

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AGAMBEN, G. (2011). *Desnudez* (1.ª ed.). Barcelona: Anagrama. (Trabajo original publicado en 2009).
- BARTHES, R. (1987). *El susurro del lenguaje. Más allá de la palabra y la escritura* (2.ª ed.). Barcelona: Paidós. (Trabajo original publicado en 1984).
- (1993). *Fragments de un discurso amoroso* (11.ª ed.). Ciudad de México: Siglo XXI Editores. (Trabajo original publicado en 1977).
- CLARK, K. (1990). *The Nude. A Study in Ideal Form*. Nueva Jersey: Princeton University Press. (Trabajo original publicado en 1956).
- CRARY, J. (2008). *Las técnicas del observador. Visión y modernidad en el siglo XIX*. Murcia: Cendeac. (Trabajo original publicado en 1990).
- DALMAU, M. (2012). *El ocaso del pudor*. Barcelona: Edhasa.
- DE LAURETIS, T. (1987). *Technologies of Gender. Essays on Theory, Film, and Fiction*. Indianapolis: Indiana University Press.
- DELEUZE, G. Y GUATTARI, F. (1997). *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. Valencia: PreTextos. (Trabajo original publicado en 1980).
- DELEUZE, G. Y PARNET, C. (1980). *Diálogos*. Valencia: PreTextos. (Trabajo original publicado en 1977).
- FOUCAULT, M. (2005). *Vigilar y castigar. Nacimiento de la prisión* (34.ª ed.). Ciudad de México: Siglo XXI Editores. (Trabajo original publicado en 1976).
- HANSON, D. (Ed.). (2012). *The New Erotic Photography 2*. Los Ángeles: Taschen.
- HINGSTON, T. (Ed.). (2002). *Porn?* Londres: Vision On Publishing.
- JAY, M. (2003). *Campos de fuerza. Entre la historia intelectual y la crítica cultural*. Buenos Aires: Paidós. (Trabajo original publicado en 1993).
- LE BRETON, D. (2012). *Antropología del cuerpo y modernidad*. Buenos Aires: Nueva Visión. (Trabajo original publicado en 1990).
- NEAD, L. (1998). *El desnudo femenino. Arte, obscenidad y sexualidad*. Madrid: Tecnos. (Trabajo original publicado en 1992).
- SAVILLE, J., Y LUCHFORD, G. (1995/1996). *Closed Contact #10* [Pintura y fotografía]. Recuperado de <<https://gagosian.com/exhibitions/2002/jenny-saville-glen-luchford-closed-contact/>>
- TUSQUETS BALANCA, O. (2007). *Contra la desnudez*. Barcelona: Anagrama.
- WADE, D. L. (2010). *Nudes* [Fotografía digital]. Recuperado de <<http://www.thewadebrothers.com/nudes>>
- YAMANAKA, M. (1995). *Gyabtei* [Fotografía].

Iconismo nas pinturas da Série "Pardo é Papel" de Maxwell Alexandre.

Iconismo en las pinturas de la Serie "Pardo é Papel" de Maxwell Alexandre.

Iconism in the paintings of the Series "Pardo é Papel" by Maxwell Alexandre.

ROSANA COSTA RAMALHO DE CASTRO

(pág 59 - pág 70)

RESUMO. O artigo tem, por objetivo, apresentar as representações nas funções icônicas e indiciais presentes na série "Pardo é Papel" do artista brasileiro Maxuell Alexandre. A série é concebida por plásticos utilizados em piscinas desmontáveis e em papéis do tipo kraft, colados e formando grandes proporções, materiais que tem uma importante carga simbólica na concepção do artista. Sua obra também retrata a verdade da comunidade em que reside, nas cenas de convivência entre diferentes grupos. A partir da iconicidade o artista expõe os valores, o gosto e a grandeza de seus integrantes. O trabalho de Maxuell mostra, principalmente, a discriminação racial.

Palavras chave: iconismo, Maxuell Alexandre, arte, comunidade, discriminação

RESUMEN. El artículo tiene como objetivo presentar las representaciones en las funciones icónicas e indexadas mostradas en la serie "Pardo é Papel" del artista brasileño Maxwell Alexandre. La serie está formada por plásticos utilizados en piscinas pegados con grandes hojas de papel kraft marrón, materiales que tienen una importante carga simbólica en la concepción del artista. También retrata la verdad de la comunidad en los escenarios de convivencia entre diferentes grupos. Desde su iconicidad, expone los valores, gustos y grandeza de sus integrantes. El trabajo de Maxwell muestra principalmente discriminación racial.

