

Eduardo Jorge de Oliveira

Por uma história epidérmica do Brasil. Figurações da pele na literatura e nas artes visuais

Référence électronique :

Eduardo Jorge de Oliveira, « Por uma história epidérmica do Brasil. Figurações da pele na literatura e nas artes visuais », *QuADERNA* [en ligne], 8 | 2025, mis en ligne le 31 décembre 2025, URL : <https://quaderna.org/?p=1427>.

Tous droits réservés.

Por uma história epidérmica do Brasil

Figurações da pele na literatura e nas artes visuais

Eduardo Jorge de Oliveira
ETH, Zurich

Este ensaio busca situar uma investigação sobre a pele na literatura e nas artes visuais. A pele não é bem um assunto, mas uma epistemologia que se forma ao longo do encontro com os mais distintos objetos literários, artísticos e culturais. Em *Le moi-peau*, Didier Anzieu propôs a pele como um cérebro periférico (1985) e, a partir desta condição periférica no próprio corpo humano, busca-se um movimento duplo: primeiro, de apresentar uma pele da literatura no sentido que a literatura dispõe de uma sensibilidade periférica e singular e, segundo, que artistas e escritores encontram na pele uma dimensão sensível contra processos históricos de hierarquias raciais.

O ponto de partida dessa epistemologia da pele surge da combustão espontânea entre duas frases, uma de Paul Valéry e outra de Nuno Ramos. As frases são as seguintes: “Ce qu’il y a de plus profond (...), c’est la peau”, do livro *L’idée fixe*, de Paul Valéry, de 1934, e “inventar uma pele para tudo”, do livro *Cujo*, de Nuno Ramos, de 1993. Foi através do contato e da fricção destas frases que surgiu um projeto de tese (2010-2014). A pele foi uma resposta à diversidade da obra de Nuno Ramos, artista plástico, escritor, compositor, performer, poeta, ensaísta. Ela surge, num primeiro momento, como uma forma sensível para agrupar essa multiplicidade e, ao mesmo tempo produz uma porosidade para que essas formas se comuniquem, troquem temperatura e produzam a homeostase de um *corpus* literário. E, com Valéry, eu pude seguir pela dimensão paradoxal de explorar a profundidade da superfície, o que permite de entender a pele a partir de distintos estágios, incluindo um estado larval onde estaria a “ectoderme” que é o momento da formação da própria pele humana, mas que se situa em termos embrionários, na formação da proteção e da sensibilidade, onde se deve perceber as terminações nervosas do corpo, incluindo a variedade que desenvolve os órgãos, as mucosas, a malha dos dentes e o esfíncter dentre outros orifícios.

Na literatura, a pele não merece ser entendida como um elemento biológico e orgânico. Ela constitui um espaço de invenção que se consolidou no modo de ler a percepção corporal e espacial de modo mais intensivo. Em 2008, Nuno Ramos publicou *Ó* – título que traz uma abertura, sendo uma vogal que mantém a cavidade bucal aberta com traço diacrítico que figura admiração ou espanto. O livro lhe rendeu o prêmio Portugal Telecom. Ainda sem entrar em detalhes na textualidade de Ramos, mas adiantando a hipótese que, na sua obra há um acúmulo que não se reduz apenas aos materiais plásticos, pois se estende aos fatos culturais *do* e *no* Brasil. Seus textos são híbridos, porosos, incluindo na narrativa as formulações de ensaio e, no ensaio, o artista fragmenta sua experiência com a matéria plástica nas suas instalações e performances. Há na obra de Nuno Ramos uma ideia fantasmática de país, desenvolvendo ainda que parcialmente uma leitura do Brasil nos seus ensaios (*Ensaio Geral*, 2007, e *Verifique se o Mesmo*, 2019). Esses movimentos presentes numa obra literária e artística apontam para uma leitura de um presente que testemunha uma ou mais tentativas coletivas de reconstrução de um espírito coletivo, embora o sujeito dos seus textos narrativos e ensaísticos lidem com a dúvida e seja até cético em relação a toda e qualquer

possibilidade de reconstrução. O escritor e artista parece entrar na pele do poeta Carlos Drummond de Andrade (1902 – 1987) em relação a um ceticismo que não faz mais que prolongar a dúvida com o detalhe que, na condição de artista plástico, a matéria por ele utilizada em pinturas, esculturas e instalações converge com o ritmo da escrita. Em relação a pele, Nuno Ramos não é um caso isolado, pois sua passagem de uma atividade artística a outra permite que surja uma porosidade entre literatura e artes plásticas a partir de procedimentos. Sua obra permite uma compreensão das dinâmicas da pele propostas pelo artista, desde uma epiderme entre literatura e artes plásticas, sobretudo em termos de estratégia ficcional, até uma prática heurística a partir da qual se pode ler a relação dos objetos no mundo em termos de abandono, de destruição, das práticas sociais a partir do luto, da perda, enfim, da nossa relação com o irreparável.

Cujo (1993) foi o livro de estreia de Nuno Ramos na literatura que pode ser resumido na fórmula proposta por Augusto Massi, “uma prosa de ateliê”. Em 2002, publica *O pão do corvo* com textos mais estruturados em termos narrativos, “prosa de observatório”, para utilizar um título de Julio Cortázar afim de manter o paralelismo com o que foi proposto por Massi. Entre os dois livros, há um desenvolvimento no âmbito narrativo: os contos apresentam uma dimensão ensaística que vai aflorar em *Ó* (2008) No que diz respeito a invenção de uma pele, é necessário situar num primeiro momento a transferência de uma pele humana, orgânica, a uma pele das coisas, do mundo e, no que diz respeito a este aspecto, o primeiro conto de *O pão do corvo*, “lição de geologia”, marca essa consciência da profundidade da superfície advinda da própria poeira como se pode ler em dois distintos fragmentos do texto:

Há uma camada de poeira que recobre as coisas, protegendo-as de nós. Polvilho escuro da fuligem, fragmento de sal e alga, toneladas de matéria em grãos que vão cruzando o oceano transformam-se em fiapos transparentes depositados pouco a pouco para preservar o que ficou embaixo. Quase nada se tem pensado a respeito deste fenômeno. Trata-se provavelmente de uma enorme operação de camuflagem, de equalização de um sinal remoto que perceberíamos facilmente na ausência desta montanha de pequenos agregados. Algo dentro das coisas está sendo disfarçado, escondido a qualquer preço, e até mesmo o extrato de rocha, terra e lava seca onde pisamos, construímos nossas cabanas e parimos nossos filhos parece estar ali para embrulhar alguma coisa que tende ao centro.

