

FRAGMENTOS (AUTO)BIOGRÁFICOS NA ARTE CONTEMPORÂNEA – NOS ENTRE VÃOS DA INVENÇÃO DE SI¹

■ ANA PAULA DIAS PIRES

 <https://orcid.org/0000-0002-1281-2562>

Universidade Federal de Catalão

■ RITA TATIANA CARDOSO ERBS

 <https://orcid.org/0000-0002-6274-1678>

Universidade Federal de Catalão

RESUMO

Este texto tem como tema elementos autobiográficos em uma obra de arte contemporânea de Adriana Varejão. Interessa-nos os fragmentos narrativos que evocam a escrita de si por meio da obra de arte. Assim, o objetivo é realizar uma leitura dos processos de auto-narrar, escrita de si e heterobiografização que envolvem o diálogo entre uma obra de arte da artista citada, o mundo e novas perspectivas para se pensar a (auto)biografia. A pesquisa é atravessada por duas linhas verticais. A primeira consiste na complexidade que atravessa a relação entre (auto)biografia e processos formativos. A segunda linha baseia-se nos movimentos e resquícios e intimidade, de autobiografia que constituem as obras de arte de algumas mulheres artistas contemporâneas brasileiras, assim como as críticas coletivas e sociais que a partir delas se pode evocar. Em sua dimensão produtora de sentidos, a narrativa anuncia os movimentos de constituição do humano em sua singularidade e, ao mesmo tempo, expressão social. Trata-se, pois, dos contágios entre arte e vida, nos quais podemos incluir as práticas pedagógicas e a própria produção de conhecimento.

Palavras-chave: Arte. Pesquisa (Auto)biográfica. Constituição de si.

ABSTRACT

(AUTO)BIOGRAPHICAL FRAGMENTS AND FORMATION IN CONTEMPORARY ART - IN BETWEEN GAPS OF THE INVENTION OF SELF

This paper is about autobiographical elements in a contem-

¹ Este artigo decorre do processo de pesquisa de mestrado no Programa de Pós-graduação em Educação da Universidade Federal de Catalão (UFCAT).

porary artwork by Adriana Varejão. We are interested in the narrative fragments that evoke the writing of the self through the artwork. Thus, the goal is to carry out a reading of the processes of autonarration, writing of the self, and heterobiography that involve the dialogue between the cited works of art of the artist, the world, and new perspectives for thinking about (auto)biography. The research is crossed by two vertical lines. The first consists of the complexity that runs through the relationship between (auto)biography and formative processes. The second line is based on the movements and remnants and intimacy, of autobiography that constitute the artworks of some Brazilian contemporary women artists, as well as the collective and social critiques that can be evoked from them. In its sense-producing dimension, the narrative announces the movements of the constitution of the human in his singularity and, at the same time, social expression. It is, therefore, about the contagion between art and life, in which we can include pedagogical practices and the production of knowledge itself.

Keywords: Art. (Auto)biographical research. Constitution of itself.

RESUMEN **FRAGMENTOS (AUTO)BIOGRÁFICOS Y FORMACIÓN EN EL ARTE CONTEMPORÁNEO - ENTRE HUECOS DE LA INVENCIÓN DEL YO**

Este texto trata de los elementos autobiográficos en una obra de arte contemporánea de Adriana Varejão. Nos interesan los fragmentos narrativos que evocan la escritura del yo a través de la obra de arte. Así, se pretende realizar una lectura de los procesos de autonarración, escritura del yo y heterobiografía que implican el diálogo entre las citadas obras de arte de la artista, el mundo y nuevas perspectivas para pensar la (auto)biografía. La investigación está atravesada por dos líneas verticales. La primera consiste en la complejidad que atraviesa la relación entre (auto)biografía y procesos formativos. La segunda línea se basa en los movimientos y retazos, e intimidades, de autobiografía que constituyen las obras de algunas artistas brasileñas contemporáneas, así como las críticas colectivas y sociales que pueden evocarse a partir de ellas. En su dimensión productora de sentido, la narrativa anuncia los movimientos de la constitución de lo humano en su singularidad y, al mismo tiempo, expresión social. Se trata, por tanto, del contagio entre arte y vida, en el que podemos incluir las prácticas pedagógicas y la propia producción de conocimiento.

Palabras clave: Arte. Investigación (auto)biográfica. Constitución de sí.

Preâmbulo

A pesquisa em diálogo com a arte impulsionou este texto que se ocupa dos elementos autobiográficos na obra de arte contemporânea da artista brasileira Adriana Varejão: a arte como instrumento autobiográfico para se pensar novos horizontes em educação e construção de si. Interessam-nos os fragmentos narrativos que evocam a escrita de si por meio da obra de arte. Assim, focalizamos as narrativas de si construídas por meio da produção artística intitulada *Figura de convite III*, de Adriana Varejão. A busca consiste em dialogar com obras em que a dimensão narrativa autobiográfica se apresenta de maneira mais explícita. Vislumbramos os discursos autobiográficos, os resquícios de intimidade produzidos por essa artista enquanto práticas de constituição de si e daquilo que as rodeiam, um contar a história a partir de sua própria versão. Importa-nos discutir ainda se, e como constitui-se a potência de heterobiografização a partir dessas narrativas artísticas, isto é, “[...] uma escrita de si que se dá através da reinscrição das vidas de outras mulheres” (Rago, 2013, p. 17).

Contar-se, lembra Margareth Rago (2013, p. 32), “[...] é inscrever-se, fazer existir publicamente”, o que no caso das mulheres assume grande importância, já que o anonimato caracterizou – e em certos casos ainda caracteriza – a condição feminina, no cotidiano, na ciência e na arte.

No Brasil, a Arte Contemporânea começa a esboçar-se a partir da década de 1950 e caracteriza-se, principalmente, pelo abandono dos suportes tradicionais, pela efemeridade das obras, assim como pela mescla de diferentes materiais e estilos. A despeito disso, interessa aqui acompanhar a fusão entre as obras de arte e a vida cotidiana. A arte da qual partimos não se reduz somente à expressão de ideias,

produção de imagens, tão pouco, representação. Ela se faz fronteira e atravessamento, são coisas vultosas capazes de conter o mundo, texturas e toques, tão feita de tudo que coloca em questão a coerência e a estabilidade de verdades hegemônicas, cria interpretações e encontros outros. A produção artística “[...] se compõe, assim, como um dos lugares do social em que são geradas múltiplas resistências e onde se tensionam complexamente os enunciados normativos” (Tvardovskas, 2015, p. 27). Uma das questões postas é a arte como acesso privilegiado ao sensível e à experiência vivida, embora nem toda produção artística invista em tal proposta política.