Palabras clave: iconismo, Maxwell Alexandre, arte, comunidad, discriminación

ABSTRACT. The article aims to present the representations in the iconic and indexed functions shown in the series "Pardo é Papel" by the Brazilian artist Maxwell Alexandre. The series consists of plastics used in swimming pools glued with large sheets of brown kraft paper, materials that have an important symbolic charge in the artist's conception. It also portrays the truth of the community in the scenes of coexistence between different groups. From its iconicity, it exposes the values, tastes and grandeur of its members. Maxwell's work mainly shows racial discrimination.



Keywords: iconism, Maxwell Alexandre, art, community, discrimination

ROSANA COSTA RAMALHO DE CASTRO. Prof. Associado. UFRJ. Doutorado História / UFF. Pós Dourado-Semiótica Aplicada/UFF. Publicações: *Semióticas Gráficas –deSignis*; UFMG: *Per Musi 21 O pensamento criativo de Paul Klee*; PUC/SP *Ghrebh 13: O design para a sustentabilidade*; UFSC: *Palíndrono. Analisar, compreender e conceber representações visuais*.

Correo electrónico: rosana.ramalho.c@gmail.com

FECHA DE PRESENTACIÓN: 04/10/2020 **FECHA DE APROBACIÓN:** 05/01/2021

1. REFERÊNCIAS TEÓRICAS ENTRE OBJETOS E REPRESENTAMENS

O artigo destina-se a apresentar os fundamentos das funções de alguns ícones e índices na série “Pardo é Papel” do artista plástico Maxwell Alexandre.

As conexões entre representamens e objetos estão presentes não só nas imagens das pinturas, mas, inclusive, no suporte, nos materiais utilizados e no nome da Série: “Pardo é Papel.

Utilizaremos a história da Arte e a História Contemporânea como bases dos estudos sobre os principais representamens. E devemos enfatizar o emprego dos paradigmas da Teoria Semiótica da obra de Charles Sanders Peirce por ser uma teoria capaz de analisar a cognição humana mais abrangente, pois trata do universo da ideia que se tem da coisa. Segundo Peirce, qualquer processo manifesto de uma ideia - um signo, ou mais de um – se apresenta por meio de uma representação (Peirce 1974: 134).

Comumente, as pesquisas da arte seguem pelo viés das expressões formais e dos diferentes estilos. Procuram, também, avaliar as mudanças ocorridas nas técnicas e na evolução tecnológica. Investigam a iconicidade recorrente constituindo as linguagens visuais, ou a imagética diferenciada, como é o caso da arte pop.

Na atualidade, a análise das imagens alcança as características culturais e sociais dos grupos envolvidos nos processos cognitivos e, o que é singular desperta a ideia sobre o diverso e que se encontra além do estritamente formal. A apreensão do significado de uma representação não ocorre apenas pela imagem formal, pois avança para além da forma do objeto, repercutindo a ideia concebida e, conseqüentemente, revela um significado próprio e aberto à fruição.

As pesquisas mais atuais adotam a Semiótica por ser uma teoria triádica, destacando o objeto, além do fundamento e do interpretante. Há vantagens na Semiótica peirciana porque permite que o objeto da representação contribua também para identificar o objeto da análise semiótica.

No título “Pardo é Papel” constata-se uma representação. O termo pardo é relacionado à questão racial, e indica a discriminação desde o início do século XX. E, além, as obras de Maxwell mostram ícones da comunidade: no destaque e no trato das figuras; nas representações dos embates entre moradores e polícia além do gosto por alguns objetos de consumo contrapondo-se à história do negro. Também são encontrados índices: na conotação do título que denuncia o preconceito racial, no vestuário utilizado pela comunidade denotando a “desejabilidade” (Moles 2001); e também nos alimentos de consumo denotando o poder das classes enricadas em contraponto à pobreza. Há elementos simbólicos, mas que também são indiciais, assim como as viaturas da polícia; as cores e o logotipo da polícia estão presentes, como símbolos que são, mas os confrontos entre a polícia e a comunidade podem corresponder a um signo ícone do poder ou a um signo índice da violência imposta pelo Estado ao mais vulnerável.

Aprofundaremos dois aspectos dos fundamentos para análises: a transformação da arte no século XX, clareando a propriedade da obra do artista em conformidade com a arte contemporânea e a constituição da discriminação racial que induz à avaliação do título da série: Pardo é Papel.

Os caminhos da História da Arte identificam e fundamentam as raízes do contemporâneo na obra de Maxwell, e a História Contemporânea identifica a questão racial mostrando a raiz da negação à raça a partir da tese do branqueamento.