Na verdade, o movimento com que giram os gases aquecidos, os choques de massas polares com o ar mais leve e quente que vem dos trópicos, a condensação das tempestades sobre o oceano, todo o sal lançado na atmosfera, a luta das mucosas e das guelras, o sofrimento mesmo das aspirações humanas, dragões espalhando lantejoulas e escamas, vidas ceifadas, pedaços de madeira que naufragam, olhos que a catarata vela, bacia onde moram os sargaços, tudo o que ficou cinzento e floriu depois na primavera, tudo o que o outono equalizou com prata e monotonia, o rosado leve do poente, o ar que enche o peito de alegria, parecem na verdade parte de uma astúcia, gestos furtivos que não compreendemos, sequelas de um corpo enorme e defeituoso que tenta inutilmente recobrir-se, sumir debaixo da aparência.¹

¹ Ramos, Nuno. 2002, p. 9 ; 10-11.

Essas duas citações fornecem em detalhe essa transferência sub-reptícia de uma pele, de sua invenção que terá outros ângulos e abordagens em livros distintos do autor. São pontos, aliás, que se conectam com abordagens mais recentes no mundo anglófono intitulada *New Materialism*, que é uma virada ontológica em relação ao olhar para as coisas, compreendendo que nelas existem agentividades, além de outras conexões possíveis. Na literatura, a força das agentividades não vem apenas dos deslocamentos linguísticos, discursivos, a partir de deslocamentos de um ou mais significantes, mas pela atuação de pequenos corpos – como a poeira – que dispõem de materialidades vitais, ainda que ela não seja autônoma. É assim que Jane Bennett explica o fenômeno em termos de agência das *assemblages* (the agency of assemblages, 2011, p. 20-38). Há um mosaico de forças que são distribuídas no mundo de maneira desigual, sem passar necessariamente por um programa político. Mais que uma aparência, a pele participa de mudanças imperceptíveis. Ela muda e se transforma ao manter sua unidade no corpo humano. Mesmo que sua agentividade seja orgânica, ela dispõe de um *modus operandi* inorgânico ao liberar células mortas e, inclusive, interagir com a própria poeira e presença de gases.

Por uma lição da matéria, a dimensão epidérmica da literatura foi se ampliando para outros escritores e artistas, formando, assim, um primeiro *corpus* voltado para a história literária. Em um primeiro momento, buscou-se uma articulação a partir da pele, junto da noção de figuração proposta por Rossi Braidotti: “as figurações não são modos de pensar figurativos, são, antes disso, formas de traçar mapas mais materialistas de posições situadas, ou inscritas e encarnadas” (2004, 14). Para compreender esse mapa materialista na posição de Braidotti, existe a produção de duas alternativas de leitura, a primeira diz respeito a modos interpretativos, isto é, uma heurística da pele, e a segunda vai em direção a alternativas teóricas inventivas, a pele como um filtro de leitura cultural.

No que diz respeito a essa heurística da pele, a obra de Nuno Ramos continua a fornecer elementos cruciais em termos de cadeias semânticas, de conexões sintáticas nas quais o visual e o verbal, o vocal e o tátil, agem no interior de uma obra artística ou literária. Eis que a partir desse aspecto surge um núcleo de leitura em “manchas na pele, linguagem”:

Mas esta alegria progressiva precisa de alimento constante e o próprio corpo, em sua casca, parece não resistir bem a ela, tornando-se inquieto, ofegante e, aos poucos, cansado e deprimido. Como um balão cujo gás vai escapando, a energia insana de nossa alegria física procura abrigo – nas imagens, nos braços de outra pessoa e, no limite, pois é a isto que sempre recorre, *na linguagem*. É ali que a tentamos prender, antes que o gás escape de uma vez e sejamos tão-somente os espectadores de nossa própria decrepitude, de nossa fusão indeterminada na matéria (2008, 17).

Nuno Ramos faz da pele um fato da linguagem que interage com agentividades não-humanas. Toda a heurística vem do corpo: ar e gases, certamente, mas também sístoles e diástoles, circulação do sangue, produção de saliva, mucosas úmidas, enfim, uma saúde frágil e afetiva que mantém a linguagem no corpo. Em termos de filtro cultural, a própria obra de Paul Valéry prepara o campo figural da pele. O poeta francês havia

mencionado a ectoderme que forma a superfície não apenas da própria pele humana, mas a dos órgãos e das terminações nervosas. O diálogo entre médicos mantém o corpo humano em estado verbal. Metáforas a parte, a tarefa crítica implica em localizar o nervo de um fragmento assim como seu valor de superfície – e essa é a grande lição da pele em Valéry, uma superfície nunca é apenas e tão somente uma superfície. Por isso a importância da presença da pele no texto literário para além da sua descrição. Combinando heurística e filtro cultural, a pele *na* e *da* literatura ressalta um desafio ao modelo historiográfico, a saber, o organicismo do qual a história procura se desvincular para se apresentar descarnada numa sequência cronológica, cujo modelo diacrônico presencia constantemente uma seleção de obras e de nomes, pois, para fazer história literária, sempre se escreve na presença de todas as obras, e o grande trabalho do historiador implica em selecionar e organizar mesmo antes de comentar. Por esse viés, caberia se perguntar se a perspectiva diacrônica não seria nada mais que uma perspectiva sincrônica expandida.