A pesquisadora brasileira Ana Mae Barbosa (2012), em seu trabalho sobre Arte-Educação, examina as influências das ideias filosóficas, econômicas e sociais nas esferas artísticas e educacionais com o objetivo de debruçar-se sobre as raízes dos métodos de ensino da Arte e as injunções de variáveis culturais no ensino desta. De acordo com a autora, a Arte-Educação, enquanto área de estudo, constitui-se como campo fértil e interdisciplinar. O próprio termo caracteriza a existência de um binarismo que ordena ambas as áreas, quase como uma bricolagem das teorias da Educação e da Arte na escola, num processo de subordinação.

Helguera (2011), numa compilação de entrevistas, testemunhos e textos de diferentes áreas de enfoque do Projeto Pedagógico da 8ª Bienal do Mercosul, propõe uma antologia entre pedagogia e arte contemporânea ao estabelecer o paralelo entre fazer arte e gerar conhecimento. Assim, o autor compreende a pedagogia “como um território que possui diferentes regiões” (Helguera, 2011, p. 6). A primeira dessas regiões situa-se no horizonte da interpretação, a educação como instrumento

para entender a arte; a segunda região é marcada pela fusão entre arte e educação, na qual artistas concebem sua obra como uma atividade de colaboração, investigação e narrativas didáticas; a terceira assume a arte como instrumento da educação, é a arte como conhecimento do mundo, o que Helguera (2011) denominou de transpedagogia, ou arte como educação.

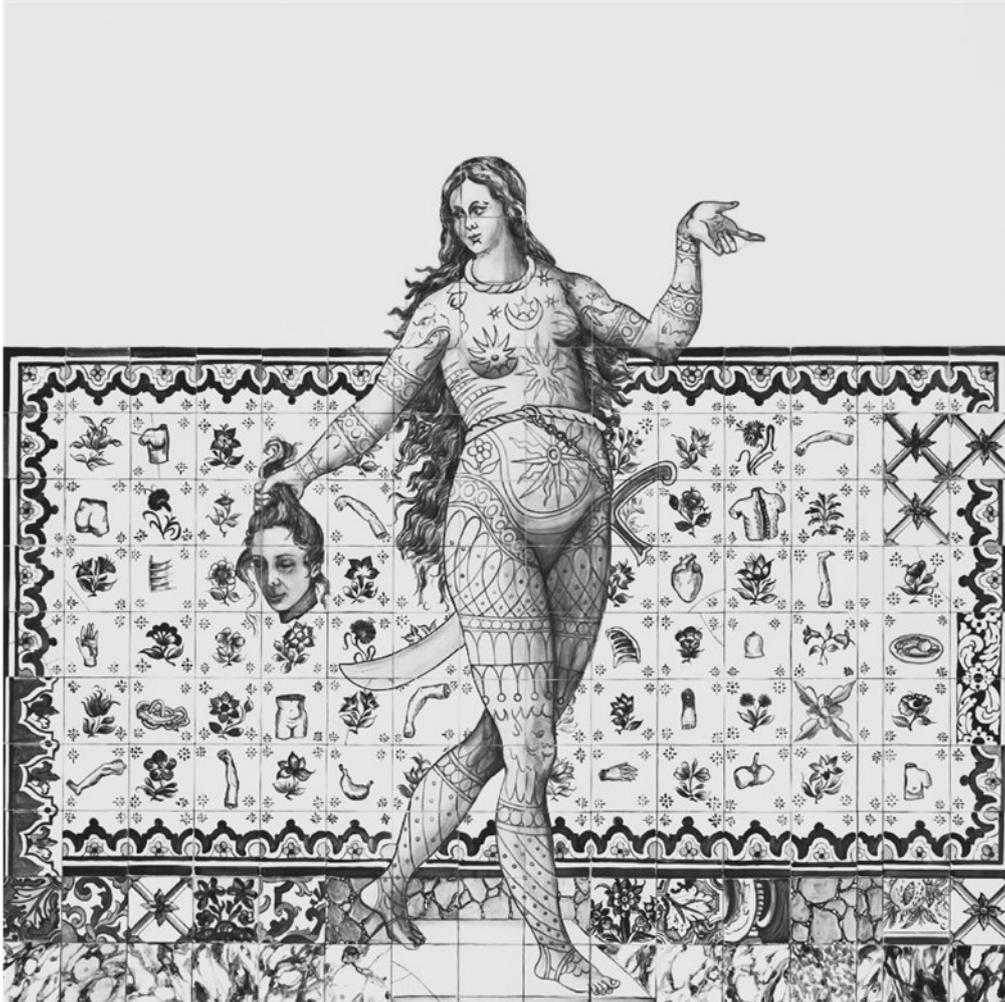
Apesar de situar-se fora do campo da Educação, Tvardovskas (2015), em sua tese de doutorado, percebe a arte como um saber, uma forma de conhecimento e, a um só passo, manifesto e testemunho da historicidade das relações sociais. Não se trata, no entanto, de um retrato fiel da sociedade. A arte esquiva-se das amarras da razão e permite, assim, expressar intenções mais sutis. Está repleta de sentidos sociais, de concepções de mundo, de ser humano, mediações entre o si mesmo e a vida. A autora nos apresenta uma concepção de arte para além da expressão de ideias ou produção de imagens, mas como campo de forças disruptivas que desestabiliza verdades hegemônicas e hierarquia cristalizadas, “[...] atravessa e desfaz antigas fronteiras e cria outras interpretações, possibilitando a experiência de devires inesperados e de novos encontros” (Tvardovskas, 2015, p. 18). A arte é compreendida como um dos lugares sociais de resistência e tensionamento, de espaços alternativos para a construção de outros saberes, enquanto zona de sensibilidade cujo paradigma tradicional racionalista não alcança.

Tais autores acima citados bordam aspectos relevantes entre arte e educação, ao abordarem o ensino de Arte na escola e suas influências, a arte como educação como parte central e participativa da vida social, e arte como expressão crítica e resistência que desestabiliza regimes de verdades hegemônicas.

Porém, o objetivo desta pesquisa baseia-se na tríade, aqui inseparável, entre arte, educação e (auto)biografia, numa leitura dos processos de autonarrar e a escrita de si. Enquanto narrativas, as obras de Adriana Varejão são formas de construir sentidos à experiência vivida. Promover o diálogo entre as obras de arte e a pesquisa (auto)biográfica parece-nos uma possibilidade de potencializar nosso olhar sobre o objeto de pesquisa e a própria narrativa. A provocação entre narrativa (auto)biográfica implica pensar a arte na medida em que a própria vida é tomada como objeto de trabalho e, por isso mesmo, coloca em jogo uma outra relação com a construção de subjetividades contemporâneas.

