

Viso: Cadernos de estética aplicada

Revista eletrônica de estética

ISSN 1981-4062

Nº 26, jan-jun/2020

<http://www.revistaviso.com.br/>

Viso.

**Uma imagem de denúncia,
uma arte de reivindicação:
Algumas interrogações em torno de
Ama de Leite (2005), de Rosana Paulino**
Oswaldo Fontes Filho

Universidade Federal de São Paulo (UNIFESP)
Guarulhos (SP)

RESUMO

Uma imagem de denúncia, uma arte de reivindicação: Algumas interrogações em torno de Ama de Leite (2005), de Rosana Paulino

A arte de reivindicação de Rosana Paulino é um lugar privilegiado para colocar à prova recentes discussões sobre as relações entre arte e política e o papel desempenhado ali pelo pensamento de Jacques Rancière. Neste texto são expostas algumas interrogações em torno da eficácia estética e política de uma obra que tenta reconfigurar o discurso sobre a identidade e a história afro-brasileiras e combater as interdições correntes do Outro.

Palavras-chave

Rosana Paulino; arte; política; alteridade; Jacques Rancière

ABSTRACT

An Image of Denunciation, an Art of Claiming: Some Questions about Ama de Leite (2005) by Rosana Paulino

Rosana Paulino's art of claiming is a privileged place to test recent discussions about the relationship between art and politics and the role played there by Jacques Rancière's thought. In this paper some questions are raised about the aesthetic and political effectiveness of a work that tries to reconfigure the discourse on Afro-Brazilian identity and history and to combat the current interdictions of the Other.

Keywords

Rosana Paulino; art; politics; otherness; Jacques Rancière

FONTES FILHO, Osvaldo. “Uma imagem de denúncia, uma arte de reivindicação: Algumas interrogações em torno de Ama de Leite (2005), de Rosana Paulino”. Viso: Cadernos de estética aplicada, v. 14, n° 26 (jan-jun/2020), p. 343-365.

Aprovado: 13.06.2020. Publicado: 04.07.2020.

© 2020 Osvaldo Fontes Filho. Esse documento é distribuído nos termos da licença **Creative Commons Atribuição-NãoComercial 4.0 Internacional** (CC-BY-NC), que permite, exceto para fins comerciais, copiar e redistribuir o material em qualquer formato ou meio, bem como remixá-lo, transformá-lo ou criar a partir dele, desde que seja dado o devido crédito e indicada a licença sob a qual ele foi originalmente publicado.

Licença: http://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/deed.pt_BR

Accepted: 13.06.2020. Published: 04.07.2020.

© 2020 Osvaldo Fontes Filho. This document is distributed under the terms of a **Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International** license (CC-BY-NC) which allows, except for commercial purposes, to copy and redistribute the material in any medium or format and to remix, transform, and build upon the material, provided the original work is properly cited and states its license.

License: <http://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/>

[...] não se trata de adquirir conhecimento da situação, mas das 'paixões' que sejam inapropriadas a essa situação. O que produz essas paixões, essas subversões na disposição dos corpos não é esta ou aquela obra de arte, mas as formas de olhar correspondentes às formas novas de exposição das obras, às formas de sua existência separada.¹

Sabe-se como, na atualidade, inúmeras iniciativas artísticas funcionam como verdadeiras práticas sociais, interessadas em responder a legítimas reivindicações em face da marginalização social e do racismo. A elas tem sido solicitado um papel ativo no recorte dos espaços e dos tempos e na renovação da partilha entre o comum e o particular, mesmo porque a imagem artística permite que alteridades nela se encarnem e por elas migrem a nexos culturais mais favoráveis. Por essa razão, encontramos artistas contemporâneos que constroem suas obras sobre formas sociais de redistribuição de valores. A iniciativa se atrela à noção de imagem como forma de vida, geradora de um *páthos* com virtude de acentuar indexações sociais. Assim, representatividade política tem sido o objetivo de algumas iniciativas artísticas vagamente ligadas à ideia de desmistificação da grande arte e da cultura elitista, bem como à reabilitação de práticas populares desprezadas, sob o pretexto da denúncia, instadas a se tornarem formas de arte engajadas.²

Rosana Paulino se inscreve, inequivocamente, na galeria de artistas que, hoje, ampliam a capacidade das imagens da arte de perturbar as sensibilidades consensuais, de suscitar toda sorte de desconstrução de modos arraigados de atribuição de identidade. Iniciativas dessa natureza podem suscitar, de imediato, algumas indagações: produzir uma arte política implicaria um engajamento direto do artista junto às relações sociais por meio de uma obra dotada, a princípio, de uma eficácia imediata e quantificável, como uma capacidade de deslocar ou mesmo renovar os princípios de produção do comum, ou então de transgredir as partilhas oficiais dos valores comunitários? Frente às recentes investidas da arte relacional, sempre afeita a "consertar as falhas do vínculo

social³, seria legítimo procurar por equivalentes artísticos de posições políticas?