*

A perspectiva de uma crítica a partir da pele, da “pele da literatura” ou de uma crítica epidérmica, chama a atenção para outros modelos figurativos e sobretudo raciais – a partir da estrutura fenotípica –, cujas dinâmicas estão sujeitas a mudanças, sendo mais transicionais, híbridas, apresentando desafios a própria representação teórica que aqui poderia se desdobrar em dois momentos internos, estruturais e estruturantes: o primeiro vem do próprio pós-estruturalismo, com as contribuições da desconstrução (Jacques Derrida), do informe (Goerges Bataille) aos processos dissidentes do materialismo feminista e queer (Luce Irigaray, Judith Butler, Sara Ahmed), sem contar que o próprio Roland Barthes se refere a linguagem como a uma pele: “je frotte mon langage contre l'autre” (“eu roço minha linguagem contra outra”).²

“Inventar uma pele para tudo”, esta frase com valor axiomático proposta por um artista e escritor não deixa de ser um convite para a atividade crítica e para investigações que fazem da pele um conceito elástico, uma história porosa que, no caso das peles inventadas, buscou-se uma leitura reticular da obra de alguns artistas e escritores. O que é inventar uma pele? Trata-se de ganhar o espaço, fazer um lugar a partir da própria obra. Existe uma consciência de superfície que se expande e, por esse viés, o que chama a atenção num primeiro momento é a capacidade de levar as figurações da pele para além da própria representação racial e biológica. Capas, pinturas corporais, espiritualidades

² Le langage est une peau : je frotte mon langage contre l'autre. C'est comme si j'avais des mots en guise de doigts, ou des doigts au bout de mes mots. Mon langage tremble de désir. L'émoi vient d'un double contact : d'une part toute une activité de discours vient relever discrètement, indirectement, un signifié unique, qui est je te désire, et le libère, l'alimente, le ramifie, le fait exploser (le langage jouit de se toucher lui-même) ; d'autre part, j'enroule l'autre dans mes mots, je le caresse, je le frôle, j'entretiens ce frôlage, je me dépense à faire durer le commentaire auquel je soumetts la relation. *Fragments d'un discours amoureux*, Seuil, 1977.

afrodescendentes e ameríndias encontram na pele uma afirmação de saberes e tradições que, uma vez deslocados para o campo da arte, ganha-se um espaço de invenção em termos de figuras visuais e não-visuais.

*

Ninguém pode sair da própria pele. A pele de cada indivíduo é uma assinatura única no mundo, e ela está em constante mudança, pois muda-se de pele a cada três meses para permanecer no mundo, com suas manchas e sua linguagem. A pele não é transferível, inclusive não se pode doar a pele, como escreveu Clarice Lispector numa de suas crônicas em *A descoberta do mundo*, datando de 1970. Nesse sentido, pode-se observar na pele tanto os detalhes do indivíduo quanto aspectos de uma memória coletiva atravessada por determinismos e teorias raciais.

A partir da frase de Nuno Ramos, “inventar uma pele para tudo”, busca-se mostrar em “peles inventadas” um olhar simultâneo ao íntimo e ao público. A pele se situa nesta dobra, pois ela é íntima e pública. O poema “História do Brasil”, de Horácio Costa, é fundamental para a passagem da pele individual à coletiva sobretudo nesta tensão na qual o íntimo e o coletivo coexistem:

A história brasileira fará sentido?
abraço o torso do Francisco, neste
duvidoso amanhecer.

Aubade.

Como é escuro o seu torso, mal distingo
os contornos. O meu próprio corpo
está queimado pelo sol do verão
deste Rio de Janeiro: não fosforeço
na alba, protegido
por minha melanina.

Só há sentido se eu puder agarrar
o Francisco na alvorada. Sento-lhe
um beijo estalado no cangote,
bem onde (imagino, já que não posso vê-la)
ele mandou tatuar aquela flor de lis
medicea, florentina, a quem tem
além do formato usual, isto é: francês,
dois ramos que envolvem
como dois ponteiros de relógio
só que de tamanhos iguais,
a corola do lírio.

Se não houver Francisco e abraço
e lírio e aurora, não haverá nenhum
sentido. Sem momentos que tais
seremos sempre aqueles seres perdidos

em um continente interessante e
sepulcral.

A história só tem sentido
se feita pele, se reduzida
à possibilidade de encontro matutino
entre homens ah, tão diferentes.
Então faz sentido a História do Brasil.

É a partir deste poema que foi possível formular a hipótese de uma história epidérmica da literatura brasileira. História, aliás, carregada de violência e de desejo, de excessos e de precariedade, de perdas irreparáveis, de ganhos incalculáveis, enfim, de formas e modos de vida que ultrapassam a dimensão da mistura, do hibridismo e da mestiçagem. São afetos, agentividades não-humanas, inconscientes que eclodem em formas que, sem obedecerem a destinos formalistas, praticamente existem por acidente. O poema de Horácio Costa é datado: três de fevereiro de dois mil e treze. Tudo se passa pela pele. O arco do poema de Horácio Costa se dá na distância entre a pergunta, “se a história brasileira fará sentido”, e a resposta, que a história só faz sentido se “feita de pele”. A pergunta não é apenas retórica. Ela abre a pele à dúvida, à hesitação e ao desejo. O poema desperta uma força háptica: existe uma pictorialidade da cena, dos signos que vibram na baixa luminosidade da noite e na sua passagem a alvorada. Entre começo e o final do poema, há o encontro com Francisco, a pele tatuada por uma flor de lis, flor que tem um valor heráldico, escudo de armas, símbolo de navegação, dentre outras formas de representação, mas que aqui se apresenta num estado íntimo do encontro entre dois homens e público, na existência do poema.

Na etapa anterior da pesquisa sobre a pele na literatura três aspectos foram mapeados: *ter* uma pele, dado biológico, *fazer* uma pele, fenômeno histórico-social, no qual se inclui a construção científica-colonial de hierarquia racial; e, por fim, *inventar* uma pele, a partir de práticas artísticas e literárias.

O dado biológico de ter uma pele, significa fisiologicamente proteção e regulação na troca de temperatura, o que, em outro plano, o histórico-social, produz-se a emergência de um processo cultural em que as contranarrativas são mais que respostas em termos identitários para comunidades afrodescendentes ou em termos de etnias no que diz respeito aos povos ameríndios. Elas possuem, em termos práticos, um valor de redistribuição de sentidos que alteram as hierarquias raciais construídas. Eis então os dois primeiros pontos: a noção biológica de pele e a sua categorização histórico-racial. O terceiro aspecto, a invenção de uma pele, diz respeito a uma leitura do campo autônomo da arte e da literatura no qual um conjunto de critérios opera e forma um sistema. Mas serie nesse ponto em que os artistas e escritores proporcionam aberturas a uma porosidade entre suas obras e fenômenos sociais.