A escolha da obra que analisaremos neste texto não é desproposita, tampouco a escolha da artista. Adriana Varejão nasceu no Rio de Janeiro, em 1964. Foi premiada pela Associação Brasileira de Críticos de Arte (ABCR) em 2013, pela Associação Paulista de Críticos de Arte (APCA) em 2012, assim como premiada com a Ordem de Mérito Cultural pelo Ministério da Cultura do Brasil em 2011 e com a Medalha de Chevalier des Arts et Lettres do governo francês em 2008. Ao transitar entre pintura e escultura, as produções da artista questionam as relações sociais construídas em um passado colonial, expõe a violência nos processos de assimilação cultural, processos que ainda reverberam na contemporaneidade brasileira. Em *Figura de Convite III* (2005), faz referência “[...] às figuras de convite presentes em muitos painéis de azulejaria dos palácios e edifícios nobres portugueses dos séculos XVII e XVIII” (Hollanda, 2020, p. 348). O que chama a atenção é que a figura de cortesia segura uma cabeça que é um autorretrato da artista, assim como nos deparamos com pedaços decepados de corpos humanos. A artista empresta o corpo à obra.

Figura 1 – *Figura de convite III*, 2005. Óleo sobre tela, 2 x 2 m



Fonte: www.adriनावarejao.net.

Assim, destacamos a arte como via para um processo (auto)biográfico que articula a estética, ética e política, no sentido de colocar a escrita de si em diálogo com as memórias coletivas. Propomos, então, uma leitura transversal das narrativas do eu que se transmutam em coletivo, um diálogo com maneiras outras de narrar e transfigurar a vida, a saber, pela arte contemporânea. A arte é material de diálogo, pois a percebemos enquanto uma experiência narrativa, instiga-nos a interrogar a memória constituída por diferentes elementos que transitam entre o público e o privado. A arte pode ser um dos espaços que imprimem sentidos de (trans) formação da experiência? Como a memória, a intimidade, o público e o privado se relacionam com os elementos artísticos e com construção

de si? Diante de outras formas de narrar, a saber pela obra de arte, podemos compreender a experiência vivida? Na órbita entre estética, ética e educação, quais os diálogos possíveis?

Para responder a esses questionamentos, lançaremos mão dos referenciais teórico-metodológicos da pesquisa (auto)biográfica. Não por acaso as narrativas biográficas e o método (auto)biográfico conjugam-se de maneira peculiar nas pesquisas em Educação. As histórias de vida configuram-se como um rasgo emblemático do social. Além disso, para a análise das obras de arte, Barthes (2015) nos dá algumas pistas ao dispor de dois conceitos por ele utilizados na investigação da fotografia e que nos interessa a obra de arte: o *studium* e o *punctum*.

O que tem em “si” de multidão

Arfuch (2010), ao perguntar-se sobre a especificidade que constitui a autobiografia, compreende esta não apenas em seu devir de uma vida em sua temporalidade linear ou numa revelação da própria intimidade. Mas é o lugar outorgado ao outro, ao mundo e a si próprio, das relações de alteridade. A narrativa não é, portanto, somente um sistema simbólico de representações nos quais expressamos o curso “natural” da existência. É, para além disso, o espaço em que se dá forma à experiência, coerência e sentido, um processo global de formação e realização do ser humano em seu valor universal, pois fala da condição humana.

Em Educação, a pesquisa (auto)biográfica expande e produz conhecimento acerca da formação, dos modos de fazer, ser e biografar. As narrativas de si, imbuídas das condições sócio-históricas, permitem-nos acesso privilegiado ao sensível e aos acontecimentos vividos. Tal como nos diz Delory-Momberger (2011), as experiências são construídas biograficamente.

A proposta, no entanto, é não restringir a narrativa (auto)biográfica apenas ao discurso escrito ou falado, às formas escritas e orais de um verbo realizado. Ao nos dizer sobre o caráter sócio-histórico da investigação narrativa em educação, Galvão (2005) aponta que a investigação narrativa abarca várias perspectivas, dentre as quais análises de histórias de vida, entrevistas narrativas, etnobiografias e memórias populares. Incluímos também, aqui, as narrativas da arte contemporânea.

É nesse quadro da experiência que se constitui pela e na biografia, na interface entre o indivíduo e o social, que gostaríamos de inscrever nossa reflexão sobre arte, (auto) biografia e invenção de si: para além da grafia, palavra dada, outras narrativas do si mesmo e a vida. A posição (auto)biográfica não se dissocia da relação consigo mesmo e com o

outro. A narrativa – aqui sob a forma de obra de arte – como ato autopoietico deflagra processos inesgotáveis de (re)criação de si, do mundo e das relações entre ambos. A especificidade de tomar a arte como uma narrativa passa pelo aspecto de que o si mesmo é tomado como objeto, sem adotar necessariamente uma forma de relato sobre sua trajetória do começo ao fim. Arte é tão significativa quanto uma longa exposição, na medida em que “[...] focaliza a dimensão autopoietica da narrativa, na permanente reinvenção de si” (Delory-Momberger, 2008, p. 17).

Objetos autobiográficos e de uso cotidiano, elementos de uma história pessoal, fotografias e retratos compõem as mais diversas obras de mulheres artistas. O que buscamos destacar nessas produções artísticas é sua potência na formulação de imagens que invadem as memórias do *operator*, as artistas, e do *spectator*, todos nós testemunhas da obra de arte: “a narrativa do outro é também *escrita de si*, pela e na relação com o outro” (Delory-Momberger, 2008, p. 60). Ao mesmo tempo em que, numa crítica coletiva, subverte, atravessa e desfaz antigas fronteiras hierárquicas.

Pode-se construir modos autobiográficos artísticos enquanto uma das formas privilegiadas segundo a qual constrói a si mesmo no seio social e histórico. Para além de uma narrativa como relatório de acontecimentos ou ditos numa ordem sequencial ou mimética, de uma verdade última de si mesmo, a mútua implicação da narrativa, experiência e arte auxiliam a pensar as marcas do vivido que, aí, se conjugam em problemáticas culturais.

A narrativa (auto)biográfica possui acesso privilegiado ao entendimento e a composição de sentidos da experiência, ou melhor, o objeto da narrativa é a experiência humana. Pensar a experiência humana em meio à construção narrativa “[...] é um processo reflexivo entre o viver, contar, reviver e recontar de uma histó-

ria” (Clandinin; Connelly, 2011, p. 108). Assim, este texto apresenta-se como uma perspectiva de vida, de enredos, (trans)formação: o saber da experiência no entremeio do conhecimento e a vida humana.

Nos ocuparemos desses movimentos e resquícios de intimidade, de autobiografia que constituem as obras de arte de algumas mulheres artistas contemporâneas brasileiras, assim como as críticas coletivas e sociais que a partir delas se pode evocar. Na esteira de Neves, Amorim e Frison (2020), reafirmamos a formação enquanto maneira de descolar, movimentar e transformar o ser no mundo, pressuposto que transpassa as noções de educação unicamente determinadas pela racionalidade técnico-instrumental e as relações de ensino e aprendizagem nos processos escolares.