Um objeto político e um trabalho de sutura

Para tecer algumas considerações que me parecem essenciais quanto à eficácia política de uma arte assim pautada em reivindicação (e em contestação, diga-se) – no caso de Rosana Paulino, uma arte de recuperação do legado cultural, histórico e religioso afro-brasileiro –, tomo aqui de um objeto em particular, saído do artesanato próprio à artista paulistana. *Ama de leite* é uma escultura-objeto de 2005, que se apresenta em duas versões iniciais (figura 1), desdobrada em seguida em múltiplas monotipias. Duas pequenas esculturas em terracota, torsos que ostentam múltiplos seios, cada qual ligado por fitas de cetim multicoloridas a bonecas de plástico de padronização branca e medíocre fatura comercial. A primeira peça guarda alguma semelhança com fragmentos da estatuária da antiguidade clássica – se não, meramente, com um manequim de costureira. A segunda, mais amorfa, não apresenta os cotos de cabeça e braços que ajudam a sugerir um torso flagelado. Ambas entendem sinalizar inequivocamente o papel da mulher negra provedora no patriarcado branco.

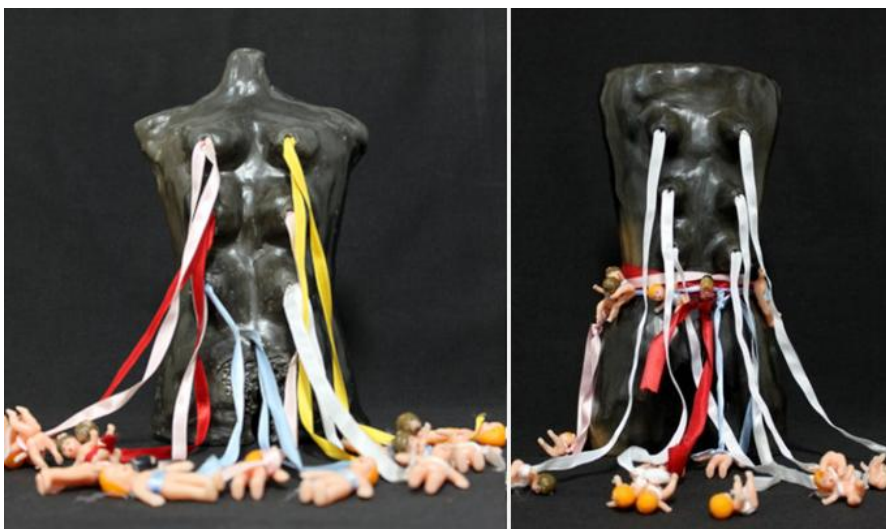


Figura 1: *Ama de leite* I e II. Terracota, plástico e fitas de cetim. 32,0 cm x 17,5 cm x 8,2 cm. 2005.

É necessária alguma demora na observância de nossos objetos de eleição. A fatura dos torsos é rápida: modo de, segundo a

artista, ressaltar os aspectos conceituais da obra.⁴ Nesse tocante, nossa escolha não é casual: *Ama de leite*, nos termos mesmo da autora, constituiu o “estopim”, o “embrião” de um processo de investimento da artista em procedimentos técnicos capazes de movimentar um imaginário social e um resgate afetivo. Nesse sentido, o tecido acetinado é estilema de peso, reminiscência de uma domesticidade pessoal da artista, criada em ambiente de modestas costureiras. O tecido, aliás, retorna em posteriores instalações: nas monotipias e como elemento de ocupação do antigo lugar de servilismo (a Senzala da Fazenda Mato Dentro em Campinas), em 2009, como elemento de substituição das amarras da servidão, agora atrelado a diferentes objetos do cotidiano e da cultura popular negra. As fitas, assim, se prestam a uma *costura da memória*, para retermos o título da retrospectiva de Paulino na Pinacoteca em 2019.

O motivo da costura (ou melhor, da sutura, como quer a artista) é, aliás, bem conhecido dos iniciados na arte de Rosana Paulino. Ela adquire dimensão de “escritura e intervenção críticas porque exhibe formalmente um sentido camuflado no âmbito social”. Ela possibilita, ainda, “questionar lugares preestabelecidos para as diferenças sociais que incansavelmente são apresentadas como ‘o outro’ nos códigos hegemônicos e ideológicos da cultura”.⁵ Há quem assuma se tratar de uma sutura da história do país, a expor “o avesso de sua oficialidade”, a desnudar suas estruturas de funcionamento de modo a “enxergar de maneira mais acurada nosso próprio cotidiano”. Para tanto, conclui o ajuizamento, a artista se dá uma “agulha do real” que lhe permite bordar “ponto a ponto nosso dia a dia”.⁶

Uma agulha do real nas mãos da artista; com capacidade de expor o avesso, desnudar estruturas de uma sociedade, recoser seu cotidiano. A leitura é seguramente generosa, mas não chega a ser inapropriada. Paulino seria uma espécie de fiandeira de imagens, daquelas muitas imagens heteróclitas que, por descaso histórico, não chegaram a constituir o substrato do imaginário brasileiro. Mantidas veladas pela

história, eurocêntrica por princípio, oferecem-se agora ao olhar incisivo da artista em jogos de montagem como modos de rebater a narrativa oficial.⁷ A artista mesma parece convencida da virtude transgressiva de suas (des)montagens: seus alinhavados “modificam o sentido, costurando novos significados, transformando um objeto banal, ridículo, alterando-o, tornando-o um elemento de violência, de repressão”.⁸

Os torsos de Paulino, pertencentes a uma arte assim protocolada, seriam, pois, por sua própria iconicidade, capazes de colocar em discussão o que está dado pela partilha oficial dos lugares de fala dominantes, e imporiam um reexame e uma discussão da parte não visível do real, suporte mesmo de suas suturas, parte desconsiderada até então pela consensualidade corrente.