2. HISTÓRIA DA ARTE E A TRANSFORMAÇÃO ATÉ A ARTE CONTEMPORÂNEA

A arte do século XX passou por constantes transformações chegando a subverter os conceitos do gosto e do belo, em desacordo com os princípios norteados no século XIX. As linguagens visuais e a imagética da arte, sobretudo na arte Pop, marcaram definitivamente por rever as representações até então. A inclusão de uma nova imagética além do uso de diferenciados suportes e materiais causaram rupturas e acréscimos radicais.

A obra de Marcel Duchamp chamada A Fonte: um mictório assinado como R. Mutt, e apresentado em 1917 para a exposição da Associação dos Artistas Independentes de Nova York é considerada por alguns como o ponto germinal da transformação da arte moderna para a arte contemporânea, por apresentar um elemento industrial para ser um objeto de arte, contrapondo um sentido artístico a um objeto industrial.

Segundo Giulio Carlo Argan (1995): Duchamp declarara-se contrário a uma pintura “puramente retínica”. Neste sentido, a elaboração da ideia, anterior à forma expressa na representação, deve nortear as novas concepções e percepções, evitando que a obra de arte comece e termine na superfície da representação. O que quer dizer: a obra não só toma um sentido diferencial como também se distancia da obrigatoriedade com relação ao belo e ao gosto mais usual.

Acrescentando, Arthur Danto apresenta no artigo “*Marcel Duchamp e o fim do gosto: uma defesa da arte contemporânea*” uma avaliação a respeito da mudança que ocorre no sentido estético, no século XX, ao romper com os parâmetros da Estética dominante desde o século XVIII. Houve um ponto de ruptura a partir dos experimentos dos artistas desde o final do século XIX. Inclui-se dentre estes artistas os impressionistas e os expressionistas. Nos dois movimentos nota-se o gosto mais independente e certa despreocupação com o belo conforme o reconhecido até então. Vale observar a estética distanciada da arte europeia nas obras de Gauguin.¹

A relação entre o gosto e o belo se rompe com leveza na arte dos impressionistas e mais fortemente nos expressionistas.

A obra *O Grito* (1893) de Edvard Munch, por exemplo, demonstra a força da expressão que seduz por si, e se torna bela pelo que pretende representar.

Também o abstracionismo é uma expressão que fustiga as sensações, distanciando-se propositalmente do sentido do belo ou do apazível, concretizando o distanciamento entre o gosto pelo belo, pois se conforma com o suposto de agradar ou não. Vários outros movimentos recorrem ao mesmo propósito.

Enfim, como diz Danto:

O Modernismo era bastante conservador: mostrava rostos, paisagens, naturezas mortas e estudos de figuras. Uma vez que a estranheza fosse assimilada, o novo trabalho -Cubista, Fauve ou Futurista- seria, afinal, considerado belo, como se a gratificação do gosto fosse o destino da arte, por mais revolucionários que fossem seus meios. (Danto 2008)

Nos primeiros anos de 1990, surge um movimento designado mais pelos curadores do que pelos próprios artistas como *Arte Abjeta*. Como característica, arte abjeta constituísse de elementos que não são esteticamente favoráveis como um modo de protesto.

O corpo se tornará a mais potente evidência de importantes testemunhos da verdade, da necessidade de alardear contra o poder adverso de modo geral.

A obra de Joseph Beuys é um exemplo: ele utilizou gordura de animal como material formal e simbólico, além do feltro produzido a partir do pelo do coelho. Banha e feltro se destacam em suas obras porque esses elementos, por experiência própria, são imprescindíveis ao frágil corpo humano.

No seu tempo, a *avant-garde* seguiu um novo caminho resultando de várias experiências conjuntas: da música; da ampliação dos movimentos corporais que seguem a amplitude de experimentos de *performers* e artistas visuais.

Argan (1995) acrescenta um importante argumento para avaliar as mudanças dos novos movimentos da arte quando observa o sentido simbólico na ruptura com a formação acadêmica: [os artistas] recusam os sistemas predeterminados pela sociedade para sua formação: há já um século que se formam fora do ensino escolar (as velhas academias).

Argan refere-se também à arte Pop como um meio de nova transformação:

[...] a arte pop (de popular) é o processo e apropriação de objetos, não só pertencentes ao contexto da vida quotidiana, mas também investidos de significados simbólicos ou emblemáticos, da mentalidade dos ‘media’: por exemplo, a bandeira americana, a lata de cerveja, a garrafa de coca-cola, a sopa enlatada [...]. (Argan 1995: 77)

Assim como a Pop Arte no campo da imagética, as transformações também ocorrem na arte minimalista com a utilização de materiais diversos: o compensado, o vidro laminado etc. compondo um novo universo de suportes e imagens.