O ponto de partida para pensarmos as contribuições da abordagem que aqui nos servimos envereda-se por compreender os processos de ficção de si nos vãos do exercício narrativo. Em sua dimensão produtora de sentidos, a narrativa anuncia os movimentos de constituição do humano em sua singularidade e, ao mesmo tempo, expressão social. Esses tantos outros que constituem aquilo que estamos sendo. A relação da arte e da estética com processos mais amplos, mesmo que dela emergem, implica uma convergência entre ética e política, maneiras de nos conduzir no mundo e as relações com os outros (Loponte, 2017). Trata-se, pois, dos contágios entre arte e vida, nos quais podemos incluir as práticas pedagógicas e a própria produção de conhecimento.

A questão geral à qual nos reportamos neste diálogo diz respeito ao que a educação poderia aprender com a arte enquanto saber e instrumento da constituição de si. O campo educacional é, não raras vezes, espaço restritivo e homogeneizador. A educação, sob esse viés, é instrumentalizada e figura-se como mero treinar. Em colisão, a arte nos coloca

diante os limites da educação como veículo social. Nesse sentido, Helguera (2011), a partir da transpedagogia, nos provoca:

A pedagogia tradicional não reconhece três coisas: primeiro, a realização criativa do ato de educar; segundo, o fato de que a construção coletiva de um ambiente artístico, com obras de arte e ideias, é uma construção coletiva de conhecimento; e, terceiro, o fato de que o conhecimento sobre arte não termina no conhecimento da obra de arte, ele é uma ferramenta para compreender o mundo (Helguera, 2011, p. 12).

Desse ponto de vista, ao entendermos a obra artística aqui proposta enquanto narrativas formativas, referimo-nos às formas de construir sentidos à experiência vivida. Assim, a obra de arte se revela em um movimento que lhe é próprio, fluxos produzidos e refeitos pelo caminho da narrativa. Caminhamos em direção à experiência que conjuga, a partir da arte, novos modos de produzir e olhar o mundo e as pequenezas cotidianas, assim como as práticas pedagógicas.

A pergunta que nos guia diante a obra de arte não é “o que o artista quis dizer?” sob o pretexto de decifrar seus enigmas no interior da moldura, mas o de aceitar o desafio do abismo da criação artística e a beleza daquilo que não nos diz tudo. Vygotsky (1999), em sua obra intitulada *Psicologia da Arte* nos auxilia a compreender a arte para além do reducionismo individualista. O foco deixa de ser exclusivamente o pêndulo entre o autor ou o espectador, mas tomamos a própria obra de arte como referência, pois “a arte é o social em nós” (Vygotsky, 1999, p. 315) mesmo que seus impactos enveredem por paisagens individuais, “o social existe até onde há apenas um homem e as suas emoções” (Vygotsky, 1999, p. 315).

Em sua construção, a narrativa possui uma dimensão performativa, isto é, age e produz ação, e a ação que produz se exerce sobre o agir humano. Não é somente um ato de contar,

mas também produz efeitos sobre aquilo que se propõe a contar (Delory-Momberger, 2008). Mas não estão imunes a alguns perigos e limitações. Bolívar (2014) indica que as obras de Michael Foucault, Norman Denzin ou Nikolas Rose nos advertem que os métodos biográficos narrativos, ao mesmo tempo em que permitem dar voz aos agentes da história, também são dispositivos de poder e saber, e como tais, convertem-se em instrumento de domínio.

Marinas (2007) nos instiga a pensar o sentido ético e político das pesquisas em história de vida e que nos é caro ao propósito deste artigo. Nesse sentido, de acordo com o autor há um duplo paradoxo: viver para contar e contar para viver. O primeiro, viver para contar, revela a larga tarefa de assumir nossa condição de sobreviventes às mazelas das guerras, massacres, injustiças. Por outro lado, contar para viver reconhece a narrativa de si como material sensível, para além de tratar para que não se repita, é compreender que tais relatos enriquecem a razão comum.

De todo modo, a bússola que rege esta pesquisa aponta para uma possível generalização exigida eticamente diante a possibilidade do saber comum, ao mesmo tempo que se envereda pelo íntimo, o particular e sensível, que não existe *a priori*, mas é inaugurado narrativamente. Assim fundada narrativamente, a experiência nos indica saberes, imagens e representações que a acompanham, as regras que a limitam e lhe dão sentido, as tramas que dela brotam.

Nesse sentido, as obras de arte não valem apenas como objeto, mas adquirem caráter performativo de uma experiência estética, de valores, sensibilidades. Ao explorar os fragmentos (auto)biográficos produzidos por essas artistas através de suas obras, mas também críticas e comentários produzidos sobre elas, consideramos as narrativas nas quais reconstroem a compreensão de mundo, o modo como se vê o passado, mas também, a maneira

que se percebe o presente, avaliam as experiências vividas e lhes dão sentido.

O uso de elementos e resquícios de intimidade apontam para a autobiografia em que a vida é produto da narração. Ao mesmo tempo, uma proliferação de fórmulas contemporâneas de autenticidade, da exaltação da individualidade, também visto em outras esferas do social, como na mídia. Caminhamos, então, para a leitura das obras de arte, a qual guarda a possibilidade de abrir caminhos para uma nova intimidade que não aquela marcada pela lógica dos *reality shows*, mas também como terreno de manifestações de políticas da diferença.

Nos entre vãos das poéticas visuais

Vãos são a distância entre eixos. Queremos, aqui, pisar no espaço entre uma coisa e outra. Uma zona fronteira, os vãos são como fermentação para o que virá. Atravessar a relação entre a pesquisa (auto)biográfica e os processos formativos nos entre vãos da arte, assim como as críticas coletivas e sociais que a partir deles se pode evocar. Como recurso metafórico, propomos uma visita a uma exposição de poéticas visuais. Dessa exposição, ressaltamos alguns aspectos que nos servirão de guia. Uma exposição de obras de arte desvenda o tempo e o espaço em que a arte se encontra com a coletividade que se propõe a apreciá-las. Por poéticas visuais, referimo-nos às narrativas que podem surgir do entrelaçamento entre ciência e arte. Na palavra poética, cabe um acesso privilegiado ao sensível, à experiência, à ficção e à memória, marcas que rompem linhas delimitadas do pessoal e do coletivo. Em nosso itinerário, trata-se de desandar caminhos, em alguns momentos contrariar sentidos e, em outros, redefinir contrapontos de como pode ser vista a arte contemporânea de Adriana Varejão.

Na superfície da arte, ensaiamos linhas de sentido. A construção narrativa não é, portanto, um exemplo ou modelo, mas um processo de enunciação, ainda que seja como materiais ficcionais: atravessam o dito – ou o enunciado –, os lugares comuns e, assim, abrem novas formas de dizer. Assim, em se tratando de arte, ou da pesquisa (auto)biográfica, não se trata de uma mera transmissão de dados ou notícias. O encontro com a narrativa não se dá tecnicamente, embora não possamos desstituir tal abordagem de importância, mas eticamente.

