

A formação ética do olhar na obra “A história não é terreno de felicidade”

ALICE LINO LECCI

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MATO GROSSO

A presente crítica dirige-se à obra “A história não é terreno de felicidade” de Néle Azevedo, no que se refere aos seus aspectos formais e simbólicos, a saber, a mesma compreende quatro fotografias e um vídeo intitulado “Tríptico”, que envolvem esculturas antropomórficas congeladas, cujos materiais constitutivos são o barro do mangue da ilha de Itaparica, a água pura, o urucum e o sangue da artista. Essas esculturas efêmeras simbolizam as distintas identidades fundadoras da sociedade brasileira, ou seja, o barro preto do mangue faz alusão à nossa ancestralidade africana, a água branca e translúcida, quando congelada, refere-se aos europeus e



Figura 10.1: *

© Néle Azevedo A história não é o terreno da felicidade 4

o laranja avermelhado do urucum representa os povos indígenas.

A referida obra foi concebida durante uma residência no Instituto Sacatar na Ilha de Itaparica, Bahia, em 2013. A discussão étnica em torno do trabalho dá-se, portanto, a partir da percepção de tal ilha e da consciência histórica do lugar. Como se sabe, o urucum é utilizado por diversas etnias indígenas nas pinturas faciais e corporais, no entanto, nessa obra, em especial, Néle presta sua homenagem aos povos Tupinambás, habitantes originários da Ilha de Itaparica.

Dito isso, a fim de discutir a obra em questão, essa crítica lança mão no campo da Estética de certos argumentos de Herbert Marcuse, no que se refere à determinada função cognitiva da arte na contemporaneidade e das noções de Susanne Langer e Susan Sontag no tocante à “função” da arte e da fotografia na “formação” do olhar. Ademais, trataremos da concepção acerca da ideia fictícia de “raça” e da violência racista a partir das perspectivas de Achille Mbembe, Neusa Santos e Davi Kopenawa, que conduzem, por fim, a certa compreensão acerca da fruição dessas fotografias e do referido vídeo. Esse último ainda será analisado a partir das temáticas do tempo, da brevidade da vida e dos comentários da própria artista, conforme se verá adiante.

Formas de pensar e sentir a fotografia na contemporaneidade

Segundo Herbert Marcuse, a arte contemporânea seria capaz de conduzir a humanidade “à paz *espiritual*”¹. No entanto, como se sabe, esse estado de espírito não se mostraria suficiente para abarcar em sua plenitude a “paz *efetiva*”², de todo modo tal arte poderia contribuir a sua maneira para a concretização da paz, sendo que essa função seria própria da sua “essência” ou, em outros termos, o móbil para a realização da “paz *efetiva*” seria inerente às formas dos objetos sensíveis apreciados.

¹ MARCUSE, Herbert. A Sociedade como obra de arte. *Novos Estudos*. São Paulo, n° 60, 2001, p. 46.

² Id.

Nessa direção, de acordo com Marcuse, a arte apresentaria certa função cognitiva na contemporaneidade, “reclamada como um modo de apresentação da verdade”³ ou ainda “como crítica do conhecimento pintada ou modelada”⁴. E insiste: “a arte não deve ser mais impotente perante a vida, e sim cooperar na conformação da vida mesma; e deve ao mesmo tempo, permanecer arte, ou seja, aparente”⁵. Assim, a arte encontrar-se-ia em uma posição antagônica, a saber, como um produto da imaginação, apresentar-se-ia como a aparência da realidade. Contudo, essa aparência abarcaria a seu modo a “realidade” acrescida da “verdade possível vindoura”⁶, visto que “ela produz um novo mundo. A força do saber, do ver, do ouvir limitada, reprimida e falsificada na realidade, torna-se na arte em força da verdade e libertação”⁷. Nessa concepção, vale ressaltar que:

a forma da arte é essencialmente distinta da forma da realidade; arte é realidade estilizada, e mesmo realidade negativa, negada. Mais ainda: a verdade da arte não é a verdade do pensamento conceitual, da filosofia ou da ciência, a qual reconfigura a realidade. O elemento da arte é a sensibilidade interna e externa, o estético⁸.

