos próprios corpos. O tempo suspendia-se, parecia que corrigindo a imagem dos espelhos as sombras nos revelavam uma entidade corpórea diferente da realidade e aquilo era suficiente para alimentar a imaginação de uma criança.

Todavia, as sombras com as quais eu e meus irmãos brincávamos naquela noite sem luz, eram talvez as mesmas que me assombram durante as caminhadas noturnas sozinho pela casa. Às vezes,

## Considerações Finais

**pego por um feixe de luz que revelava uma criatura à espreita na escuridão.** A imaginação dava conta de recriar as mesmas criaturas, o coelhinho e o pássaro que eu projetava na parede unindo minhas mãos contra a vela. Teriam essas sombras escapado e se escondido para me assombrar mais tarde?

Aos poucos me dei conta que as sombras e a escuridão não são experiências tão comuns e banais como poderíamos imaginar, pelo contrário, são excepcionais. São raros os momentos em que nos encontramos realmente com elas e nos permitimos admirá-las. Justamente por isso, o susto, a surpresa, a incompreensão, pois quase nunca ousamos olhá-las diretamente. **Não ousamos caminhar sob plena escuridão duvidando do espaço que não podemos ver.** Ou mesmo, encarando nossa sombra sobre a parede da casa. Quando por acaso somos pegos de assalto com alguma dessas ocasiões o sinal de alerta é acionado e sentimos imediatamente a falta de luz. **Vivemos a opacidade das coisas sob um medo incompreensível.**

E aqui poderíamos pensar no direito à opacidade proposto por Edouard Glissant, que nos diz:

O opaco não é o obscuro, mas pode sê-lo e ser aceito como tal. Ele é o não-redutível, que é a mais vivaz das garantias de participação e confluência. Nos vemos então longe das opacidades do Mito ou do Trágico, cujo obscuro carregava exclusão e cuja transparência apresentava uma tendência a “compreender”. Há neste verbo compreender o movimento das mãos que tomam o entorno e o trazem a si. Gesto de fechamento, quiçá de apropriação. Prefiramos a ele o gesto do dar-com, que cria uma abertura na totalidade. (GLISSANT, 2008. pg 54)

Essa abertura para a totalidade a partir da compreensão ou incompreensão, da dúvida geradora de um movimento de reflexão tão potente quanto a brancura ou transparência da verdade, “consiste em coexistir, confluir, tramando os tecidos cuja verdadeira compreensão levaria a textura de certa trama e não a natureza dos componentes.”

Entendendo a sombra, enquanto opacidade que nos possibilita perceber a trama da realidade, da verdade, num movimento de atenção que ela muitas vezes nos induz por suas ambiguidades, é possível outra compreensão e apreensão das coisas ao nosso redor, e isso tem se tornado uma reflexão recorrente em minha produção.

É principalmente dentro desse contexto que os trabalhos discutidos nesta pesquisa se inserem, surgem desse primeiro momento de incompreensão do mundo e se convertem em arcabouço para o desenvolvimento de procedimentos plásticos e discursivos, em que proponho justamente rever as sombras e sua potência e pensar a partir disso o corpo negro a partir das sombras. No caminho percorrido até aqui, a potência das sombras nos meus trabalhos, como venho articulando, por meio dos materiais e configurações, tem se mostrado em sua qualidade de propor uma experiência distinta da realidade e revelação corpos antes postos na sombra para desaparecer.

As experiências derivadas da produção da *Série Quimeras*, trouxeram uma série de percepções para minha produção que se desdobraram nos últimos trabalhos que envolvem o corpo negro. Ao que parece minha produção tem se ramificado em dois modos distintos de execução e configurações; **um é referente a criação de objetos que assumem a participação do espectador, em diferentes níveis de interação e apresenta entre eles uma certa escolha de materias específica, como madeira, tecido, refletores (o que não é necessariamente uma regra); outro é a**

**criação de objetos, em que o corpo negro é previamente convidado a performar a escultura, e trazem materiais como vela, ferro e parafina.** São duas vertentes da minha produção que, respectivamente, a primeira, configura uma espécie de percurso do qual se desemboca a segunda.