Para a análise das obras de arte, Barthes (2015) nos dá algumas pistas ao dispor de dois conceitos por ele utilizados na investigação da fotografia e que nos interessa a obra de arte: o *studium*, que em latim quer dizer a aplicação a uma coisa, um investimento geral sem acuidade particular. Pelo *studium* nos concerne os testemunhos políticos, os quadros históricos. A cultura é aqui o cerne do conceito; e o *punctum*, palavra que designa uma ferida, a marca feita por algo pontiagudo. Esse segundo elemento parte da obra de arte e transpassa o *studium*. São pontos de acesso ao sensível. É o acaso de uma obra que, nela, estimula e induz vagamente a pensar. Por um lado, o *studium* é sempre codificado em signos. Por outro lado, o *punctum* lança a arte para além daquilo que ela dá para ver, muitas vezes contraditório e se mistura ao *studium*.

Portanto, podemos assim como Barthes (2015, p. 67) “[...] misturar duas vozes: a da banalidade (dizer o que todo mundo vê) e a da singularidade (salvar essa banalidade de todo o ardor de uma emoção que só pertencia a mim)”. A partir desses dois conceitos, acomodamos o olhar sobre a arte sem nos colocarmos numa posição de especialistas e técnicos, uma vista muito perto ou muito longe, numa análise puramente do fenômeno global da arte.

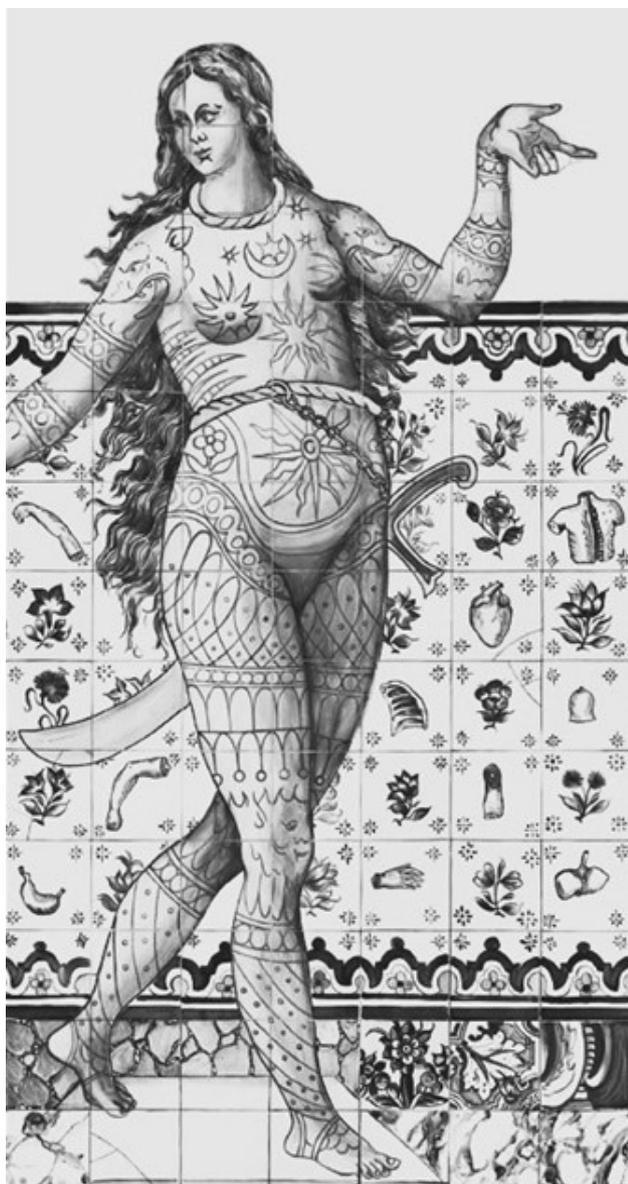
Na obra de Botticelli, *O nascimento de Vênus*², produzida entre 1484 e 1486, deparamos com uma Vênus que nasce da espuma do mar, a pele intocada, branca e sensual. O corpo feminino se oferece, nesse quadro, como objeto de desejo ao olhar masculino, criador e consumidor do corpo feminino. Nessa direção, Mayayo (2003) nos oferece um ponto de vista acerca das maneiras de narrar a história da arte e da prática artista de mulheres: no campo da arte, a mulher não se insere como criadora, mas como criação, objeto de consumo e deleite. Satisfeita em um estado de inocência, a Vênus de Botticelli, não parece ter desejos ou exigências. Não mais que um corpo, Vênus parece se proteger fechando-se, retraindo e tapando-se para revelar parcialmente seus seios e contorno dos quadris. Ao passo que a passividade, inocência e inércia confirmam o domínio que o espectador possui sobre ela. O corpo feminino é, aqui, algo a ser conquistado e dominado.

Com efeito, se há algo que a literatura feminista tem interrogado a respeito do tema é que uma obra de arte responde, mesmo que parcialmente, aos discursos dominantes na sociedade em que foi criada, e rastrear a história do nu artístico equivale a acompanhar a história da nudez feminina. Valores muitas vezes considerados universais e absolutos, tais como a beleza e o erotismo, constituem, na realidade, a perspectiva do homem ocidental (Mayayo, 2003). Representado de múltiplas formas e em diferentes narrativas, sejam elas de cunho literário, histórico ou mitológico, o nu feminino reflete o corpo que se oferece como objeto de desejo. A Vênus se oferece passivamente ao olhar do espectador ao colocar-se na posição mais adequada para que este possa contemplá-la.

2 *O nascimento de Vênus* é uma pintura de Sandro Botticelli – símbolo do Renascimento italiano –, que retrata a deusa Vênus emergindo do mar. A obra está exposta na Galleria Degli Uffizi, na Itália.

Em contraposição, a *Figura de Convite III* de Varejão, com 2 metros de dimensão, trata-se do gesto de uma mulher que fabrica a si mesma numa multiplicidade de personagens. A pele branca sem marcas de Vênus dá lugar a uma pele tracejada composta por muitos traços. Desenha-se aqui um dos *punctum* que a obra nos exorta: uma política sob a pele uma vez que esta é mediadora de espaços, entre o dentro e o fora, cuja função de limitar, de conter, estão associadas às de contato e de transição. Trata-se de uma pele que diz e comunica, faz-se ser vista. São linhas que dão outros limites a este corpo.

Figura 2 – *Figura de convite III*, 2005. Óleo sobre tela, 2 x 2 m



Fonte: recorte realizado pelas autoras.

O corpo tatuado da *Figura de Convite III* revela a possibilidade de ruptura com as convenções somáticas. A presença das marcações no corpo, mais especificamente a tatuagem, aponta para sua existência em variados contextos culturais ao longo da história (Machado, 2018). Marcado pela tatuagem, o corpo da *Figura de Convite III* sinaliza ao corpo inacabado, moldado e pintado conforme o encontro com a alteridade e o mundo.

