

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
ESCOLA DE ARTES, CIÊNCIAS E HUMANIDADES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS CULTURAIS

CLARISSA VIDEIRA ROCHA DE SOUZA

Uma beleza terrível: corpo e identidade na obra de Mary Sibande

São Paulo

2022

CLARISSA VIDEIRA ROCHA DE SOUZA

Uma beleza terrível: corpo e identidade na obra de Mary Sibande

Dissertação apresentada à Escola de Artes, Ciências e Humanidades da Universidade de São Paulo para obtenção do título de Mestre em Estudos Culturais pelo Programa de Pós-graduação em Estudos Culturais.

Versão corrigida contendo as alterações solicitadas pela comissão julgadora em 21 de junho de 2022. A versão original encontra-se em acervo reservado na Biblioteca da EACH/USP e na Biblioteca Digital de Teses e Dissertações da USP (BDTD), de acordo com a Resolução CoPGr 6018, de 13 de outubro de 2011.

Área de Concentração:

Crítica da Cultura

Orientadora:

Profa. Dra. Luciana Dadico

São Paulo

2022

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Ficha catalográfica elaborada pela Biblioteca da Escola de Artes, Ciências e Humanidades,
com os dados inseridos pelo(a) autor(a)
Brenda Fontes Malheiros de Castro CRB 8-7012; Sandra Tokarevicz CRB 8-4936

Souza, Clarissa Videira Rocha de
Uma Beleza Terrível: corpo e identidade na obra
de Mary Sibande / Clarissa Videira Rocha de Souza;
orientadora, Luciana Dadico. -- São Paulo, 2022.
96 p: il.

Dissertacao (Mestrado em Filosofia) - Programa
de Pós-Graduação em Estudos Culturais, Escola de
Artes, Ciências e Humanidades, Universidade de São
Paulo, 2022.

Versão corrigida

1. Identidade. 2. Corpo. 3. Arte. 4.
Interseccionalidade. 5. Cultura. I. Dadico,
Luciana, orient. II. Título.

Nome: SOUZA, Clarissa Videira Rocha de

Título: Uma beleza terrível: corpo e identidade na obra de Mary Sibande

Dissertação apresentada à Escola de Artes, Ciências e Humanidades da Universidade de São Paulo para obtenção do título de Mestre em Estudos Culturais do Programa de Pós-Graduação em Estudos Culturais.

Área de Concentração:

Crítica da Cultura

Aprovado em: 21 / 06 / 2022

Banca Examinadora

Profa. Dra. Régia Cristina Oliveira

Universidade de São Paulo. Escola de Artes, Ciências e Humanidades

Profa. Dra. Tessa Moura Lacerda

Universidade de São Paulo. Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas

Profa. Dra. Lia Dias Laranjeira

Universidade da Integração Internacional da Lusofonia Afro-brasileira. Instituto de Humanidades e Letras

Agradecimentos

À Deus e às forças invisíveis que me acompanharam e me levaram adiante, mesmo quando faltou rumo ou ânimo para prosseguir.

À Luciana, minha orientadora, pela disponibilidade e pelo acolhimento desde o primeiro instante, permitindo-me aprender com sua experiência e suas elucidações, e me proporcionando a confiança de dar passos maiores.

Aos companheiros dos grupos de estudo, que me fizeram sentir pertencente a esse lugar.

Aos meus professores do mestrado, cujas aulas me deram algum senso de estabilidade em meio a uma situação de pandemia, e que me introduziram a repertórios dos quais não tinha conhecimento até então. Sou grata também por seus esforços em meio a circunstâncias tão adversas, o que fez toda a diferença.

Aos meus pais, por me encorajarem nessa jornada, dando-me todo o amor, todas as condições, todo o incentivo e toda a liberdade para prosseguir nos meus estudos.

Aos meus irmãos, pela amizade, pela leveza, pelo companheirismo e pela compreensão.

Aos meus avós que incentivaram suas filhas a estudarem e a serem independentes, decisão essa que atravessou gerações e me permitiu estar hoje nesta posição.

À minha família, pelo carinho e pela presença que me alegrou os dias.

Aos amigos que nesse meio tempo se lembraram de mim e me fizeram sentir um pouco menos sozinha na minha tarefa.

À Rachel, por sua ajuda, sua atenção e seu carinho que foram imprescindíveis durante todo esse tempo.

A tantos outros que fizeram parte da minha formação em algum momento, a quem eu devo a minha conquista.

Agradeço a todos, de todo o coração.

“O tipo de luz sob a qual examinamos nossas vidas influencia diretamente o modo como vivemos, os resultados que obtemos e as mudanças que esperamos promover através dessas vidas. É nos limites dessa luz que formamos aquelas ideias pelas quais vamos em busca de nossa mágica e a tornamos realidade. Trata-se da poesia como iluminação, pois é através da poesia que damos nome àquelas ideias que - antes do poema - não têm nome nem forma, que estão para nascer, mas já são sentidas. Essa destilação da experiência da qual brota a verdadeira poesia faz nascer o pensamento, tal como o sonho faz nascer o conceito, tal como a sensação faz nascer a ideia, tal como o conhecimento faz nascer (antecede) a compreensão.”

(LORDE, 2020, p. 45)

RESUMO

SOUZA, Clarissa Videira Rocha de. **Uma beleza terrível**: corpo e identidade na obra de Mary Sibande. 2022. 96 f. Dissertação (Mestrado em Estudos Culturais) – Escola de Artes, Ciências e Humanidades, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2022. Versão corrigida.

Esta dissertação é resultado de uma pesquisa dedicada à análise da produção *Uma Terrível Beleza*, da artista sul-africana Mary Sibande. A obra é uma imagem impressa e faz parte de uma série de trabalhos que tematizam eventos específicos da história da África do Sul. A imagem mostra, ao centro, uma personagem feminina que é representada pela própria artista. Articulam-se, nos trabalhos de Sibande, as categorias de raça, gênero e classe, tendo por inspiração decorrências pessoais e acontecimentos coletivos, ligados entre si por um contexto social determinado. A complexidade dessas relações se manifesta na obra por sua forma ambígua, incompatível com uma apreensão totalizante sobre o corpo. A pesquisa favorece uma perspectiva interseccional, que compreende a identidade não como algo homogêneo, mas como formação envolvendo uma multiplicidade de fatores e relações de poder. Busca-se contemplar, por meio deste trabalho, dimensões diversas em torno de um indivíduo e a forma como são evocadas pela materialidade da obra.

Palavras-chave: Identidade. Corpo. Arte. Interseccionalidade. Cultura.

ABSTRACT

SOUZA, Clarissa Videira Rocha de. **A Terrible Beauty**: body and identity in Mary Sibande's artwork. 2022. 96 p. Dissertation (Master of Cultural Studies) – School of Arts, Sciences and Humanities, University of São Paulo, São Paulo, 2022. Original version.

This dissertation is the result of a research dedicated to the analysis of the piece *A Terrible Beauty*, by the South African artist Mary Sibande. The artwork is a printed image, part of a series of works that focus on specific events in the history of South Africa. The image shows at the center a female character that is represented by the artist herself. The categories of race, gender and class are articulated in Sibande's works, inspired by personal and collective events, closely linked by a specific social context. The complexity of these relationships is manifested in the work by its ambiguous form, incompatible with a totalizing apprehension of the body. The research favors an intersectional perspective, which understands identity not as something homogeneous, but as a formation involving a multiplicity of factors and power relations. Through this work, we seek to contemplate different dimensions around an individual and the way they are evoked by the materiality of the work.

Keywords: Identity. Body. Art. Intersectionality. Culture.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – Uma Terrível Beleza, Mary Sibande (2013).....	12
Figura 2 – Cry Havoc, Mary Sibande (2013).....	19
Figura 3 – A Evolução Púrpura, Mary Sibande (2013).....	20
Figura 4 – Sucessão de Três Eras, Mary Sibande (2013).....	21
Figura 5 – A Espera Parece Continuar Para Sempre, Mary Sibande (2009).....	22
Figura 6 – Terrível Beleza Nasceu, Mary Sibande (2013).....	35
Figura 7 – Um Crescendo de Êxtase, Mary Sibande (2013).....	36
Figura 8 – O Nascimento de Vênus, Sandro Botticelli (ca. 1485).....	40
Figura 9 – Teto De Um Ser Não-Alado, Mary Sibande (2013).....	41
Figura 10 – Venerina, Clemente Susini (1782).....	45
Figura 11 – Vênus de Médici.....	44
Figura 12 – Olga Shearer no cavalo azul, 2007, Tim Walker.....	50
Figura 13 – A Dança Domba, Mary Sibande (2019).....	56
Figura 14 – Uma Terrível Beleza, detalhe.....	58
Figura 15 – Uma dama desconhecida (1570-1599).....	59
Figura 16 – Eu sou uma dama, Mary Sibande (2009).....	61
Figura 17 – Sem Título #3, Cindy Sherman, 1977.....	72
Figura 18 – Massa e Mina(h) I e II, Zanele Muholi (2008).....	76
Figura 19 – Theodora vem à Joanesburgo, Senzeni Marasela (2004).....	77
Figura 20 – Eles Não São Feitos Como Antigamente, Mary Sibande (2008).....	80
Figura 21 – Laocoonte e seus filhos.....	83

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO.....	10
2	A ARTE DE MARY SIBANDE.....	18
3	IDENTIDADES EM QUESTÃO.....	27
4	UMA TERRÍVEL BELEZA.....	34
5	FORMAS INDEFINIDAS EM CENA	49
6	VESTE ESTENDIDA.....	56
7	O CORPO COMO MATERIAL DA ARTE	69
8	GESTAR	79
9	CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	86
	REFERÊNCIAS.....	92
	ANEXO A – POEMA “EASTER, 1916”, DE WILLIAM BUTLER YEATS	95

1 INTRODUÇÃO

O início desta pesquisa se deu a partir de um envolvimento anterior com o campo das artes visuais. Nesse domínio, é intrigante o modo como certas obras parecem reaperceber elementos corriqueiros, cenas de ares cotidianos, porém de forma estupefacente. Ao contemplá-las, parecia ser evocado algo da estranheza freudiana, a inquietude despertada não por coisas alheias, mas por aquilo que nos é familiar. Essa experiência estética surgiria no encontro com situações que fazem emergir ideias incompatíveis com a racionalidade convencional, remontando à estados anteriores, heranças de um pensamento primitivo e de fases anteriores do desenvolvimento humano.

Pode-se supor que teores desconhecidos, contraditórios ou absurdos continuam a se fazer presentes nas pessoas e no mundo e, porém, a repressão destes pelo pensamento os tornariam tão alheios que, ao se lhes confrontarem, não mais seriam reconhecidos como algo costumeiro. Visto que a formação humana não se dá em um contexto neutro, pois esta se insere em um cenário cujo sentido é culturalmente atribuído, seria de se esperar modelos de entendimento que tem por bases padrões normativos, resultantes do desenvolvimento da sociedade e das relações de poder.

O contexto cultural condiciona o que se compreende como a figura humana, e o modo como tentamos apreender corpos diversos por meio de categorias sociais. Estas parecem ocultar a pluralidade das dimensões culturais em torno dos sujeitos. No entanto, a forma disruptiva pela qual a figura humana é representada por meio de obras de arte fazem lembrar os aspectos incongruentes que continuam presentes, a insuficiência de uma identidade que se pretenda una, por vezes demandando uma reformulação do que se considera como humanidade.

Tendo isso em mente, a seleção de produções e artistas que contemplassem essas perspectivas resultou, a princípio, em um conjunto de imagens estáticas, de desenhos, pinturas, fotografias e esculturas, apresentando o corpo de formas não convencionais: em contornos distorcidos e em posições pitorescas; em cenas violentas, degradantes ou incômodas; fundido a corpos de outros cenas da natureza ou figurando em cenas exageradas, onde o comum é, pelo exagero ou artificialidade, transmutado em surreal. Um grande número de obras, somado à vontade de explorar simultaneamente a multitude das dimensões humanas, trouxe obstáculos para a execução do trabalho: fazia-se necessário uma escolha, delimitando melhor o objeto da pesquisa e os assuntos a serem tratados.

Foi de grande importância uma introdução formal aos estudos culturais, oferecendo um repertório mais adequado às questões sugeridas acima. Dentre as suas temáticas, destacou-se a

identidade. Não é que esta seja uma definição fixa a ser perturbada pela não-resolução do cotidiano: o próprio conceito é portador de incoerências, pois são várias as identidades, que nem sempre se encontram em concordância.

Uma incursão nas teorias feministas trouxe, diante desse assunto, uma inclinação para uma abordagem centralizando o gênero e o modo como este se relaciona com outras dimensões sociais. Para explorar esse escopo, elegeu-se o trabalho de duas artistas, a portuguesa Paula Rego e a sul-africana Mary Sibande. Pode ser feita uma aproximação entre elas, em relação ao modo como seus trabalhos parecem articular diversos imaginários em torno da mulher. Suas produções resultam de contribuições de diversas origens que são sobrepostas, criando cenas incomuns. Seu conjunto evoca estereótipos, experiências e histórias pessoais e coletivas, objetos do cotidiano e fantasias infantis, e, ao centro, o corpo humano, representado de forma realista.

No entanto, Rego e Sibande possuem, cada uma a seu modo, contextos e processos artísticos singulares, cuja análise se desdobra em possibilidades muito diferentes de investigação. Uma única de suas obras já consistiria de um universo à parte, sendo suficiente para ocupar uma investigação mais atenta de seus pormenores e das relações que traçam com outros domínios, tendo seu sentido ampliado e aprofundado, sem esgotar-se.

Eleger uma única obra foi imprescindível para uma mudança na abordagem da pesquisa. Não mais a obra se introduzia de forma secundária aos interesses colocados, submetendo-se à uma proposição teórica estabelecida de antemão. Ela finalmente figura ao centro do trabalho, demandando buscar vários meios possíveis de se aprofundar sobre seus diversos sentidos, que se estendem ao ser interrogada sobre sua materialidade física e seus componentes abstratos. Partindo de seu corpo, nos deslocamos pelos diversos campos do saber, a fim de compreender sua perspectiva muito particular sobre as questões que, com a devida análise, se fazem emergir.

O objeto em análise é a obra *Uma Terrível Beleza*¹, criada em 2013 pela artista sul-africana Mary Sibande (Figura 1). Sua apresentação se deu na forma de imagem impressa, medindo 118 centímetros de largura e 113 centímetros de comprimento. O conjunto tem, ao centro, a imagem fotografada da própria artista. Seu corpo é coberto, quase inteiramente, por um longo vestido roxo com muitos ornamentos em formatos não convencionais.

¹ *A Terrible Beauty*

Figura 1 – *Uma Terrível Beleza*, Mary Sibande (2013)



Fonte: <https://marysibande.com/wp-content/uploads/2018/06/A-Terrible-Beauty.jpg>

Na altura do ventre, há um emaranhado de tecido, e, a partir dessa região, surgem faixas drapeadas e enroladas. Ao abdômen, ligam-se dois filamentos seguindo diferentes direções, tendo, ao final, objetos arredondados, semelhantes a órgãos ou tubérculos, e que aparentam estar suspensos no ar. As formas em torno do colarinho lembram tentáculos, e algo semelhante acontece na barra do vestido: o tecido excessivo se esparrama pelo chão, e às suas extremidades se ligam formas compridas e estufadas, que também lembram tentáculos. Tal aparência é reforçada pelo enfeite dos botões, sugerindo as ventosas de um polvo.

Esses objetos foram feitos de modo a parecerem se firmar no espaço, erguendo-se do chão. Alguns são mais altos que os outros, e um deles, à esquerda e atrás da figura feminina, é grande o suficiente para alcançar a cabeça da mulher, suspendendo o tecido branco que lhe

cobre. Essa peça é parte do conjunto que lembra um uniforme de empregada doméstica: sobre os cabelos, há um lenço branco e, abaixo, pendendo da cintura, pode-se observar um avental de mesma cor.

No canto superior, há formas semelhantes às aquelas já descritas. Na extremidade de seus membros de tecido e acima da cabeça da personagem, há um objeto que lembra uma coroa feita de retalhos. O fundo da imagem é liso e em tons de cinza, sugerindo uma atmosfera de penumbra, enevoadas. A cena foi fotografada e sua imagem tratada digitalmente.

O trabalho *Uma Terrível Beleza* apresenta, ao centro, a silhueta incomum de um corpo humano alterado pelas vestes, em uma situação artificial, criada pela manipulação de uma imagem fotográfica. A obra parece articular decorrências históricas sem tomá-las por algo cristalizado, sendo possível, a partir destas, elaborar interpretações e formas de representação variadas, passíveis de serem deslocadas e arrançadas de outro modo.

Na formulação da imagem, imprime-se o caráter complexo das particularidades individuais, da divergência dos discursos sociais e dos poderes sobre eles exercidos. Uma visão desinteressada, imparcial e unificada sobre os acontecimentos não poderia ser viável, e sua subversão, por meio da arte, aponta suas inconstâncias.

A dissemelhança na obra de Sibande propõe novas nuances à identidade e reinterpreta um imaginário diferente daquele com o qual nos familiarizamos por meio dos clichês. Com isso, ela insinua outras dimensões e formas de perceber o mundo, provocando reflexões sobre o modo como o concebemos.

Parece haver, na composição da imagem, o equilíbrio entre os componentes, a sugestão de harmonia e coesão no todo: a parte inferior da figura é carregada quanto à quantidade de elementos distribuídos, contrapondo-se com o fundo abstrato e sombrio, mais esvaziado, no canto superior.

Há uma compensação entre os elementos à esquerda e à direita, e a figura humana é centralizada no quadrante. O contraste entre luz e sombra e o uso da cor chamam a atenção do olhar. A fotografia possui boas definições, e toda a imagem expressa a ideia de uma produção profissional. A vestimenta é outro componente por meio do qual se apresenta o primor técnico.

A imagem e o prazer estético que dela deriva é ilusão momentânea, irrompida, traída pelos detalhes. Revestido de uma beleza convencional, o todo é como uma primeira superfície, aparentemente harmônica, cuja impressão inicial se desfaz à medida em que são apreendidos os pormenores da imagem. Ao contrário, estes constituem elementos dissonantes, não-homogêneos, que não apresentam um significado claro quando justapostos.

Evidencia-se, de modo particular, o traje que se desdobra em tentáculos, e estes tomando boa parte da cena. Eles adicionam um teor imaginativo, sem verossimilhança com o mundo ordinário, à aparência realista da obra apresentada. Aquilo que foi captado pela câmera remonta ao mundo concreto: vemos o corpo e o rosto da artista registrados pela lente, e, com nitidez, revelam-se o tecido e o aspecto manufaturado dos elementos da cena. Em outras palavras, a condição de sua produção é posta às claras. A suspensão de objetos no espaço parece dotá-los de movimento e de vida própria, atribuindo-lhes uma aparência de algo fora do mundo tátil, remontando a uma realidade ficcional, imaginária ou desconhecida em relação à natureza dominada pelos saberes humanos.

Ao nos depararmos com a artista e sua história, temos contato com a identidade que é trabalhada em sua criação, reconstituindo-se a partir de eventos em âmbito individual e coletivo. Seu legado familiar se encontra representado pelo lenço e pelos aventais brancos usados por trabalhadoras domésticas, como foram a mãe, a avó e a bisavó de Sibande. Já a cor roxa, principal tonalidade na indumentária, é símbolo de resistência negra e marca um momento importante na história da África do Sul, à ocasião de protestos contra o *apartheid*.

Ao se inserir na obra, a artista coloca a si mesma e seus propósitos individuais, enquanto seu corpo é ao mesmo tempo o símbolo de uma identidade partilhada. Os materiais da cultura, originários dos diversos contextos com os quais a artista teve contato, tornam-se, em sua mão, fragmentos dispersos que, por meio do fazer artístico, são emendados e ganham forma.

A partir da junção desses fragmentos, reconstitui-se uma identidade segmentada, cuja coerência encontra viabilidade nas relações estabelecidas pela obra. A abordagem dessa identidade não se dá de forma a fixá-la ou de lhe prestar tributo: os elementos que a retomam se encontram junto a outros que não servem para complementar seu significado ou para reiterar seu enunciado. Os tentáculos de tecido, por exemplo, expandem as percepções sobre uma identidade pressuposta como atributo imutável.

Mulher, negra, sul-africana, artista, mãe: o imaginário em torno dessas concepções é interrompido pelas formas inumanas e indefinidas que se espalham pela obra. Elas desafiam o modo como apreendemos tais definições e nos fazem repensar na possibilidade de um ser feito do real e do imaginário, formado pela matéria tátil da arte e pelos componentes abstratos da cultura.

As investigações no âmbito das dimensões culturais visam compreender e elucidar um pouco mais sobre o aspecto historicamente constituído de seus materiais, proporcionando ao aspecto formal da obra o aprofundamento teórico que lhe é devido. No entanto, cabe reconhecer a insuficiência na tentativa de desvendar a obra por completo.

As identidades são formações complexas que se transformam à medida que estabelecem relações com outros domínios do conhecimento humano. O mesmo se dá com a arte. Seu aspecto múltiplo não pode ser suprimido em nome de um discurso uniforme. Trata-se, pois, de um desafio para quem ambicione uma explicação que se pretenda absoluta.

A indeterminação na arte se mostra como uma potência, na medida em que a obra se torna um espaço de experimentação para representações não convencionais. Por meio do suporte artístico, o imaginário pode ser reelaborado, reinventado, constituindo novas maneiras de contemplar o passado e repensar o futuro.

O ímpeto renovador é limitado quando os sujeitos do pensar são sempre os mesmos, ou seja, quando a produção do saber é restrita a indivíduos brancos, masculinos e ocidentais. No campo dos estudos culturais, houve a contestação de um sujeito histórico universal. Nas últimas décadas, torna-se relevante, nesse âmbito, uma maior diversificação de autores, sendo o campo dos estudos feministas um de seus principais exemplos. A contribuição de sujeitos à margem dos contextos ocidentais dominantes proporciona críticas e apontamentos que impulsionam novas discussões e permitem o desenvolvimento dos diversos campos das ciências humanas.