As formas de expressão de uma “realidade” manifesta na arte contemporânea tornam-se possíveis graças à compreensão da imaginação como um processo mental independente e autêntico, que opera com suas “próprias leis e valores de verdade”⁹. Ao buscar a “reconciliação do indivíduo com o todo, do desejo com a realização, da felicidade com a razão”¹⁰, essa faculdade mostra-se, portanto, capaz de transpor as contradições inerentes à realidade humana. Assim, une “as mais profundas camadas do inconsciente aos mais elevados produtos da consciência

³ Ibid., p. 47.

⁴ Id.

⁵ Id.

⁶ Ibid., p. 48.

⁷ Id.

⁸ Id.

⁹ Id. *Eros e Civilização*. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1978, p. 133.

¹⁰ Ibid., p. 134.

(arte), o sonho com a realidade; preserva os arquétipos de gênero”¹¹, além de trazer à tona as “imagens tabus da liberdade”¹².

Para Susanne Langer, a arte apresenta um modo próprio de “enunciação”, na medida em que se refere aos “ritmos da vida: orgânica, emocional e mental”¹³, cujo entrelaçamento mantém-se pelo “ritmo da atenção”¹⁴. Tais experiências “não são *formalmente* acessíveis à projeção discursiva”¹⁵ e, quando unidas, “compõem o padrão dinâmico do sentir. É esse padrão que apenas as formas simbólicas não discursivas podem apresentar, e esse é o ponto fundamental e o propósito da construção artística”¹⁶.

No tocante às fotografias de Néle, observam-se as esculturas dispostas lado a lado no deque, ou seja, não há “hierarquia, privilégios ou destaques”¹⁷ enfatizados na posição dos corpos, que compõem a imagem. A diferença mantém-se nas cores dos materiais constituintes das esculturas, que, como já dissemos, simbolizam os grupos “étnicos” constituintes da sociedade brasileira. No entanto, as formas das esculturas antropomórficas são equivalentes, o que nos remete à percepção da igualdade dos corpos biológicos, independentemente do seu pertencimento “étnico”. Ao transpor essa igualdade para o campo social e político, essas fotografias passam a representar a equidade entre os três grupos formadores da sociedade brasileira, no que se refere ao acesso aos seus direitos enquanto cidadãos e cidadãs. Nesse sentido, o conjunto formal da obra “cria um universo de percepção e compreensão”¹⁸, ao mesmo tempo subjetivo e objetivo, que insiste em se tornar realidade. Assim, configura-se no âmbito da referida obra a expressão de certo otimismo no que se refere à obtenção da harmonia nas relações étnico-raciais no

¹¹ Ibid., p. 132.

¹² Ibid., p. 133.

¹³ LANGER, Susanne K. *Sentimento e Forma*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1980, p. 250.

¹⁴ Id.

¹⁵ Id.

¹⁶ Id.

¹⁷ AZEVEDO, Néle. Entrevista all'artista Néle Azevedo. Entrevista concedida a Matilde Puleo, por ocasião da realização do projeto Monumento Mínimo em Florença (Itália), publicada no desdobrável do evento em outubro de 2008. Disponível em: <https://www.neleazevedo.com.br/entrevista-matilde-puleo> Acesso em: 11/08/2019.

¹⁸ MARCUSE, Herbert, 1978, p. 135.

Brasil. Para tanto, na prática, o grupo dominante branco deve necessariamente desprender-se das concepções arraigadas racistas, aceitar a evidente igualdade inerente à constituição biológica dos corpos e além de se mostrar solidário às lutas dos/as indígenas e negros/as, deve se erguer em prol da efetivação de seus direitos como a igualdade, liberdade, justiça, bem-estar, segurança e o desenvolvimento social como um todo. Na mesma direção, os grupos negros e indígenas devem assumir suas respectivas identidades, a partir da compreensão da história e da cultura de seus ancestrais, e se posicionar politicamente em sociedade, de modo a enfrentar a opressão racista. Ademais, evidentemente cabe ao Estado dirigir políticas públicas às classes desfavorecidas no que se refere às condições para a manutenção da própria existência e para a ascensão social¹⁹.

A obra de Néle não se mostra, portanto, conformada com o fato de a sociedade brasileira ser segregada desde o seu nascedouro, visto que “as formas de liberdade e felicidade que invoca”²⁰ mediante as fotografias aqui analisadas “pretendem emancipar a realidade histórica”²¹ da desigualdade e, logo, pretendem conferir a todos/as indistintamente as mesmas oportunidades no âmbito político, econômico e social.