Ao trazer o corpo do espectador nos primeiros trabalhos, me interessava pensar o reconhecimento do corpo intrinsecamente ligado à experiência de mundo a partir da sombra, como aponta o filósofo Maurice Merleau Ponty:

Se, refletindo na essência da subjetividade, eu a encontro ligada à essência do corpo e à essência do mundo, é porque minha existência como subjetividade é uma e a mesma que minha existência como corpo e com a existência do mundo, e porque finalmente o sujeito que sou, concretamente tomado, é inseparável deste corpo-aqui e deste mundo aqui. (MERLEAU-PONTY, 2006, p. 547).

A percepção trazida por Merleau-Ponty nos indica que o mundo é percebido a partir da experiência do corpo bem como o corpo é percebido em relação a sua experiência do mundo, é uma via de mão dupla, em que as duas coisas estão sobrepostas. Nessa

reflexão se encontram dois pontos que após esse processo percebo que se tornaram essenciais durante o desenvolvimento da minha produção; **a função do corpo nos trabalhos, como ele pode ser percebido, ou se perceber dentro da obra; e como a sombra nos propõe uma outra experiência do mundo e como podemos apreender o mundo também a partir dela.**

Essas percepções, tornaram-se reflexões recorrentes na produção tanto em um conjunto de trabalhos, como em outro, assegurando suas variações como; **a presença espontânea do corpo do espectador, por exemplo, se converte numa presença mais condicionada do corpo negro convidado a estar ali; e a articulação das sombras, inicialmente por meio da metáfora do teatro de sombras em que se revelam contextos do passado e do presente e personagens e narrativas, se desdobra na revelação do sujeito sombra que se apropria da sombra como forma de visibilidade.** As características contidas nos diferentes conjuntos de trabalhos parecem se **cruzar** e se **complementar** pela via das relações **entre o objeto escultórico, o corpo e a sombra.**

No primeiro conjunto de trabalhos, que consistem na *Série Quimeras, Farsa, Deslize e Acima de tudo, acima de todos*, bem como a leitura feita a partir das obras de outros artistas como Regina Silveira, William Kentridge e Christian Boltanski, procuraram traçar aproximações com teatro de sombras, em referência **a manipulação da sombra para propor metáforas sobre a nossa realidade, seja ela em relação ao passado ou ao presente.**

A manipulação da sombra para a produção de um trabalho em artes visuais não deixa de ser diferente do que se faz em um teatro de sombras, o objetivo é quase sempre criar certa ilusão que nos revele alguma coisa, seja ela farsa ou verdade, é um modo de nos propor uma reflexão por meio da ambiguidade produtiva das sombras.

É também através dessa metáfora do teatro de sombras, que se apresenta **a possibilidade de pensarmos no corpo que está em cena,** que esta sempre representado ou apresentado pelas sombras, e quais histórias estão sendo contadas. Nesse sentido os trabalhos *Aparição, Vagalume e Véu*, surgem em torno dessas

percepção e se ramificam dentro do contexto poético para esculturas e performances que vão trazer para o foco das discussões as relações que **o corpo negro enquanto sombra da memória vai nos permitir acessar outras narrativas.**

Se pensarmos nas aproximações e encontros que propus entre **o corpo negro, os materiais e as ações; ferro, fogo, vela, parafina, carrinho de mão, carregados ou mantidos sobre o corpo, nos ombros ou pela força dos braços. Essas relações nos apresentam operações de força, resistência, tensionamento, equilíbrio que é exigida do corpo negro dentro da performance. Ao mesmo tempo em que as imagens que surgem disso, é a de sujeitos que vão criando em embate entre aparição e desaparecimento,** durante a ocorrência das ações, ao tempo em que uma vela se acende e se apaga, ou que vemos apenas parte do corpo por baixo da parafina.