Esses debates adentram o domínio da historiografia da arte, instigando questionamentos sobre os vieses eurocêntricos que atribuem importância a determinados artistas, em detrimento de outros que são negligenciados. Em contraponto, há, na atualidade, um maior reconhecimento de produções que tematizam a identidade a partir de experiências que, até então, não eram contempladas.

Essas renovações se fazem presentes na cultura de massa e no surgimento de novas representações em produções midiáticas. O campo da ficção científica, mais especificamente, configura-se como território de elaborações diversificadas, produzindo cenários alternativos aos estereótipos, utilizando-se, muitas vezes, de aspectos surreais.

Restituir o espaço devido a grupos minoritários e reconhecer seu protagonismo no curso das narrativas históricas contribui para uma visão mais descentralizada da cultura. No entanto, tal gesto é insuficiente se desacompanhado do questionamento quanto às forças estruturais implicadas na construção da identidade (SCOTT, 1998).

Sibande parece projetar, em sua produção, possibilidades desconhecidas, ainda não realizadas, que encontram representação na arte. *Uma Terrível Beleza* evoca tais narrativas de forma não literal, por meio de seus materiais constitutivos. Seu processo elabora a história, envolvendo dimensões individuais e coletivas, por meio do entrelaçamento entre passado, presente e futuro.

A aparência inventiva de seus trabalhos não constitui uma superação completa, de uma história abordada sem questionamentos. Ao contrário, seu entendimento sobre o significado culturalmente convencionado dos materiais e das formas de representação traz grande potência à sua obra.

São incluídos no seu repertório referenciais estéticos ocidentais, em que a beleza se apresenta, muitas vezes, como uma reiteração dos ideais dominantes. O belo, em obras de arte, é frequentemente associado a símbolos de superioridade intelectual ou moral. Esses ideais eurocêntricos são incorporados ao trabalho de Sibande, que lhes dá um contexto diferente: esses modelos, tal como o sentido que evocam, são sobrepostos a um corpo negro que se apresenta de forma disruptiva, evocando experiências de subalternidade e resistência, dialogando com a história recente da África do Sul e com os episódios terríveis do *apartheid*.

O imaginário da opressão não costuma ser considerado pelos parâmetros de beleza europeus, e sua inserção na obra demonstra ser possível que essas dimensões aparentemente distintas coabitem um mesmo lugar. Se, por um lado, seu efeito é o de subverter aquilo que é convencionalmente belo, a imagem instiga a contemplação de uma nova beleza, liberta dos ideais dominantes e constituída por corpos fora dos padrões.

Há beleza em torno da figura da mulher negra que, na obra *Uma Terrível Beleza*, aparece cercada de uma atmosfera de glória e mistério. Sua aparência surreal é atraente, e esse olhar se estende para as formas orgânicas indefinidas que se espalham pelo cenário. O conjunto parece criar uma cena onírica, que sugere algo de espiritual. Sua apresentação disruptiva é intrigante, mas nem por isso deixa de ser uma imagem de uma beleza adversa, que demanda nosso engajamento em sua contemplação.

A primeira parte deste trabalho consiste em uma apresentação da vida e da obra de Mary Sibande, para se compreender melhor em que momento de sua carreira a obra *Uma Terrível Beleza* foi elaborada, as particularidades de seu processo criativo e as influências de sua formação nas produções. Em seguida, será feita uma contextualização da problemática em torno de corpos e identidades diversas, demandando o uso da interseccionalidade enquanto chave conceitual e ressaltando a importância da autodefinição de mulheres negras por meio de sua expressão poética.

A parcela mais substancial da dissertação é dedicada à análise, propriamente dita, da obra *Uma Terrível Beleza*. A princípio, será observada a questão da beleza e do terrível apresentadas no título do trabalho, fazendo correspondências com o poema *Páscoa, 1916*, de William Yeats, e com representações canônicas da beleza na arte, com ênfase na figura da

Vênus. Logo após, será abordada a construção da imagem em sua visão geral, explorando a aparência ambígua que é materializada pelos objetos de cena.

A seguir, será discutida a questão da indumentária e daquilo que ela evoca por seus aspectos tangíveis, entre os quais a cor e a forma, que são de grande relevância. Será observado o modo como as peças do traje se relacionam com os imaginários culturais existentes, ampliando o modo como certas identidades são concebidas a partir deles. A próxima questão será a do corpo que, ao ser feito de suporte artístico, subverte a noção de que sua aparência seja estável. A maneira pela qual ele é explorado na obra reflete, de modo particular, a autoria de Sibande.

A última parte da análise aborda a questão da gestualidade física na obra e sua relação com as diversas acepções do termo "conceber". A expressão corporal é observada em comparação com parâmetros ocidentais de beleza no campo escultórico. Ao final da análise, serão feitas considerações sobre o gerar de novas formas de vida na biologia, na sociedade e no sujeito, o que é acompanhado, frequentemente, de sua dimensão terrível.

O intento deste trabalho foi o de apreender, em secções, camadas consideradas centrais na obra, como o título, o cenário, a indumentária, o corpo e a gestualidade. A partir da pesquisa bibliográfica, da comparação com outras obras e das falas da própria artista, foram elencados certos pontos considerados relevantes para a análise. Eles dizem respeito aos sentidos que a obra apresenta, dentro das relações que ela estabelece com diversas esferas e pelo enquadramento que lhe é atribuído, ao se optar por uma abordagem sob viés da identidade. Entretanto, seus aspectos não são delimitados pela perspectiva adotada e, deste modo, não se esgotam a possibilidade de explorar o objeto de outras maneiras, atentando para outras características e engendrando novas relações.

2 A ARTE DE MARY SIBANDE

Uma Terrível Beleza é uma obra em formato impresso, que fez parte da exposição *Os Roxos Devem Governar*², de 2013. Nesse conjunto, incluem-se trabalhos em diversos formatos. Dentre eles, encontram-se esculturas humanas em tamanho real, em fibra de vidro, feitas a partir de moldes tirados do corpo da própria artista. Muitas delas vestem indumentárias suntuosas, e algumas apresentam detalhes que lembram irrupções na altura do abdômen (Figura 2).

² *The Purple Shall Govern*

Figura 2 – *Cry Havoc*³, Mary Sibande (2013)



Fonte: <https://kavigupta.com/artists/39-mary-sibande/works/8093-mary-sibande-cry-havoc-2014/>

Nos ambientes em torno dos trabalhos elaborados neste mesmo período, aparecem formas estufadas e ambíguas, que lembram os contornos de um ser orgânico. Elas ocupam o cenário e, a depender da obra, tomam o chão e as paredes (Figura 3), o espaço onde se encontram suspensas, e mesmo o corpo humano, quando este se faz presente na obra (Figura 4).

³ A expressão *Cry Havoc* vem da frase "*Cry 'Havoc!', and let slip the dogs of war.*", presente na obra Júlio César, de William Shakespeare. A tradução de José Francisco para essa linha é "Grita 'Matança!' e solta os cães da guerra" (SHAKESPEARE, 2018).

Figura 3 – *A Evolução Púrpura*⁴, Mary Sibande (2013)



Fonte: <https://marysibande.com/wp-content/uploads/2018/06/The-Purple-evolution.jpg>

⁴ *The Purple Evolution*

Figura 4 – *Sucessão de Três Eras*⁵, Mary Sibande (2013)



Fonte: <https://marysibande.com/wp-content/uploads/2018/06/Succession-of-Three.jpg>

A autoinserção da artista em seus trabalhos, a figura humana que é neles representada, sua gestualidade e a utilização da roupa na construção da cena não configuram elementos sem antecedentes na obra de Sibande. Podemos identificá-los desde sua primeira exposição solo, *Viva a Rainha Morta*⁶. Essa série exhibe manequins em tamanho real, utilizando o corpo da artista como referência (Figura 5). A variação na pose, na caracterização e no cenário em que as esculturas são dispostas permitem colocar a figura humana representada em diversas situações.

⁵ *Succession of Three Ages*

⁶ *Long Live the Dead Queen*

Figura 5 – *A Espera Parece Continuar Para Sempre*⁷, Mary Sibande (2009)



Fonte: <https://marysibande.com/wp-content/uploads/2018/06/The-Wait-Seems-to-Go-on-Forever.jpg>

Um ponto comum a ser destacado entre elas é a vestimenta, na qual predomina a cor azul. Sua forma, peças e detalhes são justapostos em trajes que fundem vestidos extravagantes, de um imaginário de nobreza ou realeza, ao uniforme do serviço doméstico. O lenço sobre a cabeça e o avental brancos, tal como a cor azul, são os lembretes desse ofício.

Encontra-se, nesses acessórios, uma referência à biografia de Sibande (STANDARD..., 2012, 0 min 51 s): a profissão de empregada doméstica, exercida por sua mãe, sua avó e sua bisavó. Simultaneamente, sua história faz ressonância com um contexto maior, tendo em vista a condição de subalternidade de mulheres negras ainda hoje em diversos países.

A arte como lugar de afirmação da própria singularidade é algo recorrente nos trabalhos de diversos artistas negros no contexto do *pós-apartheid* (WILLIAMSON, 2009). Buscar uma maneira de lidar com as marcas de uma identidade negra historicamente subjugada é algo presente, não só na obra de artistas que viveram sob o regime. É importante também para novas gerações que puderam ver seu fim, a tempo de seguirem trajetórias para além das limitações de um contexto racialmente segregado.

É o caso de Mary Sibande que nasceu em 1982, em Barbeton, na África do Sul. Rompendo com o legado familiar, optou por seguir a carreira artística, formando-se pela *Technikon Witwatersrand*, em 2004, e pela Universidade de Joanesburgo em 2007. Em sua arte, Sibande encontrou um modo de dar continuidade e prestar homenagem às mulheres de sua família.

Sua história familiar é representada por meio da personagem Sophie, a figura humana em suas obras. Sophie é uma empregada doméstica que se emancipa ao sonhar e, por isso, é mostrada de olhos fechados. A excentricidade da roupa e do cenário é, nas imagens, manifestação tátil de seu universo interior. Sophie, como Mary, é um nome fácil de ser pronunciado e reconhecido por europeus. É comum que pessoas negras da África do Sul tenham dois nomes, um de origem africana, e outro de origem ocidental.

O uso do nome ocidentalizado de sua personagem é, para Sibande, um lembrete sobre a razão de ser de sua obra (MARY..., 2019, 3 min 39 s), que guarda as marcas de uma identidade cuja origem não se deu exclusivamente em solo africano. A mulher negra é atravessada pelo processo de dominação que resultou em submissão cultural a outros países, e em submissão às mulheres brancas por meio do trabalho.

A própria artista se encontra em uma situação dúbia. Se por um lado, sua posição é a de um indivíduo ligado às suas origens africanas, por outro, sua carreira lhe permite um

⁷ *The Wait Seems To Go On Forever*

intercâmbio com a cultura e com as instituições artísticas internacionais. Sendo assim, a construção de sua identidade se faz em um contexto cultural híbrido, o que se reflete na ambiguidade da obra.

As influências do imperialismo, que impôs modificações na cultura sul-africana, não são vistas de forma completamente negativa pela artista. Sibande não parece conceber suas relações com a tradição europeia como algo que equivale à perda de suas raízes africanas, como se fosse possível evocar uma identidade negra originária e livre de mesclas. Apropriando-se dessa fusão, sua produção parece tratar não do aniquilamento, mas da complexidade e da potência que surge do encontro de culturas:

A questão subjacente de sobredeterminação — repertórios culturais negros constituídos simultaneamente a partir de duas direções — é talvez mais subversivo do que se pensa. Significa insistir que na cultura popular negra, estritamente falando, em termos etnográficos, não existem formas puras. Todas essas formas são sempre o produto de sincronizações parciais, de engajamentos que atravessam fronteiras culturais, de confluências de mais de uma tradição cultural, de negociações entre posições dominantes e subalternas, de estratégias subterrâneas de recodificação e transcodificação, de significação crítica e do ato de significar a partir de materiais preexistentes (HALL, 2002, p. 343).

Seguindo o pensamento de Hall, a identidade negra é construção cultural, influenciada por processos históricos em diversos lugares, e seu sentido se modifica com o tempo e de acordo com a sociedade na qual se insere. Desse modo, seu caráter não é homogêneo. Mesmo o racismo pode se dar de diferentes formas, em diferentes contextos. Não se pode perder de vista, no entanto, a materialidade da opressão e das dinâmicas de poder dentro de cada cenário.

Esse repertório cultural híbrido aparece na obra de Sibande pelo reconhecimento e uso de uma tradição estética dominante, dando a esta outro contexto, problematizando-a dentro de sua proposição artística. Sua formação se beneficia das influências europeias e norte-americanas que são de grande relevância nos discursos artísticos contemporâneos.

Entre suas referências estão os trabalhos de Cindy Sherman, Juan Muñoz e Kara Walker. Há, também, artistas africanos incluídos em seu repertório: alguns que mais especificamente têm influência nos trabalhos de Sibande são Yinka Shonibare, Tracey Rose e Berni Searle (KHAN, 2014, p. 229).

Sua inclinação para o campo da moda abrange outras influências, como as criações de Alexander McQueen e as fotografias de Tim Walker. Esse domínio é evocado nas obras de Mary Sibande por vários elementos, incluindo os trajes extravagantes inspirados nos modelos da alta costura europeia, o uso de manequins e o modo como as obras são produzidas e exibidas.

No caso de trabalhos bidimensionais, como imagens impressas, há ainda uma semelhança com produções visuais de uso comercial, da qual a artista possui consciência: em 2010, ano em que a Copa do Mundo teve sede na África do Sul, foram exibidas, por meio de outdoors espalhados pela região central de Johannesburgo, obras que fizeram parte da exposição *Viva a Rainha Morta*. Desacompanhadas de qualquer conteúdo escrito que pudesse esclarecer seu enunciado, podiam ser facilmente tomadas por anúncios publicitários (SOPHIE..., 2010, 2 min 53 s).

Nesse conjunto de obras, encontra-se o apelo mais convencional das propagandas, atraindo o olhar para a extravagância da indumentária e para as cores dos tecidos. Além disso, pode ser feita uma apreciação da complexidade técnica, em relação ao trabalho envolvido na produção do vestido e da imagem fotográfica.

No contexto atual da arte, em que o realismo, a figuração, a primazia da técnica, a beleza e o prazer da contemplação estética não são imperativos, Sibande faz uso dessas formas com um propósito e, por meio delas, constituindo subversão. Elas são a matéria própria da desconstrução, e não uma aparência vazia servindo apenas de endosso a uma estética dominante. Trata-se de um lembrete de que a arte contemporânea não é necessariamente o abandono da tradição, mas a possibilidade de recorrer a toda formulação disponível em detrimento de uma proposta conceitual.

A exposição *Os Roxos Devem Governar* dá continuidade ao uso desse repertório, e nela se encontram elementos já conhecidos na obra da artista sul-africana, entre eles, as esculturas humanas em tamanho real sobrepujadas por trajes opulentos. Pode-se notar, no entanto, diferenças significativas em comparação com os trabalhos anteriores.

O referencial que serve de inspiração para a indumentária se tornou mais impreciso. As roupas parecem ter adquirido uma maior originalidade em relação aos vestidos que, na série anterior, evocavam mais explicitamente os clichês da moda feminina e o contexto da nobreza e da realeza europeias.

A configuração da obra não parece operar a partir de um dualismo que contrapõe culturas dominantes e subjugadas. Ao contrário, sua caracterização parece remontar a um cenário diferente, dissemelhante aos outros dois, ao qual se adicionam adornos e objetos de cena insólitos. Por meio desses artifícios, cria-se uma aparência surreal, uma imagem que, só no suporte artístico, encontra viabilidade. Um vestido que parece ter tentáculos em suas extremidades, por exemplo, não é objeto a ser encontrado em um cenário habitual.

A obra *Uma Terrível Beleza* apresenta insistências poéticas que se encontram desde os primeiros trabalhos de Mary Sibande. A articulação de imaginários distintos se faz presente em

suas produções, evocando uma identidade que é, de maneira similar, formada por um repertório cultural diverso. No entanto, a indefinição e o aspecto surreal dessa imagem sugerem a elaboração de uma nova identidade, que escapa às abordagens previsíveis e se abre para novas formas de constituir a si mesma.

3 IDENTIDADES EM QUESTÃO

Em diferentes momentos da história, a mulher foi posta como um ser estranho em condição inferior, em comparação com a masculinidade como referência principal. Podemos entender sua identidade como a de um ser outro, alheio aos espaços de domínio dentro da cultura. Embora a semelhança de sua biologia com aquela elencada como modelo superior, ela parece carregar, sob o olhar estigmatizante, a essência da inumanidade.

Isso é algo que se revela na perspectiva de vários tratados teratológicos, como retoma Eliane Robert Moraes (2001). Em algumas teorias, incluindo a de Aristóteles e de Paré, a mulher é vista como o primeiro ser monstruoso, díspar em relação à matriz que deveria imitar: a figura de seu progenitor, o corpo masculino. Seu corpo seria como o tipo ideal que não se completou. Vê-se nele a lembrança daquilo que deveria se formar, mas não chegou a seu fim. Ela não seria uma figura a qual se atribui uma experiência autônoma e definível por si mesma, pois não seria nada mais que um homem degenerado.

No ocidente, é a ideia de degeneração o pressuposto sob o qual a biologia do século XIX definiu as diferenças entre o sujeito europeu, de constituição física superior, e o Outro cuja aparência se desvia do modelo ideal. Tais explicações partem da lógica de que o corpo é objeto a partir do qual se poderia inferir a personalidade de um indivíduo (OYĚWÙMÍ, 2021, p. 27-28).

Desse modo, da degeneração física se formou a ideia de degeneração moral. A especificidade do corpo se tornou a justificativa científica para as relações sociais. Ela contribui para a ideia de que alguns indivíduos estariam naturalmente destinados a estar em posições elevadas e aptos a conduzir os rumos de uma sociedade civilizada, enquanto outros seriam inevitavelmente, por sua inferioridade, designados à subjugação.

O determinismo biológico fundamentou não apenas a distinção entre os gêneros, mas também a diferença entre as raças. O conceito de raça foi, durante séculos, atribuído às humanidades não europeias. A degeneração se apresenta como um reforço a um discurso já difundido até então, nomeado por Achille Mbembe (2014, p. 27-29) como o “mito da superioridade racial”. O Negro se tornou o exemplo de um ser outro, cuja aparência se aproximava mais de um ser animalizado e irracional. Seria necessário que sua existência ignorante recebesse de outros homens, mais esclarecidos, a cultura necessária para sua elevação moral.

Um fato biológico não é questionado da mesma maneira que uma ação premeditada. A explicação biológica sobre corpos humanos fora dos padrões civilizados se reveste de uma legitimidade científica. Ela exime o sujeito dominante da busca pelas razões sociais, que implicariam sua responsabilidade quanto à instauração e manutenção das disparidades. Seu pressuposto é falho à medida que interpreta de antemão a diferença como demérito. As distinções físicas, neste caso, viriam como um reforço a crenças anteriores de superioridade e inferioridade moral, tornando inviável o reconhecimento, no outro, de uma humanidade de igual valor.

A racionalidade ocidental se afigura privilegiada, podendo existir liberta de sua corporificação e soberana à natureza e aos outros seres. Ao Outro foi atribuída a condição de um ser instintivo, que age unicamente em detrimento das disposições de seu corpo. Não teria ele os instrumentos intelectuais necessários para sublimar seus imperativos.

Essa forma de compreensão parte não apenas da oposição binária entre corpo e mente, mas evoca também a separação arbitrária entre corpo e alma. Isso marca o reconhecimento histórico do mal não mais como uma ameaça externa, mas algo que habita o indivíduo, o Calibã a ser derrotado no jogo das forças internas (FEDERICI, 2017).

As qualidades virtuosas, sublimes, espirituosas, racionais do homem foram atribuídas à alma, enquanto a maldade, a imperfeição, a parte selvagem são designadas ao corpo. Parte daí a necessidade de que a moral e a civilidade, dentro e fora de si, sirvam como meios de disciplina e rigor contra os males da existência carnal.

É uma estratégia de dominação a aproximação de indivíduos que estiveram historicamente à margem da narrativa hegemônica da ideia de uma natureza incivilizada que demandava controle. Trata-se de agrupá-los segundo um sistema conceitual pré-estabelecido e de aplicação absoluta, e de suprimir a possibilidade de que falem e pensem por si mesmos.

A necessidade de disciplinar corpos desviantes é pensamento que não se restringe a uma dimensão ideológica. Servindo de sustentação para o discurso civilizador, ela ganha expressões concretas em diversos momentos da história, pelo exercício da força sobre grupos postos em uma condição estigmatizante:

Mulheres, povos primitivos, judeus, africanos, pobres e todas aquelas pessoas que foram qualificadas com o rótulo de "diferente", em épocas históricas variadas, foram consideradas como corporalizadas, dominadas, portanto, pelo instinto e pelo afeto, estando a razão longe delas. Elas são o Outro, e o Outro é um corpo (OYĚWÙMÍ, 2021, p. 29-30).

O Outro é dessa forma atrelado a seu corpo. A ele não é estendido o privilégio de ser considerado um ser pensante independente de sua forma física, alguém cujo existir se dá de forma autônoma a seu organismo biológico. Suas qualidades morais e intelectuais, tal como a sua posição na sociedade, manifestam-se como componentes inseparáveis de sua presença corporificada.

A determinação biológica do indivíduo pressupõe uma identidade submetida às leis da natureza, seguindo critérios de previsibilidade. Entendida como atributo inerente, ela se apresentaria como uma dimensão dessa mesma estabilidade e, desse modo, seria passível de generalização.

