

UNIVERSIDADE FEDERAL DE PELOTAS

Centro de Artes

Programa de Pós-Graduação em Artes

Trabalho de Conclusão de Curso



Entre o anacronismo das imagens e os saberes da arkhé na pintura de Maria

Auxiliadora da Silva

Jéferson Luís Dias da Silva

Pelotas, 2024

Jéferson Luís Dias da Silva

**Entre o anacronismo das imagens e os saberes da arkhé na pintura de Maria
Auxiliadora da Silva**

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao
Centro de Artes da Universidade Federal de
Pelotas, como requisito parcial à obtenção do título
de Especialista em Artes.

Orientadora: Dr^a. Caroline Leal Bonilha

Pelotas, 2024

Jéferson Luís Dias da Silva

Entre o anacronismo das imagens e os saberes da arkhé na pintura de Maria
Auxiliadora da Silva

Trabalho de Conclusão de Curso aprovado, como requisito parcial para obtenção do grau de Especialista em Artes, Centro de Artes, Universidade Federal de Pelotas.

Data da defesa: 15/03/2014

Banca examinadora:

Prof.^a Dr.^a Caroline Leal Bonilha (Orientadora)

Doutora em Educação Ambiental pela Universidade Federal do Rio Grande

Prof. Dr. Ricardo Henrique Ayres Alves

Doutor(a) em Artes Visuais pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul

Prof. Dr. Rogerio Vanderlei de Lima Trindade

Doutor em Educação pela Universidade Federal de Santa Maria

SILVA, Jéferson Luís Dias da. **Entre o anacronismo das imagens e os saberes da arkhé na pintura de Maria Auxiliadora da Silva**. Orientadora: Caroline Leal Bonilha. 26p. Trabalho de Conclusão de Curso (Artigo Científico). Programa de Pós-graduação em Artes - Especialização. Centro de Artes, Universidade Federal de Pelotas, Pelotas, 2024.

Resumo

Este trabalho se propõe a traçar reflexões a partir de possíveis equivalências entre o anacronismo, como ponto de partida nas teorias do historiador da arte francês Georges Didi-Huberman e sobre o saber de arkhé, por meio dos estudos do sociólogo brasileiro Muniz Sodré. O objetivo é a partir do diálogo entre os conceitos propor uma configuração-problema para a história das imagens na arte brasileira, ponderando sobre objetos artísticos que atravessam os saberes de arkhé – o terreiro – em uma interlocução com a obra da artista mineira Maria Auxiliadora da Silva. Em um jogo dinâmico entre o encontro e a distância entre os conceitos percebe-se uma configuração-metodologia capaz de revisar e refletir sobre as abordagens teóricas através de objetos artísticos com sua referencialidade ao terreiro, seja ele de um âmbito sacro ou artístico, os saberes das culturas de arkhé são capazes de lançar direcionamentos e perspectivas possíveis sobre as imagens e suas histórias no cenário brasileiro.

Palavras-chave: anacronismo, saber de arkhé, imagem, história da arte brasileira;

Resumen

Este trabajo se propone elaborar reflexiones a partir de posibles equivalencias entre el anacronismo, como punto de partida en las teorías del historiador del arte francés Georges Didi-Huberman, y el saber arkhé, a través de los estudios del sociólogo brasileño Muniz Sodré. A partir del diálogo entre estos conceptos, se pretende proponer una configuración-problema para la historia de las imágenes en el arte brasileño, considerando objetos artísticos que atraviesan el saber arkhé - el terreiro - una interlocución con la obra de la artista de Minas Gerais Maria Auxiliadora da Silva. Em um jogo dinâmico entre o encontro e a distância entre os conceitos, podemos ver uma configuração metodológica capaz de rever e reflexionar sobre abordagens teóricas através de objetos artísticos com a sua referencialidade ao terreiro, seja em contexto sagrado ou artístico, os conhecimentos das culturas do arkhé são capazes de lançar possíveis direções e perspectivas sobre as imagens e as suas histórias no cenário brasileiro.

Palabras clave: anacronismo, conocimiento arkhé, imagen, historia del arte brasileño;

1 Introdução

Este texto tem como proposta desenvolver um diálogo sobre os saberes de arkhé por meio da pintura *Iemanjá segundo os seios* (1947) da artista visual brasileira Maria Auxiliadora da Silva (1935-1974). O referencial teórico do estudo tem como início as contribuições do sociólogo brasileiro Muniz Sodré (1942) como direcionamento acerca dos saberes da arkhé. A intenção de revisão e debate pretende pensar as culturas de arkhé e seus saberes como proposta para a construção de configurações e problemas para a história da arte. A intenção se desenvolve a partir da hipótese que os saberes de arkhé apontam outros modos de relacionamento com as imagens. A reflexão se inicia por meio de uma equivalência com o conceito de anacronismo do filósofo e historiador da arte Georges Didi-Huberman (1953) no qual é compreendido como configuração, em seu aspecto operador, capaz de rever e modificar nosso olhar, no entendimento sobre as imagens, o saber presente, tempo e a própria disciplina história da arte.

Na conversa entre os conceitos se cria uma interrogação sobre a pintura da artista visual Maria Auxiliadora da Silva (1935-1974), no caso de *Iemanjá Segurando os Seios* (1947), na qual é composta por sua forma de apresentação em todo o seu aspecto representacional. No espaço pictórico da obra, nos interrogamos sobre o que se faz presente, como caminho para construir um problema responsável por direções sobre a construção de seu discurso histórico e teórico. Nosso objetivo geral se configura na interrogação da existência de uma possível equivalência entre a noção de anacronismo e saber de arkhé como uma como proposta de nova configuração para o discurso e narrativa das imagens na história da arte brasileira por via da obra de Maria Auxiliadora da Silva.

Um estudo de equivalência entre ideias tão distintas estrutura uma brecha para pensar se é possível apresentar ao saber da arkhé como uma configuração para se pensar e oferecer aportes para a construção de histórias sobre imagens da arte brasileira. A escolha de reflexão sobre arte brasileira, mesmo sem oferecer, neste primeiro instante, uma oferta panorâmica da produção visual brasileira pode soar como algo generalista, entretanto, a obra mencionada no estudo é então classificada em um grupo que até então que está fora daquilo que chamamos de arte brasileira em confronto com a o que chamamos de arte afro-brasileira, conforme Simões (2018), exatamente por seguir a lógica fundante da disciplina história da arte, significa: como uma arte não acadêmica direciona um problema grande, a construção das história das imagens, a partir de um outro eixo que são cosmologias de culturas não hegemônicas?

Georges Didi-Huberman está pensando na história da arte ocidental, entretanto, o anacronismo na história da arte serve como uma brecha para a construção de saberes dentro do campo, pois sua prática nos permite diante da produção visual fora do eixo hegemônico: um recomeço em seu próprio campo. Para que novas configurações sejam construídas, ponderamos a partir de um recomeço e neste sentimos apontamos outros eixos que constroem o saber no campo. O anacronismo, por mais que enraizado numa carga teórica que pensou a arte e seus fundamentos na produção ocidental, o autor aponta os limites da disciplina para abordar as produções de arte africana, por exemplo. A arkhé atua no limite da disciplina e pretende dar conta na construção de novas formas de olhar e se relacionar com as imagens. É como se toda a nossa bagagem pessoal sobre os conceitos, ideias e significados presentes fossem arquitetados novamente, nos possibilitando reinventar por via das imagens os princípios da história da arte, conceitos como texto, símbolo, significação e fonte (Didi-Huberman, 2013, p. 47) são elaborados por meio do anacronismo.

Começar pela obra de Maria Auxiliadora da Silva é nos questionar sobre todo o dicionário que construímos, assim como uma atitude anacrônica; é imaginar que tudo se foi nas águas do princípio cosmogônico, *Iemanjá*, e precisássemos repousar diante da mesma e então perceber quais são os rastros, quais direções as águas tomaram, quais são suas frequências. O significado da pintura não é mais um arquétipo pautado pelos mitos da divindade iorubá, ela nem possui mais significado, ela, a pintura, nos permite nos questionar sobre sua presença. Nosso estudo se estrutura metodologicamente, de forma qualitativa, a revisão de bibliografia, visitando em específico as obras dos autores citados. A conversa com a obra da artista brasileira visa ponderar sobre o saber de arkhé e a importância para a história da arte brasileira.