O processo de percepção que se resumiria na expressão “prazer retiniano” Argan (1993) referido a Duchamp, se tornaria um ponto de reflexão para explicitar o que ocorreu no processo de transformação da arte. A nova arte vai além, compreendendo uma situação de significado ao pressuposto, mesmo que a origem da ideia, resultando na obra realizada, fosse horripilante.

Para Danto (2008), os artistas contemporâneos se tornaram pensadores visuais, pois o sentido das obras encontra-se, agora, além do simples alcance do olhar. É preciso ter acesso aos significados através de exercícios de interpretação bastante elaborados, considerando “*o indiscernível*”, para além do valor discutível da dimensão perceptível da obra.

Daí, consideramos que a obra de arte pode reportar a uma verdadeira rede de significados: fundamentos, objetos que passam a significar algo nas representações de cada obra e em cada momento, necessitando, para avaliação crítica, de estudos multidisciplinares, englobando a história, as mudanças geográficas e demográficas, a antropologia, a cultura dos distintos povos - os gostos e hábitos específicos, a relação entre os enredos sociais, políticos e, inclusive a percepção diferenciada em cada época sobre o corpo humano. A história, por ser memória, é naturalmente um representamen para auxiliar as avaliações do objeto de arte.

Um novo argumento vai diferenciar a arte moderna da atual: o fenômeno imprevisto. A arte contemporânea é um reflexo das diferenças de significados; é a manifestação dos signos da diversidade na sua amplitude. E o artista demonstra este fenômeno na sua imprevisibilidade, expondo a sua verdade. A arte moderna buscava o novo; a arte contemporânea encontra o diverso.

3. FUNDAMENTO INDICIAL: A TESE DO BRANQUEAMENTO DO SÉCULO XIX

A tese do branqueamento surge na Europa no século XIX e propicia naquele continente os alicerces do pensamento voltado para a eugenia. Aqui no Brasil alardeia a negação ao negro, denotando a possibilidade de branquear a raça com o tempo. A tese foi largamente difundida aqui no Brasil na primeira metade do século XX propondo que era possível e desejável branquear.

No texto “Negros de almas brancas?” a ideologia do branqueamento no interior da comunidade negra em São Paulo de 1915 a 1930, elaborado por Petrônio José Domingues (2002), encontramos importantes contribuições. O autor demonstra como as publicações de livros e de artigos em jornais da época demonstram o pensamento da sociedade e também do poder público.

Segundo Domingues:

O branqueamento, ora é visto como a interiorização dos modelos culturais brancos pelo segmento negro, implicando a perda do seu ethos de matriz africana, ora é definido [...] como o processo de «clareamento» da população brasileira, registrado pelos censos oficiais e previsões estatísticas do final do século XIX e início do XX. (2002)

O texto elaborado por Oliveira Vianna em 1923, *Evolução do Povo Brasileiro* demonstra esta questão. Também outro importante trabalho da época: *Retrato do Brasil*, publicado originalmente em 1928, de Paulo Prado² apresenta a seguinte passagem na edição de 1944:

O que se chama a arianização do habitante do Brasil é um fato de observação diária. Já com 1/8 de sangue negro, a aparência africana se apaga por completo: é o fenômeno do passing, dos Estados Unidos. E assim na cruz continua de nossa vida, desde a época colonial, o negro desaparece aos poucos, dissolvendo-se até a falsa aparência de ariano puro. (Prado 1944:167)

Segundo Prado, classificava-se o grau de miscigenação de acordo com a pigmentação da pele. Encontrava-se vários matizes de: quase-branco, semi-branco, mas nunca quase-negro, seminegro ou subnegro. Nas palavras de Prado: A miscigenação contava com o “clareamento” gradual e permanente da pessoa, mas jamais se cogitava a hipótese de que a mestiçagem gerava o “enegrecimento” da população.

Além das obras completas produzidas na época, em 1923 é publicado um artigo na *Revista do Brasil*, intitulado “Branços de toda Cor”, de, João Ribeiro; em 1930 Alfredo Ellis Júnior lança a obra *Populações Paulistas*, e argumenta sobre a extinção num prazo de 40 ou no máximo 50 anos dos pretos.

A “imprensa negra” de SP intensificava o patrulhamento contra as características culturais da própria raça, criticando a música e a dança além dos tipos físicos. Os pretos passavam a se avaliarem de acordo com as representações do branco e passaram a propagar o procedimento no interior da própria comunidade.