Por esses parâmetros, atribuir-se-ia uma identidade homogênea a pessoas que, por sua aparência, constituiriam um mesmo grupo social. O organismo biológico seria um dado que é por si mesmo a confirmação dos estereótipos amalgamados em torno desses indivíduos. A estratificação dificulta a mobilidade social de pessoas subalternas, perpetuando sua posição e contribuindo para que sua situação seja vista como uma determinação, o lugar mesmo de sua existência.

Monique Wittig (2019) contesta, a seu modo, a ideia do corpo como um fato dado. Além disso, ela discorda da noção de que o discurso da identidade e da distinção dos gêneros, tal como suas relações de dominação ou subordinação, esteja fundamentado pelas diferenças biológicas entre os seres. “Mulheres”, desse modo, não seria um grupo natural, mas uma classe gerada a partir das marcas da opressão sobre elas impostas:

Mas o que nós acreditamos ser uma percepção física e direta é apenas uma construção sofisticada e mítica, uma “formação imaginária”, que reinterpreta atributos físicos (em si tão neutros quanto quaisquer outros, mas marcados pelo sistema social) por meio da rede de relacionamentos na qual eles são percebidos (WITTIG, 2019, p. 85).

Wittig considera a identidade da mulher não como fato biológico, ou conjunto homogêneo de características percebidas por meio de sua aparência física. O que se entende como mulher é uma construção imaginária a partir dos efeitos da dominação, cuja existência apenas pode ser interpretada por meio de seu papel dentro de uma relação de poder. Fora dela, nada significa. O mesmo pode ser dito em relação às categorias de raça:

Conceitualmente, a categoria "raça" não é científica. As diferenças atribuíveis à "raça" numa mesma população são tão grandes quanto àquelas encontradas entre populações racialmente definidas. "Raça" é uma construção política e social. É a categoria discursiva em torno da qual se organiza um sistema de poder socioeconômico, de exploração e exclusão - ou seja, o racismo (HALL, 2002, p. 51).

A fala de Stuart Hall não apenas reitera o caráter cultural da raça, enquanto categoria construída dentro de uma estrutura social e tendo por enunciado um discurso que estabelece relações de poder. Ele também propõe uma discussão sobre a diversidade que existe não só em relação a conjuntos sociais distintos, podendo ser vista dentre os indivíduos de um mesmo grupo:

A questão não é simplesmente que, visto que nossas diferenças raciais não nos constituem inteiramente, somos sempre diferentes e estamos sempre negociando diferentes tipos de diferenças - de gênero, sexualidade, classe. Trata-se, também, do fato de que esses antagonismos se recusam a ser alinhados; simplesmente não se reduzem um ao outro, se recusam a se aglutinar em torno de um eixo único de negociação (HALL, 2002, p. 335).

A raça, desse modo, não poderia designar um grupo homogêneo, tendo em vista a pluralidade entre os membros de uma mesma população. O uso de uma categoria única ignora o caráter múltiplo da identidade: esta varia de acordo com as vivências individuais e é sempre constituída a partir de uma sobreposição de fatores e posições sociais diversas, que nem sempre estão em concordância.

Também não há uma definição de mulher que seja capaz de abarcar a diversidade da vida das mulheres pelo mundo e pelas épocas. A importância da pluralidade dos sujeitos do discurso, nesse caso, figura junto a um reconhecimento de que a variedade e a particularidade de suas experiências são irreconciliáveis com uma determinação única, e que não há explicação que desvende sua complexidade por inteiro. Daí a relevância de uma perspectiva que parta não da conciliação, mas da tensão, e que em vez da inteligibilidade total, opte por acolher a indeterminação que é parte desse contexto.

Para melhor investigar o assunto, faz-se necessária uma perspectiva que contemple seu caráter múltiplo. A interseccionalidade se coloca como uma proposta possível, sendo utilizada, a princípio, para designar o modo como se articulam as relações de poder envolvendo as categorias de raça, sexo e classe (HIRATA, 2014).

Trata-se de um termo que teve origem na década de 1970, momento em que o feminismo negro se desenvolvia no cenário norte-americano. Sua difusão traz questionamentos a um feminismo branco que costuma priorizar o gênero em suas análises, negligenciando outras categorias que possuem grande importância na vida de mulheres em diferentes posições sociais:

Em termos gerais, as feministas privilegiadas têm sido incapazes de falar a, com e pelos diversos grupos de mulheres, porque não compreendem plenamente a interrelação entre opressão de sexo, raça e classe ou se recusam a levar a sério essa interrelação. As análises feministas sobre a sina da mulher tendem a se concentrar exclusivamente no gênero e não proporcionam uma base sólida sobre a qual construir a teoria feminista. Elas refletem a tendência, predominante nas mentes patriarcais ocidentais, a mistificar a realidade da mulher, insistindo em que o gênero é o único determinante do destino da mulher (hooks, 2015, p. 207).

As primeiras teorias feministas tendem a enfatizar as relações de gênero, ignorando a complexidade dos fatores que se relacionam na formação de uma identidade; estes não são estáveis e não configuram dinâmicas de poder semelhantes. Além disso, outras categorias podem ser mobilizadas. Religião e etnicidade são exemplos de assuntos que, a depender do caso, podem ser de grande relevância (HIRATA, 2014).

A interseccionalidade é conceito chave para se compreender o cruzamento de identidades no trabalho de Mary Sibande. A ampliação do termo, que leve em conta as particularidades e categorias que se diversificam de acordo com cada contexto, aprimora sua aplicabilidade. A análise da obra demanda um aprofundamento sobre suas circunstâncias específicas, atentando-se às práticas artísticas atuais, às negociações da identidade na pós-modernidade e ao modo como raça, gênero e classe se relacionam no cenário sul-africano após o *apartheid*.

Há frequentemente análises interseccionais que oferecem destaque ao relacionamento entre classe e gênero, negligenciando questões concernentes à classe social. Diante desse cenário, o ponto de vista da mulher negra se afigura de particular importância, ao partir de um lugar onde essas diferentes formas de opressão se articulam de forma conjunta:

Como grupo, as mulheres negras estão em uma posição incomum nesta sociedade, pois não só estamos coletivamente na parte inferior da escada do trabalho, mas nossa condição social geral é inferior à de qualquer outro grupo. Ocupando essa posição, suportamos o fardo da opressão machista, racista e classista. Ao mesmo tempo, somos o grupo que não foi socializado para assumir o papel de explorador/opressor, no sentido de que não nos permitem ter qualquer "outro" não institucionalizado que possamos explorar ou oprimir (hooks, 2015, p. 207).

O reconhecimento e uso dessa posição é ferramenta de importância para uma luta feminista que visa de fato combater toda e qualquer forma de opressão. Em vez de assimilar os vieses dominantes de um feminismo que nem sempre contempla a mulher negra, é preciso que esta se coloque no centro da análise, partindo daí suas observações em torno do gênero (COLLINS, 2019, p. 198).

Diante desses propósitos, Patricia Hill Collins (2019, p. 295) confere à autodefinição um destaque especial. É imperativo que as mulheres negras definam a si mesmas, exercendo sua autoridade enquanto sujeitos do discurso e desfazendo as impressões de uma identidade homogênea. Ao mesmo tempo, sua expressão é forma de contestar os domínios de um Outro privilegiado sobre as determinações culturais, explicitando as dinâmicas de poder intrínsecas ao processo de definir.

É possível ir ainda além, atentando para o modo como discursos dominantes são, de forma não intencional, assimilados e reproduzidos nos diálogos feministas, e internalizados pelas mulheres negras. É preciso que se façam elaborações que não estejam restritas à subordinação (OYĚWŪMÍ, 2021, p. 38-39), e que não sejam reduzidas ao lugar da dor (hooks, 2015, p. 88).

Patricia Hill Collins (2019) vislumbra a potência que existe na autodefinição expressa na poética da música e da literatura feita por mulheres negras. Os trabalhos de Mary Sibande permitem observar sua incidência também no campo das artes visuais, que se configura como um meio especialmente propício para essa incursão.

A arte proporciona um espaço para o jogo livre da criação, possibilitando formas de emancipação a indivíduos cuja identidade é cerceada material ou conceitualmente. Por meio da obra de Mary Sibande, o corpo de uma mulher negra se insere em espaços e posições onde sua presença não é esperada. No caso de Sibande, o próprio ofício da arte já é em si sua emancipação, em relação ao legado de servitude relativo à profissão das mulheres de sua família. Ocupar o lugar de artista em um circuito de arte internacional já demonstra uma mudança quanto a posições de destaque que, ao longo da história da arte, foram concedidas, e ainda o são, majoritariamente, a sujeitos masculinos de origem europeia.

A figura da artista assume o lugar de protagonismo no quadro, o que, em produções visuais, tanto na arte quanto em outras mídias, nem sempre é disponível para pessoas que compartilham de sua identidade. Mas sua autoria é determinante para o controle sobre a forma como esse protagonismo se coloca, bem diferente do modo de ver ocidental sobre esses corpos. A obra parece ir no sentido oposto de um olhar sensual, exótico, primitivo ou estigmatizante, que reitera uma visão estereotípica e desumanizada da mulher negra.

A personagem ao centro possui uma imagem dignificada e parece ciente dos processos que acontecem à sua volta, atuando sobre eles de forma intencional. Sibande, diante das câmeras ou por trás delas, não é figura passiva em relação aos acontecimentos mobilizados pelo seu trabalho. Por meio da arte, ela ocupa o lugar de um sujeito pensante, elaborando seu próprio modo de considerar a cultura. Ela exprime perspectivas particulares em relação às dimensões

atribuídas a seu corpo, e seu trabalho tematiza questões como cor, gênero, maternidade, subalternidade e beleza.

No entanto, a identidade não é o único assunto sobre o qual ela se dedica, ou o único campo dentro do qual pode se movimentar conceitualmente. Longe de uma participação monotemática, e de acordo com a proposta de cada trabalho, a artista sul-africana elabora variados repertórios no campo da arte, da moda, da história, da literatura, da filosofia, entre outros. Todos os domínios humanos lhe dizem respeito, e não apenas aqueles diretamente ligados às questões identitárias.

Sibande carrega o ímpeto de ver sua arte se desenvolver, liberta das prisões de uma herança subalterna e do heroísmo que mistifica as individualidades. O rompimento desses imaginários permite entrever um futuro indefinido e, de certa forma, obscuro, porém livre de uma representação cristalizada. Por meio do suporte artístico, ela encontra formas de expressar pensamentos, afetos, sonhos, anseios, pulsões que são parte de sua humanidade, manifestações de um envolvimento pessoal que não pode ser suprimido por narrativas homogeneizantes.

Importa que seja ela a figura representada na obra, e que ela se veja realizando possibilidades imaginadas, vestindo o traje que ela mesma confeccionara, inserindo-se no cenário que ela mesmo criara. Sua representação não existe somente para um grupo, mas também, e sobretudo, para si mesma.

Não se trata meramente de vestir dimensões de uma estética dominante, assumindo o lugar da nobreza e da opulência. Para além dos dualismos demarcando posições de superioridade e inferioridade, a personagem representada habita um universo distinto. Dentro dele, o corpo não tem limites, objetos inanimados parecem dotados de espírito, e do próprio ventre saem os gérmenes de uma forma de existir que ainda não se definiu.

Trata-se de um corpo que, pela arte, cria uma ruptura na realidade, chamando a atenção do olhar e instaurando uma forma alternativa de perceber o mundo. A obra interrompe a normalidade com a pulsão de uma vida irregular em processo de transformação. Como uma planta resistente, ela toma o espaço e altera o ambiente, transmutando-o em seu próprio reino. Dessa forma, o observador contempla, de maneira passiva, a sua ascensão acontecer, incapaz de interrompê-la.

A obra parece expressar uma identidade emancipada que, ao ultrapassar seus limites, tornou-se arte, sem abandonar completamente seu ponto inicial, e sem atingir sua forma definitiva. A aparência fixa a identidade da mulher negra a um organismo biológico determinado. É por meio dessa imagem exterior que a arte concede a um corpo supostamente restrito o poder de modificar-se, transformando-se em devir.

4 UMA TERRÍVEL BELEZA

As contraposições em *Uma Terrível Beleza* (Figura 1) já se fazem presentes no título da obra. Há nele uma aproximação de dois temas, a beleza e o terrível, compondo uma antítese. Tendo as palavras um sentido muito amplo, cabe examinar com mais afinco o enunciado que elas evocam, os possíveis significados que surgem dessa justaposição e o modo como esta se apresenta na materialidade da obra.

Figura 1 – *Uma Terrível Beleza*, Mary Sibande (2013)



Fonte: <https://marysibande.com/wp-content/uploads/2018/06/A-Terrible-Beauty.jpg>

Há uma produção similar de Mary Sibande (Figura 6) que difere do trabalho analisado, primeiramente por suas dimensões. Sua largura é maior e, embora a figura humana esteja nele centralizada, não é ela que ocupa a maior parte do quadro, e sim a cortina de formas tentaculares que preenchem o plano de fundo e as laterais da imagem. Esses elementos fazem lembrar os objetos pendentes da instalação *Um Crescendo de Êxtase*⁸ (Figura 7), criada por Sibande na mesma época.

Figura 6 – *Terrível Beleza Nasceu*⁹, Mary Sibande (2013)



Fonte: <https://marysibande.com/wp-content/uploads/2018/06/A-Terrible-Beauty-is-born.png>

⁸ *A Crescendo of Ecstasy*

⁹ *A Terrible Beauty Is Born*

Figura 7 – *Um Crescendo de Êxtase*, Mary Sibande (2013)



Fonte: <https://tmrw.art/a-crescendo-of-ecstasy>

Na obra *Uma Terrível Beleza* e na versão que é similar a esta (Figura 6), a personagem ao centro é exatamente a mesma: a mulher que posa com seu grandioso vestido, adornado e conectado, pelo tecido, a figuras estufadas, indefinidas, que formam o conjunto dos objetos da cena e com os quais a personagem interage. O título da segunda apresenta uma versão estendida daquela que já fora apresentada, dando-lhe continuidade ao inseri-la em uma frase: *Terrível Beleza Nasceu*. Siyotula (2015) aponta a correspondência desta com a mesma sentença que se repete ao longo do poema *Páscoa, 1916*, de William Butler Yeats:

Encontrava os seus vívidos semblantes
 Quando voltavam ao cair da noite
 De escritório ou balcão, entre o cinzento
 Do casario do século dezoito.
 Saudava-os com aceno de cabeça
 Ou palavras cortesias e vazias,
 Não concluindo sem lembrar primeiro
 Um chiste ou caso em tom de menoscabo
 Capaz de divertir um companheiro
 Sentado ao pé do fogo lá do clube,
 Pois enxergava toda aquela gente
 Vestida de arlequim – assim como eu;
 Tudo mudou, mudou completamente:
 Terrível beleza nasceu.

Ah, aquela mulher passava o dia
 Na boa vontade de ignorância atroz,
 E a noite inteira discutia,
 Até esganiçar a voz.
 Que voz se comparava à maravilha
 Da sua, quando jovem e formosa
 Galopava no encalço da matilha?
 Este homem por sua vez tinha uma escola,
 E o cavalo com asas cavalgava;
 Este outro, auxiliar seu e amigo, flama
 Igual nutria, e já desabrochava;
 Talvez tivesse conquistado fama
 Com sua sensibilidade rara
 E o pensamento ameno e vigoroso.
 Enfim, aquele outro homem eu sonhara
 Um bêbado grosseiro e pretensioso.
 Com pessoas que próximas me estão
 Ele fora em verdade bem cruel;
 Entretanto, eu o incluo na canção,
 Porque também deixou o seu papel
 Nesta comédia inconsequente;
 Também mudança trágica sofreu,
 E transformou-se inteiramente:
 Terrível beleza nasceu.

Corações onde um só desígnio medra,
 Seja no inverno ou na estação estiva,
 Mudam-se por encanto numa pedra
 Que turba o fluxo da corrente viva.
 O cavalo a chegar da estrada além,
 O cavaleiro, o pássaro que avança
 De trambolhante nuvem para nuvem,
 Minuto por minuto têm mudança;
 Altera-se minuto por minuto
 A sombra se uma nuvem na corrente;
 Escorrega na margem uma pata,
 E um cavalo chapinha mais à frente;
 Chamando o macho para o seu reduto,
 Mergulha a ave do brejo em rebuliço;
 Todos vivem, minuto por minuto;
 A pedra está no meio de tudo isso.

Um sacrifício prolongado
 Pode mudar em pedra o coração.
 Quando terá bastado?
 Este é o quinhão do Céu, nosso quinhão:
 Apenas sussurrar nome por nome,
 Qual mãe chamando o filho com doçura
 Depois que o sono finalmente doma
 Seus membros após tanta travessura.
 E não é só o anoitecer, o ocaso?
 Oh não, não é o anoitecer, foi morte;
 E não foi morte inútil por acaso?
 Pois talvez a Inglaterra nos liberte
 E a palavra que deu seja mantida.
 De seu sonho sabemos o bastante:
 Eles sonharam, e hoje estão sem vida;
 E não foi um amor avassalante
 Que os arrastou para a fatalidade?
 Vou expô-lo em meu verso ...

MacDonagh e MacBride,
 E Connolly e Pearse,
 Agora e para a frente,
 Onde se usar o verde que era seu,
 Mudaram, e mudaram totalmente:
 Terrível beleza nasceu. (YEATS, 1992)

A frase *terrível beleza nasceu* aparece ao final das estrofes precedida por outras que sugerem mudança, transformação, relativas ao cotidiano e às pessoas com os quais o sujeito do texto estava familiarizado, à lembrança de um cenário anterior que o autor vislumbra. O evento que modifica essa realidade é a Revolta da Páscoa, como indica o título do poema que, inspirado por tal circunstância, foi escrito no mesmo ano. Trata-se de um grande acontecimento na história da Irlanda, e se refere à rebelião contra o domínio do Reino Unido que ocorreu durante a Semana Santa em 1916.

Smith (2010) destaca que o texto é frequentemente interpretado de forma a dar evidência à transformação dos rebeldes executados em heróis. Yeats parece demonstrar em seu poema uma ambivalência, mediante o discurso histórico, além de um senso de responsabilidade sobre o modo como seus contemporâneos são lembrados, ciente da mistificação da violência na construção de símbolos nacionais. Desse modo, à narrativa apresentada nos versos se adicionam as angústias do próprio autor e seu lamento sobre as vidas ordinárias extinguidas pela repressão.

Diante da glória e da esperança suscitadas pela ocasião, o autor não deixa de ponderar sobre a desilusão, diante da brutalidade contra os insurgentes, lembrando, com pesar, da morte de homens comuns que antes faziam parte de sua vida cotidiana. Yeats, ao evidenciar o terrível custo de uma revolução em seu texto, não permite que a miséria seja ofuscada pelo esplendor do heroísmo.

Embora sejam diferentes as épocas e os cenários, a obra de Sibande, a seu próprio modo, evoca momentos de repressão e resistência, a figurarem com grande relevância na construção de uma nação e seus símbolos. A conjuntura apresentada na obra *Uma Terrível Beleza* é a dos protestos contra o *Apartheid*, que marcaram as últimas décadas do século XX na África do Sul (MARY..., 2019, 4 min 7 s).

Distinguindo-se de Yeats, a proposta de Sibande é posta em outras palavras: “Temos um passado doloroso e, entretanto, como celebrar a tristeza?”¹⁰ (S8E02..., 2013, 2 min 13 s, tradução minha). A intenção aqui explicitada não parece ser simplesmente a de relembrar o aspecto terrível de um momento glorioso exaltado pela história, mas antes reencontrar, dentro de uma realidade material terrível, algo de belo.

¹⁰ “*We have a painful past, but how do you celebrate sadness?*”

A fala de Sibande parece ressoar os mesmos desígnios do poeta: a tentativa de expressar, na obra de arte, o peso da história e das pessoas que, em tempos difíceis, ainda assim lutaram por sua libertação e pela elaboração de um momento novo. Tais circunstâncias, a serem abordadas nas obras, exprimem a glória e a violência, a tristeza da repressão, a euforia da revolução, o ensejo da liberdade, o esplendor do heroísmo e seus símbolos, juntamente com os infortúnios da realidade e seus efeitos concretos.

A beleza e o terrível seriam, assim, dimensões simultâneas de uma mesma circunstância e, por vezes, indissociáveis. Haveria a beleza no terrível pois, diante de momentos sombrios e brutais, existe a força, a resiliência e a dignidade nos indivíduos subalternos, maneiras adversas de existir e pensar, e a esperança no horizonte da luta. A arte é testemunha de que, mesmo no terreno onde se dão acontecimentos terríveis, podem surgir o exercício criativo e a expressão da angústia em formas poéticas.