A menção ao saber de arkhé é referenciada no pensamento do sociólogo brasileiro Muniz Sodré (1942), na qual pode ser entendida a um tipo de *sofia*, como nos aponta, “Aquilo que o Ocidente se habituou a chamar de “filosofia” é o nome dado por Platão à sua própria literatura em oposição à *sofia* anterior” (Sodré, 2017, p. 71). Nas culturas de arkhé não existe uma separação entre o mundo sagrado e o mundo profano, o que é nomeado na obra como diátese média. O saber de arkhé envolve um conhecimento produzido primeiramente no interior do corpo e por este motivo privilegia os sentidos como um todo. A obra *Pensar nagô* (2017) nos possibilita compreender o sentido de propor equivalências entre o saber de arkhé e o anacronismo. Segundo o autor:

O pensamento nagô é uma provocação à reversibilidade dos tempos e à transmutação dos modos de existência, sustentada pela equivalência filosófica das enunciações. Roger Bastide já havia assinalado que “para se fazer melhor entender, é sempre lícito

transcrever um mesmo processo lógico ou filosófico em sistemas conceituais equivalentes quanto as suas significações profundas". Nada impede que isso seja entendido como "tradução", no sentido de tornar uma prática em determinada cultura inteligível para outra. Não pode ser entendido, entretanto, como a transcrição narcísica de afirmação do si-mesmo no sistema de pensamento do outro, e sim como um desafio a que as diferenças se determinem mutuamente no processo e no encontro (Sodré, 2017, p. 23, grifos da autoria).

Se percebe no espaço de encontro entre os dois conceitos uma possível leitura para a obra da artista brasileira, colocando em prática a sua característica principal: de pensar através dela as próprias imagens e de uma crítica a sua significação que busca desvendar um arquétipo em sua primeira instância. Pensar por meio da aparição de *Iemanjá* de Maria Auxiliadora da Silva é nos perguntar se realmente essa aparição é de Iemanjá e buscar por quais motivos ela se apresenta de uma forma única. A problemática do estudo se estrutura nas seguintes questões: **O saber de arkhé configura os discursos sobre as imagens e os seus processos de significação e como a obra de Maria Auxiliadora da Silva pode nos auxiliar no exercício?** Para colocar em prática, o texto se estrutura em dois fragmentos centrais, no primeiro a apresentação dos conceitos e problematização, buscando o que eles significam em sua determinada posição e a busca por pontos de equivalência. O segundo trecho é responsável pelo diálogo com a obra de Maria Auxiliadora e o que ela nos ensina sobre o saber da arkhé e suas contribuições para o cenário da história da arte brasileira.

2 Um diálogo entre o conceito de anacronismo e os saberes de arkhé

As ideias dentre os autores e suas reflexões são distintas, mas a busca por brechas na análise das teorias é importante para traçar uma espécie de conversa, todavia, existe dois pontos para o início do diálogo: O olhar para a obra da artista brasileira Maria Auxiliadora da Silva e a questão de seu significado. O segundo diz respeito a duas configurações que levantam problemas para o seu campo de conhecimento: a história da arte e o seu objeto, a imagem. A relação se estabelece quando a abertura do anacronismo solicita a existência de outras fendas do tempo – constitui-se como configuração-problema para a história da arte, na qual sua finalidade é dinamizar sua disposição e a relação estabelecida com o objeto. De um lado, existe uma crítica a disciplina história da arte e sua forma de produção do conhecimento, até então restrita a um saber específico e localizado, de outro lado, a crítica a noção de cultura e outras formas de produção simbólica e relação com o real.

A aproximação entre as ideias propostas no texto não diz respeito sobre uma igualdade, o que seria limitador. A finalidade do contato é demonstrar como os saberes da Arkhé podem também levantar uma configuração-problema para a história da arte brasileira, como os estudos

de Georges Didi-Huberman (2015) sobre o anacronismo e as imagens. A atitude propõe um revisionismo da própria disciplina, história da arte, e o seu objeto. O primeiro momento é dedicado a exibir de forma pontual o que se configura com cada concepção exposta na obra dos autores. No segundo momento diz respeito a reflexões demonstrando a relação dos conceitos, na busca de enunciados capazes de formular possíveis questões entre os dois e levantar a possibilidade de se pensar os saberes de arkhé, suas relações com a história da arte e a construção de novos objetos.

O questionamento feito por Didi-Huberman (2015, p. 30): “que relação da história com o tempo a imagem nos impõe?” É considerado uma crítica do autor aos modelos historiográficos desenvolvidos dentro da disciplina história da arte que, tem formas específicas de produzir seus saberes. Sua herança está baseada nos modelos científicos da história e construiu uma forma específica de produzir os saberes dos objetos artísticos. O modelo percebe as imagens quase como documentos que comprovam os possíveis “fatos” e o historiador da arte atua como um especialista em um discurso a favor da verdade. Em *diante do tempo: história da arte e anacronismos das imagens* (2015) o autor discute sobre os modelos, revelando sobre a abordagem a eucronia do saber construído pela história da arte, fundamenta em perspectiva positivista, em suas palavras se configura como “o ângulo conivente do artista e seu tempo”.

Numa investigação em que traça a relação entre as imagens e o tempo, nas quais a história da arte não se deteve a reconhecer. O anacronismo examina a memória dos objetos visuais por meio de um sintoma, uma investigação que se dedica ao movimento próprio presentes nas imagens. O tempo ao qual se refere Didi-Huberman diz respeito a memória, “pois a memória é psíquica em seu processo, anacrônica em seu efeito de montagem, reconstrução ou decantação do tempo” (2015, p. 41). A memória que os objetos carregam através de seus exercícios de reconstrução, remonta um novo tempo presente nos objetos, na sua função de desconstruir um passado intocável presente na tradição da história da arte ocidental. Para o autor:

Estamos diante do pano como diante de um objeto de tempo complexo, de tempo impuro: uma extraordinária *montagem de tempos heterogêneos formando anacronismos*. Na dinâmica e na complexidade dessa montagem, noções históricas tão fundamentais quanto as de “estilo” ou de “época” revelam, de repente, uma perigosa plasticidade (perigosa somente para aquele que tudo estivesse em seu lugar, de uma vez por todas, na mesma época: figura bastante comum daquele que chamarei de “historiador fóbico do tempo”). Propor a questão do anacronismo é, então, interrogar essa plasticidade fundamental e, com ela, a mistura tão difícil de analisar, dos *diferenciais de tempo* operando em cada imagem (Didi-Huberman, 2015, p. 23, grifos do autor).

Interrogar o passado conforme a obra do autor, é questionar sobre o próprio estatuto da disciplina, reconhecer o seu objeto de estudo e direcionar métodos condizentes. Nas relações entre tempo e memória, pode existir a intencionalidade de uma aproximação ou recolocação daquilo que produz as imagens: o corpo no saber da história da arte. Nos estudos sobre o conceito de cultura de Muniz Sodré (1988), a ideia de saberes de arkhé é de forma contínua associada ao pensamento de selvagens, loucos ou crianças (1988, p. 122) saberes até então construídos pelos sentidos e pelo corpo como origem. A crítica de Sodré perpassa o conceito de cultura como discurso de uma população, o que ele complementa em sua introdução, “que tem suas especificidades de uso” (1988, p. 9), são parâmetros responsáveis por mediar nossa relação com o real. Sobre cultura negra, Muniz Sodré (1988) informa:

A cultura negra é um lugar forte de diferença e de sedução na formação social brasileira. No ritual – essa estratégia das aparências – os gestos, os cantos, o ritmo, a dança, as comidas, todos os elementos simbólicos, se encadeiam sem relação de causa e efeito (não há um signo determinante), mas por contiguidade, por contato e instantâneo. A magia e a música partilham da mesma linguagem, a mesma ausência de significação, a mesma pluralidade de espaço. A linearidade da escrita, a abstração racionalista, o isolamento hedonista do indivíduo (que desemboca numa alucinada “libertação sem fronteiras”), a obsessão do sentido último, encontram na cultura negra o seu limite (Sodré, 1988, p. 181).