Interrogações, simbolizações, reivindicações

Ousemos, agora, retirar *Ama de leite* do conjunto da obra de Paulino, como um modo de forçá-la, como efeito de objetualidade, de presença, até aos limites de sua eficácia simbólica. As questões parecem, então, naturalmente surgir das virtudes atribuídas à obra. Por que via argumentativa se legitima afirmar que a obra é um artefato cultural desejoso de franca “redenção simbólica”? Como, em sua construção voluntariamente despojada, ela se mostra capaz de “resgatar fragmentos de identidades expropriadas”?⁹ Enfim, por que processos de espectadorialidade a obra se torna aquilo que entende ser: uma forma de vida transformada em forma de arte, com a virtude de resgate e intensificação simbólicas? Tais indagações, a bem dizer, não são neutras. Elas são motivadas, confesse-se, por certa dúvida quanto à eficácia plena da reivindicação como coeficiente artístico. Mesmo porque uma arte, como sustenta Rancière¹⁰, não deve ser considerada política pelas mensagens que transmite, pela “maneira como representa as estruturas sociais, os conflitos políticos ou as identidades sociais, étnicas ou sexuais”. A arte não seria política porque mostra os estigmas da dominação com o fito

da denúncia. Porque as formas sensíveis pelas quais se expressa “afetam diretamente os sentimentos e os pensamentos de quem as recebe”.¹¹

Gostaria de introduzir nessa questão de fundo uma indagação mais restrita acerca da representação da alteridade na presença objetual que lhe é própria – com o risco, desde já assumido, de penetrar em seara ética, e examinar o objeto artístico em sua relação com a origem (ele é de fato evocativo do que representa?) e em sua destinação (que efeitos produz sobre aqueles que o recebem?).

De início, pensemos uma imagem como algo similar a um ator social, no sentido de que analiticamente se poderia individuar a força que lhe permite “saltar, mediante uma fruição tátil e visível, de um estado de latência à eficácia exterior no âmbito da percepção, do pensamento e do comportamento”.¹² Se assim ocorre, seria incontestado sustentar que *Ama de leite*, em sua condição de imagem instada a falar de desigualdades e dívidas históricas, revela uma capacidade de efetiva atuação social? O papel de uma obra atual como imagem tem sido comumente avaliado pelos processos de trocas e afirmações de diferenças e identidades que promove. Se a imagem, como reza o credo de uma denominada “virada icônica” a partir dos anos de 1980, faz ver alteridades que nela se espelham, e de algum modo se encarnam¹³, se há uma atual centralidade das imagens na designação de raça, gênero, sexo e outros padrões de pertencimento (nação, região, religião, localidade, grupos políticos), então é de se perguntar se *Ama de leite* poderia ser legitimamente investida de tal papel de iconicidade. O efeito estruturante da costura, ali insinuado, mais explícito em outras obras, possibilitaria, como afirma uma leitura transitiva, “um paralelo entre submissão e afeto desenvolvido entre os bebês e as amas, entrelaçando sentimentos de submissão, dor e cuidado, onde havia um significativo abuso físico e econômico”?¹⁴

Interpretações dessa ordem são tão peremptórias que parecem a um tempo grandiosas e óbvias – modo de jamais exceder a

mera ilustração redundante da significação “oficial” de uma obra. Elas nos lembram, ainda, como a alteridade cultural na atualidade “substitui a problemática de classe e exploração capitalista pela problemática de raça e opressão colonialista”¹⁵, razão pela qual o historiador americano alerta para o risco do que chama o “mecenas ideológico” por força de um pressuposto realista: a verdade política está no outro, no fora; o outro está “*dans le vrai* [no verdadeiro]”.¹⁶ Estaríamos, uma vez mais, no caso de *Ama de leite*, diante do que Foster chama uma “fantasia primitivista”? Se entendermos dever evitar operações de resgate de uma origem como condicionantes para pensar o momento presente, pois que já se alertou para o teor ideológico de tal operação¹⁷, então é de se perguntar pelo lugar (de fala e de visão) que se deveria conceder a uma obra como *Ama de leite* no universo das discursividades (e legitimidades) correntes. Seria o caso, ainda, de lembrarmos como toda proposta de ressensibilização por meio da arte fatalmente se relativiza em face do poder do capitalismo de transformar coisas em símbolos. É fato que a obra de Rosana Paulino vê-se dardejada de apreciações que ali identificam poderosas operações de simbolização, modo de lhe atribuir poderes de intervenção junto ao arcabouço ético-político de seu espectador. Mas o que é efetivamente experimentado de uma obra como tal, por sua presença e iconicidade (em nada fantasiosa, assumo-se), e o que é induzido pela discursividade inflacionária, invariavelmente interessada em indexar eficácias reivindicatórias?