Entre os egípcios, a tatuagem reveste-se de funções ritualísticas, espécie de oferenda. Na Grécia e Roma antiga, escravos e gladiadores tinham os corpos traçados pela tatuagem como marca de sua condição social. Nas comunidades indígenas brasileiras, o desenho sobre pele era feito após o festim antropofágico (Lise; Gauer; Neto, 2013). No ocidente, com o advento do Cristianismo, no entanto, a tatuagem é submetida à interdição religiosa.

Nessa dupla potência de se revelar lugar de conformação e de confrontação social, o corpo tem sempre a capacidade de expressar controle e resistência, autoridade e subversão (Ferreira, 2007). Assim, a corporeidade, marcada com o recurso da tatuagem, configura um projeto contra as convenções que apontam para a sacralização de um corpo natura(lizado).

Longe da passividade de Vênus, a figura de convite é um corpo em movimento. O *punctum* se desenrola, aqui, na postura da figura: não há pose, mas é um caminhar, um convite. Assim, como as cordas ao redor do pescoço e do quadril não nos parecem prender ou restringir-lhe o movimento. Estão mais próximos de serem adornos com os quais se enfeita. A figura porta-se como uma guerreira, traz consigo uma cimitarra³. As suas tatuagens se configuram enquanto criação transfiguradora do próprio corpo para além de uma simples realida-

³ A cimitarra é um tipo de espada usada pelos guerreiros muçulmanos, árabes e turcos. É uma espada típica do Oriente Médio e da Índia.

de biológica, supostamente natural e *a priori*. Remete-nos à estética da existência (Rolnik, 2018) cuja vida é tomada de forma sempre experimental, em cada movimento se inventa os protocolos que nos permitem renomear, sentir e perceber o mundo.

Fabulações antropofágicas

Só a antropofagia nos une. Socialmente. Economicamente. Filosoficamente. (...) Contra a verdade dos povos missionários (Oswald de Andrade, Manifesto Antropófago).

As obras de Adriana Varejão nos instigam a pensar acerca da função da prática artística, não como um contar de história – ou reprimi-la, mas criar modos pelos quais a história pode ser dita. Suas obras são tecidas de histórias do corpo, do Brasil, do azulejo português. Na espessura existente da história, as obras de Varejão são “[...] um ponto de fusão do tempo social, condensando uma atualizada história do oprimido” (Herkenhoff, 1996, p. 4).

A figura de convite, a qual leva o nome da obra, faz referência aos muitos painéis de azulejaria dos palácios portugueses dos séculos XVII e XVIII. Com tendências marcadamente do contexto barroco, as figuras de convite, em sua maioria de tamanho real, expressam escudeiros, lacaios ou guerreiros e indicam os caminhos a serem trilhados pelos visitantes dentro do edifício. Em tons azuis típicos da arte em azulejos, a obra *Figura de convite III* nos apresenta uma guerreira portando uma espada, tatuada e selvagem, em contraposição ao imaginário do europeu “civilizado”. A mulher em pé nos convida para um festim ao mesmo tempo em que, ostenta a cabeça decepada, um autorretrato da artista. O advento de “eu mesmo” como o outro. Menos imediatamente, outras figuras se misturam, menores e, aparentemente, avulsas. São flores, pedaços de pernas, troncos, braços e estômagos.

Na década de 1920, o mito antropofágico foi resgatado pelas vanguardas modernistas. No cenário da época, o movimento antropofágico (Oswaldo De Andrade, 2017), cujos nomes proeminentes se destacam Oswald de Andrade e Tarsila do Amaral, ocupa o imaginário cultural e social, transpondo os limites da literalidade do ritual de ingerir o outro praticado pelos povos originários. Em resposta ao projeto de civilização eurocentrada, cuja presença impositiva das culturas colonizadoras faz-se sentir, a proposta modernista do movimento antropofágico adota uma bússola ética com relação ao outro e sua cultura ao ratificar o “[...] processo de hibridação dos diferentes povos que formaram o país em ondas sucessivas de imigração, eliminando qualquer espécie de julgamento de um valor supostamente intrínseco a suas respectivas culturas” (Rolnik, 2021, p. 20). Assim, o rito é transferido ao imaginário social brasileiro como um todo, como um mito fundados do país relativo à política de relação com o outro – um outro, neste caso, abusar de suas vidas –, e dos elementos que compõem seu mundo.

Ao retomar, aqui, os conceitos de Barthes (2015), *studium* e *punctum*, parece-nos entrelaçados na análise da obra de arte em questão. Os testemunhos políticos, quadros históricos e o contexto cultural que concerne ao *studium* nos imerge em nossa origem colonial-escravocrata, que nos funda enquanto nação e não deixou de estar presente na maneira que estruturamos nossas instituições a vida e o cotidiano, os modos de ver e perceber de uma parte significativa da nossa sociedade, mantendo-se sempre a postos. Nesse contexto, digerir o outro colonizador⁴ lhes concederia suas forças

4 Sueli Rolnik (2021) tece sua reflexão a partir de duas cenas enraizadas no imaginário antropofágico e que nos é cara. A primeira refere-se ao baquete realizado pelos indígenas Caeté, em 1556, na prática ritual de devorar o bispo Sardinha e sua tripulação, capturados após um naufrágio na região de Coruripe, região atualmente pertencente ao estado de Alagoas.

e potência com a qual afirmava seu modo de existência e expressava sua vontade.

Ao passo que o *punctum*, a ferida que quebra e ao mesmo tempo expande o *studium*, transpassa os corpos que vão sendo criados, então, a partir de pedaços deste outro que se decide apropriar. Porque portadores de uma radical afirmação da diferença, são capazes de uma expansão de si, cuja intenção é tomar para si a potência de vida do outro e compor com eles um devir singular de si mesmo e do mundo. A (co)existência de elementos descontínuos, heterogêneos, na medida em que não pertenciam ao mesmo mundo, comporta essa espécie de dualidade: a delicadeza que subentende do azulejo, com traços finos, singelos e sutis, provoca estranheza frente à presença de partes decepadas de corpos humanos.

Tal como nos sinaliza Oswaldo de Andrade (2017), a alegria é a prova dos nove. Não é qualquer outro que se consome. Há, no entanto, uma escolha balizada pelo quanto a potência singular do outro aumentaria a nossa própria potência e irrompem um devir outro de si mesmo. O que se deflagra é uma nova figuração de si, do mundo e das relações que os cercam, na medida em que propõe uma hibridação de mundos na qual toda hierarquia entre os sujeitos e suas culturas perdem a estabilidade. São, tal como Rolnik (2021, p. 29), “processos inesgotáveis de criação e recriação de si e do mundo”, acontecimento que faz do mundo um mundo em obra. Nesse sentido, formas correntes da realidade são colocadas em questão, verdades hegemônicas interrogadas. Ora, a verdade, no *Manifesto antropofágico*, é

“uma mentira muitas vezes repetida”⁵ (Andrade, 2017, p. 56). A possibilidade de transfiguração de uma relação com a alteridade depende, assim, da presença viva do outro em nossos corpos, esse outro de si mesmo tal como nos dá a ver o autorretrato de Adriana Varejão na própria obra.