O conceito de cultura é uma construção ocidental com base em valores cristãos. Em sua genealogia do conceito, Muniz Sodré (1988) demonstra que a relação entre os discursos e os interesses do ocidente, através de um “projeto prometeico” (p. 20) que qualifica verdades, justifica as mais diversas atrocidades e se estabelece com uma característica absoluta. O conceito de arkhé aparece nos processos de diferenciação do conceito de cultura, na existência de outras formas como real. No contexto brasileiro, as comunidades-terreiro, são um grande exemplo de outras práticas de relação com a realidade, nas palavras do autor, “No interior da formação social brasileira, o continuum africano gerou uma descontinuidade cultural em face da ideologia do Ocidente, uma heterogeneidade atuante(...)” (p. 133). Os saberes presentes nas culturas de arkhé são capazes de questionar os modos de relação com o real dominante e, através de seus processos de iniciação, resolver os princípios de realidade (Sodré, 1988, p. 133).

O conceito de anacronismo em Georges Didi-Huberman (2015) é uma crítica à história da arte ocidental que construiu seu saber de forma eucronia. A disciplina com raízes nas concepções humanistas, acreditou ser uma disciplina que realizava seu ofício de uma maneira pura, detendo-se a revelar o significado da obra de arte com base na genealogia, semelhança e revisão das fontes no período no qual a obra foi produzida. O historiador da arte realiza sua tarefa na produção de verdades que se afigura como um método fechado, sem a revisão dos tempis (Didi-Huberman, 2015, p. 28) presentes na imagem. A crença está no seu próprio objeto

de estudo, numa relação com as imagens como um testemunho não estabelecendo o exame na dobra no qual a imagem está localizada: entre o tempo e a história. Na teoria historiográfica sobre o tempo no campo da história o anacronismo é presente, entretanto, carregados de alertas indicando sua atenção para algo que se deve distanciar. Para o historiador da arte, o anacronismo se constitui como a parte maldita da disciplina (Didi-Huberman, 2015, p. 33).

Para Sodré (2017, p. 13) o conceito de humanidade é exclusivamente pensando no sujeito ocidental, define-se como um conceito do período renascentista. Na abertura do método, por mais que essa brecha não exista nas aproximações do autor, obras de arte produzidas pelos humanos não plenos, “*antrorpos*” (*Ibidem*) e a noção de outro está enraizada nesse ideal sobre a divisão de humanos. Todo o saber construído pelos sujeitos ocidentais é fundamentado em estratégias para sua irrefutabilidade. Como poderia então, diante da atitude anacrônica, um objeto produzido pelo outro definir-se como uma partícula complexa do tempo das imagens numa configuração anacrônica da história da arte?

Em *A verdade Seduzida* (1988), Sodré menciona Nietzsche para informar sobre a invenção de palavras para as classes dirigente e a manutenção do poder e a palavra cultura seria uma delas. A história da arte, quando se usa da perspectiva humanista, reforça o seu âmbito enquanto fundamento, em outras palavras, reforça a quem a história da arte é permitida de ser escrita, quais são suas origens e sua função. Em resumo, o período do renascimento foi quando tudo isso ganhou forma, a presença das ideias humanistas. Entretanto, parece que estão desde sua origem, a contribuição romana, Plínio o Velho, como primeira discussão é seu pano de fundo, logo após a escrita italiana, Giorgio Vasari e posteriormente Ewin Panofsky e a Iconologia.

Responsável por questões do significado e a temática das imagens nas artes visuais, a iconologia é um ramo da história da arte, que se propõe a leitura de obras, seus temas e significados. Seu primeiro escrito é no italiano Cesare Ripa (1555-1622) na obra *Iconologia overo Descrittione dell'Imagini universali* (1593). O método fundado por Erwin Panofsky (1892-1968), a leitura iconográfica (tema das obras de artes) e iconológica (significado das obras de arte), é desenvolvida através de três níveis dos processos que envolvem o método, é adquirido uma série de informações sobre o conteúdo e os motivos do desenvolvimento de uma obra de arte. O processo metodológico é dividido em três etapas de análise: descrição pré-iconográfica, análise iconográfica e interpretação iconológica.

A disciplina se constitui como um método de classificação e descrição das imagens (Panofsky, 1955) e a iconologia é denominada como uma das etapas de análise de obras de arte e tem como ponto de partida a síntese, o que pode ser compreendido como o conjunto de informações adquiridos de etapas anteriores, como a descrição pré-iconológica e a análise iconográfica. Nos dois primeiros momentos de seu método nos detemos na identificação das formas e objetos presentes na imagem, e logo após, os temas, assuntos, e conceitos presentes. A interpretação iconológica, consiste em um conjunto de informações sociais e culturais indissociáveis e importantes para o significado.

No contemporâneo, o método que se restringiu as pinturas alegóricas e profunda contestação documental, ganha uma outra face, seus interesses agora estão movidos pelo simbólico, para Altamir Moreira (2018) os estudos em iconografia estariam movidos pelos interesses pela “função simbólica das imagens na arte” (p. 6), além das críticas à base teórica que proporcionou o método e suas reverberações enquanto disciplina. Em estudos atuais é possível contribuições a outras áreas aos estudos em iconografia, assim como, a crítica ao caráter sintetizador de leitura de imagens desenvolvido por Panofsky:

Portanto, é proveitoso considerar, na atualidade, que a permanência e o desenvolvimento do campo de estudos em iconografia devem-se, em grande parte, não somente à solidez da fundamentação teórica dos precursores do método, mas, também, a sucessivas contribuições de historiadores da arte de campos de estudos da psicologia da percepção, cultura visual e micro história, e, porque não, das críticas metodológicas advindas de historiadores com perspectivas pós-estruturalistas (Moreira, 2018, p. 7).

A obra *O terreno e a cidade: a forma social negro brasileira* (2019), aponta relevantes considerações para pensar os processos de significação das imagens, na qual o ato de significar possui o mesmo sentido de dominar. Nossa relação com a significação é caracterizada pela dominação, ou seja, dominar o real. Para o autor, construímos parâmetros e modelos de compreensão e estes são pontos de partida da interpretação. O ato interpretativo é um motor na ideia de cultura, pois para o autor a cultura é uma relação com o real através de um ensinamento que daria conta de nos relacionar com o real, é um real já estabelecido. Mais adiante, qual seria o primeiro modelo de recorrência à obra de Maria Auxiliadora da Silva? Revirar o modelo que recorre a imagem não seria problematizar o significado? Será que a pintura nos ensina algo sobre algo sobre o olhar? Ou apenas recorreremos a apenas representação de Iemanjá: a busca de um arquétipo, um modelo que invisibiliza toda uma cultura fundada no seu princípio cósmico e que pode muito bem nos ensinar sobre as imagens e instituir uma nova configuração-problema no campo da história da arte. De qualquer modo, são construídos modelos, a questão levantada também permite perceber o que nos é oferecido diante das imagens. Nas palavras do sociólogo:

Interpretar é, assim, a operação básica de “leitura” do real, de atribuir-lhe nomes e significação a partir de “grades” ou modelos de entendimento que se impõem entre o intérprete-observador e o real. Lê-se, interpreta-se, a partir de uma modelização representativa, isto é, por uma duplicação imaginária do real. Ou seja, interpreta-se sempre uma interpretação já dada (SODRÉ, 2019, p. 10).

Se o ato interpretativo contém uma carga de dominação, a interpretação pode ser considerada como um projeto de manutenção dos poderes. O significado ganha um desafio de reconhecer e atuar contra a atuação de sua característica de “duplicidade”. Para o sociólogo, na literatura anteriormente mencionada, referindo-se à devolução do *Kyiré* aos povos indígenas Crão (2019, p. 12), é na estranheza do real, no espaço e na força em que este objeto cria dando origem a “expansão” (*Ibidem*) e “continuidade” (*Ibidem*). O duplo adquirido através do processo de significação: duplicar o real, é o que Georges Didi-Huberman aponta sobre o historiador da arte e o que ele busca acerca do objeto visual “constituir a evidência das evidências: a recusa ao anacronismo” (Didi-Huberman, 2015, p. 19).