Isso me parece criar metáforas que vai permitir que o espectador apreenda certa percepção dos trabalhos, **entre as nuances de presença e ausência desses sujeitos sombras no espaço,** ou mesmo como a questão da **baixa visibilidade está relacionada a uma maior ou menor incidência de luz e de sombra,** o quanto

esse sujeito está realmente presente ali ou em outros lugares, sendo visto e iluminado, mesmo que parcialmente.

Para além disso a presença do corpo negro nesses trabalhos me parece se abrir para **relações entre passado e presente.** As imagens produzidas nos levam para um reflexão histórica sobre nosso passado traumático, sobre a escravidão, colonização e estigmatização dos corpos negros. Ao mesmo tempo em que diz de como essa imagem é lida, e revista hoje, como esse trabalho nos fala também **sobre visibilidade e aspectos da nossa realidade,** como ele é capaz de **pôr em cena** personagens e narrativas, compondo um certo teatro de sombras.

Nos anexos que acompanham essa escrita, procuro tornar público parte do pensamento e elaboração da prática do artista, trazendo dois atos, dois momentos de apresentação desses trabalhos em que procurei articulá-los e resolvê-los dentro das demandas práticas que envolvem o trabalho do artista, para compor duas exposições que foram realizadas no ano de 2022. Constam assim duas propostas, *Não olhe para Baixo!* e *A Ronda Noturna* enviadas para diferentes locais, que felizmente foram selecionadas. As

propostas demonstram portanto como ao final do processo de produção dos trabalhos eu busquei traçar relações entre os diferentes conjuntos da minha produção trazendo junto as reflexões que permeiam meu trabalho e ou que são possíveis de serem discutidas a partir deles.

Achei importante agrega-los, pois compõe uma etapa do processo pouco discutida aqui, pois demandariam um tempo maior entre a realizações destas exposições e a finalização da pesquisa, mas como o trabalho do artista pesquisador está sempre em movimento essas exposições oferecem desdobramentos futuros para a pesquisa. São ações complementares, que pretendo me aprofundar futuramente, pois demonstram o modo como se conectam a organização do pensamento da produção teórica e prática.

ALEIXO, Ricardo. **Pesado demais para a ventania**. São Paulo: Editora Todavia, 2018

ASSUMPÇÃO, José Euzébio. **Pelotas: Escravidão e Charqueadas**. Porto Alegre: FMC Editora, 2013.

CARVALHO, José Murilo. **Teatro de Sombras: A política imperial**. Rio de Janeiro, RJ. Editora Civilização Brasileira. 2018.

CASATI, Roberto. **A Descoberta da Sombra**. De Platão a Galileu a história de um enigma que fascina a humanidade. Tradução Eduardo Brandão. São Paulo. Companhia das Letras. 2001

CONDURU, Roberto. **Catálogo Negros Índícios**: performance video fotografia. Espaços Dona Marciana. 2017

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Sobrevivência dos vaga-lumes**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.

FANON, Franz. **Pele Negra, Máscaras Brancas**. Salvador, EDUFBA. 2018

HUYSEN, Andreas. **Culturas do passado-presente, modernismos, artes visuais, políticas da memória**. Rio de Janeiro: Editora Contraponto: Museu de Arte do Rio, 2014.

GLISSANT, Edouard. **Poéticas das Relações**. Portugal. Sextante Editora, 2011.

GLUSBERG, Jorge. **A Arte da Performance**. São Paulo, Editora Perspectiva, 2013

## Bibliografia

JEUDY, Henry-Pierre. **O corpo como objeto da arte**. Editora: Estação Liberdade. 2002.

KRAUSS, Rosalind. **Caminhos da Escultura Moderna**. São Paulo: Martins Fontes: 1983.

PEREC, Georges. **Lo Infraordinario**. Buenos Aires, Eterna Cadencia Editora, 2013

MELIN, Regina. **Performance nas artes visuais**. Rio de Janeiro, Editora Zahar, 2008

MERLEAU-PONTY, Maurice. **O invisível e o visível**. Ed. 4. São Paulo. Editora Perspectiva. 2003

\_\_\_\_\_, **Fenomenologia da Percepção**. São Paulo, Editora Martins Fontes. 1999,

OITICICA, Hélio. **Aspiro ao grande labirinto**. Rio de Janeiro, Editora Rocco, 1986.