Conforme Susan Sontag, ao mesmo tempo em que a fotografia capta efetivamente a realidade ao deixar transparecer “provas”, “fragmentos” do mundo para além da própria existência do/a fotógrafo/a, ela também propõe uma “interpretação de mundo”²², aos moldes da pintura e do desenho. Nesse sentido, mesmo fotografias aparentemente irrefletidas, idealizadas, passivas ou despreziosas apresentam um “caráter didático”²³ na expressão de certo conteúdo. Para Sontag, “existe sempre um conteúdo de agressividade implícito em qualquer utilização da câmara”²⁴, na medida em que o ato de fotografar “é em si mesmo um acontecimento, com direitos cada vez mais líquidos e certos de interferir, invadir

¹⁹ c. f.: FERNANDES, Florestan. *O negro no mundo dos brancos*. São Paulo: Global Editora, 2007, p. 52.

²⁰ MARCUSE, Herbert, 1978, p. 138.

²¹ Id.

²² SONTAG, Susan. *Ensaio sobre a Fotografia*. Rio de Janeiro: Editora Arbor Ltda, 1981, p.

7.

²³ Id.

²⁴ Id.



Figura 10.2: *

© Néle Azevedo A história não é o terreno da felicidade 1

ou ignorar tudo o que estiver acontecendo ao redor”²⁵. Nos termos de Sontag, embora a fotografia mantenha-se no campo da observação, o uso da câmara já determina certa participação ativa, assim,

tirar uma fotografia é interessar-se pelas coisas como elas são, pela não alteração do *status quo* (ao menos pelo tempo necessário para tirarmos uma ‘boa’ fotografia) é ser cúmplice daquilo que faz um tema ser interessante, digno de ser fotografado – inclusive se houver interesse, a dor ou infortúnio alheios²⁶.

Nas fotografias de Néle, há a intervenção notória da artista na conformação da imagem, que prioriza a relação das esculturas com a paisagem, na qual estão inseridas. Diante dessas imagens, o espectador é conduzido à calma delineada principalmente pelo arranjo entre o céu e o mar de Itaparica e o corpo contemplativo representado pelas esculturas, dispostas ao centro das imagens.

²⁵ Ibid., p.11.

²⁶ Ibid., p.12.



Figura 10.3: *

© Néle Azevedo *A história não é o terreno da felicidade 2*

A beleza dessas e o conseqüente comprazimento suscitado nessa experiência estética estariam, portanto, associados à natureza observada pelas esculturas, sendo que as formas e as cores dessas últimas acrescentariam muito à harmonia das fotografias. No entanto, cabe-nos considerar que o sentimento de serenidade, cuja aparência compõe as imagens em questão, não constitui o terreno político econômico e social das relações étnico-raciais no Brasil. Nessa direção, Néle inter-vém mediante a sua obra junto à dor ou infortúnio oriundo dos embates vividos pelos grupos fundadores da sociedade brasileira.

Conforme Achille Mbembe, o termo “raça” remete-nos a “simulacros de superfície”²⁷ perversos, na medida em que sustenta a pretensão de certa dessemelhança significativa entre os seres humanos com a finalidade de impor uma superioridade fantasiosa, que, por fim, determina um “paradigma de submissão”²⁸ mediante a injúria, e inúmeras violações e humilhações²⁹. Evidentemente, a

²⁷ MBEMBE, Achille. *Crítica da Razão Negra*. Lisboa: Antígona Editores Refractários, 2014, p. 25.

²⁸ Id.

²⁹ C.f. *Ibid.*, p. 26

concepção do racismo é intrínseca à ideia fictícia de raça, haja vista que a condição para o primeiro é justamente a recusa da igualdade entre os corpos biológicos e suas potencialidades. Utiliza-se do termo “raça”, portanto, como “um modelo de exploração e depredação”³⁰ do/a negro/a. Nesses termos, ele/a é compreendido/a como alguém que deve ser contido/a, aquele/a do/a “qual é preciso proteger-se, desfazer-se ou que, simplesmente, é preciso destruir, devido a não assegurar seu controle total”³¹. Por outro lado, a concepção de “raça” engendra as diversas formas de enfrentamento à violência oriunda dessa segregação. “Tal como explica Frantz Fanon, a raça é também o nome que se deve dar ao ressentimento amargo, ao irrepreensível desejo de vingança, isto é, à raiva daqueles que lutaram contra a sujeição”³².