Para Didi-Huberman, a crítica ao anacronismo, erguida por um discurso de rejeito, é realizada por Lucien Febvre que é considerado um dos expoentes da escola de Annales, grupo de historiadores francês na primeira metade do século XX, nos quais suas pesquisas são em torno da revista *Annales d'histoire économique et sociale*. Entretanto outros pensadores da mesma escola, confrontavam-se diante da falha, no autor (2015, p. 35), nomes como o de Olivier Dumoulin e Marc Bloch defendiam a influência de um tempo presente para o conhecimento do passado. Inclusive a célebre frase “a história é a ciência do passado”, por via de Bloch, é reveladora no pensamento do historiador da escola de Annales. No trecho abaixo podemos ver a defesa do olhar do historiador da arte para a sua disciplina, a história da arte não é uma ciência, e os objetos não são guardiões de um passado, um distanciamento do caráter científico da disciplina, o objeto é carregado de memórias que só podem ser relevadas a partir do exercício de complexificação, ou nas palavras do autor, a montagem. A montagem é o ato que releva não só as escolhas, mas o percurso, o aspecto heurístico do anacronismo na obra do autor.

Esse aspecto fundamental da exigência teórica em Marc Bloch parece-me ter sido pouco comentado. Admitimos facilmente que o objeto histórico seja o fruto de uma construção racional. Admitimos que o presente do historiador tenha sua parte nessa construção de objeto passado. Mas admitimos menos facilmente que o próprio passado perca sua instabilidade de parâmetro temporal e, sobretudo, de “elemento natural”, onde se movem as ciências históricas. Bloch, em realidade, indicava duas orientações de pensamento: não é preciso que “a história é a ciência do passado”, primeiramente porque não é exatamente o passado que constitui o objeto das disciplinas históricas; em seguida, porque não é exatamente uma ciência que o historiador pratica. O primeiro ponto nos ajuda a compreender algo que diz respeito a uma memória, a um agenciamento impuro, a uma montagem – não “histórica” – do tempo. O segundo ponto nos ajuda a compreender algo que diz respeito a uma poética,

a um agenciamento impuro, a uma montagem – não científica – do saber (Didi-Huberman, 2015, p. 40).

O anacronismo se desprende da noção de semelhança presente nas origens da história da arte ocidental. A própria origem da disciplina está enraizada no pensamento de duas correntes. A primeira é oriunda do romano Plínio, o Velho, nas quais a contribuição de sua História Natural é influenciada nos discursos construídos na disciplina. Inclusive o próprio conceito de origem é embalado pela noção de semelhança, na qual consiste em um exercício de busca de fonte idealizada nas artes figurativas. O processo de institucionalização da história da arte surge, no que o autor vai chamar de repetição do nascimento (Didi-Huberman, 2015, p. 74), em Giorgio Vasari, a vida dos artistas – a presença do pensamento humanista. Para Georges Didi-Huberman (2015) é em Vasari que a história da arte se fecha, o objeto artístico se torna posse de um saber específico e autônomo (Ibidem, p. 73).

Para Georges Didi-Huberman na revisão dos escritos de origem sobre a história da arte parte de duas contribuições: em primeiro, Vasari estabelece uma contribuição acadêmica a disciplina, em segundo, Plínio, uma visão jurídica em torno de sua lei traduzida como similitude natural: “Isso significa que a pintura, como todas as “artes” (agricultura, medicina ou arte militar). Só tem sentido ao estabelecer uma relação de dignidade com o mundo jurídico e social, bem como com o mundo das matérias e das formas naturais. (Ibidem, p. 74). A noção de desígnio em Vasari diz respeito a uma cultura estética presente em seu pensamento. Enquanto a noção de imago implica em contato com a matéria. O autor nos informa que para Giorgio Vasari um objeto é bom ou ruim, enquanto para Plínio o objeto é justo ou injusto. Didi-Huberman (2015, p. 84) complementa a citação dissertando sobre o campo no qual os objetos visuais se constituem, para Vasari, está restrito a academia e no caso de Plínio está no campo social comum. A especificidade tão referenciada nos estudos de Didi-Huberman de como os objetos são tratados como objetos específicos de estudo, se refere a este campo restrito e acadêmico se constituiu a partir de Vasari, logo após sobreviveu em autores como Ewin Panofsky e o seu método iconológico.

A configuração da especificidade da arte segundo Vasari é acerca de um discurso sobre a história da arte acerca da autonomia da dos objetos figurativos, em Plínio e uma realidade meramente natural (Didi-Huberman, 2015, p. 73). As noções sobre arte de Plínio estão originalmente numa concepção romana ou grega, nos conceitos de imagem e pintura. A noção de eternidade, presente em Vasari, tem fundamentação teleológica, em Plínio, “o início da história da arte implica a morte de uma origem” (Ibidem, p. 77). Designo, conceito fundamental

na ideia academicista de Vasari é a sua tradução seria de julgamento de gosto. Em Plínio, *imaginum pictura*, diz Didi-Huberman (2015), está traduzido como de forma errônea como pintura de retrato, ou seja, a pintura de gênero está associada à ideia matéria e ritual (p. 81) refere-se à produção de máscaras de cera na cultura romana. Para o autor em suas linhas divisórias sobre a semelhança na história da arte, existe uma diferença entre o retrato (enquanto gênero artístico do século I) e a duplicação dos rostos em contato com a matéria, pois a primeira está relacionada à ilusão, enquanto a outra, o contato.

Caso pensar uma origem para a história da arte na cultura de arkhé, sem levar em consideração a origem da disciplina, a suposta origem de seus conceitos motrizes e sua base teórica reflexiva, como se daria? Primeiro que a história da arte na cultura de arkhé não teria uma origem fundada na ideia de semelhança, por mais que dois regimes epistêmicos diferentes como nos mostra o historiador da arte, um culto a origem não procuraria dar conta de um objeto figurativo para suprir uma suposta ausência: ou alguma força de fazer se fazer presente por meio do recurso representativo. Ambos as ideias, seja de Plínio ou Vasari estão muito presente na constituição do gênero retrato do renascimento. A representação, um recurso visual que daria conta de uma presença, impondo ao objeto a sua função de produzir e apreender sobre o real. Didi-Huberman nos diz que as ideias romanas na origem da história da arte estão fundadas em um estatuto jurídico.

O estatuto jurídico presente na história natural de Plínio designa uma função do retrato até então ignorável, os retratos na cultura europeia viriam sempre acompanhados de brasões, os fins são heráldicos, Hans Belting (2014) corrobora que sua função é revelar informações do âmbito genealógico e a influência social de determinado indivíduo na sociedade. A semelhança é sinônimo de presença, a liturgia entre o corpo e o meio são uma atuação a partir de um corpo artificial marcando presença do indivíduo, os fins são do não esquecimento dos valores e sanções jurídicas através da representação dos feitos, signos repletos de realizações e demonstrações de orgulho: dizer sobre verdade e replicá-la.

Além do torneio, ele ganhou também significado e relevância na ausência do seu dono, ou para reclamar homenagem, como convinha a um senhor feudal: num caso, o escudo punha-se como emblema, no outro, como um sinal da presença do senhor. De armas tornam-se brasões: portanto meros signos da nobreza ocupavam o lugar de alguém ou associavam o seu corpo a um signo da sua posição, ou a um estado e domínio do seu senhorio (Belting, 2014, 154, p. 154).

O ritual de representação (*Ibidem*, p. 156) por meio de portar dos escudos, carregar os brasões, é a disseminação dos feitos, ideais e valores dos senhores feudais assim como retrato releva tem uma função genealógica de uma grande família propagando pela eternidade a

verdade. Verdade aqui é considerada como um modo de apreensão do real, o sentido da cultura ocidental, a ideia de cultura, como nos mostra Sodré (1988),   uma extensa forma o de um campo normativo – no qual se estabelece um conjunto de normas para orienta o no relacionamento com o real, a origem disso está na cultura romana, com o conceito de cultura animi, - cultivar o espírito (*Ibidem*, p. 15) - nas palavras do autor: “(...)cultura animi, tudo que pudesse contribuir para um certo acúmulo de gostos, de crenças religiosas e morais ou para a representa o de valores espirituais socialmente idealizados” (Sodré, 1988, p. 16). A produ o de verdade se desenvolve por meio de uma crença no mundo dos contrários (*Ibidem*, p. 17), seu mecanismo   o logos. A fun o dos objetos figurativos, seja ele no saber específico, seja na rela o antropológica,   o que Muniz Sodré chama práticas diferenciais (*Ibidem*, p. 16), e sua utilidade está a serviço do bem e da verdade.