SANT'ANA, Tiago, in **História Afro Atlânticas: Antologia**. Org. Adriano Pedrosa, Amanda Carneiro e André Mesquita. São Paulo. MASP, 2022.

STOICHITA, Victor I. **Breve Historia de la Sombra**. Tradução Anna Maria Coderch. Madrid. Espanha. Editora Siruela. 1999

TANIZAKI, Junichiro. **Em Louvor da Sombra**. Tradução Leiko Gotoda. São Paulo. Companhia das Letras. 2007

### Artigos:

SCOVINO, Felipe. **A vontade poética no diálogo com os Bichos: o ponto de chegada de uma arte participativa no Brasil**. Revista Arte e Ensaios Ed. 10. 2003

D'ARTEMARE, Antoine e URANO, Pedro **As políticas da luz a partir de Iluminai os Terreiros(2006)**. Revista Brasileira de Cinema e Artes Visuais. Ed 16. Ano 8. N 6. 2019. Disponível em <https://rebeca.socine.org.br/1/article/view/619/370>. Acessado: 20 de novembro de 2022.

CHINGORE, Thiago e GONDIM, Elnora. **Concepções africanas do ser humano: leituras críticas a partir do Bantu Philosophy de Placide Tempels**. Prometeus: Journal of Philosophy. N 35. 2021 Disponível em <https://seer.ufs.br/index.php/prometeus/article/view/14061>. Acessado: 9 de novembro de 2022.

HAAG, Carlos. SILVEIRA, Regina. **Regina Silveira: A magia das sombras**. Revista Pesquisa Fapesp. local de publicação, ed. 178. dezembro, 2010. Disponível em: <https://revistapesquisa.fapesp.br/regina-silveira-a-m%c3%a1gica-das-sombras/> Acesso em 29 agosto 2022



# NÃO OLHE PARA BAIXO!

de Renan Soares

Anteontem procurei minha casa  
após um dia intenso de trabalho  
não resiste a força da gravidade  
Carregando um desânimo, algo  
fardo pesado sobre os ombros.  
Acho que foram essas máscaras  
invadiram as minhas vias respi  
já não aguentam muita coisa,  
falso da calçada, se não fosse  
mesmo assim ele está parcial  
mas só de pensar nas horas de  
largar tudo e fugir, a facilidade  
água de coco, aqui tem feito m

APOIO DA EXP

















O fardo mais pesado esmaga-nos, verga-nos, comprime-nos contra o solo.[...] Portanto, o fardo mais pesado é também, ao mesmo tempo, a imagem do momento mais intenso de realização de uma vida. Quanto mais pesado for o fardo, mais próxima da terra se encontra a nossa vida e mais real e verdadeira é. Em contrapartida, a ausência total de fardo faz com que o ser humano se torne mais leve do que o ar, fá-lo voar, afastar-se da terra, do ser terrestre, tornar-o semi-real e os seus movimentos tão livres quanto insignificantes.

*Milan Kundera, A insustentável leveza de ser*

Mesmo a leveza sendo posta por Kundera como um afastamento da realidade, não temos, digo a maior parte da população brasileira, a possibilidade de voar sem sentir os pés na realidade, temos apenas a tarefa, por vezes insuportável, de carregar os fardos pesados que nos forçam contra o solo. Sustentável, sustentabilidade, sustentar, suste. Parecem ser palavras que não são suficientes para pensar a nossa realidade nos últimos anos. Ao contrário disso, condiz dizer que vivemos um momento em que não mais se suporta, caímos sobre a superfície e nos estilhaçamos, espatifados, fazemos ceder o solo,

## **1 ATO – Não olhe para Baixo!**

tornando a situação insustentável. Embora, apesar de tudo, tentamos nos reerguer sempre e não olhar para baixo.