Baseado em Roger Bastide, afirma Domingues: a imprensa negra vai ser no Brasil

o principal instrumento do puritanismo “preto” (2002). Além da imprensa, também a publicidade mostrava o modelo branco de beleza, afirmando o modelo ideal em alguns anúncios e depoimentos direcionados aos pretos. Um dos exemplos é o anúncio no Clarim D’Alvorada, de 1929: “Cabelisador” alisa o cabelo o mais crespo sem dor (2002).

O “branqueamento estético” alcançava mais: as famílias negras procuravam casar seus filhos com brancos, e discriminavam, inclusive, os amigos dos filhos.

Para Domingues: A ideologia do branqueamento contribuiu para deformar e desenvolver, no branco, um certo complexo de superioridade e, no negro, em contraposição, um complexo de inferioridade (2002).

Apesar das teses do branqueamento vemos uma outra realidade. De acordo com dados da Pesquisa Nacional por Amostra de Domicílios (PNAD 2019), 42,7% dos brasileiros se declararam como brancos, 46,8% como pardos, 9,4% como pretos e 1,1% como amarelos ou indígenas.

4. O CONTEXTO SOCIAL NA COMUNIDADE DA ROCINHA

A arte de Maxwell denota um universo abrangente, pois ele realiza um exaustivo inventário do modo de ser dos membros da comunidade. Revela ao mundo aspectos que o mundo desconhece. Há inúmeros representamentos que sustentam sua obra. Basta olhar e ver em cada representação a riqueza de imagens a serem estudadas. Em contraponto ao trabalho exaustivo do artista, a grande mídia mostra diariamente os embates entre moradores e a polícia e também, em proporção bem menor, divulga as atividades que ocorrem na comunidade. Ou seja, não mostra a verdade, mas destaca aquilo que todos querem ver, pois reconhecem a comunidade por seu lado violento.

Procuramos seguir o caminho dos fios que levam as comunicações e alertam a todos a respeito do tempo e sobre diversos assuntos de interesse. De acesso em tempo real, o meio de comunicação “Rocinha em Foco” conta com um facebook e com atendimento por chat. Entrando na página constatamos visualizações realizadas por mais de 112.000 pessoas. Há várias páginas vinculadas que tratam de assuntos diversos e que conectam os moradores ao planeta. Há suposições de que atualmente residem na comunidade aproximadamente 150.000 pessoas.

A comunidade conta, atualmente com uma Universidade Uninter e um Polo Universitário oferecendo cursos de graduação e de pós-graduação. O comércio é diversificado e na obra do pintor identificamos objetos cobiçados que se encontram à disposição do público alvo. Os produtos encontrados nos camelôs e nas lojas da comunidade atendem à “desejabilidade” (Moles 2001), o que leva à aquisição de bens de consumo de massa. Por certa semelhança com produtos das classes em que se espelham, estes cumprem a função de espelhamento para o consumidor, apesar dos produtos serem confeccionados com materiais de pouco valor.

O comércio local atende ao público alvo através de lojas Multi Marcas com grande diversidade de mercadorias mostrando marcas internacionais cobiçadas, assim como: Nike, Colcci, Lacoste ou Adidas. Há camisetas de times de futebol estrangeiros; tênis de basquete; casacos com capuz em várias cores e sandálias. As bermudas e os bonés aparecem em grande quantidade. E também as calças de moletom usadas pelos rappers.

Na Comunidade há atividades realizadas por “Ongs” ou por grupos da própria comunidade, há festas nas ruas, há pinturas e grafites nos muros, há atividades religiosas e esportivas: há vida.

5. ANÁLISE DA IMAGEM DAS OBRAS DE MAXWELL ANDRADE

A Série “Pardo é Papel” é composta com plásticos de piscina e papel pardo colando várias folhas e formando painéis de grandes proporções. Tanto o papel pardo como o plástico de piscina dispõem de uma carga simbólica importante para o artista.³ Os materiais empregados nas pinturas são diversos e apontam para a questão simbólica, assim como henê (produto para alisamento do cabelo). Outros materiais para pintura são encontrados em lojas de materiais de construção ou similares, incluindo o betume. Os suportes e os materiais estão relacionados à vivência e às atividades profissionais da comunidade sendo, portanto, simbólicos.

As representações não obedecem a escalas convencionais e também não há preocupação com a perspectiva que são características das artes mais tradicionais (Goodmann 2005). Vê-se conjuntos individualizados, com enredos próprios, mas distintos uns dos outros e contando histórias reais.