Os modelos conhecidos de sistema literário implicam na triangulação proposta por Antonio Candido em *Formação da literatura brasileira* (1957), autor, editor e leitor ou ainda, no sistema que modela essa estrutura triádica espacializada numa exposição entre artista, galeria ou museu, e visitante. Ainda que uma estética da recepção não seja suficiente para sustentar a autonomia no campo artístico, as tensões políticas nos convidam para outro contato com o real, assim como formas de mediação alternativas. Sob uma dimensão cutânea, propõe-se uma porosidade que escape propriamente de

uma abordagem estritamente diacrônica, para que surja contatos mais espontâneos, saltos e novos encontros.

Literatura brasileira: encontros

A proposta de novos encontros surgiu a partir de três núcleos no livro: O primeiro deles é Machado de Assis, o segundo, Carolina Maria de Jesus e o terceiro, Clarice Lispector. As temporalidades se misturam sem se emaranhar, pois o objetivo é estabelecer novos contatos entre textos que podem realizar novos saltos. É Haroldo de Campos que, em *A reOperação do texto*, escreveu que “em matéria de literatura, é sempre bom colocar-se, de quando em quando, a diacronia em pânico” (2013, 11).

Convém ressaltar um ponto relevante para a formação destes núcleos. Os três escritores em questão foram objeto de exposições. Machado de Assis no Museu da Língua Portuguesa, entre 15 de julho de 2008 e primeiro de fevereiro de 2009, cujo título é *mas este capítulo não é sério* (curadoria de Vadim Nikitin e Cacá Machado); Carolina Maria de Jesus, *Um Brasil para os brasileiros*, entre setembro de 2021 e abril de 2022, curada por Raquel Barreto e Hélio Menezes; e Clarice Lispector, *Constelação Clarice*, com curadoria de Veronica Stigger e Eucanã Ferraz, entre 23 de outubro de 2021 e 27 de fevereiro de 2022. Ambas as exposições, a de Carolina Maria de Jesus e Clarice Lispector foram realizadas no Instituto Moreira Salles. A espacialização da obra dos autores em questão foi fundamental para entender aproximações possíveis que desfazem escolas ou movimentos tidos por rígidos em termos de história literária.

Assim, por essas exposições é possível aproximar a obra de Machado de Assis da paisagem que a circunda através das fotografias de Marc Ferrez, onde existem testemunhos visuais das propriedades e seus escravos, da população negra em contraste com a brancura da pele de alguns personagens de Machado de Assis. Ou ainda pensar imagens que surgem do contato entre *O alienista*, de 1882, e a obra de Stela do Patrocínio (1941- 1992), interna por mais de trinta anos em asilos psiquiátricos, Pedro II e Colônia Juliano Moreira. Em 2001, as fitas cassetes que continham as gravações dos textos que ela falava foram transcritos e publicados sob o título *Reino dos bichos e dos animais é o meu nome*, organizado por Viviane Mosé. Eis um dos fragmentos de Patrocínio:

Quando eu produzi, que eu pari
Eu estava subindo a escada com uma criança
Eu ainda era clara, branca
Da noite pro dia eu fiquei branca
Ou se foi do dia pra noite que eu fiquei branca
Eu fiquei preta
Eu sei que eu tomei cor
Nos gases eu me formei
Eu tomei cor
Aí eu já produzi uma criança no colo
Outra no corpo
Se meu saber que estava produzindo uma criança pequena
De tamanho grande e de saúde
Eu ia subir no apartamento e ir embora
Ou então tornar a descer as escadas com duas
Crianças

(2001, 81).

O poema de uma interna de uma colônia psiquiátrica mostra até com muita precisão os espectros raciais e a plasticidade do imaginário de uma sociedade que tentou se “branquificar” a partir de ondas de migração asiática e europeia sustentada por teorias ditas científicas da antropologia física. Esse imaginário se instalou nos significantes “branco”, “negro” e a pele se torna literalmente um teatro racial que tem sido objeto, direto ou indireto de obras literárias que podem ser citadas brevemente: *O avesso da pele* (2020), de Jefferson Tenorio, *Marrom e amarelo* (2019), de Paulo Scott, e mesmo *O torto arado* (2019), de Itamar Vieira Jr poderia entrar neste conjunto que inclui *Um defeito de cor*³ (2006), de Ana Maria Gonçalves. É a partir da introdução desse livro que a pele não é apenas um motivo, mas uma atenção a um procedimento que não descarta a serendipidade na pesquisa, a saber, que existe na atividade de investigação literária uma capacidade de descobrir coisas boas por mero acaso, sem previsão, ou seja, uma feliz casualidade. Esse anglicismo é descrito nas páginas iniciais de *Um defeito de cor*:

Serendipidade então passou a ser usada para descrever aquela situação em que descobrimos ou encontramos alguma coisa enquanto estávamos procurando outra, mas para a qual já tínhamos que estar, digamos, preparados. Ou seja, precisamos ter pelo menos um pouco de conhecimento sobre o que “descobrimos” para que o feliz momento de serendipidade não passe por nós sem que sequer o notemos.

Eis que por esse viés, surgiu ao longo dos anos, uma descoberta da pele da literatura, considerando a sua profundidade (Valéry) e a sua invenção (Ramos) para voltar a ressonância das duas frases-mestras da pesquisa de doutorado, que fez com que uma leitura epidérmica se tornasse mais elástica e fosse mais porosa a outros objetos literários, artísticos e filosóficos.