Eficácia estética e eficácia política

Concedamos a palavra à autora para uma apreciação judiciosa de suas intenções. Em seu trabalho com o corpo negro feminino, tratar-se-ia, afirma ela, de recuperar “a importância das mulheres negras no período escravocrata bem como a herança que estas primeiras negras legaram não somente aos descendentes, mas também ao país”. Nesse empenho de resgate, a artista testemunha,

Ama de leite despertou [...] minha atenção para as origens de uma ligação quase simbiótica entre o elemento negro feminino e a ocupação de um local social servil simbolizado pela passagem, no imaginário social, dos papéis de ama-de-leite à babá, da mucama à empregada doméstica ocupado, ainda hoje, pelas mulheres negras na sociedade brasileira.¹⁸

Como a questão passa pela ressimbolização de lugares e corpos, talvez não seja sem interesse reter as palavras de Paulino a propósito de sua instalação na Senzala da Fazenda Mato Dentro em Campinas (figura 2) e seus “possíveis sentidos” acumulados:

[...] a emoção despertada pelo ‘clima’ da senzala não pode ser traduzida nas – embora belas – imagens fotográficas. Sentir o ‘ar’ do espaço trabalhando conjuntamente com os elementos plásticos é sem dúvida nenhuma o grande diferencial deste projeto. A isto foram acrescentados objetos possíveis de serem encontrados tanto na cultura popular quanto na religião Umbanda, da qual minha família é praticante, ampliando os possíveis sentidos presentes na obra. Fita de cetim, imagens digitais (que já haviam sido trabalhados nas obras *Amas de leite*), e rosas brancas – flores muito utilizadas na Umbanda, onde representam a falange do chamado “Preto Velho” – foram os materiais empregados. Transformar estes elementos da cultura popular em uma obra de arte pulsante, em um lugar fortemente emblemático, eis a dificuldade maior desta obra.¹⁹



Figura 2: Rosana Paulino, *As amas*. Instalação na Senzala da Fazenda Mato Dentro, Campinas, São Paulo. Fitas de cetim, cerâmica, papel machê, fotografia digital, vidros de relógio, parafina e pétalas de rosas brancas. Dimensão variável, 2009. Fonte: <<http://www.rosanapaulino.com.br/blog/tag/senzala/>>.

Independentemente do que constitui o substrato intencional e a trama de reminiscências da obra de Paulino (o corpo da negra no espaço doméstico), sugeriu-se que haveria ali uma imagem-crítica que faria a crítica da imagem.²⁰ Afeita aos jogos de resignificação de elementos de forte carga afetiva – tecidos, fitas, patuás –, suas iniciativas artísticas, à semelhança dos totêmicos bustos de *Ama de leite*, traduziriam sua eficácia estética em uma “dramaticidade” com o fito da denúncia de imposições sociais. Vê-se, pois, como tudo se legitima pela associação da ideia de eficácia estética àquela de eficácia política.²¹ Portanto, é caso perguntar se o mérito da obra de Paulino não estaria no compromisso, que hoje caracteriza a “obra periférica” (guardemos as aspas, pois que a obra de Paulino já aparece suficientemente canonizada pela crítica das instituições de envergadura oficial), entre a autoria da obra e o território da ação. Disso decorreria, guardemos o tom de hipótese, uma forma de fazer política via estética, por meio de atores não sociais “cuja maior demanda é a demanda pelo direito de serem atores”.²² Retomamos, aqui, uma leitura endereçada à representação literária da periferia carente, mas que se prestaria também a toda visualidade comprometida com a denúncia e a reivindicação de visibilidade. Paulino seria,

nesse sentido, uma voz pessoal (mnêmica) numa encenação da cisão entre sociedade (que oprime) e comunidade (a que se pertence). *Ama de leite*, guardadas as devidas semelhanças com objetos da arte branca hegemônica (*Nature Study* de Louise Bourgeois e *La Toupie* de Hans Bellmer), inscrever-se-ia em um novo regime de visibilidade, territorial, em que o “só poderia ser feito aqui” toma o lugar da utopia moderna (e modernista) do “qualquer um”.²³

Um objeto inexpressivo

Como o alvo inequívoco, aqui, é a leitura que Rancière faz da Modernidade estética, não parece despropositado aludir a outra obra que guarda com *Ama de leite* alguma afinidade morfológica. Outro torso, mas em perda de funcionalidade, por assim dizer, como uma imagem que “resiste àquilo que queremos fazer dela”, segundo Rancière. Trata-se do *Torso do Belvedere* (figura 3), fragmento de mármore do século II d.C. Apesar da antiguidade, esse fragmento presta-se a apontar para uma experiência estética com apelo político de plena atualidade. Os leitores de Rancière bem sabem o valor hermenêutico que essa peça apresenta no contexto do pensamento do filósofo. Mesmo porque o *Torso*, fragmento mutilado e privado de seu mundo, “emblematisa uma forma específica de relação entre a matéria sensível da obra e seu efeito”.²⁴



Figura 3: *Torso do Belvedere*, atribuído a Apolônio, c. séc. I a.C.