Ora, a presença viva do outro em nós envereda-nos por uma discussão em que a arte e autobiografia podem inscrever-se como heterobiografização, isto é, “[...] a forma de escrita de si que praticamos quando nos confrontamos com a narrativa de outrem” (Delory-Momberger, 2008, p. 60). Mesmo que fictícia, a figura do outro ou a de si mesmo, isso não significa uma figura falsa ou desprovida de realidade. A narrativa do outro, tal como propõe Delory-Momberger (2008, p. 62), constitui “[...] um dos lugares onde experimentamos nossa própria construção biográfica; onde ela pode deslocar-se, reconfigurar-se, alargar seu horizonte; onde ela se põe à prova como *escrita de si*”. A partir do atravessamento pelo outro, (re)criamos processos singulares, estabelecemos outros territórios, circulamos por diferentes tipos de mundos e repertórios.

No entanto, o que deve e o que não deve ser tragado e ingerido? É esse questionamento que propõe Rolnik (2021) ao problematizar o próprio ideário antropofágico. O modo antropofágico de relação com a alteridade em si mesmo não é garantia de nada. O movimento antropofágico e as críticas que dele engendram representa uma ameaça ao sistema econômico e político vigente. Novas estratégias são produzidas para reestabelecer e recuperar o controle, apropriando-se da liberdade de experimentação, irreverência, flexibilidade e hibridação, características próprias do ideário antropofágico. “Em suma, a política de sub-

A resposta do governo português foi o extermínio da população Caeté, a selvageria desses povos justificava sua supressão. A segunda cena, no entanto, é composta por Hans Staden, aventureiro alemão que, naufragado no que hoje é região pertencente ao estado de São Paulo, é capturado pela população Tupinambá, mas liberto após nove meses pelos próprios indígenas que decidiram não o devorar. De um lado, o Novo Mundo, romantizado como uma terra idílica, o paraíso na terra e, de outro, uma visão do inferno,

5 A frase completa do texto original diz: “Contra a verdade dos povos missionários, definida pela sagacidade de um antropófago, o Visconde de Cairu: - É a mentira muitas vezes repetida” (ANDRADE, 2017, p. 56).

jetividade flexível permanece, mas perde sua força crítica de criação na produção de si e do mundo” (Rolnik, 2021, p. 69). O uso que se faz dessa apropriação mantém uma anestesia sob os efeitos do outro vivo no próprio corpo.

Assim, a produção serializada de objetos da fábrica fordista dá lugar a uma produção intangível de “mundos-imagens” criados pela cultura de massas e veiculados pela mídia social. O ponto nevrálgico desse novo sistema de produção, que chamamos de sociedade e cultura de consumo, está em preparar “o terreno cultural, subjetivo e social para a acumulação de capital” (Rolnik, 2021, p. 55). Toma corpo uma subjetividade cuja relação do sujeito com ele mesmo como “capital humano” deve crescer indefinidamente e cada vez mais rápido e hábil, numa espécie de *marketing* de si mesmo (Dardot; Laval, 2016).

No contexto dessa subjetividade do tipo *showroom*, a biografia ora aparece como relato das origens ora se converte em forma de consumo. O sintoma biográfico do qual nos fala Marinas (2007) é esse movimento do consumo compulsivo de biografias transmutadas em *talk shows* no lugar de produzir histórias, memórias pessoais ou coletivas.

Embora os ecos do questionamento do que deve ou não ser tragado, parece-nos que aquilo que move a potência do movimento antropofágico é o ingerir o mundo de modo a transformá-lo. A interposição entre o eu e a presença viva do outro engendram a criação do vir a ser, um germen de mundo que reinventa as possibilidades de existências. O ato de ingerir esse corpo passa necessariamente por sua fragmentação. Dividindo-o em pedaços, perfurando-o para juntar suas partes de outras maneiras. Um e outro deixam alterar a si próprios nestas fabulações antropofágicas, transformando-se em algo inteiramente novo e disforme.

É apelo à rejeição à ordem subjetivas estáticas e, também, estéreis. O estranho e o fami-

liar conjugam a vida como uma obra em andamento, de passagem e em experimentação. O corpo-antropofágico oferece oportunidade de novas aberturas, novas identificações, novos prazeres. A um só tempo leva a cabo uma reinvenção de si, além de uma desconstrução do corpo e arte como crítica ao racionalismo. Esse corpo transformado habita o entremeio, alarga e transborda o encontro com o mundo, redesenha novas superfícies, (re)existências que provocam diferenças. O sujeito e o objeto, o eu e o mundo, interior e exterior se dissolvem através da multiplicidade. Não se pretende, no entanto, instaurar um novo projeto a ser perseguido, um dever-ser, nem mesmo uma referência ou um exemplo. Mas parece-nos significativo evidenciar, neste caso através da arte de Adriana Varejão, e aquilo que ela pode suscitar, o caráter ficcional, inventado, cultural e instável dos modos de se constituir.

Considerações finais

Ao final deste percurso, vislumbramos aos poucos o que esta experiência com a arte nos revela: ela carrega consigo a intensidade de novos modos de ver e sentir, sua função ética de criação de mundos, para além do já sacramentado. Objetivamos, a partir da arte e (auto)biografia, uma leitura dos processos de autonarrar e escrita de si na medida em que reinventa modos de fazer, ser e biografar. Um trabalho de experimentação sobre si e o mundo que demanda atenção constante.

Convidamos o leitor a um exercício de fabulação sobre as narrativas de si, porque imbuídas das condições sócio-históricas, as narrativas nos permitem acesso privilegiado à dimensão do sensível que escapa ao paradigma tradicional racionalista. O ponto do qual partimos implica compreender os processos de ficção de si e daquilo que nos rodeia nos entremeios do exercício de narrar. Ao mesmo

tempo expressão social e de singularidade do humano, a narrativa anuncia os movimentos contínuos da construção de subjetividades a partir de um campo que formula críticas culturais contundentes.

Nossa pretensão foi mostrar que, vista pela ótica da arte, a vida é atividade formadora. Assim, a arte possibilita uma experiência estética do mundo: interpretar o mundo não se trata apenas de conhecê-lo, mas de criá-lo. Numa via dupla, a produção artística consiste na capacidade de formulações preposições que invadem as memórias individuais do espectador ao mesmo tempo que propõe uma crítica coletiva. Elementos autobiográficos se pluralizam.