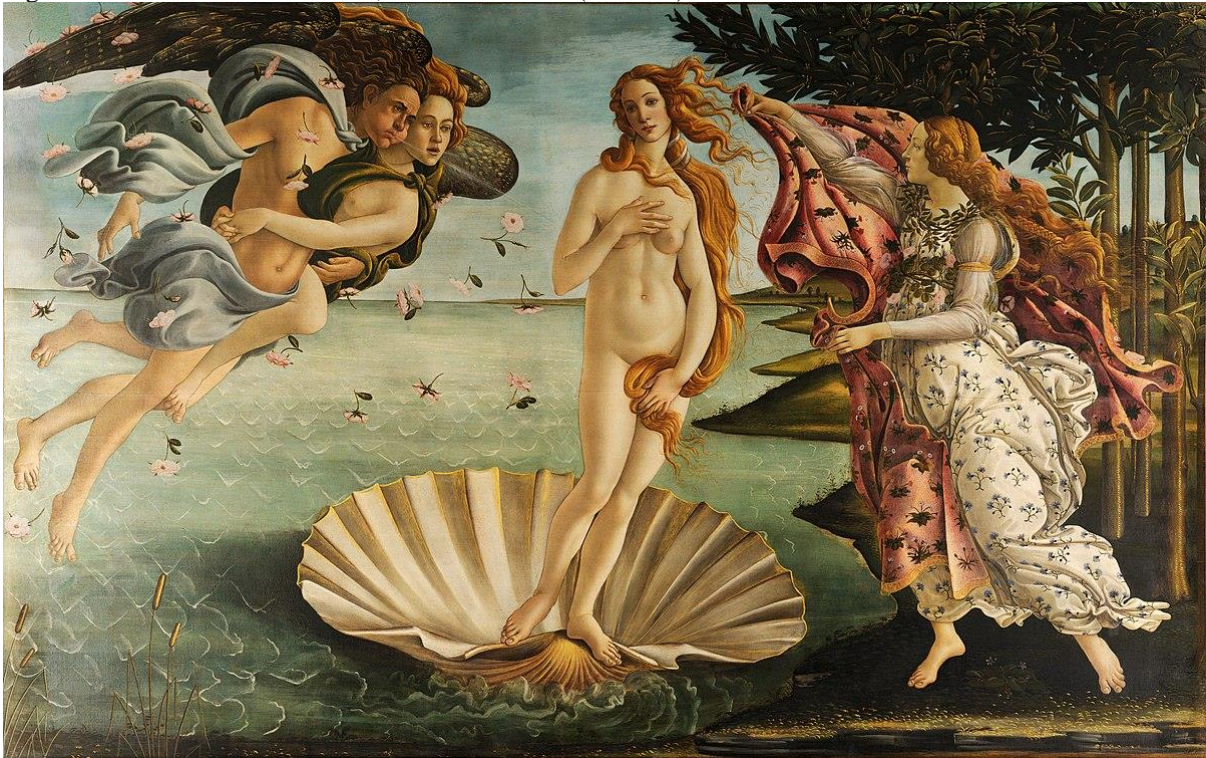
Mas há algo de terrível na beleza, esta que, ao ser idealizada, é interrompida pela realidade, pela violência, pela abjeção dos corpos, pelos conteúdos sombrios e inusitados nos recantos do mundo e da mente humana. Sob a fachada que cristaliza os seres e os acontecimentos, e sob a inteligibilidade que traz a ilusão de controle e segurança sobre o futuro, há uma estranheza que desloca a ordem estabelecida das definições existentes, perturbando o domínio que o ser humano possui sobre a natureza das coisas e sobre si mesmo.

O tema da beleza está no cerne da obra, evocada pela artista com o propósito de reelaborar a história. Seu olhar engrandece as vidas ordinárias de indivíduos encontrados costumeiramente em posições subalternas, representados pela personagem de uma mulher negra, à qual a artista empresta seu corpo.

Tal ponderação não impede de se pensar em outras figurações que constituem símbolos mais convencionais da beleza: a composição da imagem e o título daquela que lhe é similar traz à memória as representações da Vênus, refletindo padrões eurocêtricos de beleza e de virtude. São parâmetros que carregam em si sua parcela trágica, na medida em que servem como imagens de controle e reforçam o estigma sobre corpos desviantes da norma.

Em comparação com a Vênus de Sandro Botticelli, parece haver uma convergência de certos elementos presentes nas obras dos dois artistas, a começar pelo título: A frase *terrível beleza nasceu* evoca a obra de Botticelli, *O Nascimento de Vênus* (Figura 8), referente à deusa da beleza na mitologia grega.

Figura 8 – *O Nascimento de Vênus*, Sandro Botticelli (ca. 1485)



Fonte: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/0/0b/Sandro_Botticelli_La_nascita_di_Venere_-_Google_Art_Project_-_edited.jpg/1200px-Sandro_Botticelli_-_La_nascita_di_Venere_-_Google_Art_Project_-_edited.jpg

Ambas apresentam algo como uma conexão sobre-humana com outras formas de vida, com a natureza ao seu entorno. Nas duas imagens, as personagens parecem ter os cabelos balançados pelo ar. A figura secundária que, na famosa pintura, estende um véu rosado sobre a deusa, à direita do quadro, está na mesma posição do ser que, no canto superior esquerdo, parece coroar a entidade de Sibande. A concha sobre a qual se ergue a Vênus mais antiga tem seu paralelo, em *Uma Terrível Beleza*, nos tentáculos que se estendem sobre o chão, surgindo da barra do vestido.

Parece haver uma coincidência entre as entidades aladas que figuram à esquerda na pintura renascentista e as formas indefinidas suspensas acima da personagem de Sibande. Essa oposição é feita de forma literal pelo título de outra obra, *Teto De Um Ser Não-Alado*¹¹ (Figura 9). Trata-se de uma instalação na qual tais criaturas são pendidas ao teto por fios, formando uma aglomeração destes seres que, como indica o título, são desprovidos de asas.

¹¹ *A Non-Winged Ceiling Being*

Figura 9 – Teto De Um *Ser Não-Alado No Teto*, Mary Sibande (2013)



Fonte: <https://marysibande.com/wp-content/uploads/2018/06/A-Non-Winged-Ceiling-Being.jpg>

Formas semelhantes se mostram ligadas ao corpo e parecem ter dele saído, por ele gestados e gerados. Se a personagem de Mary Sibande fosse uma Vênus, não seria aquela que nasce, mas a que faz nascer. Não se mostra a sua origem na obra, mas há indícios de que ela possa originar. A frase *terrível beleza nasceu*, portanto, pode não apenas fazer referência à figura humana que vemos, como nas representações da deusa grega: há uma abertura para que a beleza não seja somente atribuída a ela, mas àquilo que dela deriva.

Há outros aspectos que sugerem que a obra sul-africana teria a aparência de uma Vênus alternativa que ficara de fora da tradição, e que encontra, no momento presente, a conjuntura propícia para emergir. Enquanto a pintura anterior expressa a beleza convencional, na mitologia e na arte, fazendo uso de uma composição amena, recai sobre a outra uma aparência disruptiva, cuja beleza se dá de um modo diferente.

O uso das cores, em cada uma, favorece essa distinção: a imagem de Botticelli mostra tons pastéis, cores quentes em primeiro plano que contrastam com as cores frias da paisagem ao fundo. Na obra de Sibande, não há uma paisagem natural, mas um fundo em tons de cinza e artificial, despido de adornos, objetivo, como o cenário de um estúdio ou uma galeria de paredes brancas. A escuridão se faz presente na cena e na roupa, cujos contornos são marcados pelas sombras, evidenciando suas formas. Se a opção pelo roxo foge da diversidade de cores que, na tela italiana, agradam e entretém o olhar, sua composição monocromática atrai a atenção para si, dispensando distrações.

A Vênus renascentista segue padrões de beleza e feminilidade de uma tradição europeia, enquanto na versão de Sibande ela é uma mulher negra. Ainda assim, esta segunda não é como a Vênus Negra que, de fato, existira na história, nome pelo qual se tornou conhecida a também sul-africana Saartjie Baartman (FERREIRA; HAMLIN, 2010).

Sua trajetória se inicia no século XIX, repercutindo até os dias atuais. Tendo suas origens no grupo Khoisan, ela foi levada à Inglaterra e oferecida como um objeto exótico a museus e colecionadores. Posteriormente, ela se tornou uma atração em Paris, onde despertou a atenção da comunidade científica. Ela passou, então, a ser objeto de estudo: houve a insistência dos especialistas em reforçar as diferenças entre um corpo normal e incontestavelmente humano e o corpo da mulher Hotentote. Observa-se, nesse e em outros casos, uma prática científica que sustentava preconceitos a partir de uma alteridade física, em consonância com a ideia de um evolucionismo cultural.

Após a sua morte, o corpo de Baartman foi dissecado. Seu cérebro e sua genitália foram extraídos e conservados. Seu esqueleto foi exposto em museu ao lado de uma estátua sua, como um artigo qualquer na secção de história natural. Posteriormente, sua figura foi trazida ao imaginário sul-africano por meio da mobilização de grupos sociais, incluindo o movimento feminista e o movimento negro, transformando-se em um símbolo de resistência após o *apartheid*.

A Vênus Negra se apresentava como um oposto, uma versão contrária e grotesca daquela que a tradição artística consolidara. A Vênus renascentista é desprovida de extravagâncias e desnuda, expressando pureza e pudor, atributos que não são costumeiramente atribuídos a corpos racializados. Ao contrário, pelo viés colonizador, a nudez da mulher negra costuma denotar inferioridade moral e intelectual. Em diversas mídias, seu corpo é percebido como exótico ou sensual. Divergindo dessas expectativas, a figura feminina de Sibande, que também é uma mulher negra, aparece vestida. Não é seu corpo o componente que mais atrai os olhares, e sim sua vestimenta, repleta de acessórios em formatos estranhos.

Um desses elementos atípicos em *Uma Terrível Beleza* é a sobreposição confeccionada na altura do abdômen. Há algo de visceral na obra, o que se deve principalmente à ilusão do ventre aberto, dele saindo seres com a aparência de fetos, com faixas de tecido que parecem simular entranhas.

Isso nos faz lembrar uma outra Vênus, a de Clemente Susini (Figura 10), escultura de mulher feita em cera e em proporções realistas. Por sua finalidade de estudo anatômico, possui peças manuseáveis que, ao serem removidas, revelam seus órgãos internos. Ela nos apresenta uma beleza abjeta, dilacerada. Há, nela, uma feição serena e uma aparência de vida que contrasta drasticamente com o aspecto lúgubre de seu corpo.

Figura 10 – *Venerina*, Clemente Susini (1782)



Fonte: http://warburg.chaa-unicamp.com.br/img/obras/1_susinivenus1.jpg

Didi-Huberman (2005) aponta, de modo notável, algumas das contradições materializadas na obra *Venerina* (1782) de Clemente Susini, conhecida como a *Vênus dos médicos*, que evoca uma outra: a *Vênus de Médici* (Figura 11), escultura em mármore presente na Galleria degli Uffizi, antes propriedade da conhecida família da qual a obra herdou seu sobrenome.

Figura 11 – *Vênus de Médici*



Fonte: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/3/3b/Venus_de_Medici.png/384px-Venus_de_Medici.png

A lembrança dessa versão anterior, a de uma beleza ideal, fria, distante, pudica, é atordoada, na escultura de Susini, pela verdade não só da anatomia humana, mas a do aspecto da mulher em sua natureza, tida como um objeto de desejo. Ao mesmo tempo, manifestam-se elementos que denunciam sua condição de coisa inanimada e construída, incluindo o encaixe do pescoço camuflado pelo colar de pérolas.

Ao corporificar todas essas verdades concebidas, todas essas contradições, o conjunto da obra se apresenta discrepante. No entanto, é essa característica que faz com que nenhuma dessas narrativas seja estabilizada. Ao se tornar ponto de convergência para impressões e representações distintas sobre a feminilidade, a obra resiste e se defronta com elas. Se todas podem existir sobre o mesmo objeto, isso indica contradição de ideais que se pretendiam como modelos universais para a identidade da mulher:

Na realidade concreta, as mulheres manifestam-se sob aspectos diversos; mas cada um dos mitos edificados a propósito da mulher pretende resumi-la inteiramente. Cada qual se afirmando único, a consequência é existir uma pluralidade de mitos incompatíveis e os homens permanecerem atônitos perante as estranhas incoerências da ideia de Feminilidade; como toda mulher participa de uma pluralidade desses arquétipos que, todos, pretendem encerrar sua única Verdade, os homens reencontram, assim, ante suas companheiras o velho espanto dos sofistas que mal compreendiam que o homem pudesse ser louro e moreno a um tempo (BEAUVOIR, 1970, p. 300).

Ao seu próprio modo, a obra de Sibande parece mostrar o caráter ambíguo das narrativas em torno de si mesma. A relação entre esses aspectos é feita de tensões. Sendo mulher negra, os ideais ocidentais femininos não a contemplam, e as formas de opressão sobre ela exercidas se dão de um outro modo, pela intercessão entre gênero e raça.

A situação de mulheres negras em um cenário político de segregação racial favorece a sua reincidência em posições subalternas e em profissões desvalorizadas. O fim do *Apartheid* propicia à geração de Mary Sibande meios para mais livremente escolher seu ofício, dentre eles, o de artista. Enquanto artista negra e sul-africana, ela se encontra ciente de sua tradição, da história e da maneira com que suas obras fazem ressonância a lutas coletivas, muitas delas de uma resistência frente aos interesses masculinos e eurocêntricos.

Por outro lado, como artista, seu trabalho possui o estilo de sua expressão visual, as marcas de um sujeito que, embora social, é também singular. A formação e o reconhecimento relativos à sua carreira implicam uma interação com a tradição e as instituições de arte europeias, além da negociação que já se efetuava como uma consequência do imperialismo.

O encontro desses âmbitos não forma uma unidade concordante, mas um todo de disparidades, um conjunto híbrido que, na obra *Uma Terrível Beleza*, resulta em uma imagem

surreal. É difícil apontar onde exatamente termina a figura humana e em que ponto ela se transmuta em seres de uma outra natureza. Isso demonstra que, para além das definições existentes, há indeterminação na identidade evocada por Sibande, para a qual as categorias convencionais não são suficientes.

Ao mesmo tempo, se tais componentes podem ser desarranjados e reagrupados, desfigurados e reconfigurados, se podem ser manipulados de acordo com o enunciado e pela intenção do interlocutor e do artista, há nisso algo de inventivo e de artificial, ou seja: não se tratam de atributos inerentes, universais e contínuos, nem mesmo coerentes. A confusão que causam ao serem tratados simultaneamente revela os limites e a fragilidade dos conceitos utilizados para se referirem a um Outro da cultura.

O diálogo com o imaginário dominante e com as representações tradicionais da beleza na arte não é algo que, na obra de Sibande, parece restrito aos arquétipos da feminilidade. Inspirando-se nos escritos de Umberto Eco (2004) sobre as diversas concepções sobre o belo no decorrer da história, torna-se um caminho interessante atentar para os diferentes ideais de beleza e sua expressão em domínios distintos.

Podemos observá-los nos corpos, como nas vestimentas; nas demonstrações da virtude, mas também da opulência e do heroísmo; na perfectibilidade do modelo organizador humano sobre a natureza e nos ideais da representação estética na arte. Para melhor contemplá-los, faz-se necessária uma noção de beleza liberta de um sentido estrito, podendo ser estendida aos objetos diversos da cultura.

O que não se pode ignorar é que, mesmo nesses objetos de domínios variados, a beleza é frequentemente a representação de valores eurocêntricos, o demarcador de uma posição de superioridade ou uma dimensão que mistifica conteúdos problemáticos da realidade. Uma produção visual que assimile os parâmetros de beleza ocidentais, sem ponderar sobre sua carga cultural, poderia reiterar os ideais dominantes, reforçando os estigmas em relação a formas divergentes.

O modo como Sibande incorpora a estética dominante não se dá por uma tentativa de reproduzi-la de uma forma exata, de aderir a ela completamente. Quando seu corpo se insere nesse imaginário, a obra incita que a ele se estendam os padrões de beleza que, por vezes, foram constituídos por sua exclusão.

Em *Uma Terrível Beleza* essas referências são desmanteladas na obra ao ponto de sua indeterminação. A ela se adicionam os elementos estranhos que, por meio dos objetos confeccionados em tecido, alteram a silhueta humana e modificam o cenário, dando-lhes um aspecto surreal. Não mais se encontra nela a mesma clareza dos referenciais que lhe serviram

de material. São desarticuladas dualidades que parecem centrais no pensamento ocidental, como a oposição entre figuras dominantes e subalternas, humanidade e inumanidade, real e fictício, passado e futuro.

Uma Terrível Beleza propõe um olhar belo sem partir das oposições normativas, e que compreendam a dissemelhança e a indeterminação antes como potência, do que como atributos estigmatizantes. Essa outra beleza contempla uma humanidade que, ao se misturar com outros reinos da natureza e outras formas de vida, não é por isso inferiorizada. Ao mesmo tempo, ela mantém, junto destas, um pensamento, um agenciamento que não se extingue. Tais componentes continuam a coexistir em sua potência e singularidade, sem se dissolverem em uma imagem harmônica e resoluto.

Parece haver beleza nessa forma de vida que abraça com orgulho sua aparência híbrida, seus contornos ambíguos, suas dimensões obscuras. Trata-se de uma identidade que prescinde dos parâmetros normativos para considerar-se bela, para se colocar de forma contemplativa diante do observador. Sua estética se manifesta de forma a instaurar relações outras, adversas aos modelos estabelecidos. Ela se liberta de um belo convencional e reinventa suas propriedades, ao passo que liberta, ao mesmo tempo, a própria beleza.

5 FORMAS INDEFINIDAS EM CENA

Na obra *Uma Terrível Beleza*, o aspecto artificial de sua materialidade não é encoberto. A opção de se fotografar em um estúdio reforça essa dimensão, dando à imagem o ar de uma cena forjada. Além disso, trata-se de um procedimento presente nos trabalhos da artista desde sua primeira grande exposição solo, *Viva a Rainha Morta* (2009). De maneira imediata, o fundo dessaturado contribui para o isolamento dos elementos em evidência. Nesta e em outras obras de Sibande, particularmente, pode-se notar o contraste entre o plano de fundo gris e a cor vívida de suas peças em tecido.

A fotografia em estúdio aproxima as produções de Mary Sibande do domínio das imagens comerciais. Há nelas uma repercussão do campo da moda, visto que muitas dessas obras apresentam como figura central corpos femininos vestindo trajes extravagantes, inspirados na alta-costura europeia. A destreza e a intimidade da artista com a esfera da moda é algo que atravessa seu trabalho, constituindo uma parte importante e visível de suas composições. Seu repertório se beneficia do trabalho de fotógrafos atuantes nesse universo, sendo Tim Walker (Figura 12) uma de suas influências.

Figura 12 – *Olga Shearer no cavalo azul*¹², 2007, Tim Walker



Fonte: <https://www.yatzer.com/story-teller-tim-walker-somerset-house-london/slideshow/2>

¹² *Olga Shearer on blue horse*

O fundo em *Uma Terrível Beleza*, no entanto, não se faz tão nítido como nas obras da exposição anterior: ele é escuro, acinzentado, sombrio. As laterais do quadro são mais escuras, e sua tonalidade se torna mais pálida à medida que se aproxima do centro, dando foco e criando uma espécie de halo em torno da figura principal. O aspecto lânguido da luminosidade dá à imagem a aparência de penumbra, favorecendo o efeito dramático da cena. O plano de fundo não apresenta nitidez total. Imprime-se sobre ele uma textura esfumada, como se feita de névoa ou pó.

Uma Terrível Beleza, a princípio, possui atributos que fazem lembrar aquilo que já fora considerado belo sob outros parâmetros na história da arte. Há, na composição, um certo equilíbrio entre os elementos, pelo modo como são distribuídos pelas extremidades do quadro. O acentuado contraste entre o claro e o escuro enaltece a expressividade da obra. Ao centro, encontra-se a figura humana em uma pose dignificada. As sombras enegrecidas sobre a pele aprofundam o volume e a tridimensionalidade do corpo posto em evidência.

O aspecto dinâmico da cena e a sugestão de movimento nela impressa evocam a ideia de um instante em que se registra um momento grandioso e crucial de uma narrativa. Ao mesmo tempo, como nas representações de influência classicista, os gestos e a expressão do rosto se colocam de forma plácida. Seus traços não são contorcidos em decorrência de uma movimentação física. Além disso, o exagero do traje manifesta a ideia de uma beleza ligada à opulência.

No entanto, essa lembrança do belo em diferentes contextos é irrompida pelos estranhos objetos inanimados que ornaram toda a cena. São criaturas estufadas e de forma indefinida, de diferentes tamanhos, que se espalham pelo espaço e superfícies disponíveis. Há formas menores que lembram membros alongados e encaracolados, semelhantes a tentáculos, que se encontram em torno da gola do vestido, tornando-se acessório extravagante. Há outras criações, maiores e mais arredondadas, conectadas ao abdômen por ligaduras de tecido, e elas parecem flutuar no espaço.

As figuras mais extensivas são as que tomam o canto inferior do quadro: a partir da barra da saia, elas se estendem pelo chão até o ponto onde se levantam, apontadas para cima. Algumas são mais enroladas e mais próximas do solo, enquanto outras, mais esticadas, são grandes o suficiente para se aproximarem da altura do ser humano. Entre elas, uma parece interagir com o lenço branco sobre a cabeça da personagem representada. Como os objetos já descritos, há ainda uma forma estufada, isolada das outras, suspensa no ar e acima do corpo principal.

É notável nas peças o seu aspecto manufaturado, afinal, podemos ver seu material constitutivo, e não há qualquer tentativa de disfarçá-lo. Ao contrário, há detalhes próprios do trabalho têxtil que são explicitados e, dentre eles, as pregas e dobras formadas a partir do tecido, as emendas da costura e os botões que servem de adorno aos objetos construídos.

Está oculto, porém, o modo como estes são suspensos. Apesar da explicitude de sua matéria tátil, ainda sim eles parecem dotados de vida própria. São eles conectados à figura humana por ligaduras visíveis, mas não somente: todos os corpos da cena parecem estar em consonância em torno do centro, como que movidos por forças desconhecidas e intangíveis.

Sua aparência torneada, juntamente com a cor roxa, faz lembrar órgãos do corpo humano. As formas que se encontram mais ao centro parecem sair da barriga, como se fossem expelidas, mas ainda pendendo dela por filetes de pano. A semelhança com entranhas que foram postas para fora é acentuada pelas fitas drapeadas de tecido, criando uma textura enrugada.

A ambiguidade e a indeterminação dessas criaturas lembram um ser que não se completou, encontrando-se num estado de devir, o gérmen de algo que ainda está por se estabelecer, um embrião. A partir disso, podem ser feitas diversas associações e especulações sobre o seu sentido, pensando-se no modo como esses formatos se repetem nos diferentes reinos da natureza.