A partir disso, busquei aproximar trabalhos de minha produção que pudessem, de algum modo, dizer sobre o período em que foram produzidos, 2019-2022, e as angústias que me envolveram em relação às perspectivas do futuro para o país durante esse tempo. Elegi, portanto, trabalhos majoritariamente de chão, entre instalação, escultura, vídeos e fotografia, busquei construir um cenário de incertezas e insegurança, que necessitará atenção do espectador durante a caminhada pelo espaço expositivo. Assim, o conjunto de trabalhos que serão apresentados irão propor um olhar para o solo, em contrapartida ao título da exposição, *Não olhe para baixo!*, que poderá causar ao espectador a contravenção ou infração de uma ordem direta.

No entanto, antes de apresentar os trabalhos, gostaria de contextualizá-los. É interessante lembrar que em 2019 a diretora Petra Costa lançava o documentário *Democracia em Vertigem*, no qual trouxe sua perspectiva sobre os acontecimentos que desembocaram no golpe contra a democracia, e que só hoje

percebemos com mais nitidez as consequências. Agora em 2022, ano de eleições presidenciais, paramos para rever o cenário catastrófico em que vivemos, diga-se pelos mais de 676 mil mortes provocadas pela pandemia da Covid-19, pelo maior índice de desmatamento da Amazônia nos últimos dez anos, aumento de queimadas, cortes em programas de fomento à pesquisa, cortes em programas de demarcação de terras e proteção de povos indígenas e quilombolas, aumento dos conflitos por terras indígenas, e uma série de outras ações que poderiam ser listadas aqui.

Diante disso, podemos perceber como a sensação de vertigem que nos é apresentada com tanta poética no documentário de Petra Costa perdurou até hoje, tomando-nos de assalto a todo momento e a cada notícia. Somos invadidos por um sentimento de instabilidade e de que a qualquer momento o solo pode desmoronar e nos fazer cair.

Talvez por coincidência, em 2021, o diretor Adam McKay criou uma paródia similar à situação atual de muitos países e, principalmente, do Brasil nos últimos anos, com o filme *Don't look*

*up*, um título que nos sugere justamente uma negação ao levantar, a levantar a cabeça, nos induzindo ainda ao estado de vertigem, e que também serve como referência para o título desta exposição. Certamente, tanto Kundera quanto Petra Costa e Adam McKay, de diferentes modos, tentaram contextualizar em suas produções o processo de angústia e ao mesmo tempo um pedido de atenção ao momento em que viviam, em que vivemos.

Embebido dos mesmos anseios, esta exposição tenta propor uma situação que remete ao estado de vertigem que nos é provocado pelas tensões políticas e sociais que enfrentamos nos últimos anos em nosso país. De modo a provocar uma reflexão sobre como sustentamos essa situação quando perdemos nosso solo e como nosso corpo reage a isso? Desse modo, a exposição será composta por um conjunto de cinco trabalhos que versam sobre o luto, a especulação da morte, sobre resistência, nosso cotidiano e o corpo negro.

Assim, o primeiro trata-se de uma videoarte da série *Insurgências*, intitulada *Caminhantes* (2020). Esse vídeo foi gravado durante o horário de pico ao lado de uma estação de metrô da capital de

São Paulo e revela, através de planos, detalhes dos pés dos caminhantes, a angústia pela espera do ônibus e a pressa para retornar ao lar depois de um dia cansativo de trabalho numa das capitais mais populosas do mundo. O vídeo intercala cenas de pausa e aceleração, com um som que apresenta em alguns momentos o barulho de algo se quebrando. O vídeo traz sutilmente uma percepção sobre o nosso modo de circular na cidade, entre a pressa e a calma, o movimento e a pausa que dita nosso ritmo dentro da lógica de produção e do trabalho, ao mesmo tempo que recorre ao olhar justamente aos dois elementos que sustentam nosso corpo, os pés e o solo.

Outro trabalho que compõe o conjunto é a escultura intitulada *Deslize*, que trata de uma cena de crime, uma silhueta em relevo de madeira que tem seu contorno coberto por um carpete vermelho. Esse trabalho muda de cor conforme o espectador circula em torno dele, propondo uma espécie de investigação daquele corpo estatelado. Um corpo que se apresenta pela ausência, dentro do contexto da exposição, é o indício da queda, da tragédia estilizada. Remete a um estado de luto, a morte, onde também há uma certa teatralização ou especulação a partir desse

acontecimento.