O núcleo Machado de Assis se movimenta pela força histórica codificada na própria obra do autor, na ressonância e até na plasticidade do espaço urbano na capital brasileira do século XIX: Machado de Assis apreende a ambiguidade dos códigos na passagem do império para a república no espaço dos salões, dos jantares, dos encontros e da história da serventia entre escravos, ex-escravos, senhores, senhoras ou sinhás e mucamas. O conto “pai contra mãe”, de 1906,

A ESCRAVIDÃO levou consigo ofícios e aparelhos, como terá sucedido a outras instituições sociais. Não cito alguns aparelhos senão por se ligarem a certo ofício. Um deles era o ferro ao pescoço, outro o ferro ao

³ Antes de entrar nos pormenores do enredo, vale comentar o título: “Um defeito de cor” era um decreto absurdo que exigia a pessoas negras que quisessem ingressar no clero ou em serviço militar o dever de solicitar a dispensa do tal defeito de cor — ou seja, como um pedido de desculpas formal pela tonalidade da sua pele. Em outras palavras, era uma prática burocrática comum do Brasil colonial. Pessoas pretas interessadas na obtenção de certos privilégios e de graças do Estado ou do Clero precisavam requerer dispensa de consideração de sua cor, como condição para fruição do favor. O requerente era forçado a reconhecer formalmente um “defeito”, uma mácula em sua condição originária de preto, sendo que o humilhante pleito de desconsideração de seu fenótipo era um requisito para possibilitar a mobilidade social almejada. A função do título é mesmo a de explicitar o constrangimento com a situação e fazer o leitor sentir na pele a empatia indignada perante as dificuldades impostas a essa parte da população.

pé; havia também a máscara de folha-de-flandres. A máscara fazia perder o vício da embriaguez aos escravos, por lhes tapar a boca. Tinha só três buracos, dois para ver, um para respirar, e era fechada atrás da cabeça por um cadeado. Com o vício de beber, perdiam a tentação de furtar, porque geralmente era dos vinténs do senhor que eles tiravam com que matar a sede, e aí ficavam dois pecados extintos, e a sobriedade e a honestidade certas. Era grotesca tal máscara, mas a ordem social e humana nem sempre se alcança sem o grotesco, e alguma vez o cruel. Os funileiros as tinham penduradas, à venda, na porta das lojas. Mas não cuidemos de máscaras.

O centro do conto é um caçador de escravos (Candido Neves) que, endividado, sai em busca de escravos para caçar e assim poder alimentar o filho faminto com o valor da recompensa. Ele se encontra com uma escrava que fugia. Mesmo estando grávida, pedindo por clemência, ela foi “devolvida” e o caçador recebeu sua gratificação.

Prosseguindo esta luta pela sobrevivência, o segundo núcleo veio da exposição Carolina Maria de Jesus, sobretudo no âmbito da pele racializada, a sua condição de mulher negra e favelada. O intervalo entre a obra literária e as obras que fizeram parte da exposição pode ser organizado em duas linhas: a primeira se refere as moradias sem reboco, essa nacionalidade crua dos tijolos, muros de latão ou madeira entrelaçada com argila. Se no âmbito arquitetural as fachadas representam uma “pele” no espaço público, o corpo da favela comporta esgoto a céu aberto, cômodos com pouca ou nenhuma privacidade, e casas precárias.

Em *Quarto de despejo* lê-se: “Preta é a minha pele: Preto é o lugar onde eu moro” (2014, 167). Esse isomorfismo ressoa na produção artística. Arames farpados, escoras, esponjas, peças em cimento, textos escritos em papel de caixas de papelão, pinturas em cédulas de dinheiro de baixo valor e fora de circulação, faixas de rua em tecido barato, pano de chão ou de prato, pedaços de madeira, panelas desgastadas pelo uso, cobertores, ferramentas, estética de grafittis e pixações se misturam ao material de arquivo de uma autora que conheceu o sucesso com a publicação de *Quarto de despejo*, em 1960, e que no final da vida voltou para a favela por questões que não cabem nesta apresentação. Essa estética ao mesmo tempo rica e crua em termos de declinação do que se lê em Carolina Maria de Jesus encontra outra mais festiva, alegre e álcara: são as bandeiras, os pedestais, as roupas para o carnaval, e sobretudo as capas e mantos. No caso desses últimos, destaco o “poemanto” (2000), de Ricardo Aleixo (1960), e o manto de Artur Bispo do Rosário (1909 – 1989). As peças de Bispo, no entanto, nesta exposição compreendem um bordado cujo título atribuído é *Uma obra tão importante que levou 1986 anos para ser feita*.

O “poemanto” de Aleixo foi performado junto a um poema “Meu negro”.

Sou o que quer que você pense que um negro é. Você quase nunca pensa a respeito dos negros. Serei para sempre o que você quiser que um negro seja. Sou o seu negro. Nunca serei apenas o seu negro. Sou o meu negro antes de ser seu. Seu negro. Um negro é sempre o negro de alguém. Ou não é um negro, e sim um homem. Apenas um homem. Quando se diz que um homem é um negro o que se quer dizer é que ele é mais negro do que propriamente homem. Mas posso, ainda assim, ser um negro para você. Ser como você imagina que os negros são. Posso despejar sobre sua brancura a negrura que define um negro aos olhos de quem não é

negro. O negro é uma invenção do branco. Supondo-se que aos brancos coube o papel de inventar tudo o que existe de bom no mundo, e que sou bom, eu fui inventado pelos brancos. Que me temem mais que aos outros brancos. Que temem e ao mesmo tempo desejam o meu corpo proibido. Que me escarpelariam pelo amor sem futuro que nutrem à minha negrura. Eu não nasci negro. Não sou negro todos os momentos do dia. Sou negro apenas quando querem que eu seja negro. Nos momentos em que não sou só negro sou alguém tão sem rumo quanto o mais sem rumo dos brancos.

Esse núcleo busca uma sutileza, a linha tênue entre fazer pele e inventar uma. “Meu negro” é um texto que marca não apenas a passagem do sujeito ao objeto, mas ressalta um ponto dialético do objeto que se torna sujeito, da formação de espaços intermediários, um corte axiológico a partir do significante, a pele negra, dos pronomes e do pertencimento que afetam as relações hierárquicas pela racialização.

Entre o texto e o manto, entre a fabricação da raça e a violência de Estado que passado mais de um século da abolição da escravidão ainda apresenta seus mecanismos brancos, seus pactos, que são expostos por peles verbais, pelo ritmo que contribui para outros afetos políticos. Sem dúvida, essas idas e vindas à realidade não entregam o resultado das obras apenas para o realismo e para a crítica social. Mas a obra permanece em obras, no caso de um canteiro de artistas que formaram um coro para Carolina Maria de Jesus e que expõem, apesar de tudo, uma dimensão festiva, a tarefa da alegria, com seus motivos carnavalescos, suas lantejoulas, e movimentos corporais.