Figura 1. Maxwell Alexandre: *Éramos as cinzas e agora somos o fogo*, Série Pardo é Papel (2017-2018). Látex, graxa, henê, betume, corante, acrílica, vinilica, grafite, caneta esferográfica, carvão e bastão óleo sobre papel pardo. 320 x 476 cm, Coleção Museu de Arte de São Paulo Créditos imagem: Pedro Agilson

Éramos as cinzas, agora somos o fogo é o nome de uma pintura da série Pardo é Papel que ocupou uma parede inteira na entrada do MASP onde ocorreu uma de suas exposições. O tamanho da obra já reflete um significado: chama a atenção de todos para os pretos e para a riqueza de atividades que ocorrem na comunidade. As proporções dos trabalhos de Maxuell são índices da intenção do autor considerando como um grito para despertar a atenção de todos. Nos vídeos apresentados no apoio bibliográfico podemos constatar o volume surpreendente de painéis, enormes, ocupando as paredes das instituições.

A obra “*Éramos as cinzas, agora somos o fogo*” apresenta figuras emblemáticas da cultura pop como Nina Simone, James Brown e Jean-Michel Basquiat entre outros. Também mostra a figura imponente de Arthur Bispo do Rosário e seu manto para ser

reconhecido por Deus. No mesmo nível de destaque às figuras da história recente se encontram os formandos com suas becas o que demonstra o reconhecimento da formação universitária como um índice da evolução social. Há grupos de dança e de shows, há uma representante das avós com seus netos ao colo, há religiosos e também há carros da polícia capotados e um rapaz com seu pet ao colo. Todos indicam o “fogo” vivo, a incandescência do valor social que desponta no engrandecimento da raça que antes era “cinza”. Maxwell retrata a vida como ela é além de retratar a vida como foi, pelos destaques históricos da música soul.

No sentido fenomenológico, a obra de Maxwell aponta para a luta contra o racismo no Brasil. Na gradação de tons da pele há a incerteza que omite a realidade. Se dizer pardo é um signo. Estar no quesito pardo é tão racista quanto qualquer fala de negação da raça. O pardo está numa ambiência de negação, de penumbra. Revela a presença do branco no próprio sangue sem negar o preto, por uma questão de impossibilidade. Inconscientemente o pardo mantém a tese do branqueamento.

O hábito de caminhar e fotografar tudo o que vê pelas ruas leva o autor a concentrar um arquivo de situações e vivências dos modelos reais (entrevista Alexandre, video 2017).

E assim Maxwell mostra a verdade da comunidade. Apresenta dois extremos: a vida ou o risco perante a morte. E, certamente, os grupos representados em tempo real aparecem nas obras de Maxwell indiferentes ou não à violência. Na pintura analisada Maxwell mostra não só como todos são, mas também como todos podem ser, mediante o espelho nas imagens históricas e na educação.

Sobretudo, esta obra adquire um valor além do artístico, pois revela uma verdade antropológica indiscutível.



Figura 2. Maxwell Andrade: *Bilionário escuro* | da série Pardo é Papel, 2018. Látex, graxa, henê, betume, corante, acrílica, grafite, caneta esferográfica, carvão, bastão oleoso e embalagem de achocolatado sobre papel pardo, 320 x 480 cm. Coleção A Gentil Carioca e Fortes D'Aloia & Gabriel. Crédito, Gabi Carrera

Para análise da imagem da obra: “Bilionário escuro da série Pardo é Papel o título da série já denota a discussão sobre a negação à raça negra, conforme estudamos anteriormente. Em seguida, observamos a obra:

A silhueta de grandes proporções, em contorno, de um homem com braços e pernas semiabertos nos leva a refletir sobre o assunto: pode se tratar do índice de um corpo morto

ou de um ícone: o homem vitruviano de Leonardo da Vinci, baseado no cânone da figura humana de Vitruvius. Na obra de Maxwell a figura humana também é um ícone. Mas as proporções são outras: corpo forte e musculoso.