Arkhé   traduzida na obra de Muniz Sodré como origem autêntica e fundamentos do sentido (*Ibidem*, p. 18). Como origem não deve ser entendida como passado. O saber de arkhé não   específico da cultura africana, como Muniz Sodré nos informa, este saber   presente em outras culturas, em específico aquelas que não fazem a dissocia o entre intelecto e corpo (Sodré, p. 81, 2015). Para o autor, o pensamento da arkhé difere-se da no o de pensamento privado ou exclusivo que dita as formas que as culturas se configuram, em suas palavras, “Trata-se, sim, da recusa de separa o absoluta entre dentro (o corpo) e o fora (o mundo), que leva a dimensão transbordante quanto às estruturas de representa o restritas as palavras” (*Ibidem*). Neste contexto, a sua obra *Pensar Nag * (2017) e sua proposta sobre o que seria o pensamento nagô,   de relevante base conceitual e caminho metodológico ao que nos propomos aqui entre a no o de anacronismo e o saber da arkhé africana.

O pensamento, das culturas ditas “arcaicas”, escapa o que Sodré nomeia de um mesmo “ortodoxo” (Sodré, 2017, p. 57). O saber de arkhé, tem sua fundamenta o na no o de cultura, os desdobramentos da designa o do conceito, para o autor, a origem está associada   cria o de campo normativo (Sodré, 1988, p. 15). Partindo de um contexto romano, tudo aquilo que constitui e designará o que será cultura ou não está propriamente na sua formula o, esses parâmetros são nomeados na obra do autor de san oes positivas e negativas. Arkhé pode ser traduzida como “origem autêntica, os fundamentos dos sentidos” (Sodré, 1988, p. 18) configura-se como em primeiro momento um conhecimento que   construído pelos sentidos, e não pelo logos, na qual sua estratégia   exatamente criar uma dualiza o entre o positivo e o contrário através de jogos harm nicos: produzir a verdade, reproduzir valores e crenças inseridas.

A noção de origem também é presente na configuração anacrônica proposta por Georges Didi-Huberman (2015). Com base nos estudos de Walter Benjamin, a origem é um dos principais pilares de um novo problema que as imagens podem nos colocar. O historiador difere-se da noção de origem como início de algo que está por acontecer, e sim a origem no acontecimento o que desconstrói a ideia de um passado-tempo no pretérito mais-que-perfeito, (Didi-Huberman, p. 269) e sim um passado que só pode fazer sentido no seu encontro com o agora. Nas culturas de arkhé, a origem não é um tempo longínquo, ao mesmo primitivo, mas é atual, pela sua fidelidade com o sensível, na cultura iorubá é o sentido do *àṣẹ*, é uma romper uma distância, que no caso do ocidente seria o sentido linear do tempo, rompe ao mesmo tempo com uma noção de real ofertado, porque o real é construído, a linha é rompida na relação sensível em que se estabelece com um tempo inaugural que se encontra no presente.

O que está propriamente em jogo é outra diátese, também afeita às sutilezas do desvelamento originário do mundo. Origem, vale deixar bem claro, não é começo, e sim a atualidade manifestada como expressão e continuidade de um princípio que chamamos de *Arkhé*. Esta é sentida como irradiação de uma *corporiedade* ativa, da qual provém a potência (axé) com seus modos de comunhão e diferenciação. É o sensível enquanto *protodisposição* originária do comum que engendra a unidade dos sentidos e a conversão analógica (não dialética) de uns nos outros, desvelando a *conaturalidade* ou a *coportencimento* entre corpo e mundo (Sodré, 2017, p. 83, grifos do autor).

O terreiro como uma dobra para a compreensão de uma nova configuração-problema para a história da arte, repercute rompimento da linha acontece no espaço, o que no Brasil, chama-se de terreiro, é o que Muniz Sodré vai chamar de forma social negro africana, um espaço social transportado de África e recriado em solo brasileiro através da diáspora forçada pelo mundo e sobrevivendo as mais diversas estratégias de negação da diferença, seja no âmbito cultural ou físico. No espaço terreiro nos é ensinado que não existe a separação entre sagrado e profano, assim como, entre *àiyé* (o aqui) e *órun* (a origem, plano dos princípios), e que na verdade estamos sempre em relação com os planos através da existência, uma troca simbólica. Muniz Sodré nos informa que na arkhé as trocas são sempre simbólicas, diferente das sociedades ditas “civilizadas”, pois nessas a troca se denomina em uma relação mercantil e capitalista.

Resumindo, o “terreiro” é um espaço onde se organiza uma comunidade – cujos integrantes podem ou não habitá-lo permanentemente no qual são transferidos e recriados os conteúdos específicos que caracterizam a religião tradicional africana. Nele encontram-se todas as representações materiais e simbólicas do *àiyé* e do *órun* e dos elementos que os relacionam. O *àṣẹ* impulsiona a prática litúrgica que, por sua vez, o realimenta, ponto todo o sistema em movimento (Elbein, 2012, p. 38, grifos da autora).

É na escultura africana que os cubistas percebem uma forma diferente de se relacionar com o real. Conforme a leitura de Georges Didi-Huberman sobre um historiador da arte alemão, outra contribuição importante na sua teoria sobre o anacronismo das imagens. Carl Einstein é um dos autores esquecidos e não mencionado pelo círculo vigente de historiadores da arte, destaca-se em suas obras o seu olhar e os estudos para a arte africana e o cubismo. A ideia de desconstrução, do espaço, na vanguarda cubista revela sobre a relação e um olhar dos artistas para as esculturas africanas saqueadas pelo sistema da colonização para o continente europeu.

A relação em que se estabeleceu com os objetos apaziguada em algumas bibliografias, geralmente podemos ver isso na sessão que se estabelece com a arte de vanguarda. É que alguns historiadores da arte, como Hans Belting (2014), comentam sobre a descoberta das lojas e o encontro com os objetos de arte africana, “(...)as máscaras africanas, que os artistas descobriram nas lojas de paris no início do século XX, foram por eles saudáveis como modelos de sua própria estética” (2014, p. 66) em Georges Didi-Huberman como artistas saqueadores. Como podemos observar, o encontro com os objetos de origem africana somente construiu outros argumentos estéticos sobre a produção visual dos artistas vanguardistas, na verdade, “desconstruiu” uma série de verdades acerca do objeto artístico constituído até o momento. Entendemos que o olhar, para a arte de origem africana, não é um olhar inclusivo, na verdade, seu sentido imperativo continua a perpetuar diante dos objetos artísticos das diversas regiões da África, ele ainda é pautado nos valores presente na constituição da disciplina história da arte, a humanidade, é o olhar do homem “plenamente pleno”, com interesse de renovar o sentido de produção e relação com o objeto artístico.

3.1 Uma configuração-problema: o saber de arkhé e a imagens

Neste trecho o objetivo é partimos da seguinte questão: quais objetos artísticos podemos convidar para o levante do problema-configuração? Ao lado do anacronismo, o saber de arkhé será pensado como ferramenta interpretativa para análise de um trabalho visual. Ditos “religiosos” ou uma “religiosidade”¹, o saber de Arkhé é antes de tudo uma desconstrução de uma película - responsável por camuflar os saberes presentes, não é possível de desvendar, mas somente estabelecer diálogos, porque estamos diante de uma nova configuração.

¹ Menção a um trecho da entrevista para o Nonada Jornalismo em 2024: “É fundante para nós que estudamos artes produzidas por negros no Brasil atravessamentos com a religiosidade. Mas é também absolutamente perverso jogar essa perspectiva sobre toda e qualquer produção preta” Fonte: <https://www.nonada.com.br/2024/01/artistas-e- curadores-apontam-caminhos-para-olhar-o-sagrado- afrorrelioso/>.

O problema se dá na tentativa de discussão sobre um núcleo-origem da arte afro-brasileira, como nos informa o antropólogo e professor Kabengele Munanga (2000) e tantos outros teóricos que se dedicam a pesquisar as nuances de um conceito em que consiste os objetos de uso litúrgico ou objetos artísticos que fazem menção ou possuem referencialidade nos saberes constituídos em objetos de uso ritual. Para tal ação possa ser necessário compreender a dinâmica de circulação e uso dos objetos, os saberes contidos neles e visualizar a possibilidade de criação de novos objetos (Didi-Huberman, 2015) artísticos que eles permitem. A película que se estabelece diante destes objetos é olhá-los como uma réplica dos saberes de terreiro, mas a crítica não perpassa ao esquecimento de uma tradição, mas na verdade ao contrário, não entender os diversos sentidos que a tradução pode ter no contexto do terreiro, ou seja, a tradição como um *continuum*. É o que autores como Muniz Sodré, Inaicyr Falcão dos Santos, Leda Maria Martins e outros defendem sobre a ideia de tradição na arkhé.