Esse é o ponto que conduz um movimento para o terceiro ponto, o núcleo Clarice Lispector, mas antes de entrar nele, é necessário situar como foi estruturada a terceira parte do livro, a invenção das peles propriamente dita. Em termos de estrutura interna, foi pensado três momentos que se relacionam: o primeiro fenomenológico, o segundo, filológico e o terceiro, focaliza nos procedimentos artísticos.

A fenomenologia foi importante para as vanguardas brasileiras, a poesia concreta e o movimento neoconcreto. Em ambos os manifestos o termo é citado, no primeiro caso, através de Jean-Paul Sartre que no texto “O que é a literatura?”⁴, de 1947, assinalava a importância da palavra coisa, da objetificação da palavra e da sua relação com o espaço. O manifesto “plano piloto para a poesia concreta”, de 1958, almejava não uma “filosofia da composição”, proposta por Edgar Allan Poe, mas uma “fenomenologia da composição”, como reivindicou Haroldo de Campos. Neste modo de compor, buscava-se a consciência do branco da página e um ambiente perceptivo obtido a partir do poema. Em 1959 foi publicado no suplemento literário do Jornal do Brasil (22/03/1959) a “experiência neoconcreta” onde há citações de Maurice Merleau-Ponty, Ernst Cassirer e Susana Langer.

No âmbito do neoconcretismo, o grande difusor da fenomenologia foi o crítico e curador Mario Pedrosa e, junto dele, o poeta Ferreira Gullar. Essa recepção vai marcar sobretudo a experiência com o corpo na obra de arte, na sua dimensão performativa, na relação com os objetos que altera definitivamente o modo de observar uma superfície. Um exemplo proeminente de uma das artistas que mais inventou peles foi Lygia Pape. *Divisor*, de 1968, é uma obra que consiste em um grande tecido, de 100 metros quadrados onde há perfurações em que as pessoas podem passar as cabeças e que

⁴ Citando o plano-piloto: “predomina a forma orgânica e a fenomenologia da composição”

uniformiza um grupo num único corpo ao longo de uma procissão. Na obra de Pape, as peles são inventadas das mais diversas formas, estão nos tecidos, nos fios, nos movimentos de cor e nos espaços imantados, isto é, nas zonas produzidas de forma temporária em performances de artistas de rua e de ambulantes que chamam a atenção de um público num determinado intervalo de tempo.

Nos anos sessenta e setenta essa explosão de interações, de obras participativas, de relações contribuiu para a invenção de um corpo num período político que o Brasil passava por uma ditadura (1964-1985): Por um lado, há toda uma plasticidade da violência sentida na própria carne, na violação do espaço socio-psíquico, e o corpo, ora reagiu a essa intensidade semântica cuja figuração pode vir das obras do artista português instalado no Brasil, Artur Barrio, sobretudo no caso das “trouxas”, pedaços de carne animal ensanguentados e embalados com gaze, que foram arremessados pelo artista nas margens de um rio em Belo Horizonte. Por outro lado, há a força do conceitualismo de Cildo Meireles, onde a desapareição encontra uma forma de circulação em cédulas de um cruzeiro (“Quem matou Herzog?”) ou em garrafas vazias de Coca-Cola que retornavam às fabricas e que deu nome às *inserções em circuitos ideológicos*. Ainda poderia ser incluída aqui duas obras literárias contemporâneas de experimentações fruto do neoconcretismo: *Panamerica*, de José Agripino de Paula, de 1967; e *galáxias*, de Haroldo de Campos, de 1984).

Em meio a toda essa movimentação artística e literária, onde a fenomenologia contribuiu para um programa político do corpo, do desbunde, da crítica pelo modo de vida, ensaia-se a passagem da fenomenologia à filologia, mais precisamente na troca de cartas entre dois artistas-chave desta geração: Hélio Oiticica e Lygia Clark. Se do lado de Clark pode-se propor uma espécie de pele psíquica, do lado de Oiticica esta pele é social. Na troca de cartas, a relação de ambos era definida como uma luva, Lygia era a parte interior enquanto Hélio era a parte exterior. E ambos só existiriam, nas palavras de Lygia, se alguém pusesse a mão nesta luva (1998, 8). Ao longo da produção da artista, onde estão incluídos os objetos relacionais, onde ela chega a abolir o próprio objeto na arte (Macula, 1971), ela realiza, inclusive em workshops na Sorbonne, a “baba antropofágica” (1973), onde fios que passaram pela boca dos participantes acumulavam saliva e que, depois, cobriam a pele de um dos participantes. Hélio Oiticica, do seu lado, participava dos carnavais no Rio de Janeiro e elaborou um corpo de cores chamado “parangolé”, uma forma de nomear esse espaço intermediário entre manto e escultura.

O lexicógrafo Antônio Houaiss escreveu uma entrada no dicionário que leva seu sobrenome. De acordo com o léxico, “parangolé” é um termo local, uma gíria da época no Rio de Janeiro, significando uma conversa “sem pé nem cabeça”, um papo que não leva a lugar nenhum, ou ainda malandragem, astúcia e esperteza. Há ainda a expressão “qual é o parangolé?”, que aliás é o título do livro de Waly Salomão (1996) sobre Hélio Oiticica, que significa “o que é que tá pegando?”. Os parangolés foram desenvolvidos entre 1964 e 1979, o que culmina com uma *serendipidade*, porque em pesquisa as coincidências não são gratuitas. Ou seja, entre o golpe de 1964 e a lei de anistia, que abrandou a ditadura a partir de 1979, o artista seguia produzindo os seus parangolés. Hélio Oiticica nunca reivindicou esse marco num espectro político mais amplo e institucional. No entanto, sua obra, lida com aspectos da vida marginal e nas favelas, cujas instalações como a celebre *Tropicália*, de 1967, alterou o curso da história cultural do país.