A imagem, apenas em contorno, remete a uma ideia difusa, sem detalhes, numa penumbra. Seria o bilionário escuro? Sendo o escuro diferente do preto, pois escuro é a falta de luz, o Bilionário escuro está fora da claridade. A suposição é a de que se refere à força da raça negra apresentada, aqui, como um ícone difuso, mas forte a ponto de nenhum dos grupos em cenas diferentes ultrapassar o limite da sua presença, pois, ao redor desta imagem há vários grupos em várias cenas distintas entre si. O grupo à esquerda na parte superior fotografa o mundo, assim como Maxwell. Cada um deles porta dois celulares, um em cada mão. Uma impossibilidade real, mas um signo da necessidade de se ver de todos os modos possíveis. Podem direcionar as câmeras para todos os lados e inclusive para duas meninas que se encontram no meio da cena. Elas posam para alguém e são lindas. Cabelos penteados e descoloridos, joias e óculos espelhados mostram, em destaque, o gosto da juventude. Entre os dois grupos vemos a única figura que olha para o esboço ao centro da cena: o novo "homem vitruviano". O homem preto, de cabeça raspada, uma corrente grossa e óculos espelhados observa o rabisco que, pela posição da cabeça deste, compreendemos que o rabisco se encontra no chão. A posição da cabeça do homem que observa remete à marcação de um corpo possivelmente morto. De qualquer forma, o rabisco indica as proporções do "vitruviano da comunidade". No sentido do relógio encontra-se, sentado, próximo a duas embalagens Toddyinho, um menino, em posição reflexiva. Talvez remeta à infância do autor. Logo abaixo vemos uma arma R15 apontando para fora do quadro. Está na penumbra, como se não compusesse as cenas da pintura. Mas sua presença, apesar de difusa, é real. Abaixo, duas figuras mascam chicletes e se encontram em posição descontraída pois um deles relaxa a mão no ombro do outro. As roupas de marca e o celular com uma capa com orelhas do Mickey e a marca da Apple são condizentes com o atendimento da "desejabilidade". No pé do quadro, em tamanho bem pequeno e em tom esmaecido, quase imperceptível, vemos um conjunto composto por uma caixinha de Toddyinho e uma granada. As duas imagens são bem pequenas em relação aos outros grupos, mas, talvez por este motivo se tornam um dos principais itens da obra. As duas referências podem ser marcas indelévels na vida de Maxwell e da comunidade.

Em continuidade, vemos um grupo de quatro jovens que parecem estar numa vitrine. Usam indumentária que refletem o gosto similar ao dos rappers americanos e brasileiros numa ocorrência de repetições do modelo híbrido (Todorov 2003). Revelam a intenção de "ver-se" (Canevacci 2001) como as imagens referenciais. Portam as camisetas sem mangas das escolas públicas da Prefeitura do Rio de Janeiro juntamente com as dos jogadores de basquete americanos, pois assim se vestem na comunidade.

Do mesmo modo, as embalagens de Toddyinho contendo várias caixinhas são indícios do desejo contido e refletem a condição de pobreza na infância quando o artista recebia apenas uma caixinha por vez. Nesta obra ele refaz a condição de pobreza através da torre de várias embalagens. Nas gôndolas dos mercados encontra-se o produto em tipos distintos de embalagens: caixinhas unitárias ou acondicionadas em embalagens plastificadas com 3, 5 ou 6 unidades. O consumidor enricado compra as embalagens com mais produtos e entope suas geladeiras.

Em suma, a arte de Maxwell trás, em sua concepção, valores que se fundamentam numa história anterior e destaca a grandeza da comunidade apresentando inúmeras possibilidades de pesquisa no campo fenomenológico e da imagem.

O artigo poderá indicar os primórdios de uma metodologia de análise da obra de arte, pois a proposta amplia o universo de investigação da arte para vários campos: da história, da psicologia, da antropologia, do consumo, da estatística, da mídia, e também dos depoimentos gravados ou escritos, todos estes se baseando na teoria Semiótica.

NOTAS

¹ Danto procede ao pensamento sobre a Estética de Kant: "Aquilo que suscita repulsa/ asco [Ekel]" não pode ser representado em conformidade com a natureza sem destruir todo o prazer estético (Kant in Danto, 2008).

² Esta obra foi relançada em 2012 pela Companhia das Letras.

³ Maxwell Alexandre nasceu em 1990 na cidade do Rio de Janeiro. Em 2009 participou do Curso de Fotografia para registros das Obras do PAC (Programa de Aceleração do Crescimento) nas favelas do Rio de Janeiro. Segundo depoimento pessoal, aos 26 anos se formou, como bolsista, em Design pela Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro. Naquela Universidade teve contato com a arte contemporânea. Em Maxwell Alexandre, em <http://dx.doi.org/10.15689/ap.2017.1603.ed>.