À evidência, o fragmento carece de expressividade; ausentam-se os membros (pernas, braços, cabeça) que lhe poderiam garantir a funcionalidade expressiva requerida a um ator-tipo da ação épica antiga: “sem rosto para expressar um sentimento, sem boca para manifestar uma mensagem, sem membros para comandar ou executar ação alguma”.²⁵ Nesse sentido, o fragmento frustra de antemão o que dele solicitam juízos apressados. Não podendo arvorar nenhum traço de vontade ou intenção, ele não tem como alinhavar sentidos, ostentar-se

como uma “obra de arte pulsante”, qualquer que seja o sentido que se possa dar à expressão. Assim, paradoxalmente, o torso antigo representa, nas palavras de Rancière, “o que nunca foi um objeto de desejo”. Em outros termos, ele personifica as qualidades do que não é uma obra de arte. Razão porque ao espectador resta tão somente vivenciar o jogo livre da estética frente ao “aspecto livre” da figura hercúlea, modo de apreciar o que Rancière estima como “uma autonomia de um tipo muito especial”: uma autonomia estritamente relacionada a uma revogação de poder. O que Schiller chamou de *jogo*, explica Rancière²⁶, seria uma forma particular de experiência na qual “o sujeito não é mais determinado a utilizar uma capacidade específica de resposta a um impulso específico, necessidade ou interesse, como acontece em todas as outras formas de experiência”. A inexpressividade do *Torso* aponta, pois, para a especificidade *sui generis* da obra estética na Modernidade: a liberdade estética, ou o jogo que ela veicula, é a experiência de uma capacidade que pode ser partilhada por qualquer um como a demissão da posição hierárquica que estrutura a partilha entre o dominante e o dominado, o ativo e o passivo, o criador e o espectador. O objeto de referência do filósofo aponta para a ruptura de um esquema de adequação dos corpos a suas funções socialmente estabelecidas, bem como da partilha entre os que desfrutam de liberdade e os que, dela privados, se restringem ao trabalho. O *Torso* não mais representa a figura hercúlea nos trabalhos que a distinguem como aquela de um herói da ação. Frustrando o que dela solicita o espectador das leituras canônicas, essa obra é demonstrativa de uma particular forma de existência das obras de arte, num modo de visibilidade que “confunde materialmente a distribuição dos lugares e das funções”, e numa forma de experiência que “confunde a relação funcional das identidades sociais e dos equipamentos corporais”.²⁷

Política da arte e alteridade dos corpos

Rancière não é convocado aqui ao acaso, no momento em que nos interessa estimar o valor político de uma obra de arte

contemporânea dita capaz de uma “costura do dia a dia” com virtude de refutação de uma pouco democrática partilha dos corpos e funções. A história da política, como denota o filósofo, é a história das maneiras pelas quais aqueles que não eram vistos como capazes de discernir e julgar assuntos comuns foram capazes de redesenhar o campo do visível, do exprimível e do pensável que os manteve encerrados nessa incapacidade. A política é, portanto, frisa Rancière, antes de tudo uma questão de mudança de lugares e de cálculo dos corpos, de redistribuição das relações entre o único e o múltiplo.²⁸ Ela é o que quebra “a lógica dos corpos em seu lugar, numa distribuição do comum e do privado que também é uma distribuição do visível e do invisível, da fala e do ruído”.²⁹

A perspectiva nos certifica: é como corpo político que o torso proposto por Rosana Paulino deve nos interessar. Enquanto tal, ele deveria se mostrar móbil de um “desvio do sensível para si mesmo”, de um “distúrbio na experiência perceptiva”.³⁰ Mesmo porque, sabem bem os leitores de Rancière, a prática da política é a prática de uma “subjetividade política”, ou seja, de uma série de “transformações propriamente sensíveis de um corpo [...] em seu lugar na distribuição policial das funções e dos espaços sociais em um novo corpo, incompatível a esse lugar”.³¹ Tanto que a questão para os dominados nunca foi entender os mecanismos da dominação sofrida, mas a produção de um corpo que deixe de ser emblemático dessa dominação:

Os explorados raramente precisaram ser informados das leis da exploração, pois que não é a incompreensão do estado existente das coisas que alimenta a submissão nos dominados, mas a falta de confiança em sua própria capacidade de transformá-la. Ora, o sentimento de tal capacidade supõe que eles já estejam envolvidos no processo político que altera a configuração dos dados sensíveis e constrói as formas de um mundo por vir no interior do mundo existente.³²