A ligação com o ventre evoca a imagem do feto, ligado à mãe pelo cordão umbilical. Poder-se-ia encontrar aí um sentido que seja o do princípio de uma existência humana, a promessa de uma existência individual que já começa a se formar. Não sendo a nova vida precisamente a de um organismo humano, ao menos seria algo derivado de um.

As comparações, no entanto, não se restringem ao reino animal: a coloração e o formato das criações estufadas fazem lembrar tubérculos. Pode-se pensar tanto em seu papel enquanto alimento, sua importância na nutrição humana, quanto em seu cultivo, na produção agrícola que é uma atividade central em muitas culturas. As formas compridas que derivam da barra do vestido são como brotos que, a partir do chão, elevam-se à medida que crescem e se desenvolvem.

Não é apenas o caule que se expande com o crescimento vegetal: assim se dá com as raízes que, como os objetos aglomerados no canto inferior do quadro, expandem-se e tomam a área ao redor. Conforme se aprofundam, estabilizam o lugar em que a planta se coloca, tornando-se uma base firme para o organismo que se ergue ao centro e acima da superfície do solo.

A correlação entre a vida humana e a vida vegetal pode ser vista, de outras formas, no imaginário sul-africano. Enquanto na maioria das histórias africanas o lugar de origem do ser humano é no domínio celeste, na mitologia de dois dos grupos mais expressivos na região, os Zulu e os Xhosa, eles teriam sido criados a partir de um local abaixo da superfície.

Em ambos os contextos, a palavra utilizada para designar esse lugar cosmogênico é *Umhlanga* (OLUPONA, 2014, p. 21-22). Entre os Xhosa, ela se traduz por “caverna”, o buraco profundo de onde, pela concessão de uma entidade suprema, emergiram os primeiros indivíduos. No mito Zulu, seu significado é “junco”. *Umvelinqangi*, o deus do céu, teria se casado com *Uhlanga*, um grande pântano, repleto de junco de várias cores. A partir dessas plantas, *Umvelinqangi* fez os primeiros seres e as primeiras pessoas que futuramente deram origem às diferentes tribos sobre a terra. Por isso, são elas chamadas de *Unkulunkulu*, palavra referente a “ancestral”.

A ligação do organismo biológico com a terra não é nova entre grupos africanos que compreendem que a carne humana é também terra e a ela retorna após a morte. Em algumas culturas, a realização de oferendas e sacrifícios em troca de prosperidade parte de uma fertilidade entendida não só como humana, mas como animal e do solo. Daí o intercâmbio, por meio de tais rituais, de uma forma de vida pela outra (ASANTE; MAZAMA, 2008, p. 263-265).

As formas indefinidas remetem ainda a seres de uma outra espécie: os membros compridos que se espalham na parte inferior lembram tentáculos de um polvo, e os botões, nesse caso, são como suas ventosas. Não só estes, mas também o adorno na altura do colarinho traz similitude com o animal. A interação dos objetos da cena com a personagem, por meio da roupa, constrói a imagem de um ser híbrido, em que se fundem a imagem da mulher e do polvo.

O conjunto da obra dá ao corpo a possibilidade de se misturarem os reinos da natureza, desestabilizando suas fronteiras. Além disso, pela ambiguidade das formas, esses domínios parecem aproximados pela semelhança que possuem em um estágio de vida primário, inconcluso, que precede à sua determinação.

Escapando das definições do mundo concreto, os objetos em *Uma Terrível Beleza* parecem desafiar as leis da natureza. A obra é como um ser que até então não havia sido percebido e classificado pelos saberes humanos. Talvez seja ela como um novo ser que ainda não passou por esse crivo, uma nova possibilidade de existência que surge a partir dos seres, formas e materiais que já conhecemos, a recombinação que é suscitada a partir daquilo que nos é familiar.

Em uma entrevista (KROUSE, 2013), a artista comunicou o interesse em incorporar à sua produção uma reflexão filosófica em torno das formas indefinidas que compõem a cena em vários trabalhos da exposição *Os Roxos Devem Governar*. Isso se deu pelo encontro da artista com os escritos de Gilles Deleuze e Felix Guattari (2000) e seu conceito de “rizoma”.

Ao se atentar para o conteúdo imanente em *Uma Terrível Beleza*, é possível observar as características de um rizoma, formado pelos materiais da arte e da cultura. Não obstante as tomadas de decisão do processo artístico, o modo como os componentes se manifestam na obra compõem uma cadeia não hierárquica: no âmbito da obra, sujeito e objeto se confundem. Não parece haver uma raiz primária à qual todos os liames remontem, ou mesmo senso de unidade superior, suplementar ao objeto, conferindo sentido ao seu enunciado.

Nesse rizoma, os princípios de conexão e de heterogeneidade se mostram pela possibilidade de formar conexões entre universos semióticos tão variados (DELEUZE; GUATTARI, 2000, p. 14). Esses âmbitos diversos coexistem no corpo da obra, engendrando a multiplicidade que representa, por si mesma, a identidade, o cerne desse trabalho. O princípio de multiplicidade dispensa a necessidade de um senso de unidade, constituído por um determinador comum ou por uma dimensão suplementar. Não constitui um sistema uno, suas relações podem ser ampliadas e reconfiguradas.

Os imaginários abrangidos por esse enredamento, que coexistem paralelamente em sua complexidade, são mobilizados de modo a atravessarem uns aos outros, causando interferências que interrompem sua estrutura, compelindo a se reconstituírem por outros caminhos (DELEUZE; GUATTARI, 2000, p. 17). A ruptura é, dessa forma, um princípio pelo qual o rizoma pode ser reconfigurado, expandindo-se de forma assimétrica e em possibilidades de se recompor.

A complexidade dessa criação rizomática é algo que não pode ser pressuposta por um modelo engendrado, por um decalque. Sua representação é, antes, algo mais próximo ao de uma produção cartográfica: um mapeamento feito à medida que se percorre seu território, construindo-se a partir da “experimentação ancorada no real” (DELEUZE; GUATTARI, 2000, p. 21), suscetível a se expandir e se modificar. Além disso, ele não apresenta uma possibilidade única de entrada ou saída, e são múltiplas as maneiras de se movimentar sobre suas dimensões.

“Um rizoma não começa nem conclui, ele se encontra sempre no meio, entre as coisas, inter-ser, *intermezzo*” (DELEUZE; GUATTARI, 2000, p. 36). As criaturas disformes nos trabalhos de Sibande, lembrando raízes, parecem dar visualidade a esse momento intermediário entre diferentes estados. Sua indefinição é como representação visual de um ser em devir.

Na obra de arte, o representante e o representado parecem aproximados: o rizoma não seria apenas o formato evocado pelo aspecto tátil da obra, mas a própria maneira de se compreender a identidade e seus cruzamentos. Seu aspecto desconcertante repercute as inconstantes definições de um indivíduo no processo de construir a si mesmo.

Nesse ser intermediário, não se pode constatar o fim ou o começo. Por um lado, não lhe pode ser fixado um estado ontológico e, por outro, lhe escapa a previsibilidade. Trata-se, portanto, de algo que não pode ser abrangido por modelos ordenadores. Enquanto arte, não pode ser instrumentalizado em detrimento de proposições externas a si mesma.

Enquanto identidade, resiste tanto às explicações sobre sua procedência e seu estado original quanto a um princípio unificador que ignore seu dinamismo e aquilo em que nela há de imponderável. Deixando de lado a chegada e a partida em seus percursos, evidencia-se a necessidade de levar em consideração o intermédio, consistindo na relação e no movimento entre instâncias diversas.

6 VESTE ESTENDIDA

É interessante observar na obra o modo como a tonalidade escura do fundo e da pele da personagem contribui para o contraste que faz destacar ainda mais a indumentária. Sua aparência chamativa é a de um vestido extravagante, repleto de detalhes e adornos não convencionais, de grandes proporções e feito de um tecido roxo e opaco.

Ele se destaca na cena pelo predomínio absoluto de uma única cor. A seleção de uma cor específica para os trabalhos é frequente na produção de Mary Sibande. Em obras mais antigas, da exposição *Viva a Rainha Morta*, a cor predominante é o azul. Em suas obras mais recentes, privilegia-se o vermelho (Figura 13).

Figura 13 – *A Dança Domba*¹³, Mary Sibande (2019)



Fonte: <https://kavigupta.com/viewing-room/50-mary-sibande/>

Sibande faz uso da cor para designar períodos diferentes de sua produção, acompanhando as mudanças em sua abordagem. A fase azul assinala a consolidação de sua carreira e a criação da personagem Sophie, que esteve ao centro de suas obras desde então. Em comparação com outras fases, o azul representa um olhar sobre o passado, em relação à sua história pessoal.

¹³ *The Domba Dance*

A fase roxa é o momento em que a artista se despede de Sophie para voltar-se para si mesma, enquanto mulher e artista (S8E02..., 2013, 1 min 56 s). Há uma busca por fugir de abordagens previsíveis e um desejo de ver o crescimento de seu trabalho, tal como as formas tentaculares que, a partir do vestido, crescem e tomam o ambiente (THE PURPLE..., 2013, 0 min 59 s).

Para Sibande, o uso da cor é relevante em sua produção na medida em que esta é um tópico importante no contexto africano (MARY..., 2019, 1 min 0 s). Há uma ambiguidade em torno desse elemento: em sua acepção literal e no contexto de uma obra visual, a cor é qualidade do conteúdo tangível de um trabalho artístico. No entanto, ela pode ser apreendida em seu significado em meio à cultura, no que se refere a questões de raça e etnia e sua problemática na atualidade.

No âmbito político, o roxo é associado a lutas feministas e é, frequentemente, símbolo de resistência negra. No contexto sul-africano, esse significado é reforçado por um episódio específico na história do país, retomado por Mary Sibande em sua obra (MARY..., 2019, 4 min 7 s). Em 1989, na Cidade do Cabo, durante um dos mais memoráveis protestos contra o regime do *apartheid*, policiais dispararam jatos de tinta roxa contra os manifestantes, a fim de identificá-los com mais facilidade entre a multidão. No dia seguinte, nos muros da cidade, podia-se ler a frase “*Os Roxos Devem Governar*”. Foi este o título dado, pela artista, para a exposição dentro da qual a obra *Uma Terrível Beleza* foi exibida.

Essa expressão, por sua vez, remonta à outra, “O povo deve governar”, que se encontra na “Carta da Liberdade”. Trata-se de um documento aprovado em 1955 por quase 3000 pessoas à ocasião de um evento, ocorrido na cidade de Kliptown, conhecido como Congress of the People. Por meio da missiva, registraram-se as demandas de diversos grupos étnicos e organizações da África do Sul que tiveram representação no encontro. De modo geral, a carta reivindicava ao governo a igualdade de direitos e oportunidades, em termos de raça, gênero e etnia. Além disso, clamava por uma melhor divisão de terras, e a estatização de minas e bancos (WORDEN, 2012, p. 144-145).

Há uma outra perspectiva sobre a cor roxa que diz respeito à sua associação com a nobreza na tradição europeia. No período medieval, membros da nobreza demonstravam seu poder por meio de adereços feitos de ouro e pedras preciosas. Além disso, sua riqueza era exibida por meio do uso de tecidos tingidos com pigmentos artificiais extraídos de minerais e vegetais.

Desde a antiguidade, trajes na cor roxa costumavam ter um preço mais elevado pela dificuldade de sua extração: seu pigmento era obtido a partir de uma espécie rara de caramujo.

Dáí sua associação com a realeza e a riqueza dentro de várias culturas europeias, e sua presença ainda é recente em trajes utilizados em cerimônias de coroação no contexto da realeza inglesa (LURIE, 2000, p. 201). A ideia de coroação e realeza é reforçada por um detalhe na cena: acima da cabeça da figura feminina, parece pender, como se suspensa pelos braços finos pertencentes aos seres rizomáticos em estufa, uma forma que lembra uma coroa, feita de retalhos em tons de roxo.

Não só a cor, como a quantidade de tecido se torna um indicador de nobreza. No contexto da Europa pré-industrial, em que a vestimenta tinha papel de importância enquanto demarcador social, o desgaste resultante de uma quantidade supérflua de tecidos indicaria que seu portador teria mais trajes disponíveis. Até os dias atuais, roupas que demandam maiores quantidades de materiais para sua fabricação costumam ter um custo maior. Além disso, em obras de arte mais tradicionais, como em pinturas renascentistas, o tecido em excesso não exprime somente riqueza e, muitas vezes, acompanha representações de elevação moral (LURIE, 2000, p. 134-135).

Ao se pensar na roupa e sua utilidade, um traje feito de tecido e adereços em grandes dimensões sugere a figura de alguém que não tem por prioridade uma roupa funcional, adequada a tarefas de empenho físico, que permita o exercício livre do movimento corporal. Dáí a implicação de que seu portador esteja numa posição social elevada, em que possa prescindir de trabalhos do tipo.

Um detalhe da indumentária que reforça esse sentido é o adorno que pode ser visto na altura do colarinho. Sua aparência é de uma gola exagerada (Figura 14), circundando todo o pescoço. Apontam em sua extremidade membros que lembram os tentáculos de um polvo, sutilmente ondulados e compridos ao ponto de recair sobre os seios.

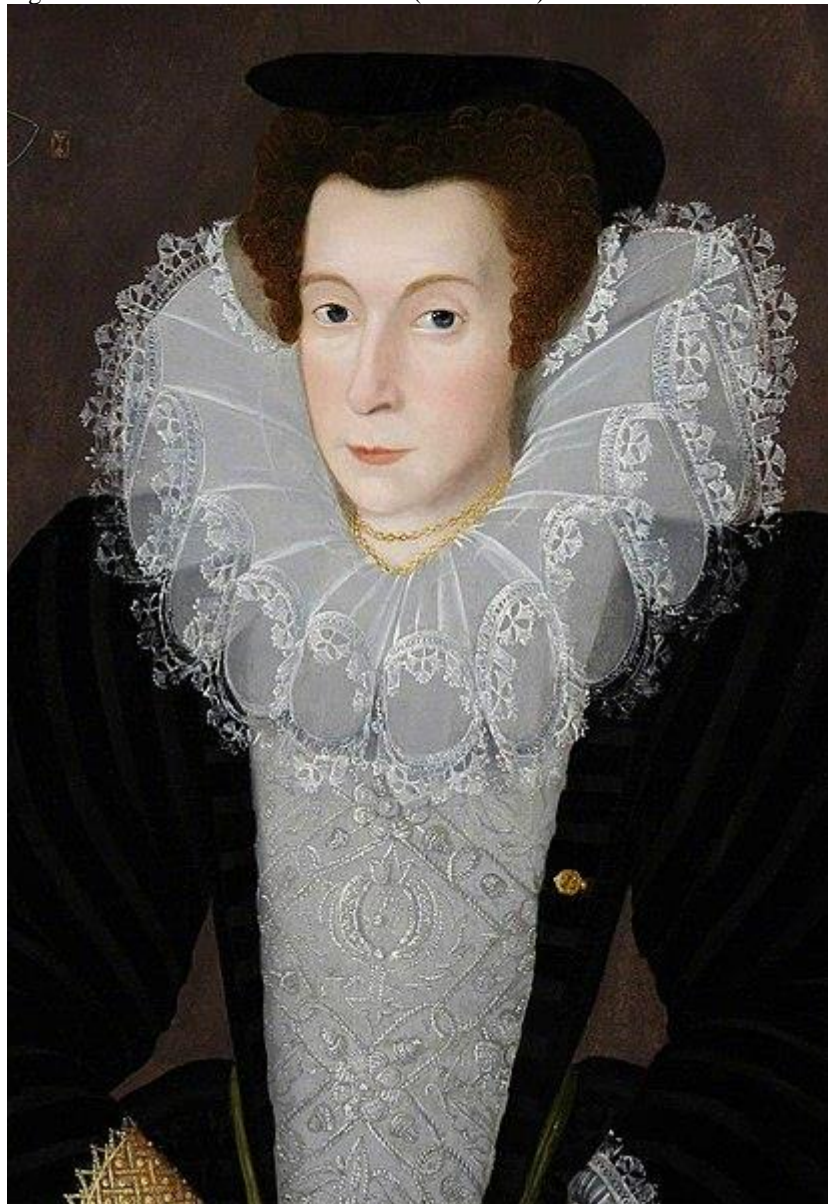
Figura 14 – *Uma Terrível Beleza*, detalhe



Fonte: <https://marysibande.com/wp-content/uploads/2018/06/A-Terrible-Beauty.jpg>

Isso faz lembrar a tendência europeia dos rufos exagerados (Figura 15), que incidiu na segunda metade do século XVI, com grandes influências da vestimenta disseminada pela corte espanhola. A peça demarcava privilégio aristocrático e, na moda masculina, era indicação de que os indivíduos que a vestiam não precisavam exercer o labor físico (LAVER, 1969, p. 90-91).

Figura 15 – *Uma dama desconhecida* (1570-1599)



Fonte: [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:British_\(English\)_School_-_Portrait_of_an_Unknown_Lady_in_a_Large_Lace_Ruff_-_959515_-_National_Trust.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:British_(English)_School_-_Portrait_of_an_Unknown_Lady_in_a_Large_Lace_Ruff_-_959515_-_National_Trust.jpg)

Há um conjunto de elementos no vestido que parece destoar do que foi visto do traje opulento até então: são eles o lenço, sobre a cabeça da personagem, e o avental que pende de sua cintura. Visualmente eles se distinguem pela cor: o branco de seu tecido desponta em contraste com o roxo e com a atmosfera escura que recai sobre a cena.

Juntas, as duas peças compõem a lembrança de um uniforme de empregada doméstica. Forma-se então uma antítese entre este e a imagem de nobreza até então construída. Trata-se de uma mistura entre dois universos diferentes, uma justaposição que marca posições distintas na hierarquia social: a indumentária a ser portada por alguém que possa pertencer a uma classe elevada e que, simultaneamente, vem acompanhada dos itens vestidos por aqueles em função servil, em um lugar de subalternidade. A conjugação desses imaginários se repete em trabalhos prévios de Sibande (Figura 16), fazendo-se presente na exposição *Viva a Rainha Morta*.

Figura 16 – *Eu sou uma dama*¹⁴, Mary Sibande (2009)



Fonte: <https://ocula.com/art-galleries/smac-gallery/artworks/mary-sibande/im-a-lady/>

À diferenciação de classes por meio da vestimenta se adicionam circunstâncias que são próprias ao contexto sul-africano. A roupa que evoca os trajes da realeza europeia remete à regência do Reino Unido durante o período colonial e aos traços do imperialismo que permanecem ainda. A cultura dominante se põe em evidência, enquanto o grupo dominado é lembrado pelo uniforme que busca homogeneizar indivíduos, atribuindo-lhes uma função passiva e servil (LURIE, 2000, p. 18).

A hierarquia social e o serviço doméstico enquanto instituição familiar, já integrados aos costumes de um contexto britânico, adquirem, ao serem trazidos pelos imigrantes europeus

¹⁴ *I'm a lady*

e instaurados em território sul-africano, uma profunda dimensão de raça e etnia. Jacklyn Cock (1980) nos dá a conhecer uma amostra deste processo, com base em sua pesquisa sobre a província do Cabo Ocidental, onde está localizada a Cidade do Cabo.

O ano de 1820, nessa região, foi marcado pela vinda de imigrantes britânicos. A maior parte era composta por integrantes de classes mais baixas, embora houvesse em menor quantidade os membros de segmentos mais altos da classe média. Os mais abastados trouxeram consigo seus próprios empregados, de origem europeia.

Houve, como resultado, uma demanda por trabalhadores no serviço doméstico e na agricultura. Nas relações domésticas, a presunção de superioridade dos senhores e a subjugação dos servos já era ponto central que, ao se inserir no cenário sul-africano, adere-se rapidamente a uma ideologia racista.

Até 1834, os escravos eram maioria nas atividades domésticas do Cabo Ocidental. Após a abolição, em casas mais ricas, sua posição foi substituída por serventes de origem europeia. No entanto, a partir de 1840, os anúncios de contratação de serviços mais especializados dentro da esfera doméstica e estritamente dirigidos a mulheres brancas se tornaram menos frequentes.

Após o surgimento de anúncios abertos a mulheres de cor, houve uma transição, neste ofício, de um trabalho predominantemente branco para uma instituição predominantemente negra. Até o fim do século, as mulheres africanas já constituíam a maioria no serviço doméstico, situação que permanece nos dias de hoje.

No contexto do *apartheid*, a situação das empregadas domésticas sul-africanas era de fragilidade: tratava-se de uma profissão de pouco prestígio, de baixa remuneração, em precárias condições de serviço, transporte e acomodação, sujeitas a longas jornadas de trabalho com pausas escassas. A jornada lhes deixava pouca disponibilidade para interações sociais, momentos de lazer e tempo dedicado aos cuidados de seu próprio lar. Enfim, eram obrigadas a se sujeitar à exploração por parte dos empregadores, completamente desprotegidas pela legislação. Jacklyn Cock (1980, p. 80) é sucinta ao dizer que “muitas dessas mulheres aparentam estar presas a um círculo de pobreza, com a falta de oportunidades de educação e empregos que continuam de geração em geração”, um “círculo vicioso” que faz parecer que na sociedade haja um lugar determinado para esses indivíduos, como se fosse uma casta.

A condição da mulher negra na sociedade sul-africana, presa a um ciclo que a compele à posição de servidão, apresenta-se refletida na história pessoal de Mary Sibande: a profissão de empregada doméstica perpassa por gerações em sua família, remontando de sua mãe até sua bisavó. Sua própria geração se formara no contexto de uma África do Sul modificada por seu desenvolvimento no âmbito da cultura e da educação, após o fim do regime do *apartheid*.

Sibande teve a possibilidade de optar pela carreira de artista, rompendo com a sucessão familiar. No entanto, ela encontrou em sua obra um modo de dar continuidade a esse legado e representar o ofício por meio de uma personagem fictícia, criada à sua imagem.