APOIO BIBLIOGRÁFICO

- ARNHEIM, R. (1984) *Arte e Percepção Visual. Uma Psicologia da Visão Criadora*. SP: Edusp.
- (1995) *C Arte e Crítica da Arte*. Lisboa: Ed. Estampa.
- (1993) *C Arte Moderna*. São Paulo: Companhia das Letras.
- BASTIDE, R. (1973) "A imprensa negra do Estado de S. Paulo". Em Roland Bastide *Estudos afro-brasileiros*. São Paulo: Perspectiva, pp.129-156.
- CANNEVACCI, M. (2001) *Antropologia da Comunicação Visual*. RJ, DP&A.
- CAVALCANTI, A. (2018) *Conheça Maxwell Alexandre, pintor inspirado pelo rap e autor da capa do disco do BK'* https://www.vice.com/pt_br/article/negayz/conheca-maxwell-alexandre-pintor-inspirado-pelo-rap-e-autor-da-capa-do-disco-do-bk
- DANTO, A. (2005) *A transfiguração do lugar comum*. São Paulo: Cosac Naify.
- (2006) *Após o fim da arte: a arte contemporânea e os limites da história*. São Paulo: Odysseus.
- (2008) *Marcel Duchamp e o fim do gosto: uma defesa da arte* <https://www.scielo.br/j/ars/a/ggnJSB76ymP7xZmFQZW3Qjnl/?lang=ptcontemporânea>. (visitado em 7/2020).
- DOMINGUES, P. J. (2002) *Negros de almas brancas? A ideologia do branqueamento no interior da comunidade negra em São Paulo, 1915-1930. - 2002* *https://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0101-546X2002000300006 (visitado em 7/2020).
- GOODMANN, N. (2005) *Linguagens da Arte, Cap. I - A Realidade Recriada*. Lisboa: Gradiva.
- IBEGE - O Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística: *Cor ou Raça*. <https://educa.ibge.gov.br/jovens/conheca-o-brasil/populacao/18319-cor-ou-raca.html> (visitado em 9/2020).
- MOLES, A. (2001 [1972]) (Tradução de Sérgio Micel). *O kitsch: a arte da felicidade*. São Paulo: Perspectiva. 5ª ed. em português brasileiro

PEIRCE, C.S. (1974) *Collected Papers of Charles Sanders Peirce. Book 1 and Book II*. Edited by Charles Hartshorne and Paul Weiss. Cambridge: The Belknap Press of Harvard University Press.

Prado, P. (1944). *Retrado do Brasil. Ensaio sobre a tristeza brasileira*. São Paulo: Ibrasa. 5ª ed.

TODOROV, T. (2003) *A Conquista da América*. São Paulo: Martins Fontes.

— (2003) *O Homem desenraizado*. São Paulo: Perspectiva.

VIANNA, O. (1923) *Evolução do povo brasileiro*. Rio de Janeiro: Companhia Editora Nacional.

VÍDEOS

MAXWELL ALEXANDRE. Entrevista em seu atelier para Deep Throat Magazine

<http://dx.doi.org/10.15689/ap.2017.1603.ed>

https://www.youtube.com/watch?v=VUG3fB77Jw&ab_channel=P%C3%A9naPortaV%C3%ADdeo

channel=P%C3%A9naPortaV%C3%ADdeo

MAXWELL ALEXANDRE. Vídeo da Exposição “Pardo é Papel” no Museu de Arte do Rio – MAR.

https://www.youtube.com/watch?v=0Dg89gHA3Jc&ab_channel=MuseudeArteRio

Activismo artístico: cuerpos, trayectos y figuraciones en el caso de Línea Peluda.

Artistic activism: bodies, trajectories and figurations in the case of Línea Peluda.

LAURA A. IRIBARREN

(pág 71 - pág 79)

RESUMEN. En el caso de *Línea Peluda*, un colectivo de ilustradoras que reclaman la despenalización del aborto, el activismo artístico se despliega en dos ámbitos diferenciados y concurrentes: la intervención en espacios públicos y la convocatoria a través de las redes sociales. Abordaremos aquellas operaciones de producción de sentido que refieran a la experiencia de lucha y a las modalidades colaborativas de producción que las caracterizan. De este entramado, resultan figuraciones del cuerpo que nos remiten a las prácticas de movilización y a la obra de arte como disparadora de trayectos cognitivos y afectivos complejos.

Palabras clave: crítica de arte, ilustración, aborto, estereotipo sexual, discursos

ABSTRACT. In the case of *Línea Peluda*, a group of illustrators who demand the decriminalization of abortion, artistic activism unfolds in two different and concurrent spheres: intervention in public spaces and convening through social networks. We will approach those operations of production of meaning that refer to the experience of struggle and the collaborative production modalities that characterize them. From this framework, figurations of the body result that refer us to mobilization practices and the work of art as a trigger for complex cognitive and affective paths.

Keywords: art criticism, illustration, abortion, gender stereotypes, discourses

LAURA A. Iribarren. Licenciada en Ciencias de la Comunicación y magíster en Análisis del Discurso, Universidad de Buenos Aires. Profesora de Semiótica y docente de Comunicación, Universidad de Buenos Aires. Como investigadora, desde la sociosemiótica explora los fenómenos mediáticos vinculados al arte, al diseño y a los discursos críticos en las redes sociales. E-mail <laurairi@hotmail.com>

FECHA DE PRESENTACIÓN: 12/08/2020 **FECHA DE APROBACIÓN:** 07/09/2021