Na obra *Performances do tempo espiralar, poéticas do corpo-tela* (2021) de Leda Maria Martins (1955), poeta, dramaturga, professora e rainha de Nossa Senhora das Mercês da Irmandade de Nossa Senhora do Rosário em Jatobá (BH), o *continuum* se estabelecem no encadeamento com o mundo e nas mais diversas experiências com o cosmos. Entendemos, com base na autora, que o manuseio de um tempo inaugural é produtor de memórias e vai ao encontro delas, e dentre as infinitas possibilidades de conhecimento produzidas pelo corpo, é capaz de gerar novas objetos artísticos, novas formas de contato, novos olhares, através da complexidade, em Georges Didi-Huberman (2015), o exercício de buscar os tempos e memórias em um conjunto de medidas nos objetos artísticos. Em Martins é o que a autora chama de oralitura configurando-se como um trânsito do encontro, em suas palavras:

(...)oralitura designa a complexa textura das performances orais e corporais e inscrições dos saberes fundados e fundantes das epistemes corporais, destacando neles o trânsito da memória, da história, das cosmovisões que pelas corporalidades se processam (Martins, 2021 p. 41).

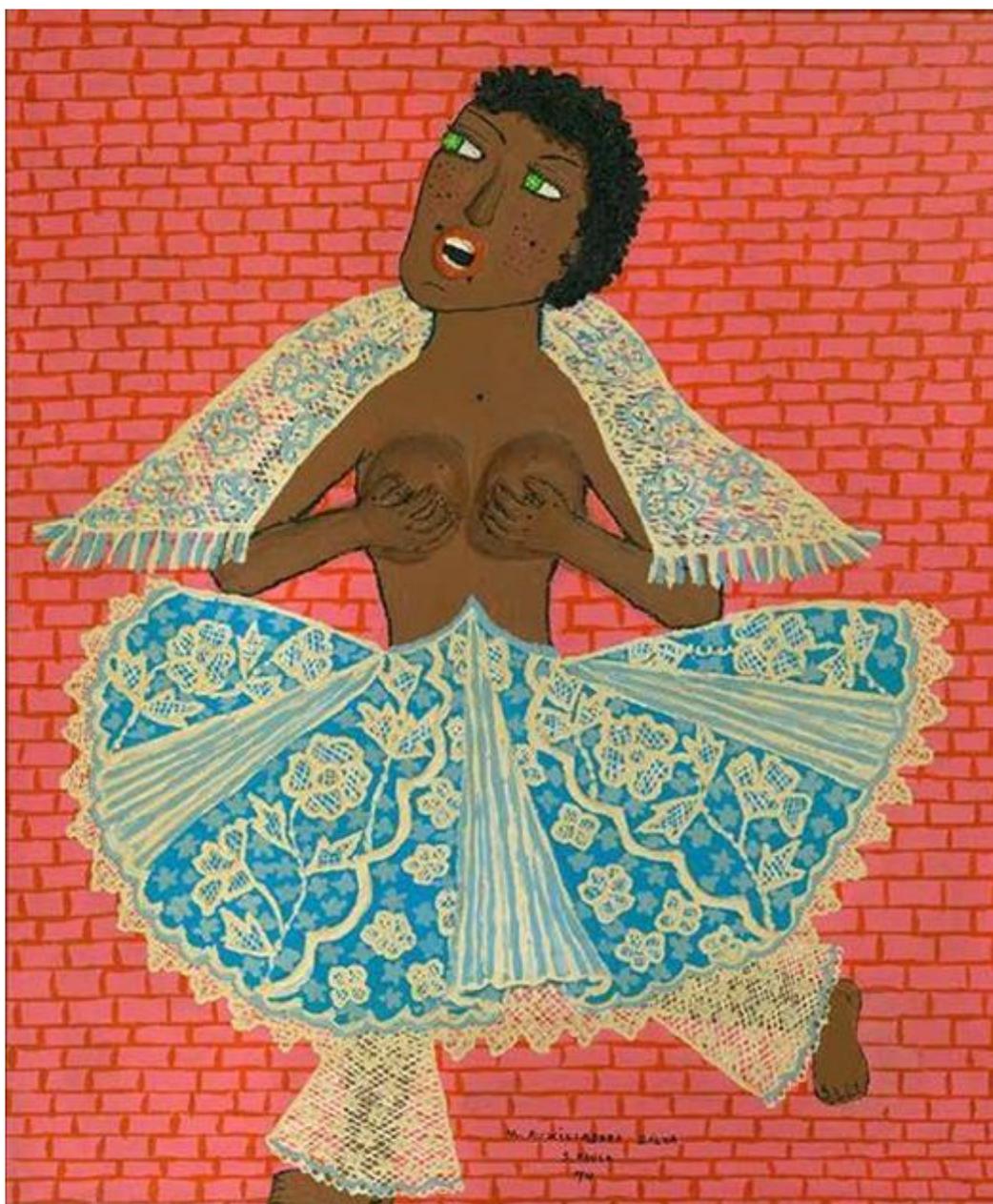
Um saber produzido em princípio pelo corpo não é fundamentado na reprodução, ao mesmo tempo não é uma capacidade, mas algo se estabelece no diálogo, na oferta, na presença. A artista das artes cênicas, pesquisadora e cantora, Inaicyr Falcão dos Santos (1958), descreve o sentido de reelaboração através dos processos da criação em dança: na intersecção entre o corpo e a ancestralidade. O conceito de ancestralidade é importante delimitação. É como se questiona Leda Maria Martins (2021, p. 23), que fala sobre a construção do conhecimento na presença do ancestral, a presença de todo um cosmo, além dos entes sobrenaturais dos processos heurísticos. A reelaboração é prática que ocorre na transposição que não pretende uma tradução

voltada a reprodução (réplica) dos ritos do terreiro, mas sim, uma prática atuante no âmbito da experiência de pessoas pertencentes a outras formas de organização social e que impulsionam e são bases ao processo criativo e pautados na experiência mítica.

O argumento que instalo é que para se pensar na tradição africana brasileira, *não é só pensar a reprodução das formas sagradas encontradas nas comunidades-terreiro*, mas como este sagrado pode inspirar o artista, o discernir formas, valores da cultura em questão, buscando o seu conhecimento e o respeito. É importante perceber este *celeiro como portador de idéias, agente de integração, um elo entre a tradição de um povo e a experiência criativa no sentido de enriquecimento das culturas* (Santos, 2008, p. 2, grifos nossos).

Conforme Santos (2021) os processos de significação, baseado na experiência do terreiro, não é uma duplicação, a autora desenvolve um estudo em criação em seu livro *Corpo e Ancestralidade: uma proposta pluricultural de dança-arte-educação* (2021). Os seus passos investigativos constituem uma prática dentro do pensamento da etnóloga Juana Elbein dos Santos (2012) nomeada de “desde dentro para fora” (p.17). A proposta é constituída pela compreensão de três níveis de pesquisa: factual, revisão crítica e interpretação. A artista (2021, p. 37) assinala que Juana Elbein dos Santos chama de experiência iniciativa, relevando a importância desse tipo de metodologia e conduta nos estudos sobre coreologia. Significar no contexto da autora pode ser pensado a partir de uma prática baseada na vivência, conforme sua metodologia de criação em dança, entendessemos os sentidos como princípio e a memória como um registro de um movimento.

Figura 1 - Iemanjá segurando os seios, 1974, Maria Auxiliadora Silva, coleção Irapoan Cavalcanti.