Assim pautados, em torno de um processo relativo a uma “subjetivação política”, parece justo reconhecer alguma virtude

de subversão na obra de Rosana Paulino, que seja ao menos a dos “sentidos tradicionalmente atrelados [às] faturas ‘femininas’”.³³ Afinal, ela convoca objetos e afazeres associados comumente ao universo feminino e os dissocia do registro de uma passividade servil para inscrevê-los em cenografias de exclusão e discriminação. Mas se essas cenografias se restringem a desvelar a problemática da condição do negro na história, se reverberam marcas de um passado não resolvido com fito da denúncia, isto é algo que importaria sublinhar em sua restritiva eficácia. “Como passar um trauma?”, se pergunta Paulino, relativamente a sua obra *Assentamento*, de 2013, mais um trabalho de sutura das imagens oficiais em torno da negritude. Certamente, o trabalho de comunicação de uma forte paixão necessita subverter alguns postulados de um olhar comumente instado a atenuar suas inquietações pela longa mediação das palavras. Mas talvez se possa repensar a questão da eficácia política de tal trabalho a partir da leitura que Rancière propõe da atualidade:

A atmosfera do tempo nos convida deliberadamente a considerar as culturas diversas e vê na arte um meio para nos introduzir a elas. Mas as coisas seriam simples – e não muito interessantes para um artista – se se tratasse apenas de conhecer e respeitar a diferença. Trata-se de algo mais grave, no qual o trabalho da arte está hoje, por outro lado, diretamente interessado: trata-se de escavar a própria relação entre o semelhante e o diferente, de mostrar como o outro é parecido, portador das mesmas capacidades de falar e ouvir, mas também, inversamente, como o outro é em si mesmo um outro, ele próprio preso na obrigação da distância e do intervalo.³⁴

Obrigação da distância, para bem se entender na encruzilhada entre experiências, afetos e saberes, entre arte, trabalho e coletividade. Exigência, pois, que Rancière assinala para a contemporaneidade: “novas mensurações”, como afirma Ilana Feldman na orelha da edição brasileira de *As distâncias do cinema*, “de ora reduzir, ora repor as distâncias, isto é, de aproximar o que estava distante ou de se distanciar do

excessivamente próximo”. Nesse sentido, talvez se possa resgatar *Ama de leite* de alguma crítica insensível a sua capacidade de “jogar” com as formas. Talvez se possa assumir que, por seu jogo de substituição, o busto produza aquela invenção política de novos corpos de que tratam os escritos de Rancière, aqueles corpos “voltados a outra coisa que não a dominação” porque não mais “adaptados à partilha policial dos lugares”. *Ama de leite* seria, pois, uma das tantas metamorfoses daquela estátua mutilada e perfeita, “perfeita porque mutilada, obrigada, pela falta de sua cabeça e de seus membros, [por sua inexpressividade], a proliferar em uma multiplicidade de corpos inéditos”.³⁵ Entretanto, valeria aqui a ressalva, o busto não é político porque é negro, mas porque seu modo de aparição enriquece um “tecido dissensual” que desfaz o consenso social e seu regime de percepção, alocando uma identidade numa outra, um mundo num outro, produzindo assim uma série de desidentificações que colocam à distância os lugares e as pessoas de suas identidades e de suas funções sociais. Nesse sentido, a decifração didática que envolve obras como *Ama de leite* contribui a *contrario* ao caráter político de imagens dessa natureza, nas quais é caso, em particular, de “construção da vítima como elemento de certa distribuição do visível”.³⁶

Isto posto, talvez se possa indagar se sua iconicidade é capaz de nutrir distância entre a forma e sua interpretação. Sua expressividade seria a tal ponto imediata que seu lugar de fala, sua voz reivindicatória se faz inequívoca? Figura muda, totêmica, que potência figurativa teria ela, capacitada a encarnar sentimentos e se substituir a uma verborragia argumentativa e, por vezes, edificante em seu tom reivindicatório? Sabe-se como o cinema documental, quando trata de temas intrinsecamente políticos, quando fala de relações de dominação, de exploração e de perseguição, procura trabalhar para marcar a distância entre o que existe e o que é mostrado, a fim de encenar as “existências suspensivas” de que fala Rancière em *Aux bords du politique*, corpos fora de seus lugares, fora de si próprios. Corpos

construídos ao sabor de uma imprevisibilidade, de uma “total indecisão de seu efeito”³⁷, parecem ganhar em eficácia política.

A questão seria, pois: *Ama de leite* questiona os critérios perceptivos que, em dada ordem social, legitimam um corpo em seu lugar? Como nos deixa perceber Rancière, a relação entre arte e política não passa por uma exposição dos corpos em padecimento dos dominados ou dos corpos triunfantes dos dominantes. Ela se engendra quando arte e política, juntas, inquietam o sentido. Ou então, como apregoa Suely Rolnik, quando ela desbloqueia as forças de alteridade dos corpos, colapsa a cartografia vigente, permite que se experimente o estranho, o antípoda.³⁸ Poderíamos, então, assumir que *Ama de leite*, como imagem-ícone, não resiste à sua inscrição na imanência prosaica de um corpo agindo contra a repressão histórica? Que ela é partícipe do envelhecido espetáculo das estruturas da dominação? Tanto mais que se sabe como há um desejo autêntico na contemporaneidade de substituir uma imagem-choque, esgotada em sua eficácia de denúncia da medida comum, por uma “frase-imagem”, para reter a expressão proposta por Rancière³⁹, capaz de estabelecer relações de contiguidade entre distantes.