Sophie é uma empregada doméstica que se emancipa ao sonhar. Em seus devaneios ela pode ser o que almeja e realizar fantasias inusitadas. Nesse momento, transforma-se o lugar à sua volta, e seu traje se expande e toma para si o espaço que lhe possibilita reinventar a si mesma. O uniforme ganha outra conotação a partir da experiência individual de Sibande. Em seus trabalhos, ele é uma lembrança de sua história pessoal, uma herança familiar. Ao mesmo tempo, ele é uma homenagem às mulheres de sua família que, por meio da produção, são exaltadas e elevadas ao patamar de realeza.

No entanto, a peça não é apresentada neste trabalho da mesma maneira pela qual é vista em outros. Em *Uma Terrível Beleza* (Figura 1), o avental está desatado, pendendo da cintura, quase ao chão. O lenço está solto e parece estar sendo demovido da cabeça. Um ser indefinido em haste parece puxá-lo.

Figura 1 – *Uma Terrível Beleza*, Mary Sibande (2013)



Fonte: <https://marysibande.com/wp-content/uploads/2018/06/A-Terrible-Beauty.jpg>

É como se o lenço fosse removido da cabeça para ser substituído pela coroa de retalhos, que é trazida pela figura suspensa ao lado direito. Sendo esses dois acessórios atribuídos a posições sociais diferentes, pode-se supor que essa troca indicaria uma mudança de status. Entretanto, visto que, na obra, entram em jogo anseios pessoais e movimentações sociais, há nesse trânsito, possibilidades de se representar a transformação de um estado interno.

O traje, na obra de Sibande, é material simbólico que mobiliza questões diversas na cultura. Livrar-se do uniforme, nesse caso, é algo que pode ter vários sentidos: em um âmbito de estratificação social, seu significado pode ser o de se libertar da posição de subalternidade, de sua função e de sua sina. Enquanto forma de resistência, poderia ser um ato de contestação.

Por meio de seu livramento, permite-se reconstituir a humanidade, a individualidade e a espontaneidade que foram suprimidas por circunstâncias homogeneizantes.

A roupa é, na imagem, posta como uma forma de reconhecer o passado. Desfazer-se dela é um modo de se desprender de sua carga afetiva, a fim de se obter uma libertação mais plena. É sair do papel antigo para colocar-se em uma nova narrativa. Para a artista, livrar-se de Sophie, ou deixar o modo como até então ela é representada, seria a deflagração de outra perspectiva sobre seu trabalho e sobre si mesma (S8E02..., 2013, 1 min 56 s).

Essa perspectiva se apresenta, na prática, pelas modificações feitas na indumentária: o vestido, embora opulento, não possui uma modelagem que rememore um estilo de época específica. Seu referencial histórico é impreciso. Porém a diferença mais notável são os componentes insólitos anexados à vestimenta. O traje se transforma, por seus adornos e extensões, em uma escultura de formas ambíguas. Não se trata de elemento secundário, objeto de apoio para a figura humana protagonizada ao centro do quadro: ele mesmo sugere a aparência de um organismo dotado de vida e agindo por intencionalidade própria ou por forças desconhecidas.

Componentes incomuns aparecem costurados ao vestido na região do ventre: foram anexadas peças arredondadas de tecido, em camadas unidas pelo centro e soltas nas extremidades. O resultado dessa sobreposição é uma formação côncava, sugerindo uma cavidade. Dela parecem sair, presas por cordões de tecido e suspensas no ar, criaturas radiculares estufadas, já descritas anteriormente. É como se tivessem sido expelidas do útero, e daí a possibilidade de associá-las à ideia de maternidade, dando origem a formas de vida cuja natureza não se conhece ainda.

A imagem da cavidade como instância geradora é evocada de modos diferentes em narrativas africanas tradicionais. Em um nível mais abstrato, ela pode ser relacionada à *Umhlanga*, caverna que é lugar de origem no mito Xhosa (OLUPONA, 2014, p. 21). A ideia de cavidade também é lembrada na metáfora da mulher como oleira, tendo por vaso o útero (ASANTE; MAZAMA, 2008, p. 263-265).

Partindo do abdômen, há um emaranhado de tecido, faixas drapeadas que fazem lembrar vísceras que saltam para fora, estendendo-se para o olhar que perpassa o centro da imagem, em sentido vertical. As figuras estufadas complementam a alusão a entranhas, por sua aparência que remete a órgãos do corpo humano. Cabe lembrar que o gerar e o eviscerar não são ideias incompatíveis: implicada em rituais de sacrifício está a ideia de troca, a fim de se obter prosperidade. O sacrifício é também percebido, muitas vezes, como o custo necessário de uma revolução.

A ambiguidade materializada no traje não se restringe à conjugação entre o dentro e o fora do corpo: ela articula, de forma associada, domínios que configuram dualidades ou categorias distintas no pensamento ocidental. A obra parece desestabilizar as fronteiras entre os reinos da natureza, entre ficção e realidade, entre passado e futuro, entre o orgânico e o inorgânico.

A silhueta criada pela indumentária acentua o lugar em que se relacionam diferentes campos: de um modo geral, sua imagem conjuga a aparência de pessoa e de polvo, com tentáculos menores adornando o colarinho do vestido, e outros maiores, prolongando-se das extremidades da saia, erguendo-se do chão. Esses últimos parecem dotados de vida, não obstante a visibilidade dos objetos com que foram confeccionados. Os membros artificiais tomam o cenário, vertical e horizontalmente.

Sua forma híbrida faz lembrar obras de ficção científica, formas de existência oriundas de uma realidade fantasiosa. Ela remonta a lendas, mitologias, histórias sobre criaturas misteriosas e fascinantes que vivem na profundidade dos mares, em outros mundos, em regiões não exploradas pela humanidade, no espaço do desconhecido.

É desarticulada a separação clara entre humanidade e animalidade, distinção esta que, em muitos momentos da história, servira de justificativa para o controle e a repressão de indivíduos associados à selvageria e tidos como incapazes de pensarem por si mesmos. No discurso em torno do ser ideal, segundo os parâmetros dominantes, seres divergentes são imputados ao lugar de dúvida, indefinição e monstruosidade. Sua existência é de perturbação para a hegemonia do pensamento, utilizando-se disso como pretexto para sua subjugação.

É a luta contra a dissemelhança de um Outro idealizado que marca o embate de Édipo com a esfinge (MORAES, 2001, p.86). A derrota do monstro é a derrota da indefinição e a conquista da consciência de si mesmo. Metade pessoa e metade animal, ela é o humano incompleto, sinalizando uma mistura de reinos. A esfinge representa incerteza, indistinção. Na história, ela é o monstro que ameaça devorar quem não pode decifrá-la.

O mito da esfinge guarda profundas semelhanças com o mito da mulher. A criatura estaria do lado oposto ao herói grego, que impõe sua superioridade ao desvendar o enigma pela razão vitoriosa. Beauvoir (1970) fala desse enigma atribuído a mulher, o mistério feminino, a interioridade desse ser outro que os homens afirmam não compreender. Desconsidera-se o fato que todo indivíduo tem seus próprios mistérios. Mas, no contexto do mito sobre o sexo, ele é visto como parte inerente à mulher enquanto categoria.

Um mito também citado pela autora francesa é a aproximação do ser de alteridade com a natureza, com a animalidade, algo que, como já visto, legitima as forças empenhadas no

domínio da selvageria encontrada no outro. Controlar o monstro feminino é controlar aquilo que ele representa: a indefinição, o caos, a desordem, a ambiguidade que ameaçam a humanidade centralizada no sujeito masculino, trazendo-lhe angústia:

Ele a explora, mas ela o esmaga, ele nasce dela e morre nela; é a fonte de seu ser e o reino que ele submete à sua vontade; uma ganga material em que a alma se encontra presa, e é a realidade suprema; é a contingência e a ideia, a finidade e a totalidade; é o que se opõe ao Espírito e o próprio espírito. Ora aliada, ora inimiga, apresenta-se como o caos tenebroso de que surge a vida, como essa vida, e como o além para o qual tende: a mulher resume a natureza como Mãe, Esposa, e Ideia. Essas figuras ora se confundem e ora se opõem, e cada uma delas tem dupla face (BEAUVOIR, 1970, p. 184).

A descrição de Beauvoir é sobre a mulher, mas poderia também ser a de um ser fantástico, de uma deusa, de um demônio, de uma entidade poderosa. Ela é vista, na tradição masculina, como qualquer coisa diferente de um ser humano, de um semelhante. É ela portadora das qualidades contraditórias, dúbias: ela é tão próxima quanto a esposa e mãe, e tão distante quanto a ideia. É, ao mesmo tempo, aliada e inimiga, acolhedora e ameaçadora, imagem de vida e morte.

Envolvida nessa ideia ambígua sobre a identidade, há algo que perturba, um estranhamento que não se dá por simples incompreensão, mas por temores que se projetam na abstração dessas noções. Ao mesmo tempo, esta identidade não possui a validade, a dignidade de um ser humano, de um ser existente. Sua concepção é mais de uma fantasia, uma entidade, um monstro, do que a de alguém da própria espécie. Não por acaso, há, de longa data, uma correspondência das variações da noção de mulher com a de monstruosidade.

A inumanidade é parte do momento em que se intensificava a investigação sobre a anatomia dos corpos a fim de dessacralizá-los, reduzi-los a simples matéria, buscando desvendá-los por inteiro. Além disso, existe a tentativa de encontrar evidências físicas que pressupõem a superioridade e a inferioridade de certos indivíduos. A monstruosidade parecia ser vista, particularmente, naqueles corpos, que, por sua anatomia tão distinta da norma, eram vistos como aberrações ou curiosidades médicas. O caso de Saartjie Baartman é apenas um desses exemplos, notável pela intercessão de categorias de gênero e de raça (FERREIRA & HAMLIN, 2010).

Parece haver uma potência no olhar do outro sobre a norma, na perspectiva que parte daquele que não está integrado, que se desvia ou que é repreendido pelas forças dominantes. Quando o indivíduo que foi colocado como objeto do controle pelo discurso reivindica o lugar

de sujeito, ele é capaz de interrogar aquele que o objetificou, fazendo com que este torne-se também seu objeto de análise, questionando sua neutralidade, seus meios e desestabilizando a primazia das ideias pelas quais definira o outro e a si próprio.

Mary Sibande desarticula essas narrativas ao conjugar, de forma não hierárquica, diferentes domínios da natureza. Não são eles atrelados a uma superioridade ou a uma inferioridade designada. Eles integram o corpo, como partes irreduzíveis e igualmente válidas de sua identidade, sem com isso diminuí-la ou estigmatizá-la. A contradição que apresentam, a indeterminação que parecem constituir não é demérito, mas potência. Sua forma híbrida representa algo de uma identidade múltipla que, fora das ordenações fixadas, pode ser articulada mais livremente.

7 O CORPO COMO MATERIAL DA ARTE

O devir que é evocado pela obra *Uma Terrível Beleza*, da artista sul-africana Mary Sibande, funciona como lembrete de um futuro incerto, desconhecido, com traços aterradores e que não pode ser dominado pelos conceitos atuais. Ele pode causar uma certa perturbação e uma sensação de incômodo pela possibilidade de que aquilo que se reconhece como humanidade seja confrontado, e que a identidade constituída pelo sujeito seja ameaçada:

Diante dos avanços da genética, da informática e da presença de um mercado mirabolante e catalisador, recente manchete em jornal fala sobre a necessidade de “Definir a Vida”. A resignificação do humano está em pauta com a discussão de suas relações com as novas dimensões do objeto, incluindo suas versões tecnológicas, imagéticas e a reflexão sobre o papel que o corpo assume no momento atual. (VILLAÇA, 2006, p. 75).

Partindo das considerações de Villaça a respeito do desenvolvimento de outras esferas e da maneira como isso afeta a noção de corpo, infere-se que a própria arte se configura como um campo de experimentação sobre o organismo humano e as possibilidades criativas que essa instância oferece, resignificando suas potencialidades. O uso do corpo como suporte artístico é algo relativamente recente na história da arte e reflete a desestruturação deste como uma forma estável e finita (WARR; JONES, 2000, p. 11).

Esse corpo, cuja definição está em aberto, contrariando a ideia de que ele seja um dado imediato, é explorado na ideia de corpo utópico, abordada por Foucault (2013). O corpo poderia ser entendido como a materialidade presente na qual estamos encerrados e por meio da qual somos condenados a agir. Mas, em oposição ao corpo, estão utopias que o transcendem, que fazem com que ele permaneça ao longo do tempo, por meio de imagens e abstrações sob as quais o corpo sensível desaparece. Há nisso uma dimensão imaginária que é evocada por aquilo que, por meio de adereços, o corpo expressa:

E se considerarmos que a vestimenta sagrada ou profana, religiosa ou civil faz com que o indivíduo entre no espaço fechado do religioso ou na rede invisível da sociedade, veremos então que tudo o que concerne ao corpo - desenho, cor, coroa, tiara, vestimenta, uniforme, tudo isso faz desabrochar, de forma sensível e matizada, as utopias seladas no corpo (FOUCAULT, 2013, p.13).

O uso de acessórios feitos de materiais diversos, intervindo externamente sobre o corpo, de forma a modificar sua apresentação, é levado ao extremo por métodos mais invasivos como a aderência de implantes e próteses, materializando a capacidade de alterar o corpo, de transformá-lo pelas ferramentas atuais. O modo como Sibande executa essas intervenções se dá

através da roupa e dos efeitos criados sobre ela, provocando a ilusão de que algo esteja saindo de dentro do corpo ou de que, dos membros inferiores, derivem tentáculos ou criaturas dotadas de vida, embora confeccionadas artificialmente.

Ainda que a obra em si não pareça assustadora, seu aspecto formal pode ser ligado a um devir científico que causa certo temor pelo estado de indefinição que possa instaurar. A imagem acaba simulando, de algum modo, uma especulação sobre o futuro das possibilidades de se alterar o corpo por meio de intervenções físicas e manipulações genéticas.

O corpo está no cerne de muitas identidades, e sobre ele se constituíram justificativas biológicas utilizadas para demarcar a inferioridade moral e intelectual de certos indivíduos. Dentro de uma perspectiva futura, em que o avanço das tecnologias permitiria mais facilmente e mais efetivamente alterar a forma humana, o corpo poderia ser destituído de seu lugar enquanto referencial confiável para a determinação de uma identidade.

Os avanços da genética, por outro lado, geram suspeitas sobre a possibilidade de que, no futuro, sejam produzidos seres fora da previsibilidade científica. Essas criações demandariam a reformulação das categorias biológicas, interrogando o que se considera como humanidade. Por trás dessa inquirição, surge o questionamento sobre os vieses do sujeito que construiu o discurso científico e que por meio dele exerce um domínio sobre a natureza e sobre outros seres por sua sistematização, designando como estranhos e monstruosos os corpos que fogem aos modelos estabelecidos.

Essas modificações alertam ou para a descontinuidade do que se conceitua como organismo humano, ou para uma transformação que inclua tais elementos, que abrace a maleabilidade do material físico e incorpore nele as configurações do presente. A vestimenta se torna, na obra, uma das principais peças de uma narrativa que expande as possibilidades do corpo que a veste. Assim, ele pode existir em formas e contextos inexplorados na realidade material que, frequentemente, o limita.

A supressão do indivíduo pelas articulações dominantes é conteúdo trabalhado por diversas obras envolvendo o corpo. Seu uso como suporte da arte emergiu na segunda metade do século XX, tornando-se comum no âmbito de práticas contemporâneas. Elas refletem a sujeição da corporalidade por uma racionalidade capitalista, articulada por uma estrutura patriarcal.

No final dos anos 1950 e início dos anos 1960, diante da repressão da subjetividade humana e da transformação dos sujeitos em mercadoria, muitos artistas encontraram formas de resistir à instrumentalização do corpo por meio de sua exibição, restituindo a ele o conteúdo incômodo que é frequentemente omitido (WARR; JONES, 2000, p. 21). A exposição da dor,

da estranheza e do abjeto por meio do próprio corpo está na prática de muitos artistas contemporâneos, e isso é evocado pela interioridade biológica exposta na obra de Sibande. Essa escolha revive a ideia de um corpo humano complexo, de aparência singular e irredutível à sua sublimação e instrumentalização pelos discursos utilitários.

Muitos artistas utilizam a nudez como estratégia para chamar a atenção para a natureza biológica do corpo. No entanto, sua potência subversiva não seria a mesma de um corpo negro, que teve sua nudez banalizada pela ciência e pelas produções midiáticas. É interessante ver que a artista optou por um outro modo de mostrar a tangibilidade orgânica de seu corpo, não pela nudez, mas pela vestimenta.

Sua experiência enquanto mulher negra e o imaginário que o contexto social atribui a seu corpo podem ter influenciado em sua escolha, que denota cautela, sensibilidade que não é partilhada por todo artista. Isso reforça a importância da diversidade entre os sujeitos da arte, no sentido de proporcionar renovações estéticas, novas formas de provocação, um olhar mais atento para o poder das imagens e sua capacidade de reforçar ou desarticular estereótipos.

Por outro lado, a sugestão que a obra faz de uma interioridade corporal exposta não causa repulsa nem reitera uma forma realista de mostrar o corpo. Em *Uma Terrível Beleza*, as entranhas que saltam para fora não possuem uma verossimilhança anatômica. Há uma grandiosidade no modo como elas são dispostas no espaço visual, beirando ao sublime. Mesmo as dissecações não teriam sido capazes de sondar por completo o que há dentro do indivíduo, o que dele pode sair e as criações inesperadas que seu corpo pode produzir.

É possível ver a inserção do corpo dentro de produções encenadas em formas artísticas que ganham definições particulares entre as décadas de 1970 e 1980. A performance enquanto prática artística passa a designar apresentações mais teatrais, enquanto o autorretrato se torna um suporte propício para a encenação de um sujeito de aparência fetichizada, cuja artificialidade é denunciada pelo exagero. Dentro dessas propostas, a performance assume uma posição outra que não seja a de confirmar a objetificação do corpo. Por um lado, em obras como as fotografias de Cindy Sherman (Figura 17), há a possibilidade de representar a si mesmo de forma encenada, dando evidência a identidade enquanto simulacro composto de elementos superficiais.

Figura 17 – *Sem Título #3*, Cindy Sherman, 1977



Fonte: <https://magazine.artland.com/portraits-of-america-cindy-shermans-untitled-film-stills/>

A correspondência que a obra de Sibande possui com essas modalidades artísticas é a produção espetacular da imagem, que oferece a possibilidade de que o corpo se insira em situações imaginadas. Sua ficção é levada a formas mais extremas, visto que o universo que constitui se encontra afastado da ideia de imitar o real.

O que há de diferente, no seu caso, é que a artificialidade da imagem não opera necessariamente no sentido de demonstrar a superficialidade do corpo que costuma ser apresentado em diversas mídias visuais. Não se trata de parodiar a aparência, mas explorar sua potência, trabalhar com a possibilidade de fabricá-la e, com isso, manipular as impressões do observador sobre um tipo de corpo que se cria fechado e previsível.

Por outro lado, há potência na autoinserção por parte de artistas que fazem uso de sua própria posição no contexto social, articulando suas propostas a partir do lugar da alteridade. Essa abordagem se encontra na produção de artistas feministas que, a partir de sua experiência particular, estabelecem relações com o sentido coletivo que atribui seus corpos a posições de subjugação. Dar visibilidade a essa identidade subalterna é forma de dar evidência ao corpo

suprimido pela estrutura social e a sujeitos cuja relevância fora desconsiderada pelos discursos dominantes no campo da arte e da cultura.

Nas movimentações artísticas recentes, percebe-se a desarticulação de narrativas tradicionais reforçadas pela história e pela crítica de arte, que contribuíram para a construção da figura de um sujeito universal transcendente e individualizado, em posição de neutralidade, apartado do aspecto corpóreo e suas pulsões. Trata-se de um ideal que contempla sujeitos masculinos, brancos, ocidentais, ao passo que desconsidera sujeitos outros, femininos ou racializados, estes inexoravelmente vinculados aos seus corpos e ao lugar que lhes é dado no contexto social (WARR; JONES, 2000, p. 20).

O ato de colocar-se na obra, desempenhado por Sibande e outros artistas, denota um reconhecimento da estrutura social, pondo-se ao centro de sua problemática. Por esse modo, demonstram a trama da opressão e das relações em torno de uma identidade interseccional, cujos cruzamentos se dão em um cenário contemporâneo. Por outro lado, é também algo que expressa um senso de autoria em relação ao trabalho e à narrativa que, por meio dele, se instaura, reivindicando a posição de um sujeito que, em seus próprios termos, elabora a cultura.

A arte como lugar de afirmação de uma singularidade própria é algo recorrente nos trabalhos de diversos criadores negros no contexto do *pós-apartheid*. Buscar uma maneira de lidar com as marcas de uma identidade negra historicamente subjugada é algo presente, não só na obra de artistas que viveram sob o regime, mas para novas gerações que puderam ver seu fim a tempo de cursarem trajetórias para além das limitações de um regime racialmente segregado.

Sue Williamson (2009) nos esclarece sobre as articulações históricas e seu impacto na arte sul-africana, algo que parte não da posição de um observador distante, mas de sua experiência como artista inserida no contexto que intenta descrever. No início de seu livro, ela elenca um dos mais importantes acontecimentos, não só da arte, mas da história recente de seu país: o fim do *apartheid*.

A transição da África do Sul para um sistema democrático fora acompanhada de mudanças na produção de artistas que refletiam a cultura de resistência ao regime de segregação, ao mesmo tempo em que se ajustavam ante um cenário global. O fim do boicote internacional, imposto ao país em seu período autoritário, teve por efeito o aumento da visibilidade dada aos artistas críticos ao sistema. Suas obras passaram a integrar exposições ao redor do mundo, feitas com ênfase na arte sul-africana.