Fonte: <https://masp.org.br/exposicoes/maria-auxiliadora-da-silva-vida-cotidiana-pintura-e-resistencia>

Na direção da autora, com o processo de reelaboração, não produzir “a forma sagrada” dos terreiros é reconhecer os saberes tradicionais e a ideia de tradição no universo afro-brasileiro e o espaço que o corpo ocupa. Na figura 1 sabe-se da presença de Iemanjá, pelo seu título, pelo conhecimento dos *itàn*² e de todas as histórias que acompanham o princípio cosmológico presente. Contudo, como ele - o *itàn* – atravessa o corpo ou atua em sua dinâmica? Os *itàn* como aspecto da arkhé necessitam de uma reelaboração, sua função não é uma interpretação – duplicação - e sim aparência que se forma no encontro entre a memória e a experiência, em um jogo entre a origem – a história do princípio cosmológico – e atualidade – o atravessamento com o sentido do corpo que não absorveu a história e vai reelaborar. Contar o itan é despertar o sentido, como já referenciado anteriormente em Juana Elbein dos Santos (2012) “desde dentro para fora”, mas não no sentido de significar e sim em sua presença, o itàn constitui o corpo e faz sua morada de infinitas maneiras. Buscar o arquétipo na pintura não será estabelecer uma distância? Ou torná-la intocável? Na esfera do significado recorrer às bibliotecas de mitos sobre o princípio cosmogônico das águas, Yémánjá, nas quais a tradução do seu nome, mãe dos peixes-filhos (*Ibidem*, p. 95), orixá responsável pelas cabeças e assim chegamos a uma possível interpretação para a obra de Maria Auxiliadora da Silva e entendemos que tal atitude é uma negação ao que Santos (2021) chama de celeiro portador.

Para erguer o problema-configuração será preciso ver a possibilidade de voltar a origem, recomençar, é como se questionar se a aparição na obra de Maria Auxiliadora da Silva é realmente do princípio cósmico pertencente ao culto das águas, conforme Juana Elbein Santos e Mestre Didi Aşıpa (2014). Entende que a prática questionadora e a busca pelo tempo inaugural estabelecem a criação de um campo de força com a imagem, na qual a dúvida sobre o que se apresenta é um fator relevante para o rompimento da barreira que permanece intocável. A busca pelo arquétipo e uma significação restrita a ele restringe o saber de arkhé presente na obra da artista. A imagem aqui é uma imagem-signo e não uma imagem-arkhé. O olhar que podemos criar diante da pintura seria vê-la como uma aparência. A aparência é o encontro entre dois movimentos, um movimento presente na pintura e o outro movimento é de quem a observa. A palavra não tem seu significado fundamentado no pensamento cristão, a sua recusa está na contradição entre real e irreal, entre a aparência e o ser conforme Muniz Sodré (1988). Sobre o saber de arkhé ou a cultura de arkhé o autor diz sobre uma cultura das aparências.

O termo valerá como indicação da possibilidade de uma outra perspectiva de cultura, de uma recua do valor universalista de verdade que o Ocidente atribuiu a seu próprio

² Conforme Santos (2015, p. 57) refere-se “a histórias de tempos imemoriais, mitos, recitações, transmitidos oralmente de uma geração a outra”.

modo de relacionamento com o real, a seus regimes de veridicção (a própria noção romântica de cultura é um esforço moderno de universalização da verdade). As aparências não se referem, portanto, a um espaço voltado para a expansão, para a continuidade acumulativa, para a linearidade irreversível, mas à hipótese de um espaço curvo, que comporte operações de reversibilização, isto é, de retorno simbólico, de reciprocidade na troca, de possibilidades de resposta (Sodré, 1988, p. 136)

O questionamento e a construção do campo se estabelecem nas relações lacunares, é entrar no universo de um comum não apresentado na pintura. Percebe-se na obra (Figura 1) da artista uma prevalência e investimento em dois fatores, o corpo e a vestimenta, quase como únicos, acoplados, encaixados. O uso dos objetos tradicionais como o *abebé*, tradicional objeto dos princípios cosmogônicos femininos ligados à criação: *Ọṣun* e *Yémánjá*. Maria Auxiliadora da Silva desenvolveu uma série de obras relacionadas aos orixás, a prevalência pela vestimenta é marcada, também é constante o uso de modelos femininos, inclusive em princípios cosmogônicos de força masculina.

Maria Auxiliadora da Silva foi uma artista do estado de Minas Gerais, destacou-se no campo da pintura com um número expressivo de obras, com diferentes temas e com técnicas bastante elaboradas, dedicou-se de forma expressiva ao cotidiano brasileiro. Sua pintura se constitui como um diário que escapava a lógica temporal constituída linearmente. O tempo presente em sua pintura é capaz de se colocar no futuro sem nenhum tipo de barreira, uma ênfase a imaginação na pintura: como projeção corpórea no tempo, atravessado pelas suas memórias, desejos, experiências, traumas e a escolha de como o tempo aparece. A artista teve a sua vida marcada pela presença feminina, a figura de sua mãe, Maria Almeida da Silva, influenciou o seu estilo. O detalhamento das entranhas dos tecidos em suas pinturas remonta a sua relação com o bordado e com sua mãe. Conforme o depoimento da artista para Lélia Coelho Frota em *Mitopoética de 9 artistas brasileiros; vida, verdade e obra* (1978), o bordado e a costura foram uma das fontes de renda da artista, de origem humilde e cedo começou a trabalhar, ao mesmo tempo, profissões como empregada doméstica e os dilemas da mulher negra em nossa sociedade são persistentes em seu relato.

O diálogo com a obra da artista trata sobre juízo de gosto, também não se apresenta como uma leitura no âmbito da estética – herança kantiana conforme nos orienta Georges Didi-Huberman (2015). Mas sobre os indícios de uma composição pictural de um tempo sempre atual e sua presença marcada pela corporeidade: se autorretratar na cena, um corpo que se projeta num espaço não fragmentado temporalmente. Não fugir da doença que levou a sua morte de forma tão prematura, aos 39 anos de idade. A pintura-costura, ainda referenciando a autora por nos demonstrar um grande interesse de Maria Auxiliadora da Silva no tecido e

vestimentas, não entendemos como uma projeção de um futuro, mas o encontro de duas temporalidades distintas. A atitude, ou até mesmo o vazio formado entre elas, é a formulação e evidência da escolha (Didi-Huberman, 2015, p. 197).

Aos três anos de idade a artista deixa sua cidade natal para o estado de São Paulo. De acordo com Lélia Coelho Frota, Maria Auxiliadora em sua análise é “o mais expressivo de um processo de aculturação no meio paulista” (Frota, 1978 p. 69), em sua classificação a artista participou de um grupo chamado “Grupo do Embu” e seu afastamento do grupo é marcado pelos processos de comercialização e neste momento que Maria Auxiliadora da Silva muda-se para a periferia do centro de São Paulo e pertence a uma grande família de artistas. Em seu relato o desejo de retorno para o seu lugar de nascimento gerou algumas pinturas que retratam um processo de escuta e transmissão de imagens de sua mãe sobre seu lugar de origem: “é através do que minha mãe conta que ponho no quadro, pinto” (*Ibidem*, p.70).

Ainda sobre o relato a influência de sua mãe e o ensino do bordado, no qual a brincadeira de criança era substituída pelo bordado, a escolha das cores, o que a autora do texto chama de “expressividade” na verdade revela a influência crítica de sua mãe sobre o modo de uso e combinações. Ao mesmo tempo, o rico detalhamento dos tecidos e roupagens revela sobre o seu lugar, a artista conta em entrevista sobre a decoração dos ambientes de sua casa, ricamente tecidos sendo indicador de um trabalho biográfico, numa relação entre a brincadeira e o bordado através de suas memórias. É apontado no texto sobre as tentativas de justificativa do trabalho em sua origem étnica. Lélia Coelho Frota informa:

As colagens de cabelo e os relevos de seios, nádegas, canaviais, ondas do mar, fizeram que alguns vissem sua arte uma manifestação fronteiriça do pop, podendo-se também não resistir à tentação de atribuir essas soluções plásticas a uma herança arquetípica negra, pela via do inconsciente (Frota, 1978, p. 77).