Objecções em torno da eficácia política

É certo que o leitor, nesta altura, poderá objetar que nossa análise ocultou o fraseado de Paulino, ao extirpar *Ama de leite* das obras que dão continuidade a seu alinhavado persistente: da série de desenhos *Tecelãs* (2003), das monotipias de *Tecido social* (2010), das costuras grosseiras sobre bocas e olhos das fotografias da ancestralidade negra em *Bastidores* (2011), dentre outras obras. No fim das contas, *Ama de leite* pode bem ser resgatada de nossas ressalvas pelo simples fato que ela constitui o que Rancière caracteriza como uma arte do Outro, uma “arte que retorna ao mais humilde tudo o que é retirado da riqueza sensível, poder da fala e da visão, da vida e do cenário de [suas] vidas precárias”, e que se opõe ao mundo formatado para eles, um mundo onde “ são separados da riqueza sensorial de sua própria experiência”.⁴⁰ Ocorre que esse mundo continua

sendo, em grande parte, aquele da instituição museal, lugar de uma virtude política sempre pressuposta e da persistente tutela dos sentidos e símbolos. O que levanta, por fim, a questão: que lugar efetivamente conceder para *Ama de leite* como uma “existência separada”?⁴¹ Um lugar onde procurar por formas não instituídas de *sensorium* – sobretudo, para além do rótulo “pós-colonial”, hoje completamente integrado à cena intelectual e artística ocidental.⁴² Em outros termos, e renovando nossa questão: *Ama de leite* pode ser impunemente deixada ao *sensorium* próprio, à instituição museal de modo a lhe atribuir toda forma de iconicidade que, afinal, tende a alimentar o “tecido consensual” – o “grande tecido costurado” que ataca Paulino⁴³ – que faz a fortuna de uma imageria no fim das contas tornada inofensiva pelo abuso das leituras transitivas? Afinal, estas leituras têm multiplicado motivos para nos questionarmos: uma costura que adquire dimensão de escritura, que aspira a multiplicar seus sentidos, não se reduz por fim a mera indutora de sentimentos, quando não a significar repressão e agressividade vividas por simplesmente ostentar uma voluntária imperícia?⁴⁴ E se nos obstinarmos a reter *Ama de leite* fora de sua filiação mais imediata (e mais confortável), ainda que isto pareça retirá-la da riqueza sensorial de seu mundo, como um ícone a ter sua eficácia política avaliada (ou questionada, como se queira), então é de se indagar por fim sobre sua “capacidade de compartilhar” uma relação social renovada.⁴⁵

Referências bibliográficas

- ARMELIN, Débora. “As tramas de Rosana Paulino”. *Afreaka*, s.d. Disponível em: <<http://www.afreaka.com.br/notas/tramas-de-rosana-paulino/>>. Acesso em 02/03/2020.
- BUARQUE DE HOLLANDA, Heloisa. “Crônica marginal”. In: RESENDE, Beatriz; FINAZZI-AGRÓ, Ettore. (orgs.) *Possibilidades da nova escrita literária no Brasil*. Rio de Janeiro: Revan, 2014, p. 25-38.

- CHAGAS, Francisco das. "A virada e a imagem: história teórica do *pictorial/iconic/visual turn* e suas implicações para as humanidades". *Anais do Museu Paulista*, v. 27 (2019), p.1-51. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/anaismp/v27/1982-0267-anaismp-27-e08.pdf>>. Acesso em 06/03/2020.
- DIONISIO, Gustavo; SUGAWARA, Gisele. "Rosana Paulino: Arte, Crítica, Subjetividade". *Gênero*, v. 19, n. 1, (2ºsem/2018), p.148-167.
- FOSTER, Hal. "O artista como etnógrafo". In: *O retorno do real*. Tradução de Célia Euvaldo. São Paulo Cosac Naify, 2014, p. 158-185.
- JAREMTCHUK, Dária Gorete. "Ações políticas na arte contemporânea brasileira". *Concinnitas*, v. 1 (2007), p. 87-95.
- MELO CARVALHO, Lucas Bandeira de. "Lendo Rancière na América Latina: o regime estético entre democracia e neoliberalismo". *Anais da ABRALIC*, 2017, p. 3610-3620. Disponível em: <http://www.abralic.org.br/anais/arquivos/2017_1522198723.pdf>. Acesso em 04/03/2020.
- MENEZES, Hélio. "Rosana Paulino: a sutura da história". *C&América Latina*, 2019. Disponível em: <<http://amlatina.contemporaryand.com/pt/editorial/rosana-paulino-the-suturing-of-history/>>. Acesso em 12/03/2020.
- PAULINO, Rosana. *Imagens de sombras*. Tese (Doutorado em Artes Visuais). Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 98 pp, 2011. DOI: < 10.11606/T.27.2011.tde-05072011-125442>. Acesso em 12/03/2020.
- RANCIÈRE, Jacques. *Malaise dans l'esthétique*. Paris: Editions Galilée, 2004.
- _____. *Aux bords du politique*. Paris: Gallimard, 2004.
- _____. "Política da arte". *Revista Urdimento*, n. 15, v. 2 (2010), p. 45-59.