Williamson nota a maneira como essas exposições contribuíam para uma narrativa geral do *pós-apartheid*, reforçando a ideia de conciliação de uma harmonia social. Ignorava-se a

disparidade entre as produções de artistas brancos e negros, sem que houvesse um questionamento mais profundo sobre as condições diversas da prática artística.

Entre os eventos realizados dentro e fora do país, particularmente aqueles que resistiam a um olhar homogeneizador da cultura, a escritora cita a exposição *Fault Lines*, ocorrida na Cidade do Cabo em 1996. Na ocasião, prevalecia um entendimento de que arte e política não seriam campos separados, tendo o artista uma posição ativa em seu contexto.

Os aparatos educacionais e culturais sul-africanos e a incidência de um momento de valorização de artistas do hemisfério sul favoreceram a inserção do país no circuito artístico mundial, impulsionada também pela Bienal de Joanesburgo, surgida em 1995. No entanto, ampliaram-se questionamentos sobre quais artistas e formas eram legitimados pela estrutura, dentro da qual a disparidade racial aparecia, não obstante o discurso pacificador sobre o fim do *apartheid*.

No final da década, aprofundavam-se tensões internas, pela ascensão de membros da Aliança Nacional Comunista ao poder e ao empoderamento de pessoas negras, suscitando o ressentimento de certos grupos. Enquanto isso, havia uma tentativa, por parte dos artistas, de reconhecer sua individualidade e sua relação com a estrutura. Para os artistas brancos, evidenciava-se o empenho em reconhecer sua parte, sua responsabilidade quanto ao sistema e seu aspecto desigual. Para os outros, havia a tendência a reivindicar uma subjetividade frequentemente reprimida pelas forças dominantes.

Tal como ocorre na produção contemporânea de muitos artistas da África do Sul, a conjuntura do país tem grande influência na obra de Mary Sibande. Sendo uma mulher negra, sul-africana, advinda de gerações que tinham por ofício o trabalho doméstico, tais aspectos perpassam sua identidade, posicionando-a num contexto coletivo, social, histórico, que, por consequência, é tematizado em suas obras.

Desta forma, Sibande recorda, ao mesmo tempo, sua mãe, avó, bisavó e outras mais, com histórias semelhantes no cenário da África do Sul e ao redor do mundo. Assim, a história de um indivíduo particular ganha o âmbito de uma identidade social, de um grupo político. Ao mesmo tempo, essa compreensão abrangente sofre a interferência singular da artista, por meio de sua perspectiva única, sua história pessoal e as particularidades de seu processo criativo.

Tal como Sibande, essas temáticas aparecem no trabalho de outras figuras de seu contexto. É interessante notar possibilidades tão diversas de abordar um mesmo assunto, ao se observar a diferença entre produções de artistas que, além de trabalhar a identidade da mulher negra, constituída sob circunstâncias semelhantes, optaram por representá-la por meio de uma cena ficcional, fazendo uso da imagem fotográfica como suporte artístico.

Zanele Muholi e Senzeni Marasela são dois exemplos de artistas cujas experiências possuem pontos em comum com a de Mary Sibande. São todas elas sul-africanas, filhas de empregadas domésticas, que fazem uso do suporte fotográfico e das roupas, colocando a si mesmas na cena. No protagonismo de suas imagens, figura a mulher negra, e suas obras articulam, cada uma a seu modo, problemáticas sociais em torno dessa identidade historicamente estigmatizada.

A série *Massa e Mina(h)*, de Zanele Muholi (Figura 18), demonstra a tentativa da artista em lidar com a memória de sua mãe, que exerceu, por muitos anos, o serviço de empregada doméstica na casa de uma família branca. Muholi coloca a si mesma em situações encenadas e fotografadas, imaginando as possíveis interações entre uma mulher negra e sua patroa na intimidade doméstica.

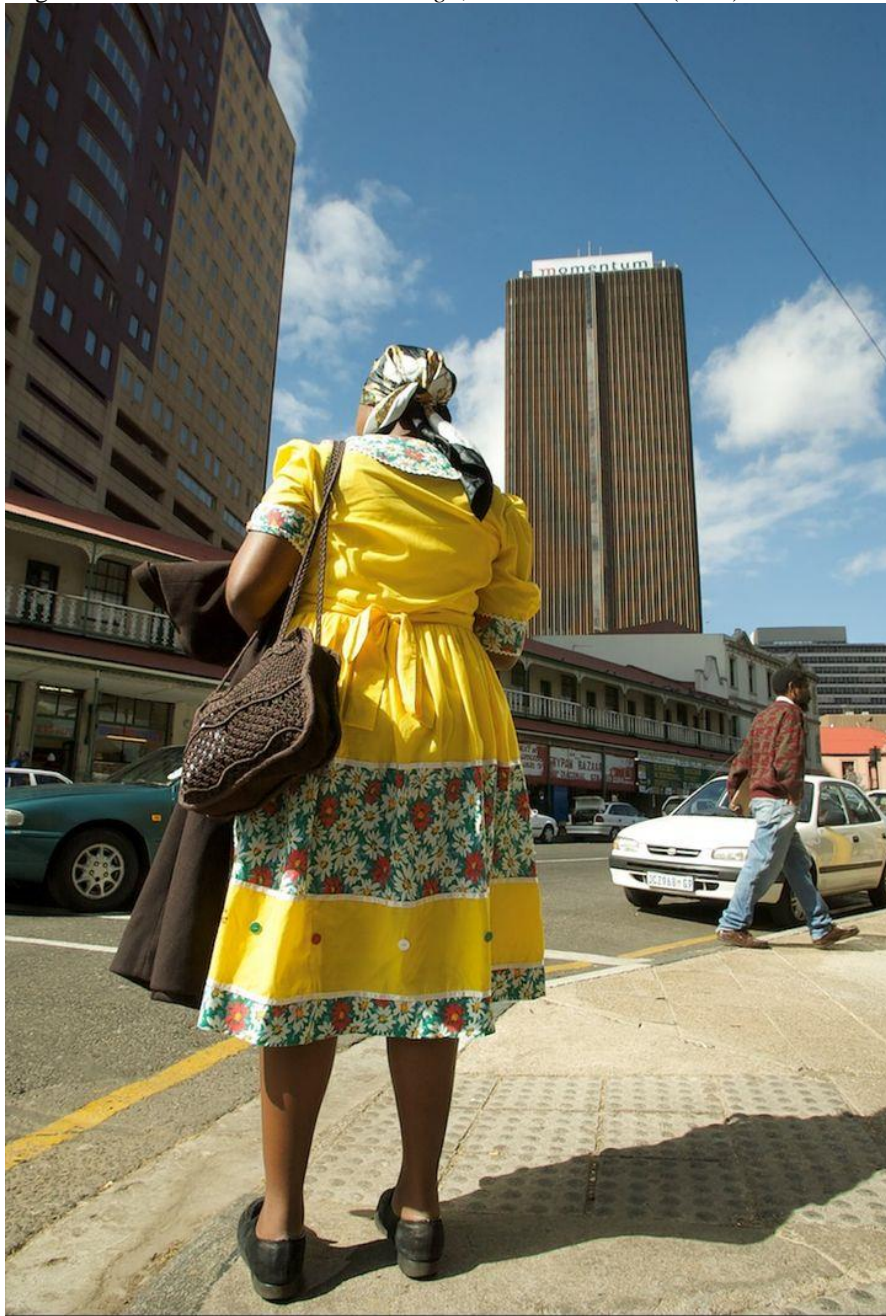
Figura 18 – *Massa e Mina(h) I e II*, Zanele Muholi (2008)



Fonte: <https://image.invaluable.com/housePhotos/material/46/631746/H5140-L152612264.jpg>

Na série *Theodora vem à Joanesburgo*, de Senzeni Marasela (Figura 19), a figura representada é a da mãe da artista, simbolizada pelo vestido amarelo que lhe pertencia. Fazendo uso da peça e posando em pontos da cidade de Joanesburgo, Marasela reconstitui a vinda de sua mãe que, em busca de trabalho, mudara-se da área rural para um contexto urbanizado. Suas fotografias dão visibilidade às impressões de uma mulher negra que vaga sozinha pelos lugares, deparando-se com uma realidade à qual não estava acostumada.

Figura 19 – *Theodora vem à Joanesburgo*, Senzeni Marasela (2004)



Fonte: <https://ocula.com/magazine/conversations/senzeni-marasela-my-work-is-rooted-in-johannesburg/>

As duas abordagens se aproximam da ideia de uma recriação verossímil da realidade factual, explorando, nesse contexto, novas nuances. Ambas exprimem uma sensibilidade para a qual não se costuma atentar, perspectivas individuais e aspectos subjetivos da vida humana que se perdem em meio a generalizações sociais. O enquadramento feito a partir desses indícios da realidade reflete um olhar artístico que investiga as poéticas do mundo ordinário.

Embora performadas, as imagens de Zanele Muholi e Senzeni Marasela parecem apresentar registros do mundo concreto, ao qual se intenta representar com uma certa veracidade. A realidade mostrada em seus trabalhos é bem representada pelo cenário e pelas roupas, mantidas em sua aparência convencional, como forma de evocar e preservar um imaginário constituído pelas lembranças do real.

Em *Uma Terrível Beleza*, Mary Sibande parece seguir a mesma lógica das imagens que visam registrar um acontecimento de prestígio, envolvendo uma personalidade de alta relevância, algo que ocorre em esculturas e monumentos feitos para resguardar momentos e personagens importantes da história. Contrariamente aos intentos de um registro histórico ou homenagem, a obra não mostra a cena de um passado firmado ou faz alusão a experiências inteiramente concretas: há nela uma apresentação fantasiosa, que parece vir do domínio dos sonhos ou da imaginação. É esse o aspecto que parece predominar, não obstante as questões do mundo existente e sua projeção sobre a obra.

Não se trata, pois, de uma narrativa imobilizada em virtude da consolidação de uma história já escrita e suas conclusões, ou de uma memória reconstituída em um cenário verossímil. Ela ainda se faz, constrói-se no presente, tomando rumos inesperados, ficcionais e até mesmo desconhecidos pelos domínios humanos. Em outras palavras, a indefinição na obra de Sibande é aspecto que frustra a ideia da preservação de uma memória, e sua aparência surreal desestabiliza a possibilidade de um cenário conhecido que se possa retomar.

É interessante observar que, embora as obras das três artistas se constituam em torno de um mesmo grupo identitário, nenhuma delas aborda a questão do mesmo modo. Trata-se de uma identidade que, longe de ter um sentido único, pode ser elaborada de diversas formas a partir das particularidades de cada artista.

A simultaneidade desses trabalhos tão distintos eleva a importância de que haja, na arte, vários representantes de um mesmo grupo social, visto que a experiência de apenas uma artista não daria conta de todas as dimensões possíveis de uma identidade. A existência de narrativas múltiplas, mesmo dentro de contextos semelhantes, contribui para desfazer sua homogeneização.

8 GESTAR

Uma Terrível Beleza é uma obra composta por vários elementos, que expressam narrativas diversas e, muitas vezes, contrapostas. Torna-se de extrema importância a expressão do corpo, sua pose na cena apresentada. De certo modo, a gestualidade é componente que parece arrematar a multiplicidade das dimensões abordadas, reiterando o que fora discutido sobre o trabalho até então.

Em geral, sua postura é confiante. Encontra-se aqui já uma diferença em relação a trabalhos das exposições anteriores: a figura de Sophie, em algumas imagens da série *Viva a Rainha Morta*, era representada em uma pose contida, de aparência estática ou sugerindo um movimento relativamente limitado, e de cabeça baixa (Figura 20).

Figura 20 – *Eles Não São Feitos Como Antigamente*¹⁵, Mary Sibande (2008)



Fonte: [https://ocula.com/art-galleries/smac-gallery/artworks/mary-sibande/they-dont-make-them-like-they-used-to-\(1\)/](https://ocula.com/art-galleries/smac-gallery/artworks/mary-sibande/they-dont-make-them-like-they-used-to-(1)/)

Diferentemente da impressão anterior, *Uma Terrível Beleza* (Figura 1) demonstra uma pose digna, orgulhosa, confiante. Ela se coloca ereta, de cabeça erguida, de peito e ombros abertos. Um dos pés está à frente do tronco: trata-se de uma pose desempenhada raramente por mulheres em representações históricas na pintura e na escultura. Na maioria das vezes, ela é característica de figuras masculinas, geralmente retratando pessoas nobres.

¹⁵ *They Don't Make Them Like They Used To*

Figura 1 – *Uma Terrível Beleza*, Mary Sibande (2013)



Fonte: <https://marysibande.com/wp-content/uploads/2018/06/A-Terrible-Beauty.jpg>

O que há de semelhante com obras anteriores de Sibande são os olhos fechados e a personagem recorrente na produção da artista, a mulher negra, uma empregada doméstica, que se emancipa por meio dos sonhos. A expressão lembra a face de alguém em estado de dormência. Esse sonho pode ser aquele de um significado mais aproximado do ensejo. O ato de fechar os olhos contribui para a concentração, o que favorece a imaginação. O olho fechado faz lembrar também um momento em que alguém aproveita seu momento de deleite. Esse sentido é reforçado pelo aspecto geral do rosto, que sugere um sentimento de satisfação. Sua expressão é plácida, porém resoluta.

Os braços parecem estar em movimento, e as mãos estão suspensas sobre o abdômen. É como se apontassem para o centro visual e simbólico da imagem: o ventre de onde desponta o

emaranhado de formações orgânicas indefinidas e o lugar originário dos seres sem nome e sem definição que se espalham pelo quadro.

Aproximadas desse centro gerador, as mãos sugerem intencionalidade, elaboração que implica propósito. Pode ser utilizado o termo “conceber” para contemplar as diversas dimensões desse conjunto, pois este tanto pode se aplicar um âmbito mais concreto, associado à ideia de fertilidade biológica, como pode ser atribuído ao campo subjetivo, às elaborações do pensamento humano.

De forma imediata se apresenta a ideia de um conceber biológico concernente à maternidade, à procriação, à instância de onde nascem os seres. A intencionalidade por trás desse gesto sugere um conceber ontológico, associado à ideia de gênese. Neste caso, haveria um conceber sobre-humano, envolvendo forças místicas ou promovido por potências desconhecidas.

A atmosfera onírica da imagem faz lembrar o conceber que é fruto dos sonhos ou da imaginação. A obra como um todo poderia ser como produto oriundo de uma mente sem contenções. Daí se exprime o aspecto surreal e a junção indiscriminada de elementos e narrativas distintas sobre uma mesma imagem.

A ideia de fazer algo com as próprias mãos sugere um conceber técnico, a confecção de algo envolvendo destreza física. Ao ser associado à imaginação, isso sugere uma metáfora para a ação de criar e, mais especificamente, para um conceber artístico, processo que envolve duplamente a elaboração do conteúdo subjetivo e do material tátil.

Em sentido mais amplo, conceber possui um significado aproximado do pensar. Há nisso uma dimensão individual que reflete o envolvimento pessoal. Ao ser generalizado, pode simbolizar uma visão coletiva de articulação social e, de forma ainda mais abstrata, o espírito de uma dada época. Entrelaçam-se tais dimensões à alusão de um pensar e, por meio deste, atuando sobre o contexto cultural e exercendo agenciamento.

Há, na expressão corporal, uma sugestão de movimento: é como se a imagem captasse um ponto culminante no momento decisivo ou no ápice glorioso de uma fantasia. A proposta de representar o momento fecundo na arte se encontra, em Lessing (2011), associada à ideia de representá-lo, preferivelmente de forma bela, tendo os ideais classicistas por modelo.

As observações do autor sobre a obra *Laocoonte* (Figura 21) constituem o exemplo maior de seus ideais estéticos. Trata-se da cena em que o sacerdote Laocoonte e seus filhos, por ira divina, estão prestes a serem mortos pelas serpentes que os envolvem. O momento retratado é de sofrimento agudo. Para que a beleza se apresentasse na obra, teria sido necessário atenuar os efeitos do flagelo que faria contorcer o corpo e deformar o rosto de quem sofre a pena.

Figura 21 – *Laocoonte e seus filhos*



Fonte: https://pt.m.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:Laocoon_Pio-Clementino_Inv1059-1064-1067.jpg

Em um instante de agonia, Laocoonte se encontra em uma pose exuberante e, fora algumas rugas, a expressão de seu rosto é sublime, seus olhos estão fechados e sua boca levemente entreaberta. Não obstante a cena pungente, faz-se presente a beleza na demonstração realista e perfectível do corpo humano e na primazia das habilidades técnicas, características da escultura grega.

Nas duas imagens, a beleza do corpo se apresenta ao observador, fazendo-se objeto de contemplação. Parece haver uma elegância na expressão de seus rostos, e ambos parecem representados de uma forma digna. A postura nas duas é aberta e firme apesar da dinâmica da cena que se desenvolve em seu entorno.

Um grande movimento parece acontecer à sua volta, como se toda uma cena se desenrolasse de forma a culminar nesse momento, que é retido em seu ápice pelo suporte artístico. Pela imagem, espalham-se detalhes, ocorrências que se dão de forma mais ou menos independente da vontade do protagonista. Os dois parecem envolvidos por seres e circunstâncias

cuja força não pode ser contida. As figuras carregam a pulsão de um grande evento e, ainda assim, toda essa movimentação é apresentada de forma sublime.

Em *Laocoonte*, o terrível se apresenta no aspecto trágico da cena. Sua emoção é acentuada pela expressão de sofrimento no rosto dos personagens. Por sua aparência, o reconhecimento do aspecto penoso da obra é mais imediato. Na obra de Mary Sibande, no entanto, a dimensão terrível não se apresenta de forma tão explícita, visto que seu corpo não parece expressar a dor. Porém, é consistente a ideia de que seja a roupa o veículo que materializa as adversidades que incidem sobre a figura humana.

Em contraste com a placidez de sua postura, está a agitação dos elementos na altura de seu abdômen, a confusão de tecidos e texturas que parecem simular as entranhas do corpo humano. A vestimenta de Sibande produz a ilusão de algo que é expelido de dentro, para depois se integrar ao lado de fora, num encontro que cria uma confusão entre os âmbitos interior e exterior. É rompida a superfície criada pela pele que, ao mesmo tempo, separa o corpo do lado de fora e esconde o lado de dentro, o conteúdo oculto que não deve ser visto e que, quando exposto, pode causar repugnância.

No mundo concreto, tal conteúdo poderia ser visto apenas em momentos críticos. A exposição das vísceras é algo que ocorre quando o corpo é mutilado, quando sua integridade física é ameaçada, havendo, muitas vezes, risco de morte. Tais ocorrências são normalmente acompanhadas pela dor. Todo esse aspecto perturbador, no entanto, parece adverso à serenidade no rosto da personagem e sua pose inabalável.

O parto também configura momento de grande dificuldade, gerando intensa dor física. Trata-se de uma circunstância em que o aspecto biológico do corpo se mostra mais evidente. A natureza tangível do organismo humano, nessa situação, é considerada estranha, abjeta. Além disso, em certas condições, o parto é ocorrência que traz risco de morte para a genitora ou para o rebento. Ainda assim, a maternidade é considerada por muitos um evento belo a ser celebrado.

A beleza e a brutalidade coexistem na ideia do gestar. A geração de novas formas de vida, na literalidade de seu sentido biológico e em suas dimensões simbólicas, é frequentemente acompanhada de seu teor violento. É preciso que alguns seres arrebentem a superfície de seu invólucro material para se desenvolver, dependendo disso sua sobrevivência. A semente e o ovo são exemplos disso, e relacionam-se ao momento de nascimento. Também vem à mente a imagem do casulo, mais associada à ideia de metamorfose, transformação.

A fertilidade vegetal possui uma dimensão fúnebre, na medida em que faz proveito dos nutrientes gerados por corpos em decomposição. A ideia de morte e prosperidade não são incompatíveis: a lógica de oferecer uma vida em sacrifício é feita em vista de obter algum

benefício. A violência se encontra no imaginário das revoluções, perante as quais o sacrifício se torna decorrência necessária para atingir seu fim. O gestar de novas instâncias históricas se dá juntamente a conflitos, situações de hostilidade que se imprimem sobre os corpos. No âmbito individual, nascer, crescer, desenvolver-se são todos esses estágios da vida humana e, geralmente, encontram-se acompanhados de certa angústia.

O gestar dessas diversas formas de vida, em sentido literal e figurado, constitui-se de processos que carregam dimensões terríveis que, de maneiras diferentes, oferecem riscos à integridade dos corpos ou parecem carregados de alguma parcela de sofrimento. No entanto, celebramos esses gestares e depositamos expectativas de que seu desenvolvimento traga prosperidade aos seres à sua volta.

Testemunhamos esses processos e aprendemos a contemplar a indeterminação de suas formas e a potência transformadora que elas apresentam, ainda que não seja possível ver seu fim. A obra em análise corporifica uma ambiguidade que compreende, cada qual a seu modo, a imagem da beleza e da dimensão terrível de um devir.

9 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao ter por objeto de análise a obra *Uma Terrível Beleza*, algo que parece ser excitante para além do fascínio visual é a possibilidade de investigar o modo como variadas dimensões culturais se entrecruzam e se manifestam por meio de uma forma particular. Não é possível que se esgotem todas as possibilidades de se apreender a obra, que ganha ainda mais desdobramentos na medida em que nos aprofundamos sobre seu conteúdo.

Os componentes de uma obra existem dentro de um contexto e, a partir dele, são imbuídos de seu sentido. Há, deste modo, uma conotação pré-imanente em seus materiais, visto que eles significam algo dentro de seu lugar na cultura. Isso se dá pela premissa de que a arte, embora campo extenso de investigação e com suas especificidades, é parte da cultura, ou seja, é manifestação singular dentro do todo das práticas culturais.