A violência embutida nas noções de raça e racismo enredaria a percepção do sujeito discriminado ao medo e ao terror, na medida em que configuraria sofrimentos capazes de culminar na negação das identidades históricas e existenciais dos/as negros/as e indígenas no Brasil. Segundo Neusa Santos, em uma sociedade racista como a brasileira, para que as pessoas negras ascendessem socialmente, fazia-se necessário a renúncia aos seus valores originários. Esse distanciamento de si mesmo se configuraria em termos concretos na negação do próprio corpo e da sua herança mítico-religiosa. Assim, a fim de escapar da condenação que a ancestralidade lhes reservava, ainda sob a ótica da tradição escravocrata, houve pessoas negras que optaram por se assemelhar moralmente e esteticamente aos ditos brancos. Nas palavras de Neusa Santos,

tendo que livrar-se da concepção tradicionalista que o definia econômica, política e socialmente como inferior ou submisso, e não possuindo uma outra concepção positiva de si mesmo, o negro viu-se obrigado a tomar o branco como modelo de identidade, ao estruturar e levar a cabo a estratégia da ascensão social³³.

³⁰ Ibid., p. 25.

³¹ Id.

³² Id.

³³ SANTOS, Neusa Souza. *Tornar-se negro ou As vicissitudes da Identidade do Negro Brasileiro em Ascensão Social*. Rio de Janeiro: Edições Graal Ltda, 1983, p. 19.

Observa-se que, em termos gerais, o “embranquecimento” dos indígenas brasileiros obedece em alguma medida à mesma lógica descrita acima, haja vista a obrigatoriedade da negação da sua herança ancestral mediante a sujeição à doutrina cristã e a consequente rejeição ao próprio corpo, com seus “afetos”, “afecções” e “capacidades”³⁴. Nota-se que o corpo aqui é compreendido a partir do seu modo de ser e perceber o mundo, que, por sua vez, define um *habitus*³⁵. Nesse sentido, Davi Kopenawa, xamã Yanomami, afirma que até a época presente, “a gente de *Teosi*” (Deus) dirige-se a ele, de modo a tentar intimidá-lo: “Seu pensamento está escurecido! *Satanasi* se apoderou de você! Se continuar dando ouvido às palavras dele, vai arder no fogo de *Xupari*”³⁶. Contudo, ele contra-argumenta, sem nenhum temor, ao sustentar a sua perspectiva:

Os missionários costumam repetir que *Teosi* criou a terra e o céu, as árvores e as montanhas. Mas, para nós, suas palavras só trouxeram para a floresta os espíritos de epidemia que mataram nossos maiores, e todos os seres maléficis que, desde então, nos queimam com suas febres e nos devoram o peito, os olhos e o ventre³⁷.

A respeito da violência no campo simbólico e físico dirigida aos negros e aos indígenas, cabem as observações de Achille Mbembe sobre o fato de o Ocidente ironicamente se autodeclarar dotado dos atributos racionais fundadores da universalidade, da “verdade”, como se fossem “o bairro mais civilizado do mundo”³⁸, visto que somente eles teriam concebido a “ideia de ser humano com direitos civis e políticos”³⁹, o que permitiria aos seus atuar na esfera pública e privada enquanto cidadãos/ãs. Por outro lado, a figura destoante do negro e do indígena seria representada a partir de efabulações úteis erigidas em torno do termo “raça” com

³⁴ C.f. VIVEIROS DE CASTRO, E. Os pronomes cosmológicos e o perspectivismo ameríndio. *Mana*, v.2, n. 2, p. 115-144, 1996, p. 128.

³⁵ c.f. Id.

³⁶ KOPENAWA, Davi; ALBERT, Bruce. *A queda do céu: palavras de um xamã yanomami*. São Paulo: Editora Companhia das Letras, 2019, p. 275.

³⁷ *Ibid.*, p. 277.

³⁸ MBEMBE, Achille, op. cit., p. 27.

³⁹ *Ibid.*, p. 28.