Ainda nos anos setenta, precisamente em 1970, Antonio Candido escreve um dos seus ensaios fundamentais, “Dialética da malandragem”, que, ao reler o romance de Manuel Antonio de Almeida, *Memórias de um sargento de milícias*, 1852, desloca a figura ibérica do pícaro à topografia brasileira da gíngua, da malandragem. É partir da dimensão da pele – que começa a ser mais metodológica em termos de prisma de leitura, que se pode propor uma leitura entre o significante – parangolé – e o significado – a malandragem – como uma chave para a cultura brasileira e sua “estética da gíngua”. a expressão é de Paola Berenstein. Começa-se a ensaiar um ritmo para entender as marcas culturais, seus traços epidérmicos.

É a partir desses encontros que a pesquisa prossegue por duas vertentes: as peles ambientais e uma história epidérmica do Brasil. Para retomar outra dimensão da relação entre parangolé e malandragem, toda uma dimensão da oralidade, da “lábua” (Antonio Vieira via Oswald de Andrade, *Manifesto Antropófago*, 1928) e até mesmo do valor da língua vêm à tona, ou ainda, a pele da língua. Se as palavras são a pele da língua, derivação barthesiana a partir do que ele afirmou sobre o caráter epidérmico da linguagem, cabe buscar então essa dimensão física que surge ainda em 1979 com a obra *Poema*, de Lenora de Barros.

No embate entre a língua e as letras de chumbo de uma máquina de escrever, a artista realiza uma performance fotográfica. Um conjunto de seis fotografias vão além da documentação e expõe o conflito entre o falado e o escrito, erotismo e violência, a circulação da palavra, na sua vocação de *parole*, discurso, e as letras misturadas que não formam nenhuma frase, palavra, salvo um quiproquó visual de letras que tentam chegar à superfície da página, mas que se impedem entre si.

Lenora de Barros é uma artista que circula sobretudo em revistas marginais de poesia em meados dos anos setenta e que encontrará uma obra gráfica e visual em meados dos anos oitenta e noventa e que continua até hoje a produzir obras como na escala de fotografias da própria língua, cujo título é *Linguagem* (1990 – 2022). Essa fisicalidade na obra da artista foi importante para chegar ao terceiro núcleo entorno de Clarice Lispector. Houve a importância da exposição no IMS, o catálogo que reuniu artistas mulheres, incluindo a própria obra de Clarice Lispector enquanto pintora. Mas uma crônica datando do dia 15 de agosto de 1970, “Doar a si próprio” foi extremamente importante, pois a autora se refere a um enxerto de pele:

Tenho lidado com problemas de enxerto de pele, fiquei sabendo que um banco de doação de pele não é viável, pois esta, sendo alheia, não adere por muito tempo à pele do enxertado. É necessário que a pele do paciente seja tirada de outra parte de seu corpo, e em seguida enxertada no lugar necessário. Isto quer dizer que no enxerto há uma doação de si para si mesmo. Esse caso me fez devanear um pouco sobre o número de outros em que a própria pessoa tem que doar a si própria. O que traz solidão, e riqueza, e luta. Cheguei a pensar na bondade que é tipicamente o que se quer receber dos outros – e no entanto às vezes só a bondade que doamos a nós mesmos nos livra da culpa e nos perdoa. E é também, por exemplo, inútil receber a aceitação dos outros, enquanto nós mesmos não nos doarmos a autoaceitação do que somos. Quanto à nossa fraqueza, a parte mais forte nossa é que tem que nos doar ânimo e complacência. E há certas dores que só a nossa própria dor, se for aprofundada, paradoxalmente chega a amenizar. No amor

felizmente a riqueza está na doação mútua. O que não significa que não haja luta: é preciso se doar o direito de receber amor. Mas lutar é bom. Há dificuldades que só por serem dificuldades já esquentam o nosso sangue, que este felizmente pode ser doado. Lembrei-me de outra doação a si mesmo: o da criação artística. Pois em primeiro lugar por assim dizer tenta-se tirar a própria pele para enxertá-la onde é necessário. Só depois de pegado o enxerto é que vem a doação aos outros. Ou é tudo já misturado, não sei bem, a criação artística é um mistério que me escapa, felizmente. Não quero saber muito.

Para situar a crônica a partir de um dado biográfico, Clarice Lispector sofreu um acidente em 1967. A escritora, que consumia medicamentos para combater a insônia, adormeceu na própria cama com um cigarro aceso. O resultado foi um incêndio que queimou parte do corpo dela. Suas mãos e pernas foram queimadas e a autora nunca se recuperou totalmente do acidente, embora seguisse escrevendo textos à máquina. Essa reflexão sobre a pele, sobre um enxerto, levou-a pensar nos limites da própria pele, biológica, e a transpor o sentido epidérmico para a doação de si, *ethos* artístico que parte da experiência de, não habitar a pele de outrem, mas de doar a própria pele a si mesmo. É na profundidade da pele, na sua força regeneradora quando deslocada de uma parte do corpo a outra, que a autora se mantém nos limites dos mistérios da criação artística. Por esse fragmento, depois de ter visitado a exposição no Instituto Moreira Salles, *Constelação Clarice*, a pele passou a ter um outro valor de circulação da sua condição plasmática, sobretudo para fazer referência aos registros da *Baba antropofágica*, de Lygia Clark, Vera Chaves Barcellos, ainda do final dos anos setenta, 1977, com a série *Epidemic Scapes*, ou Amélia Toledo, *Lucidium*, de 1973, e Mira Schendel, *Toquinhos*, de 1973. Nessas obras signos gráficos e marcas da pele vêm à superfície a partir do contato, de dobras e de encontros, sobretudo no caso de Lygia Clark. A exposição possui um efeito dialético: a formação desta constelação contribui para outras leituras de Clarice Lispector enquanto a obra de Clarice Lispector permite que se lance um outro olhar para cada uma das obras.