A arte exprime uma dimensão cultural, impactando seu meio e por ele sendo impactada. Se ela pode ser feita dos materiais da vida, deve ser ela feita dos materiais de caráter social, que são explorados de forma mais ou menos consciente, de acordo com sua relevância para uma dada proposta artística.

Dessa forma, não surpreende o fato de que uma obra possa ser objeto dos estudos culturais, tendo em vista o aspecto cultural da prática artística. No entanto, ela não é um objeto qualquer, que possa ser mensurado ou que seja passível de um ponto de vista de uma análise que se pretenda objetiva.

Sua singularidade pode ser observada pelas diferenças entre a obra de arte e os outros objetos da cultura. A arte não é como fenômeno passível de ser explicado de forma absoluta. Sua forma resiste à generalização, pois não há obrigatoriedade em corresponder a critérios de funcionalidade e inteligibilidade. O sentido aberto da obra é desafiador tendo em vista a ausência de instrumentos convencionais para sua pesquisa.

A indeterminação na arte deixa perceber a parcela irresoluta da própria cultura, sua fragilidade e incoerência, a falha do ímpeto totalitário a partir de um sistema dominador. Ao criar em seu universo um não-lugar, espaço esse que foge à ordem comum, a arte encontra uma potência subversiva em relação a cultura, dando a esta uma imagem refletida de suas frestas.

Os materiais da arte refletem algo do significado das circunstâncias em que foram forjados. Porém, passam eles por um processo em que são desarranjados e recombinaos, justapostos a formar um arranjo próprio, desatrelados de um princípio conciliador. Suas partes tenderiam a manter uma relação de tensão entre si, ao invés de uma harmonia. Não há enunciado que possa explicar sua coerência interna, que possa enquadrá-la num sistema prévio. Mais do

que explicar o objeto a partir de uma concepção determinada, pretende-se reconstituir as perspectivas colocadas a partir do que o objeto artístico nos apresenta.

Uma investigação partindo da análise da obra *Uma Terrível Beleza* nos propõe uma abordagem da identidade para além de suas generalizações, desestabilizando a ideia de que esta siga parâmetros estáveis, demonstrando nela descontinuidades que evidenciam seu aspecto artificial e deixando entrever o potencial transformador que ela carrega.

Em torno de um único indivíduo, interseccionam-se várias categorias identitárias, e são diversos os fatores que se integram à sua formação. Além disso, o modo como se articulam relações entre esses componentes não é estável, estando aberto a novas configurações. A noção de que a identidade seja uma dimensão estável, homogênea e inerente aos indivíduos parece delimitar outras formas de existir para além dos estereótipos, atrelando indivíduos subalternas a uma condição estigmatizada.

Sibande parece refletir não somente sobre modos de subverter as expectativas sobre seu corpo por meio da arte, mas também sobre formas de pensar a identidade para além do sofrimento imposto a esses corpos pelas circunstâncias materiais. Sua obra parte de sua busca por conteúdos a serem exaltados e celebrados em uma história marcada pela opressão. No entanto, seu trabalho não se trata de suprimir a parcela de sofrimento, a fim de que se instaure uma beleza harmônica e sem mesclas. Sua proposta parece demonstrar a coexistência destas, enquanto partes igualmente válidas de sua identidade.

A ideia de se representar a beleza faz com que a artista revisite seus maiores símbolos na arte. Mary Sibande possui contato com uma beleza artística mais convencional, tanto por sua formação nesse âmbito quanto por suas incursões no campo da moda. O repertório canônico da beleza lhe inspira e lhe serve de referência. A formulação de sua identidade se dá em um contexto híbrido, em uma África do Sul que interage com um imaginário ocidental por seu passado colonial, suas repercussões e por sua inserção em um cenário globalizado.

Nesse contexto, a condição de mulher negra se instaura a partir de uma mediação entre referenciais europeus e sul-africanos, e outros mais que se aderem a seu trabalho à medida que seus interesses se expandem. Seus componentes não interagem de forma a compor um todo harmônico, abrangendo as contradições e as tensões que surgem do encontro de perspectivas muito diversas.

Forjada nesse ambiente cultural híbrido, todas as suas partes lhe pertencem e lhe dizem respeito, de certo modo. Sendo assim, em seu processo, Mary Sibande tira proveito desses materiais de forma deliberada. No entanto, ela não parece ignorar que o sentido atribuído a eles pelo contexto social é também atravessado por relações de poder.

O próprio ideal da beleza feminina na arte apresenta valores eurocêntricos, muitos destes construídos em oposição a corpos diversos. A apresentação de um corpo negro, nesses mesmos parâmetros, não possui equivalência com o corpo branco. Enquanto um se mostra como um estandarte das virtudes de uma cultura elevada, o outro é a figura que materializa a sua degeneração. A apreciação da mulher negra é algo que ocorre em espaços limitados e geralmente atravessados por um imaginário colonial. Através desse olhar, seu corpo é desumanizado, tornando-se objeto de desejo que desperta o fascínio por sua aparência exótica e primitiva.

Ao mesmo tempo, a artista não busca reconstituir a imagem de ideais africanos originários, como se fosse possível retornar a um modelo intocado pelas influências externas. Não sendo possível voltar no tempo nem separar completamente suas partes, ou ignorar a violência dos eventos históricos, essa figura teve de ser construída de um outro modo.

A solução de Sibande foi a de reinventar a própria beleza, sem constituí-la por meio dos dualismos que fundamentam a estética dominante e sem reforçar a aparência estigmatizante dos estereótipos. Sua experiência individual possui dimensões múltiplas, que não podem ser descritas por um adjetivo único. Ela desarticula oposições, considerando todas as partes como válidas e dignas de apreciação.

Sua humanidade compreende a natureza biológica de seu corpo e, junto dela, sua condição de sujeito pensante. Ela se localiza em contextos historicamente determinados e é por eles afetada, ao mesmo tempo que pode projetar a si mesma no futuro em situações ou universos imaginados. Em seu âmbito, encontram-se conteúdos que podem despertar fascínio ou repulsa. Sua complexidade abrange dimensões brilhantes e obscuras.

A combinação de elementos tão distintos encontra expressão na materialidade tangível da obra. Sua aparência parece conjugar formas e seres de naturezas distintas. O resultado disso não configura um conjunto harmônico, mas uma imagem surreal, que chama atenção por sua excentricidade.

É interessante perceber que o aspecto excêntrico incide sobre os objetos inanimados confeccionados, e não sobre o corpo negro já estigmatizado pelo olhar colonizador. Ao contrário, há uma preocupação de representar essa figura de uma forma digna. Sua pose é confiante e exprime certa autoridade, a roupa lhe confere um ar nobre, e toda a cena parece grandiosa.

A sensibilidade dessa escolha estética evidencia a importância de que seja ela, uma mulher negra, a controlar a forma pela qual esse corpo é exibido no suporte bidimensional. Sua concepção se mostra como uma alternativa ao imaginário consolidado por uma tradição artística

ocidental. Esta é marcada pela predominância de artistas homens, brancos e europeus e, em seu meio, a negritude é representada de forma estereotipada e com menor frequência.

Os debates no âmbito da arte se relacionam com a crítica, no campo teórico, à ideia de um sujeito universal desinteressado em relação ao conhecimento produzido. A abordagem sobre a questão da identidade, em várias esferas, intensificou-se a partir da segunda metade do século XX, coincidindo com uma maior participação de artistas mulheres nos espaços consolidados da arte.

A relevância dada a identidades marginalizadas e a produções fora dos circuitos europeus e norte-americanos é algo que se deu nas últimas décadas. O reconhecimento do cenário contemporâneo sul-africano é ainda mais recente, desfazendo aos poucos a ideia de uma arte atrelada apenas ao primitivo e a culturas populares tradicionais. O fim do *apartheid* contribuiu para a atenção dada ao país por instituições estrangeiras. Ao mesmo tempo, seguiu-se a ele uma melhoria interna nos aparatos educacionais, ampliando as possibilidades para a formação de indivíduos de condições sociais menos privilegiadas.

A carreira de Mary Sibande se consolida em um contexto em que essas instâncias históricas se articulam, viabilizando a instauração e o reconhecimento de seus trabalhos no presente. Trata-se de uma artista jovem e desta época, que reflete sobre a identidade e se insere na atualidade das práticas artísticas. Seu domínio sobre os materiais da arte contemporânea se manifesta na sua aproximação em relação a artistas que fazem uso do corpo e da roupa como suporte de suas criações. As possibilidades de interferir sobre o corpo, direta e indiretamente, oferecem-se como alternativa a suas restrições físicas, conceituais e sociais, proporcionando-lhe novas configurações.

Como todo material, no entanto, o corpo não é isento de significados atribuídos pela cultura. Os trabalhos de Mary Sibande compreendem uma dimensão social da qual a artista tem consciência. Mesmo as suas incursões mais livres sobre o suporte artístico implicam a situação política em torno de seu corpo. Sua identidade é atribuição cultural que incide sobre as mulheres de sua família e tantas outras ao redor do mundo, postas pela estrutura em posições de subalternidade e invisibilidade.

Sibande dá a esse corpo a possibilidade de existir para além desses limites. A arte se coloca como o lugar próprio do jogo livre, dando ao indivíduo a oportunidade de elaborar sua identidade em um território que não é precisamente o da subjugação. Ela se torna um importante meio de expressão pelo qual o indivíduo pode definir a si mesmo, da forma que bem entender, e livre das restrições conceituais.

O corpo negro tem sua integridade mantida na obra, permitindo reconhecer nele a própria artista, que se coloca ao centro da imagem. Ele se mostra como um emblema da figura humana que se faz presente e se conserva, obstinada, em conjunturas modificáveis. As interferências sobre ele não são feitas diretamente pela superfície, mas por meio das peças em tecido, da indumentária, dos objetos de cena. Estes, sim, são alterados, costurados, retorcidos, estripados, metamorfoseados em seres inumanos e indefinidos, ganhando contornos de vida.

Não obstante a liberdade de seu material plástico, sua aparência tangível é imbuída de significados culturais e atravessada, de várias maneiras, pelas identidades articuladas por Sibande. Sua cor é símbolo de resistência e associada à negritude, e a feminilidade é evocada pela figuração do parto e pelo vestido. O formato opulento da roupa, em contraste com o uniforme branco, assinala uma distinção de classes. As formações viscerais lembram a natureza biológica do corpo e sua brutalidade.

Mulher, negra, sul-africana, artista, mãe, nobre ou subalterna: o imaginário em torno dessas concepções é interrompido pelas formas inumanas e indefinidas que se espalham pela obra, desafiando o modo como apreendemos tais definições e repensando a possibilidade de uma nova criatura, feita do real e do imaginário, dos componentes táteis e do material abstrato da cultura.

A artista dá um significado particular ao material físico, tendo como referência sua própria experiência. Por meio deste, ela encontra uma forma única e inovadora de trabalhar não só o componente tátil da obra, mas com um imaginário já estabelecido em torno das temáticas referenciadas em seu trabalho.

A artista encontra uma forma de definir a si mesma, conjugando os aspectos múltiplos que a formam, e sem delimitá-la por completo. Mary Sibande optou por se exprimir por meio de um conjunto híbrido, conjugando uma existência que se dá na interrelação das culturas, posições sociais e categorias científicas. Sua forma é a de um ser possuindo tentáculos ou raízes, que agem de forma a ganhar alcance, expandindo-se e se apropriando do espaço que ocupam. Suas raízes parecem possuir uma vida própria, desenvolvendo-se deliberadamente e, com isso, realizando mutações à sua volta.

A indefinição de suas partes é lembrete de um devir. Esse devir não seria somente a promessa de uma prosperidade futura. Há o devir que consiste em um realizar-se pelo movimento que se faz de uma instância a outra, figurando como uma identidade que existe em sua beleza e plenitude no intermédio das múltiplas relações que formam o ser. No mais, a sensação de devir, o ímpeto de transformação que pela obra se exprime, parece mostrar que qualquer identificação sobre ela posta não seria estática, nem possui uma continuidade

garantida. O ensejo de demarcar aquilo que a obra intenta representar seria, dessa forma, sempre malsucedido.

A presente dissertação, que consiste em uma crítica da cultura, tendo por objeto a questão do corpo e das identidades, articuladas na obra de Mary Sibande, não tem a pretensão de esgotar as investigações acerca da temática escolhida. Sua complexidade não poderia ser apreendida em sua totalidade sem que houvesse reducionismo e, por isso, seu estudo demanda novos aprofundamentos e outras perspectivas. Espera-se que esse trabalho tenha cumprido sua parte, no propósito de estabelecer liames para futuras elaborações.

A pesquisa também é, de certo modo, inacabada: sua conclusão é aberta e sua realização só é possível por meio de um trânsito momentâneo que elege algumas relações dentro de tantas outras possibilidades a serem exploradas. Como a arte e como a identidade, como os estudos culturais e como outros domínios do saber, estes escritos se evidenciam, eles mesmos, como um contingente de devires.

REFERÊNCIAS

- ASANTE, Molefi Kete; MAZAMA, Ama. **Encyclopedia of African religion**. Thousand Oaks, CA: SAGE, 2008.
- BEAUVOIR, Simone de. **O segundo sexo: fatos e mitos**. São Paulo: Difusão Europeia do Livro, 1970.
- COCK, Jacklyn. **Maids & madams: a study in the politics of exploitation**. Johannesburg : Ravan Press, 1980
- COLLINS, Patricia Hill. Pensamento feminista negro: o poder da autodefinição. In: HOLLANDA, Heloisa Buarque (Org). **Pensamento feminista - conceitos fundamentais**, Rio de Janeiro: Bazar do tempo, 2019, p: 271 - 312.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Mil platôs 1: capitalismo e esquizofrenia**. São Paulo: Ed. 34/1995, 2ª reimpressão, 2000.
- DELUMEAU, Jean. **História do medo no Ocidente, 1300-1800**. São Paulo: Companhia de Bolso, 2009, p. 462 - 522.
- ECO, Umberto. **On Beauty: A History of a Western Idea**. London: Secker & Warburg, 2004
- FEDERICI, Silvia. **Calibã e a bruxa: Mulheres, corpo e acumulação primitiva**. Trad. de Coletivo Sycorax, São Paulo: Elefante, 2017.
- FERREIRA, Jonatas; HAMLIN, Cynthia. Mulheres, negros e outros monstros: um ensaio sobre corpos não civilizados. **Estudos Feministas**, p. 811-836, 2010.
- FOUCAULT, Michel. **O corpo utópico, as heterotopias**. São Paulo: Edições n-1, 2013.
- HALL, Stuart. **Da diáspora: identidades e mediações**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2002.
- HIRATA, Helena. Gênero, classe e raça: Interseccionalidade e consubstancialidade das relações sociais. **Tempo Social**, v. 26, n. 1., p. 61-73, 2014.
- HOOKS, Bell. Mulheres negras: moldando a teoria feminista. **Revista Brasileira de Ciência Política**, n. 16, p. 193-210, 2015.
- KHAN, Sharlene. **Postcolonial masquerading: A critical analysis of masquerading strategies in the artworks of contemporary south african visual artists Anton Kannemeyer, Tracey Rose, Mary Sibande, Senzeni Marasela and Nandipha Mntambo**. 2014. Tese (PhD in Art) - University of London, Goldsmiths, 2014.
- KROUSE, Matthew. Mary Sibande: The purple shall reign at Grahamstown's arts fest. **Mail & Guardian**, Johannesburg, 20 jun. 2013. Friday. Disponível em: <https://mg.co.za/article/2013-06-20-mary-sibande-the-purple-shall-reign-at-the-fest/>. Acesso em: 28 abr. 2022.

LAYER, James. **The Concise history of costume and fashion**. New York: H.N. Abrams, 1969.

LESSING, G. E. **Laocoonte**: ou sobre as fronteiras da pintura e da poesia. São Paulo: Iluminuras, 2011.

LORDE, Audre. A poesia não é um luxo. *In*:_____. **Irmã Outsider**: Ensaios e Conferências. 1. ed. 1 reimp. Belo Horizonte: Autêntica, 2020. Tradução de Stephanie Borges.

LURIE, Alison. **The Language of Clothes**. New York : Henry Holt, 2000

MARY Sibande: I Came Apart at the Seams. Direção: Andy Mundy-Castle. Produção: Andy Mundy-Castle. Fotografia de Tom Swindell. Londres: Somerset House, 2019. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=uTH1FaBr-Vk>. Acesso em: 17 nov. 2020.

MBEMBE, Achille. **Crítica da Razão Negra**. Lisboa: Antígona, 2014.

MORAES, Eliane Robert. A esfinge em questão. **Revista Latinoamericana de Psicopatologia fundamental**, v. 4, n. 4, p. 81-91, Dez. 2001.

OLUPONA, Jacob K. **African Religions**: A Very Short Introduction. Oxford: Oxford University Press, 2014.

OYĚWŪMÍ, Oyèrónkẹ. **A invenção das mulheres**: construindo um sentido africano para os discursos ocidentais de gênero. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2021.

S8E02 Standard Bank -- Young Artist Award Winners. [S. l.]: Kaelo Stories of Hope, 2013. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=kicEzmR02ck>. Acesso em: 20 mar. 2021.

SHAKESPEARE, William. **Júlio César**. Trad. José Francisco Botelho. São Paulo: Penguin e Companhia das Letras, 2018

SCOTT, Joan W. A invisibilidade da experiência. Projeto História. **Revista do Programa de Estudos Pós-Graduados de História**, v. 16, 1998. p.297-325.

SIYOTULA, Sikho Yolokazi. **Practising (De)assemblage**: Upcoming Black Artists on the South African Scene (2008-2014). Orientador: Lize Kriel. 2015. Dissertação (M. A. in African-European Cultural Relations) - Faculty of Humanities, University of Pretoria, Pretoria, 2015.

SMITH, Bethany J. “Changed Utterly”: Narrative Transformations in William Morris and W. B. Yeats's “Easter, 1916”. **ANQ: A Quarterly Journal of Short Articles, Notes and Reviews**, v. 23, n. 4, 2010, p. 231-237.

SOPHIE in the Jo'burg skyline. Direção: Demelza Bush. Produção: Demelza Bush. Johannesburg: Mail & Guardian, 2010. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=yAO5Nb9cHqQ>. Acesso em: 17 nov. 2020.

STANDARD Bank Young Artist Award 2013 -Mary Sibande (Visual Art). Grahamstown: National Arts Festival, 2012. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Iv2UjNqj7k4>. Acesso em: 17 nov. 2020.

THE PURPLE Shall Govern. Produção: Katja Schreiber; Palesa Mashigo. [S. l.]: CueTV, 2013. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=CHXs1_VfjZA. Acesso em: 20 mar. 2021.

TUCHERMAN, Ieda. **Breve história do corpo e de seus monstros**. Lisboa: Vega, 2004.

VILLAÇA, Nízia. Sujeito/abjeto. **Logos**, 2006: 73-84.

WARR, Tracey; JONES, Amelia. **The artist's body**. London : Phaidon, cop. 2000.

WILLIAMSON, Sue. **South African Art Now**. New York: Collins Design, 2009.

WITTIG, Monique. Não se nasce mulher. *In*: HOLLANDA, Heloisa (org). **Pensamento feminista: Conceitos fundamentais**. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2019.

WORDEN, Nigel. **The Making of Modern South Africa: Conquest, Apartheid, Democracy**. Chichester, West Sussex: Wiley-Blackwell, 2012.

YEATS, William Butler. Easter, 1916. *In*: POETRY FOUNDATION (Chicago). **Poems**. [S. l.], 1916. Disponível em: <https://www.poetryfoundation.org/poems/43289/easter-1916>. Acesso em: 4 maio 2022.

_____. **W. B. Yeats: poemas**. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

ANEXO A – POEMA “EASTER, 1916”, DE WILLIAM BUTLER YEATS

I have met them at close of day
 Coming with vivid faces
 From counter or desk among grey
 Eighteenth-century houses.
 I have passed with a nod of the head
 Or polite meaningless words,
 Or have lingered awhile and said
 Polite meaningless words,
 And thought before I had done
 Of a mocking tale or a gibe
 To please a companion
 Around the fire at the club,
 Being certain that they and I
 But lived where motley is worn:
 All changed, changed utterly:
 A terrible beauty is born.

That woman's days were spent
 In ignorant good-will,
 Her nights in argument
 Until her voice grew shrill.
 What voice more sweet than hers
 When, young and beautiful,
 She rode to harriers?
 This man had kept a school
 And rode our wingèd horse;
 This other his helper and friend
 Was coming into his force;
 He might have won fame in the end,
 So sensitive his nature seemed,
 So daring and sweet his thought.
 This other man I had dreamed
 A drunken, vainglorious lout.
 He had done most bitter wrong
 To some who are near my heart,
 Yet I number him in the song;
 He, too, has resigned his part
 In the casual comedy;
 He, too, has been changed in his turn,
 Transformed utterly:
 A terrible beauty is born.

Hearts with one purpose alone
 Through summer and winter seem
 Enchanted to a stone
 To trouble the living stream.
 The horse that comes from the road,
 The rider, the birds that range
 From cloud to tumbling cloud,
 Minute by minute they change;
 A shadow of cloud on the stream
 Changes minute by minute;
 A horse-hoof slides on the brim,
 And a horse plashes within it;
 The long-legged moor-hens dive,
 And hens to moor-cocks call;
 Minute by minute they live:

The stone's in the midst of all.

Too long a sacrifice
Can make a stone of the heart.
O when may it suffice?
That is Heaven's part, our part
To murmur name upon name,
As a mother names her child
When sleep at last has come
On limbs that had run wild.
What is it but nightfall?
No, no, not night but death;
Was it needless death after all?
For England may keep faith
For all that is done and said.
We know their dream; enough
To know they dreamed and are dead;
And what if excess of love
Bewildered them till they died?
I write it out in a verse—
MacDonagh and MacBride
And Connolly and Pearse
Now and in time to be,
Wherever green is worn,
Are changed, changed utterly:
A terrible beauty is born. (YEATS, 1916)