O tipo de fortuna crítica que se compõe na explicação de suas técnicas, estilos e a multiplicidade de escolha na poética de um artista visual negro é justificado em seu fenótipo. É através das atribuições e do olhar classificador em que se estabelece um nível: mediador responsável capaz de dizer o que é arte e o que não é, como por exemplo, os artistas *naif*, ingênuos, expressivos. Geralmente na história do Brasil artistas negros foram alvos desses parâmetros responsáveis pela sua inferiorização pelo viés da crítica e da teoria da arte. Nessa conduta de justificação da produção visual de autoria negra em seu fenótipo ou origem étnica, o curador e historiador da arte Igor Simões nos informa:

Com isso se demonstra que os objetos produzidos por sujeitos racializados são, como os próprios sujeitos, racializados também. Nesse sentido, não são as características específicas do objeto artístico que estão em primeiro plano mas as características do

sujeito criador. Se essa é uma recorrência na História da Arte ocidental, no caso de artistas racializados como negros essa relação não é dada por características associadas ao gênio criativo individual, mas à manutenção de algum tipo de África imutável e duradoura que se manifestaria nos objetos artísticos (Simões, 2019, p. 126)

Com o trecho, retorna ao encontro de uma problematização do arquétipo, ele busca uma essência inquestionável. A obra de Maria Auxiliadora da Silva, Iemanjá segurando os seios, vai ser sempre a mãe que alimentou o mundo, mas jamais se perguntar sobre o que ela nos alimentará, o porquê de nos alimentar ou seja não entrar no universo do *itan*, dos mitos como fonte de alimento e não como fonte de reprodução. A reprodução não faz sentido nas culturas guiadas pelo saber mítico, a história social (Ford, 1999) só acontece no encontro com aquele em que ela é proferida, na verdade, só é construída na prática de imersão corpórea. O pensamento como onda que desmancha e carece construir um novo mar, um novo oceano.

Perece que a obra da artista Maria Auxiliadora da Silva, não está na busca pelo arquétipo, ainda no texto de Lélia Coelho Frota, a autora se refere a sua técnica de relevos, na pintura, “estará ligado arquétipos de fecundidade” o seu interesse pelo corpo é na verdade um processo de desconstrução, através de uma brincadeira que se fundamenta em sua infinita presença. Além de suas projeções e diálogos com sua memória e o registro do seu olhar, existe uma prática referente aos seus sonhos: seu sonho era ser modista. É importante ressaltar que o seu interesse pela multiplicidade da presença de modelo e o investimento na roupa de seus personagens e autorretratos.

Nos escritos sobre a artista existe uma associação a body-art pela presença de elementos de seu próprio corpo na composição: “identificação afetiva de elementos oriundos do seu próprio corpo a um instante vividamente vivido de sua existência(...)” em outro trecho a artista revela que sua técnica de relevo pretende “(...)começo a fazer relevo como se fosse uma escultura” no trecho destacamos o encontro de duas linguagens das artes visuais a pintura e escultura, no seu modo de pintar. No desenvolvimento de suas técnicas na elaboração de suas pinturas não criam um estilo diferente ou próprio, mas esboço, tentativas de um novo objeto de arte, não só pelo meio técnico, mas pelo seu discurso, sua poética, o tempo criado na obra da artista, capaz de revelar sonhos, desejos, memórias.

4 Considerações

O presente estudo teve como objetivo proporcionar um diálogo entre o conceito de anacronismo e de arkhé – ou ainda saberes presentes nas culturas de *arkhé*. A sua problemática de pesquisa consistiu em considerar sobre a arkhé e seus saberes como direcionadores dos discursos e da forma como a disciplina história da arte precisa ser revista em confronto com

suas ideias. O anacronismo é uma crítica ao fazer história da arte e sobre a abertura de um método. O saber de arkhé – cultura de arkhé – se refere a uma reflexão sobre o conceito de cultura e a inscrição de novos modos de relação com o cosmo e com o real em solo brasileiro através da diáspora forçada.

A intenção da pesquisa foi indagar como o saber de arkhé através das comunidades-terreiros e com base nos estudos de Muniz Sodré, pode levantar problemas e configurar a história das imagens em um contexto brasileiro, ao mesmo tempo, se ergue uma inquietação relacionada a objetos de origem ritual ou referenciados nos saberes das comunidades-terreiros. A forma como são significadas as produções visuais referenciadas e inseridas dentro das culturas de arkhé, como a pintura de obra de Maria Auxiliadora da Silva, *Iemanjá Segurando os Seios* (1974), nos quais sua cópia ou duplicação no processo de significação conforme nos apontou Muniz Sodré não diz a respeito do seu significado.

É possível pensar que a obra da artista visual brasileira não seja feita para ser significada na cultura de arkhé, ela atua em outro campo que prioriza e atua diante dos campos das forças simbólicas, estruturas complexas, assim como os diversos conteúdos que compõem as pinturas de Maria Auxiliadora da Silva: desejos, histórias da infância, narrativas cotidianas, entre outros e também uma grande fenda convidativa para outros corpos serem no embate das forças – forças sensíveis, oralituras conforme Leda Maria Martins ou forças portadoras, segundo Inaicyrá Falcão dos Santos, que misturam os saberes tradicionais com histórias cotidianas e constroem novas fendas. Fendas que nunca se fecham, somente se perdem, anacrônicas conforme Didi-Huberman.

Em estudos próximos será aprofundado questões específicas sobre a arkhé, através do terreiro, e seu encontro com a disciplina história da arte no Brasil, existem camadas não mencionadas, como por exemplo, os seus saberes e o que eles são, por demanda de uma pesquisa mais longa. Também não foi possível evidenciar no momento, mesmo que de forma breve, sobre a configuração e sua forma de atuação no campo. Colocar duas ideias lado a lado foi uma primeira experiência do sintoma diante da obra de Maria Auxiliadora da Silva, no percurso do montar os discursos seja possível dar sentido a uma obra que pode reconfigurar a seu próprio campo da história da arte e o seu objeto, a imagem.

Referências

BELTING, Hans. **Antropologia da Imagem**. Lisboa: KKYM, 2014.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Diante da imagem: questões colocadas ao fim de uma história da arte.** São Paulo: Editora 34, 2013.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Diante do tempo: história da arte e anacronismos das imagens.** Belo Horizonte, Editora UFMG, 2015.

FORD, Clyde W. **O herói com o rosto africano: mitos da África.** São Paulo: Summus, 1999.

FROTA, Lélia Coelho. **Mitopoética de 9 artistas brasileiros: vida, verdade e obra.** Rio de Janeiro: FUNARTE, 1978.

MARTINS, Leda Maria. **Performances do tempo espiralar, poéticas do corpo-tela.** Rio de Janeiro: Cobogó, 2021.

MOREIRA, A. A iconografia em revisão. Contemporânea - **Revista do PPGART/UFMS**, [S. l.], v. 1, n. 1, p. e9, 2018. DOI: 10.5902/2595523333833. Disponível em: <https://periodicos.ufsm.br/contemporanea/article/view/33833>. Acesso em: 15 nov. 2023.

MUNANGA, Kabenguele. Arte afro-brasileira: o que é, afinal? In. **Histórias Afro-Atlânticas**: [vol. 2] antologia / organização editorial, Adriano Pedrosa, Amanda Carneiro, André Mesquita. São Paulo: MASP, 2018. 624p.

SANTOS, Inaicyr Falcão dos. **Corpo e ancestralidade: uma proposta pluricultural de dança-arte-educação.** Curitiba: CRV, 2021.

SANTOS, Juana Elbein dos. **Os nàgô e a morte: pàde, àsèsè e o culto de égun na Bahia.** Petrópolis: Vozes, 2012.

SANTOS, Juana Elbein dos; SANTOS, Deoscoredes Maximiliano. **Arte Sacra e rituais da África Ocidental no Brasil.** Juana Elbein dos Santos; Deoscoredes Maximiliano dos Santos (Mestre Didi Aşıpa). Salvador: Corrupio, 2014.

SIMÕES, Igor Moraes. **MONTAGEM FÍLMICA E EXPOSIÇÃO: vozes negras no cubo branco da arte brasileira.** 2019. 288 f. Tese (Doutorado) - Curso de Pós- Graduação em Artes Visuais, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2019.

SODRÉ, Muniz. **A verdade seduzida: por um conceito de cultura no Brasil.** Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1988.

SODRÉ, Muniz. **O terreiro e a cidade: a forma social negro brasileira.** Rio de Janeiro: Mauad X, 2019.

SODRÉ, Muniz. **Pensar nagô.** Rio de Janeiro: Vozes, 2017.

UNIVERSIDADE FEDERAL DE PELOTAS. Vice-Reitoria. Coordenação de Bibliotecas. **Manual de normas UFPel para trabalhos acadêmicos.** Pelotas, 2023. Revisão técnica de Aline Herbstrith Batista, Dafne Silva de Freitas, Suelen Aires Böettge. Disponível em: <https://wp.ufpel.edu.br/sisbi/normas-da-ufpel-para-trabalhos-academicos/>. Acesso em: 19/02/2023.