Em outro ponto do espaço expositivo é apresentada uma videoarte também da série *Insurgências*, intitulada *Bandeiras*, que traz encontros do artista com bandeiras ou imagens que recordam bandeiras no centro de São Paulo. O vídeo também traz sobreposições de trabalhadores circulando pela cidade – que tem o chão inspirado na bandeira do Estado – e trabalhadores limpando o mesmo solo, nos propondo pensar sobre uma certa ideia de território e a partir do que construímos.

Mais adiante, preenchendo boa parte do espaço expositivo, é apresentado o trabalho *Solapado* (2019), uma instalação de dimensões variadas, composta por placas de concreto formando uma espécie de sobressolo, com lâmpadas acesas debaixo de algumas placas. Isso traduz, de certo modo, a ambiguidade do nosso solo em ruína, onde há ao mesmo tempo uma luz que resiste, sustenta e brota por baixo. Nesse trabalho, o espectador, ao caminhar ao redor, também acaba projetando nas paredes as sombras dos seus pés, que podem ser vistas como manifestação – nos diversos sentidos da palavra – e dialogam diretamente com o

vídeo *Caminhantes*.

Por fim, ao fundo do espaço expositivo ficará a fotografia *Hell*, que se trata de um homem negro que sustenta em seus ombros um suporte de ferro com uma vela e uma chama ínfima acesa. No contexto da exposição, essa fotografia versa sobre quais os corpos que ajudaram a sustentar ou erguer as bases solapadas do nosso país e a custas de quê? Cabe pensar que *hell* em inglês se refere ao inferno ou demônio, mas que a pronúncia da palavra é semelhante em português a réu, e as duas palavras ampliam o sentido da fotografia e alimentam o imaginário. No entanto, ao pensar sobre a ambiguidade da própria imagem, o ato pode se tratar de um fardo pesado, uma tarefa difícil a “ferro e fogo”, como um castigo ou condenação, mas pode ser lida também como um lampejo de esperança no sentido daquele que porta ou sustenta a luz e a mantém acesa em meio a escuridão, como um farol que devemos seguir.



**2º ATO –  
A Ronda Noturna.**

Não foi na noite que os vaga-lumes desapareceram, com efeito. Quando a noite é mais profunda, somos capazes de captar o mínimo clarão, e é a própria expiração da luz que nos é ainda mais visível em seu rastro, ainda que tênue. Não, os vaga-lumes desapareceram na ofuscante claridade dos “ferozes” projetores dos mirantes, dos shows políticos, dos estádios de futebol, dos palcos de televisão.

É a partir da fala do crítico e curador Georges Didi-Huberman que podemos refletir sobre os últimos acontecimentos no contexto social e político do Brasil, inclusive em pleno ano de eleições e de esforços para o fim da pandemia da Covid-19. Didi-Huberman traz uma percepção muito perspicaz em relação à superexposição de imagens midiáticas, que hoje se intercalam entre entretenimento e shows políticos. Diante disso, o autor nos elucida sobre a necessidade da escuridão para que possamos ver as luzes dos vagalumes, a intermitência dos lampejos que revelam aquilo que não se pode ver em meio ao excesso de luz. E é nesse sentido que essa exposição tenta evidenciar as ambiguidades da escuridão para pensarmos naquilo que as sombras nos revelam.

*A Ronda da Noturna* faz referência a uma famosa pintura Barroca, de Rembrandt, em que o artista retrata uma companhia de guardas civis prestes a entrar em formação para a execução da ronda noturna. Para além disso, a ronda diz respeito a quem anda em torno de algo, sondando, espiando, mas também àquele que está sendo observado ou vigiado. Na calada da noite, esses dois aspectos facilmente se confundem, quem está à espreita do quê? A exposição convida o espectador a participar dessa ronda noturna trazendo uma série de obras que versam sobre aspectos das sombras ligados a uma fabulação sobre esse ambiente quase inóspito e temido.