Figura 10.4: *

© Néle Azevedo A história não é o terreno da felicidade 3

o propósito da depreciação para fins da dominação e da exploração no trabalho, desde o período escravocrata até a contemporaneidade.

Diante desse contexto exposto, como já enunciamos, a aparência da calma expressa nas fotografias de Néle destoa da realidade concreta acerca das relações étnico-raciais no Brasil. Desse modo, a artista dirige o seu público à utopia, ou seja, faz-nos desejar a paz, a justiça e o comprazimento, que poderiam ser considerados consequentes da equidade entre os grupos étnico-raciais constituintes da sociedade brasileira. E, nesse lugar, revela ao olhar dos/as observadores/as “certas realidades possíveis”⁴⁰. Há na concepção da utopia uma função social a ser considerada, a saber, a mesma “significa um projeto, um desejo de transformação, que permite dirigir o olhar dos outros para direções até então insuspeitadas”⁴¹. Logo, “a grande missão da utopia é abrir lugar para o possível, em contraposição

⁴⁰ DUARTE JUNIOR, João Francisco. *Fundamentos Estéticos da Educação*. São Paulo: Cortez, 1981, p. 101.

⁴¹ Id.

à aquiescência passiva ao estado atual dos assuntos humanos”⁴². Nessa direção, as fotografias de Néle incitam nossos sentidos e sentimentos à percepção de uma realidade harmoniosa, equitativa, referente às relações étnico-raciais no país, então, além de termos nossos sentimentos e sentidos despertados para tal realidade, também se percebe a distância em que “se encontra nossa sociedade de um estado mais equilibrado e harmonioso (mais estético)”⁴³.

Essas fotografias operam, assim, no âmbito da “ética do ver”⁴⁴, ou seja, “ao ensinar-nos um novo código visual, a fotografia transforma e amplia nossas noções sobre o que vale a pena olhar”⁴⁵. Isso compreende a potência de fruição das mesmas que ao tocarem seu público, durante a experiência estética, faz “crer”⁴⁶, “penetra, invade e distorce”⁴⁷ sentimentos e percepções de mundo. Desse modo, tais imagens possibilitam o olhar para si e para as formas de percepção com o outro, de modo a ampliar as “ideias” e os sentimentos sobre o nosso posicionamento no mundo na relação com a alteridade expressa no povo brasileiro. A abstração incitada pelas fotografias de Néle equivale, portanto, a certa concepção harmoniosa das relações étnico-raciais no Brasil, distante evidentemente da realidade concreta. Daí, a possibilidade da conformação da esperança na percepção do espectador.

Por fim, aqui é possível também presumir essa mesma formação ética do olhar na artista em questão, visto que o ato de fotografar configura uma “relação com o mundo que se assemelha com o conhecimento – e por conseguinte com o poder”⁴⁸. Disso, pode-se sustentar que essas imagens abarcam os sentimentos da artista com relação à sua percepção de mundo, sendo que, no caso, referimo-nos a sentimentos éticos, oriundos de uma consciência política no tocante às relações étnico-raciais no Brasil. Isso confere “a importância intelectual e, efetivamente, biológica da arte”⁴⁹, à própria artista, que durante o processo de criação é impelida a simbolizar e articular seus próprios sentimentos na tentativa de compreendê-los

⁴² A.D. Salvador, *Cultura e educação brasileiras*, p.163 *apud* Id.

⁴³ DUARTE JUNIOR, João Francisco, *op. cit.*, p. 101.

⁴⁴ SONTAG, Susan, *op. cit.*, p. 3.

⁴⁵ Id.

⁴⁶ *Ibid.*, p. 13.

⁴⁷ c. f. Id.

⁴⁸ *Ibid.*, p. 4.

⁴⁹ LANGER, Susanne K., *op. cit.*, p. 262.