_____. "Trabalho sobre a imagem". *Revista Urdimento*, n.15, v. 2 (2010), p. 91-105.

_____. *Aisthesis. Scènes du régime esthétique de l'art*. Paris: Galilée, 2011.

_____. *Politique de l'esthétique*. Paris: Éditions des archives contemporaines, 2011.

_____. *O espectador emancipado*. Tradução de Ivone C. Benedetti. São Paulo: Martins Fontes, 2012.

_____. *As distâncias do cinema*. Tradução de Estela dos Santos Abreu. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.

_____. *La méthode de l'égalité*. Montrouge: Bayard, 2012.

_____. "Où en est l'art?" *Le Blog de Bertrand Dommergue*, 2015. Disponível em: <<https://blogs.mediapart.fr/bertrand-dommergue/blog/310815/entretien-avec-jacques-ranciere-ou-en-est-lart>>. Acesso em 25/03/2020.

REINA, Andrei. "Sutura da arte no tecido social". *Revista Bravo!*, 2018. Disponível em: <<https://medium.com/revista-bravo/rosana-paulino-e-a-sutura-da-arte-no-tecido-social-brasileiro-9bdb7f744b4e>>. Acesso em 12/03/2020.

ROLNIK, Suely. "Pensamento, corpo e devir: uma perspectiva ético/estético/ política no trabalho acadêmico". *Cadernos de subjetividade*, v. 1, n. 2 (1993), p. 241-251.

SIMIONI, Ana Paula . "Bordado e transgressão: questões de gênero na arte de Rosana Paulino e Rosana Palazyan". *Proa. Revista de Antropologia e Arte*, ano 2, v. 1, n. 2 (nov. 2010), p. 1-20. Disponível em: <<http://www.ifch.unicamp.br/proa/ArtigosII/anasilioni.html>>. Acesso em 25/03/2020.

Oswaldo Fontes Filho é professor do Departamento de História da Arte da UNIFESP.

¹ RANCIÈRE, 2012, p. 62.

² RANCIÈRE, 2015, sem paginação.

³ RANCIÈRE, 2010a, p. 57.

⁴ PAULINO, 2011, p. 33.

- ⁵ JAREMTCHUK, 2007, p. 92.
- ⁶ MENEZES, 2019, sem paginação.
- ⁷ REINA, 2018, sem paginação.
- ⁸ PAULINO, 2011, p. 88.
- ⁹ MENEZES, 2019, sem paginação.
- ¹⁰ RANCIÈRE, 2010, p. 46.
- ¹¹ RANCIÈRE, 2012a, p. 52 e 53.
- ¹² BREDEKAMP apud CHAGAS, 2019, p. 34.
- ¹³ CHAGAS, 2019, p. 35.
- ¹⁴ ARMELIN, s/d, sem paginação.
- ¹⁵ FOSTER, 2014, p. 162.
- ¹⁶ FOSTER, 2014, p. 164.
- ¹⁷ RANCIÈRE, 2012c, p.107.
- ¹⁸ PAULINO, 2011, p. 58.
- ¹⁹ PAULINO, 2011, p. 64.
- ²⁰ DIONISIO; SUGAWARA, 2018, p.152.
- ²¹ MELO CARVALHO, 2017, p. 3616.
- ²² BUARQUE DE HOLLANDA, 2014, p. 38.
- ²³ BUARQUE DE HOLLANDA, 2014, p. 38.
- ²⁴ RANCIÈRE, 2012a, p. 60.
- ²⁵ RANCIÈRE, 2010a, p. 48.
- ²⁶ RANCIÈRE, 2012c, p.11
- ²⁷ RANCIÈRE, 2010a, p. 49.
- ²⁸ RANCIÈRE, 2012a, p. 95.
- ²⁹ RANCIÈRE, 2004b, p. 241.
- ³⁰ RANCIÈRE, 2004a, p. 244.
- ³¹ RANCIÈRE, 2011b, p.169.
- ³² RANCIÈRE, 2004a, p. 65.
- ³³ SIMIONI , 2010, p.1.
- ³⁴ RANCIÈRE, 2010b, p. 97.
- ³⁵ RANCIÈRE, 2011a, p. 40.
- ³⁶ RANCIÈRE, 2012a, p. 96.
- ³⁷ RANCIÈRE, 2011a, p. 237.
- ³⁸ ROLNIK, 1993, p. 7.
- ³⁹ RANCIÈRE , 2012, p. 68.

⁴⁰ RANCIÈRE, 2012b, p. 160.

⁴¹ RANCIÈRE, 2012a, p. 62.

⁴² RANCIÈRE, 2015, sem paginação.

⁴³ PAULINO, 2011, p. 41.

⁴⁴ DIONISIO; SUGAWARA, 2018, p. 160.

⁴⁵ RANCIÈRE, 2012b, p.158.