De certo modo, o momento em que vivemos são tempos que, apesar do excesso de claridade e de informações, parecem nos tornar cada vez mais cegos e céticos. Há sempre um borrão escuro no futuro que é difícil enxergar. Nesse sentido, a exposição procura produzir um espaço ambíguo que promove o medo e, ao mesmo tempo, a curiosidade para desvendar os corpos que ocupam a noite e as sombras, na tentativa de nos questionar sobre o que estamos deixando nas sombras? E se, à rastro dos vagalumes, podemos ver através delas? Os trabalhos

tridimensionais, performances, vídeo e fotografias apresentados assumem, portanto, materialidades diferentes e estabelecem entre elas relações de sobreposição, força, tensão e resistência, evocando sombras vigilantes a partir das imagens, dos volumes, texturas e opacidades.

Na série de fotografias intituladas *Abutre ronda a noite*, de 2022, feitas pelo artista a partir de caminhadas noturnas durante os primeiros dias de isolamento rigoroso, em que a noite era o momento mais propício para sair à rua, uma vez que são poucos que perambulam nas sombras, convidam o espectador a perceber uma certa profundidade da escuridão, onde se destaca um recorte dramático de luz – das luzes de postes e estabelecimentos adormecidos – que remete às pinturas barrocas. Essas fotografias, no contexto da exposição, criam a atmosfera própria das sombras que revelam um olhar atento e especulativo sobre esse espaço quase como uma procura ou o aguardo de alguma aparição, e nos provoca um anseio de que algo aconteça nessas imagens.

Junto a essas fotografias são apresentadas as esculturas da série *Farsa*, que são uma mimese de animais quase como

fantasmagorias que podem ser movimentadas pelos espectadores no espaço expositivo. Esses trabalhos surgem da qualidade das sombras de fazer algo se passar pelo que não é, de nos enganar pelos detalhes. Ainda assim, nos permitem reconhecer em sua forma algo que se assemelha à realidade. Essas esculturas aparentam um ar amedrontador, mas ao mesmo tempo induzem o toque, por conta do material macio e pulado, criando uma relação ambígua entre a repulsa e o desejo, o medo e a curiosidade.

Já o trabalho *Aparição* é composto por um conjunto de quatro peças em ferro preto com um formato que se encaixa nos ombros para serem carregados, cada uma por um homem negro (performers). As peças funcionam como um castiçal e na extremidade de cada uma delas, em direções diferentes, são postas velas acesas. Os homens, portando as peças nos ombros, caminham pelo espaço expositivo por cerca de uma hora, ou até que as velas se apaguem, em seguida instalam as peças em pedestais que permanecem no espaço expositivo. A ação dos performers acontece apenas uma vez, depois disso, o que

permanece no espaço expositivo são somente as peças de ferro e os resíduos da parafina.

As peças de ferro foram projetadas buscando uma iluminação parcial do corpo, sozinhas funcionam como objetos ritualísticos. A performance, nesse sentido, propõe evidenciar um contexto que se refere aos sujeitos que estão ligados às sombras. O ato de acender as velas e caminhar portando a luz sobre os próprios ombros busca fazer ver esses sujeitos, mostrar e “aparecer”, não pela ínfima luz da vela, mas pelas sombras, como uma manifestação (nos diversos sentidos dessa palavra). Dessa forma, esses sujeitos (performers) percorrem o espaço enquanto fantasmagorias, como uma aparição, projetando suas sombras distorcidas e alongadas nas paredes brancas do espaço expositivo, numa espécie de invocação da presença do corpo negro no espaço.