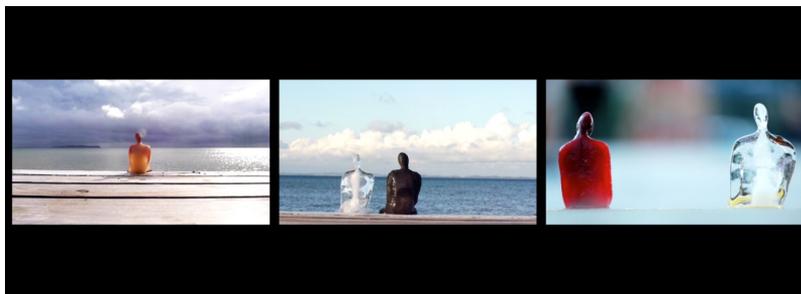


Figura 10.5: *

© Néle Azevedo _ Triptico, 2018 _ frame do vídeo

e de se orientar em sociedade⁵⁰. Mediante suas fotografias, Néle nos mostra a aparência dos sentimentos de calma, paz, harmonia, justiça relativos às relações étnico-raciais no país e nesses termos, incita sentimentos particulares distintos em seu público. “Uma vez que tenhamos visto essas imagens, começamos a percorrer um caminho que conduz a uma visão cada vez mais ampla. A imagem perfura. A imagem anestesia”⁵¹. Compreende-se, portanto, a “emoção estética” como um “efeito psicológico” no/a observador/a, que se refere a um “sentimento difuso de *jovialidade*, inspirado diretamente pela percepção de boa arte”⁵².

O tempo e a morte em “Tríptico”

A parte da obra intitulada “Tríptico” compreende um vídeo dividido em três imagens simultâneas. O mesmo tem como referência a pintura medieval produzida em três partes, que se utiliza do suporte em madeira ou tecido para narrar uma história mediante os três painéis expostos. Já “na composição virtual, três esculturas congeladas são registradas em seus processos de derretimento, formando um

⁵⁰ c.f. Ibid.

⁵¹ Ibid., p. 20.

⁵² Ibid., p. 410.



Figura 10.6: *

© Néle Azevedo_Triptico, 2018_frame do vídeo

tríptico em vídeo”⁵³.

A primeira refere-se ao desenrolar do derretimento da escultura, já aqui discutida em fotografia, cuja coloração diz respeito aos indígenas. Em um primeiro momento, essa figura isolada no centro da imagem, de costas para o observador, é iluminada pelo sol poente. Diante dela, a calma do mar de Itaparica toca ao fundo as nuvens acinzentadas, anunciando a chuva.

A segunda imagem apresenta duas esculturas também já visitadas nas fotografias, sentadas uma ao lado da outra de costas para o observador, sendo que uma simboliza os brancos e a outra, os negros. Nessa imagem, o azul claro do céu estampado por nuvens brancas se apura com o azul escuro do mar, que se mantém calmo. Embora a luz do sol inspire algum otimismo em cada canto dessa imagem, a desfiguração que se sucede dos corpos impacta a percepção sobre as mesmas em um sentido contrário.

Já a terceira imagem distingue-se das fotografias, que constituem essa obra, por exibir uma escultura congelada com o sangue da artista, entre outras tantas moldadas a partir da água pura, que somariam 400 esculturas. Essas foram expostas em uma escadaria da cidade de São Paulo, em frente ao Memorial da América Latina, durante a abertura da exposição “Exemplos a seguir!” (2013)⁵⁴. Desse

⁵³ Comentários de Néle Azevedo.

⁵⁴ AZEVEDO, Néle. Memorial da América Latina, São Paulo, 2013. Disponível em:

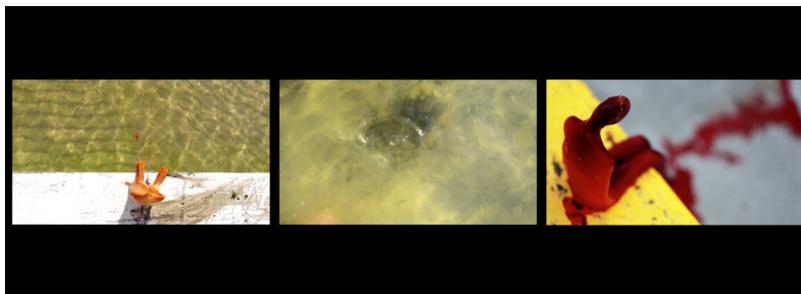


Figura 10.7: *

© Néle Azevedo _ Triptico, 2018 _ frame do vídeo

modo, ao invés do mar, do céu e da calmaria do horizonte da ilha de Itaparica, percebem-se os transeuntes da cidade movendo-se diante das esculturas.