Passando por Clarice Lispector, a leitura epidérmica continua com uma aproximação com as peles que circulam pelo imaginário dos povos tupinambá. É nas páginas finais que a pele foi sugerida a ser pensada como um ritmo que pode ser considerado a partir de uma dialética material das plumas, dos pigmentos – urucum e jenipapo – respectivamente vermelho e negro, que possuem um valor ritual, inscrevendo-se no *socius* de povos autóctones e na espiritualidade. Por esse viés, há uma breve passagem pelas peles espirituais no contexto afro-brasileiro através da obra do fotógrafo Mario Cravo Neto. No entanto, uma outra exposição foi objeto de uma leitura da pele, *Tupi or not Tupi*, de Livia Melzi, que ocorreu no Palais de Tokyo, em Paris, entre outubro e novembro de 2022. Na obra da fotógrafa existe um diálogo com a líder Glicéria Tupinambá onde a pele se apresenta sob a forma de uma elipse. Codificada no manto, no autorretrato de Glicéria Tupinambá, na contraditória tapeçaria de *albusson* que traz impressa as imagens de Hans Staden, gravuras que ilustraram as representações tupi do século XVI em diante sob a forma do canibalismo. O contraste entre representação e figuração da pele pode ser observado na exposição de Melzi que, inclusive, fez a modelagem do corpo do presidente do Palais de Tokyo para produzir um vídeo em que as partes modeladas do corpo dele foram servidas numa sala de jantar.

Essa pele é ameríndia se desdobra em um conjunto de técnicas artísticas que se reúnem numa única exposição, próximo das práticas de Nuno Ramos embora com outros resultados. Autorretrato, modelagem, escultura, gravura, tapeçaria, vídeo e instalação são algumas das técnicas que coexistem num espaço expositivo. Numa perspectiva geral, as peles inventadas não são lisas, homogêneas, mas dispõem de distintas zonas sensíveis inclusive com marcas, traços e cicatrizes culturais.

Em termos de orientações metodológicas diante do que foi brevemente esboçado, a pele proporciona uma leitura crítica da diversidade de objetos, mantendo encontros inesperados entre distintas obras que existem em espaços e campos distintos. Essa epistemologia da pele ainda se desdobra em duas etapas, as “peles ambientais” e uma história epidérmica do Brasil propriamente dita, cujo núcleo foi brevemente esboçado a partir do poema de Horácio Costa. Nessa dimensão surgem peles diversas da literatura brasileira, incluindo uma dimensão heurística, efrática, crítica e cultural, questionando não apenas sua espessura, suas camadas, mas sua racialização que justificou – e ainda justifica – uma formação hierárquica que entra no espírito mimético de textos literários, festejando ainda as invenções de outras peles. Diante de um *corpus* tão heterodoxo que permite uma leitura reticular, atenta à singularidade de cada obra artística e literária, assim como exposições, esses são os primeiros elementos para uma história epidérmica da literatura e das artes no Brasil, suas figurações, seus devires, suas transformações.

Nota: parte deste ensaio foi base para uma conferência na Universidade Sorbonne Nouvelle, em Paris, no dia 23 de maio de 2025.

Referências

- Aleixo, Ricardo. 2018. *Pesado demais para a ventania*. São Paulo: Todavia.
- Anzieu, Didier. 1985. *Le Moi-Peau*. Paris: Dunod.
- Assis, Machado. 2022. *Pai contra mãe*. Rio de Janeiro: Comagó.
- Barros, Lenora de. 2023. *Minha Língua*. São Paulo: Pinacoteca.
- Barreto, Raquel; Menezes, Hélio. 2022. *Carolina de Jesus. Um Brasil para os brasileiros*. São Paulo: Instituto Moreira Salles.
- Barthes, Roland. 1977. *Fragments d'un discours amoureux*. Paris: Seuil.
- Bennett, Jane. 2011. *The Vibrant Matter*. Durham N.C., London: Duke University Press.
- Braidotti, Rosi. 2004. *Metamorfosis*. Hacia una teoría materialista del devenir. Madrid: Akal.
- Candido, Antonio. 1959. *Formação da literatura brasileira*. Momentos decisivos. São Paulo: Martins Editora.
- Candido, Antonio. 1970. “Dialética da malandragem”. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, no. 8 (Junho): 67–89. <https://doi.org/10.11606/issn.2316-901X.v0i8p67-89>.
- Campos, Augusto de, Décio Pignatari and Haroldo de Campos. 2006. *Teoria da Poesia Concreta*. Textos críticos e manifestos 1950–1960. São Paulo: Ateliê Editorial.
- Campos, Haroldo de. 2013. *A reOperação do texto*. São Paulo: Perspectiva.

Carolina de Jesus, Maria. 2014. *Quarto de desejo*. Diário de uma favelada. São Paulo: Ática.

Clark, Lygia, and Hélio Oiticica. *Cartas (1964–1974)*. Luciano Figueiredo (org.). Rio de Janeiro: Editora da UFRJ.

Costa, Horácio. 2017. “História do Brasil.” *50 poemas da revolta*. São Paulo: Companhia das Letras, p. 125.

Delapierre, Emmanuelle. 2005. *La peau est ce qu’il y a de plus profond*. Valenciennes: Musée des Beaux-Arts.

Ferraz, Eucanaã and Veronica Stigger. 2021. *Constelação Clarice*. São Paulo: Instituto Moreira Sales.

Gonçalves, Ana Maria. 2006. *Um defeito de cor*. São Paulo: Record.

Houaiss, Antonio. 2004. s.v. “Parangolé.” In *Dicionário Houaiss da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Instituto Antonio Houaiss/Objetiva, p. 2130.

Lispector, Clarice. 1999. *A descoberta do mundo*. Rio de Janeiro: Rocco.

Nikitin, Vadim; Machado, Cacá. 2009. *Machado de Assis, mas este capítulo não é sério*. São Paulo: Museu da Língua Portuguesa.

Patrocínio, Stela do. 2001. *Reino dos bichos e dos animais é o meu nome*. Viviane Mosé (org.). Rio de Janeiro: Azougue.

Ramos, Nuno. 2019. *Verifique se o mesmo*. São Paulo, Todavia.

_____. 2008. *Ó*. São Paulo: Iluminuras.

_____. 2007. *Ensaio geral*. São Paulo: Globo, 2007.

_____. 2002. *O pão do corvo*. São Paulo: Ed. 34.

_____. 1993. *Cujo*. São Paulo: Ed. 34.