Também é apresentado o trabalho *Vagalume*, exposto de dois modos distintos, em vídeo e escultura. Trata-se de um carrinho de mão, um instrumento típico do trabalhador, que atua na construção civil, ou mesmo rural, objeto popular que auxilia no

carregamento de peso e está ligado a uma lógica de trabalho e que por si só acarreta uma série de sentidos à obra. Sobre esse carrinho é inserida uma estrutura de ferro em formato triangular, que serve como suporte para uma série de velas. A ação que complementa essa escultura trata-se de um percurso realizado por um performer carregando esse carrinho pela cidade, até que as velas se apaguem ou até que ele retorne ao ponto de partida depositando novamente o carrinho, agora com as velas já desgastadas, no espaço expositivo.

*Vagalume* é um trabalho sobre um brilho intermitente, que não é capaz de iluminar totalmente. Para se ver a luz de um vagalume, antes é preciso anoitecer, é necessária a escuridão. Trata-se da difícil tarefa de vagar pela noite carregando uma luz efêmera, não como a biga de Apolo que trazia os primeiros raios de sol da manhã, mas como tarefa árdua para se manter aceso um pequeno brilho sutil que precisa da noite para se tornar mais potente.

Em outra sala é apresentado o trabalho *Insolência*, composto por lâmpadas que boiam na água dentro de um saco plástico preto, em que interessa pensar justamente o material desprovido de

toda sua utilidade, colocando em estado de contenção o objeto que é usado para iluminar, isolando-o com o saco preto e depois adicionando água, que em termos de física é um elemento incompatível com o objeto elétrico. Nesse trabalho, a luz tende a transbordar dos sacos plásticos e preencher o espaço, resistindo ao contato com a água e ao isolamento. Essa relação de resistência material da luz, e como ela reage à opacidade do saco, revela uma certa força de esperança diante de um contexto fúnebre criado pela exposição. São os próprios vagalumes de que nos fala Didi-Huberman, que ainda sobrevivem na noite.

Não foi na noite que os vaga-lumes desapareceram, com efeito. Quando a noite é mais profunda, somos capazes de captar o mesmo clarão, e é a própria escuridão da luz que nos a ainda mais visível em seu rasto, ainda que tenaz. Não, os vaga-lumes desapareceram na ofuscante claridade dos "shows" promovidos dos programas, dos shows políticos, das estátuas de futurist, dos patões de televisão.

Didi-Huberman

É a partir da fala do crítico e curador Georges Didi-Huberman que podemos refletir sobre o contexto social e político do Brasil, em pleno ano de eleições e de esforços para o fim da pandemia de covid-19. Didi-Huberman traz uma percepção muito peculiar em relação à superposição de imagens midiáticas, que hoje se intercalam entre entretenimento e shows políticos. Diante disso, o autor nos elucida sobre a necessidade da escuridão, que não esconde a verdade. Pelo contrário, a escuridão nos provoca um estado de alerta, de atenção e vigilância, para que vejamos o rítmico e o tempo dos vaga-lumes, que podem revelar aquilo que não percebemos em meio ao excesso de claridade.

A Ronda Noturna faz referência a uma famosa pintura Barroca, de Rembrandt, em que o artista retrata uma companhia de guardas civis prestes a entrar em formação para execução da patrulha. Para além disso, a ronda diz respeito a quem anda em torno de algo sorrateiramente, espionando, mas também aquele que está sendo observado ou vigiado. Na chamada da noite esses dois aspectos facilmente se confundem, quem está à espreita do quê? A exposição, assim, convida o espectador a participar dessa movimentação às margens das luzes, que propõe o estado de atenção, alerta e vigília a partir de uma série de obras que versam sobre aspectos das sombras ligados a uma fabulação sobre o que é noturno, temido e pouco visível.

Os trabalhos apresentados assumem, portanto, linguagens e materialidades diferentes, e estabelecem entre elas relações de sobreposição, força, tensão e resistência, evocando sombras vigilantes a partir das imagens, dos volumes, as texturas e as opacidades. De certo modo vivemos um momento em que, apesar do excesso de claridade e informação, parecemos cada vez mais cegos e ocos, com dificuldade para ver além. Quem sabe a partir destas provocações possamos buscar respostas em meio à escuridão, ver o que estamos deixando às sombras.

Renan Soares



A RONDA  
NOTURNA  
REMAN  
SOARES