No tocante ao derretimento e à conseqüente desfiguração das esculturas, primeiramente, observa-se certo destaque para o sangue da artista a pingar na escadaria. Contudo, a cabeça do “corpo” negro é a primeira a cair no colo da própria escultura. Nessa cena, o ângulo propicia a percepção do derretimento acelerado tanto da escultura negra, quanto da branca em gelo puro. Assim, no momento seguinte, observam-se ambas as esculturas sem cabeças, novamente pelas costas.

Enquanto isso, a escultura “indígena”, também vista pelas costas, diante do mar sereno de Itaparica, ainda se mantém aparentemente intacta. No instante seguinte, o corpo negro esfacela-se ao tombar para trás. E o sangue escorre pela escadaria da cidade, enquanto a figura indígena perde sua cabeça, que é levada pelo mar. As imagens são, então, inundadas pelo mar, e se contrastam com a última, que expõe o sangue da artista a se espalhar pelo concreto.

O sangue que pinga e escorre pela escadaria detém a aparência do devir, da brevidade da vida, ou ainda da “fragilidade” e “precariedade”⁵⁵ dos corpos humanos, o que também é percebido nos outros dois vídeos, cujas esculturas do

<https://www.neleazevedo.com.br/pt-videos-monumento-minimo>. Último acesso: 18/08/2019.

⁵⁵ AZEVEDO, Néle. Entrevista all’artista Néle Azevedo, op. cit.

mesmo modo se desfiguram até o estado líquido. Tais sequências de imagens podem, então, incitar uma reflexão em seu público acerca da igualdade no tocante às transformações às quais as esculturas estão suscetíveis, ou em outros termos, determinam a igualdade, que perpassa a constituição dos corpos dos distintos grupos étnico-raciais formadores da sociedade brasileira.

Tanto as fotografias quanto o vídeo de Néle apresentam uma relação com o tempo por constituírem um “*memento mori*”⁵⁶, ou seja, ambos participam da “mortalidade, vulnerabilidade e mutabilidade”⁵⁷ dos objetos retratados. Enquanto as fotografias são testemunhas do quão o tempo se mostra implacável, “precisamente por lapidar e cristalizar determinado instante”⁵⁸, em “Tríptico”, as imagens em movimento enfatizam a percepção do desaparecimento dos corpos. Cada um desses detém um desenrolar temporal próprio, que é sustentado pelo som ininterrupto do ir e vir das ondas do mar.

O conjunto da obra “A História não é terreno de felicidade” pode ser considerado um desdobramento de uma intervenção de Néle intitulada “Monumento Mínimo”. Nessa, a artista dialoga com os espaços públicos, como o “chão, escadarias e calçadas”⁵⁹, de diversas cidades do Brasil e do estrangeiro, mediante a instalação pelos próprios passantes de centenas de esculturas antropomórficas, moldadas a partir da água pura. Nessa intervenção, a ação do passante ao dispor as esculturas lado a lado em determinado espaço público é elemento constituinte do trabalho e configura uma experiência estética “pessoal, presencial, intransferível”⁶⁰. Nas palavras de Néle, “o tempo do monumento mínimo é o tempo presente, o tempo da experiência espacial imediata e de duração. Não se trata, então, de enfrentar o derretimento, mas de vivê-lo como experiência”⁶¹.

Ainda de acordo com a perspectiva de Néle, é justamente a efemeridade das esculturas que “intensifica sua relação com a morte e com o tempo”⁶².

⁵⁶ SONTAG, Susan, op. cit., p. 15.

⁵⁷ Id.

⁵⁸ Id.

⁵⁹ AZEVEDO, Néle. Entrevista all’artista Néle Azevedo, op. cit.

⁶⁰ Id.

⁶¹ Id.

⁶² Id.

Tanto o tempo do derretimento quanto o tempo do observador, do participante. Todo o acontecimento se dá em aproximadamente trinta minutos – a partir disso, o Monumento Mínimo passa a ser um acontecimento no presente, não cristaliza a memória, nem separa a morte da vida. Ganha fluidez, movimento e resgata essa função original do monumento: lembrar que morremos (*memento mori* “lembra-te que deves morrer”)⁶³.