Assim, a perspectiva (auto)biográfica é um trabalho comprometido com a ética e política da alteridade. Além de favorecerem a reflexividade crítica e as dimensões sobre o tempo, a memória e o corpo. A obra de Varejão, dessa forma, convida-nos apreender o corpo em seus contornos segundo códigos socioculturais, que configuram distintos personagens em seus lugares e sua distribuição no campo social, hierarquias e representações. É via para se pensar o corpo coletivo para além do homogêneo e estável. Enquanto fronteira de resistência, o corpo é inscrito como espaço de construção capaz de levar a cabo a contraprodução daquilo que não está dado.

No entanto, um mesmo texto admite inúmeras interpretações, assim como a arte. Não tratamos aqui de todas as dimensões possíveis que a obra de Adriana Varejão pode nos suscitar. Assim, não nos cabe propor o que a artista quis dizer com determinada preposição. Mas convidar o leitor habitar o entremeio da arte que transborda e alarga o encontro com o mundo, redesenha novas superfícies, (re)existências que provocam diferenças. São poéticas que traçam caminhos diferenciados para a constituição dos corpos e das subjetividades a partir do “viver artista”: a constru-

ção de uma existência ética e política; compor, transformar e inspirar a si e ao mundo, numa construção coletiva de formas impensadas. Lugares de criação de vida, mesmo que ainda inexplorados.

Referências

ANDRADE, Oswaldo. **Manifesto Antropofágico e outros textos**. São Paulo: Penguin Classics; Companhia das Letras, 2017.

ARFUCH, Leonor. **O espaço biográfico: dilemas da subjetividade contemporânea**. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2010.

BARBOSA, Ana Mae. **Arte-educação no Brasil**. São Paulo: Perspectiva, 2012.

BARTHES, Roland. **A câmara clara: nota sobre a fotografia**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2015.

BOLÍVAR, Antônio. Las historias de vida del profesorado. Voces y contextos. **Revista Mexicana de Investigación Educativa**, v. 19, n. 62, 2014, p. 711-734. Disponível em: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=14031461004>. Acesso em: 08 fev. 2023.

CLANDININ, Jean; CONNELLY, Michael. **Pesquisa narrativa: experiências e história na pesquisa qualitativa**. Uberlândia: EDUFU, 2011.

DARDOT, Pierre; LAVAL, Christian. **A nova razão do mundo: ensaio sobre a sociedade neoliberal**. São Paulo: Boitempo Editorial, 2016.

DELORY-MOMBERGER, Christine. **Biografia e educação: figuras do indivíduo-projeto**. Natal, RN: EDUFRN; São Paulo: Paulus, 2008.

DELORY-MOMBERGER, Christine. Fundamentos epistemológicos da pesquisa biográfica em Educação. **Educação em Revista**, Belo Horizonte, v. 27, n. 1, p. 333-346, 2011. Disponível em <https://doi.org/10.1590/S0102-46982011000100015>. Acesso em: 8 fev. 2023.

FERREIRA, Vitor Sérgio. Política do corpo e política de vida: a tatuagem e o body piercing como expressão corporal de uma ética da dissidência. **Etnográfica**, vol. 11 n. 2, 2007, p. 291-326. DOI: <https://doi.org/10.1590/S0102-46982011000100015>

[org/10.4000/etnografica.1979](https://doi.org/10.4000/etnografica.1979). Acesso em: 10 mar. 2023.

GALVÃO, Cecília. Narrativas em Educação. **Ciência & Educação**, Bauru, v. 11, n. 2, p. 327-345, 2005. Disponível em <https://doi.org/10.1590/S1516-73132005000200013>. Acesso em: 20 maio 2021.

HELGUERA, Pablo. Transpedagogia. In: HELGUERA, Pablo; HOFF, Mônica. **Pedagogia no campo expandido**. Porto Alegre: Fundação Bienal do Mercosul, 2011. p. 11-12.

HOLLANDA, Heloisa Buarque de. **Pensamento feminista hoje: perspectivas decoloniais**. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2020.

HERKENHOFF, Paulo. Pintura/Sutura. In: **Adriana Varejão**. São Paulo: Galeria Camargo Vilaça, 1996.

LISE, Michelle Larissa Zini; GAUER, Gabriel José Chittó; NETO, Alfredo Cataldo. Tatuagem: Aspectos Históricos e Hipóteses Sobre a Origem do Estigma. **Brazilian Journal of Forensic Sciences, Medical Law and Bioethics**, v. 2, n. 3, p. 294-316, 2013. DOI: [https://doi.org/10.17063/bjfs2\(3\)y2013294](https://doi.org/10.17063/bjfs2(3)y2013294).

LOPONTE, Luciana Gruppelli. Tudo isso que chamamos de formação estética: ressonâncias para a docência. **Revista Brasileira de Educação** v. 22 n. 69, 2017. DOI: <https://doi.org/10.1590/S1413-24782017226922>.

MACHADO, Rafael Siqueira. A problematização da tatuagem sob a ótica da virada ontológica na antropologia. **Csonline**, n. 24, p. 131-147, 2018. DOI: 10.34019/1981-2140.2017.17469.

MARINAS, José Miguel. **La escucha en la historia oral**: palavra dada. Madrid: Editorial Síntesis, 2007.

MAYAYO, Patricia. **Historia de mujeres, historias del arte**. Madri: Ensayos Arte Cátedra, 2003.

NEVES, Júlia Guimarães; AMORIM, Filipi Vieira; FRISON, Lourdes Maria Bragagnolo. A complexidade entre (auto)biografia e formação: reflexões sobre o método (auto)biográfico. In: ARAÚJO, Juliana Pereira de; ERBS, Rita Tatiana Cardoso. **O humano na pesquisa (auto)biográfica: diversidade de contextos e experiências**. Jundiaí, SP: Paco Editorial, 2020. p. 23-43

RAGO, Luiza Margareth. **A aventura de constar-se**: feminismos, escrita de si e invenção da subjetividade. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2013.

ROLNIK, Suely. **Antropofagia zumbi**. São Paulo: n-1 edições, 2021.

ROLNIK, Suely. **Esferas da insurreição**: notas para uma vida não cafetina. São Paulo: n-1 edições, 2018.

TVARDOVSKAS, Luana Saturnino. **Dramatização dos corpos**: arte contemporânea e crítica feminista no Brasil e na Argentina. São Paulo: Intermeios, 2015.

VYGOTSKY, Lev. **Psicologia da arte**. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

Recebido em: 27/04/2023

Revisado em: 30/10/2023

Aprovado em: 26/11/2023

Publicado em: 06/12/2023

Ana Paula Dias Pires é mestranda em Educação pela Universidade Federal de Catalão (UFCAT).
E-mail: anapaula.dpires@gmail.com

Rita Tatiana Cardoso Erbs é doutora em Educação pela Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul (PUC-RS).
Pós-doutora. Professora efetiva pela Universidade Federal de Catalão (UFCAT). E-mail: professoraritaerbs@gmail.com