As sequências das imagens da desfiguração das esculturas antropomórficas e mesmo o seu completo desaparecimento em estado líquido vivenciado mediante a fruição estética permanecem nos sentimentos incitados nos/as observadores/as, relativos à brevidade da vida e do quanto o tempo se mostra implacável para todos/as. Assim, somos conduzidos à percepção da igualdade que nos perpassa e do quanto a mesma encontra-se distante das relações étnico-raciais no Brasil. Discute-se, assim, a arrogância e o devaneio de se sustentar a superioridade de um grupo social sobre outro, ou ainda a pretensão de se sobrepor uma cultura sobre a outra. Faz-nos refletir, portanto, sobre o sangue derramado de nossos antepassados, sobre o quanto nos reconhecemos enquanto pertencentes a certo grupo étnico-racial ou o quanto desconhecemos a história da nossa ancestralidade.

Referências bibliográficas

AZEVEDO, Néle. *Entrevista all'artista Néle Azevedo*. Entrevista concedida a Matilde Puleo, por ocasião da realização do projeto Monumento Mínimo em Florença (Itália), publicada no desdobrável do evento em outubro de 2008. Disponível em: <https://www.neleazevedo.com.br/entrevista-matilde-puleo>. Acesso em: 11 ago. 2019.

_____. *Trabalhos*. A história não é o terreno da felicidade Disponível em: <https://www.neleazevedo.com.br/a-historia-nao-e-o-terreno-da-felic>. Acesso em: 08 jul. 2019.

_____. *Memorial da América Latina*, São Paulo, 2013. Disponível em: <https://www.neleazevedo.com.br/pt-videos-monumento-minimo>. Acesso em: 18/08/2019.

⁶³ Id.

- DUARTE JUNIOR, João Francisco. *Fundamentos estéticos da educação*. São Paulo: Cortez, 1981.
- KOPENAWA, Davi; ALBERT, Bruce. *A queda do céu: palavras de um xamã yanomami*. São Paulo: Editora Companhia das Letras, 2019.
- LANGER, Susanne K. *Sentimento e forma*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1980.
- MARCUSE, Herbert. A sociedade como obra de arte. *Novos Estudos*. São Paulo, nº 60, pp. 46-52, 2001.
- _____. *Eros e civilização*. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1978.
- MBEMBE, Achille. *Crítica da razão negra*. Lisboa: Antígona Editores Refractários, 2014.
- SONTAG, Susan. *Ensaio sobre a fotografia*. Rio de Janeiro: Editora Arbor Ltda, 1981.
- SANTOS, Neusa Souza. *Tornar-se negro ou As vicissitudes da identidade do negro brasileiro em ascensão social*. Rio de Janeiro: Edições Graal Ltda., 1983.
- VIVEIROS DE CASTRO, E. Os pronomes cosmológicos e o perspectivismo ameríndio. *Mana*, Rio de Janeiro, v. 2, n. 2, pp. 115-144, 1996.

O uso das imagens nesta edição foi autorizado pela artista.

RESUMO: A obra *A história não é terreno de felicidade* de Néle Azevedo compreende quatro fotografias e um vídeo intitulado *Tríptico*, que apresentam imagens de esculturas antropomórficas congeladas. Tais esculturas serão aqui discutidas a partir das suas representações no campo das relações étnico-raciais no Brasil. Para tanto, utiliza-se de certos conceitos de Herbert Marcuse, Susanne Langer e Susan Sontag no tocante à função cognitiva e ética da arte e da fotografia na contemporaneidade. Discorre-se aqui também acerca da ideia de “raça” e da violência racista, a partir das concepções de Achille Mbembe, Neusa Santos e Davi Kopenawa, que conformam, por fim, uma perspectiva da fruição dessas fotografias e do referido vídeo.

PALAVRAS-CHAVE: Identidade, Racismo, Fotografia, Relações étnico-raciais.

ABSTRACT: Néle Azevedo's work *History is not happiness's territory* presents four photographs and a video titled *Tríptico*, which contains images of frozen anthropomorphic sculptures. These sculptures will be discussed from their representations in the perspective of the ethnic-racial relations in Brazil. To this end, it uses certain concepts from Herbert Marcuse, Susanne Langer and Susan Sontag regarding the cognitive and ethical function of contemporary art and photography. It is also discussed here the idea of “race” and the racist violence, based on the conceptions of Achille Mbembe, Neusa Santos and Davi Kopenawa, which lastly determines a perspective of the fruition of these photographs and the referred video.

KEYWORDS: Identity, Racism, Photography, Ethnic-racial relations.