

Fundação Universidade Federal de Mato Grosso do Sul
Faculdade de Artes, Letras e Comunicação - FAALC
Artes Visuais - Bacharelado

CINDY MUKAE SUGUIHARA

ニンゲン (NINGUÉM)

ou o dia em que o Abaporu me contou que também sou antropófaga

CAMPO GRANDE-MS

2024

CINDY MUKAE SUGUIHARA

ニンゲン (NINGUÉM)

ou o dia em que o Abaporu me contou que também sou antropófaga

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao Curso de Graduação em Artes Visuais da Universidade Federal de Mato Grosso Do Sul, como parte das exigências para a obtenção de grau de Bacharelado em Artes Visuais, elaborado sob orientação do Prof. Dr. Sergio de Moraes Bonilha Filho.

Campo Grande - MS

2024

CINDY MUKAE SUGUIHARA

ニンゲン (NINGUÉM)

ou o dia em que o Abaporu me contou que também sou antropófaga

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao Curso de Graduação em Artes Visuais da Universidade Federal de Mato Grosso Do Sul, como parte das exigências para a obtenção de grau de Bacharelado em Artes Visuais, elaborado sob orientação do Prof. Dr. Sergio de Moraes Bonilha Filho.

Campo Grande, MS, ____ de _____ de 2024

COMISSÃO EXAMINADORA

Prof. Dr. Sergio de Moraes Bonilha Filho
Universidade Federal do Mato Grosso do Sul

Prof. Dr. Isaac Antonio Camargo
Universidade Federal do Mato Grosso do Sul

Profa. Dra. Simone Rocha de Abreu
Universidade Federal do Mato Grosso do Sul

Primeiramente quero agradecer a minha família, que sempre me aturou e apoiou meus trabalhos e minha carreira como artista, e confiou na minha habilidade. Agradeço muito o meu orientador, professor Isaac, professora Simone e minhas primas que me ajudaram nas horas em que não conseguia realizar trabalhos sozinha, suas experiências e sabedoria contribuíram para meu crescimento. Agradeço aos meus amigos do curso, que acompanhei nas mesmas turmas, sempre me respondiam quando estava com dúvidas e me divertia juntos. Agradeço a todos que estão lendo o meu trabalho. Graças a bondade e os conselhos de muitas pessoas que me trouxe até aqui, e estou concluindo esse trabalho com muita felicidade.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	7
1. ANTROPOFAGIA	8
2. ニンゲン = NINGUÉM	14
2.1 MEU PROCESSO ARTÍSTICO	19
CONSIDERAÇÕES FINAIS	33
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	34

RESUMO

A partir de uma contextualização histórica da obra O Abaporu (1928), de Tarsila do Amaral, que explicita sua relação intrínseca com o Manifesto Antropófago (1928) e demonstra sua relevância até os dias de hoje, o presente Trabalho de Conclusão de Curso percebe no relativo desconhecimento dessa obra emblemática e de suas questões conceituais junto a pessoas de meu convívio sua atualidade, apesar da distância temporal que nos separa da época em que foi produzida. Em seguida, é apresentado o meu processo da criação para a obra “ニンゲン | ninguém”, em diálogo com a referida obra de Tarsila do Amaral.

Palavras-chave: Artes Visuais; Manifesto Antropófago; Processo de Criação; Repertório Artístico.

INTRODUÇÃO

O presente Trabalho de Conclusão de Curso parte de uma análise da obra *Abaporu*, investigando seu propósito artístico em correlação com o Manifesto Antropófago. Para isso, tem como base textos que dissertam sobre a produção artística de Tarsila do Amaral no contexto das manifestações modernistas brasileiras das décadas de 1920 e 1930, em sua época, escritos por Oswald de Andrade, e posteriormente, de autoria de Aracy Amaral, sobrinha da artista, que a considera ícone da Antropofagia.

Paralelamente, tem-se como objetivo verificar a existência de uma identidade nacional permeada por essa centralidade de Tarsila do Amaral no Movimento Antropofágico. Parte-se da hipótese de que o estranhamento gerado pela forma de representação visual presente na obra ainda persiste entre o público, gerando polêmica até hoje; o acolhimento de novas ideias e a libertação de padrões miméticos na representação visual ainda podem ser discutidos a partir da obra em questão.

Ao final, esta monografia apresenta o processo poético de Cindy Mukae – permeado por questões discutidas pelo Movimento Antropofágico – que aborda a combinação nem sempre harmônica da vida em sociedades tão distintas, tais como a japonesa e a brasileira. As palavras “ニンゲン” e “ninguém”, embora foneticamente semelhantes, como se verá adiante, possuem significados quase opostos, produzindo uma aproximação que sintetiza essa experiência tão particular.

1. ANTROPOFAGIA

Existe uma longa trajetória até o Abaporu ganhar uma relevância histórica. Feita em 1928 pelas mãos da artista Tarsila do Amaral, o Abaporu inspirou Oswald de Andrade (1890-1954) na criação da Revista de Antropofagia, aparecendo na capa de sua primeira edição. Também serviu como referência para artistas modernistas da época, sendo um dos patrimônios culturais brasileiros, embora, atualmente, integre a coleção do MALBA (Museu de Arte Latino-Americana de Buenos Aires).

Segundo o historiador Walter Zanini, o Iluminismo, a Revolução Francesa, as descobertas arqueológicas na Itália e o influxo do pensamento de Winckelmann, entre outros estudiosos, que tanto modificaram as condições da ideologia estética européia a partir do século XVIII, não tiveram a mesma importância no Brasil. Nosso País, que não seguiu essa onda da reforma cultural, estava mais empenhado nas artes religiosas trazidas pelos colonizadores portugueses, que adquiriram uma popularidade entre a burguesia dos séculos XVII e XVIII. As tentativas de introduzir um pensamento estético mais radicalmente modificador nas artes só irá acontecer no século XX, por exemplo, em 1913, com a exposição de Lasar Segall (1891-1957) e em 1914, com a exposição de Anita Malfatti (1889-1964) (ZANINI, 1983, p.381).

Anita Malfatti, que frequentou aulas de desenho com Isadora Duncan na *Independent School of Art* e viu surgir o “*Nu Descendant L’Escalier*” (1912), de Duchamp, volta ao Brasil com as vanguardas estéticas em sua bagagem. Porém, ao apresentar sua proposta ao concurso “Saci”, promovido por Monteiro Lobato, escuta:

A Sra. Malfatti também deu sua contribuição em ismo. Um viandante e o seu cavalo, um pacato jornada por uma estrada vermelha, degradingolam-se numa crise de terror ao deparar-se-lhes pendente duma vara de bambu uma coisa do outro mundo. (LOBATO, 1917, p.404)

Oswald de Andrade e Emiliano Di Cavalcanti (1897-1976) animaram Anita a expor seus trabalhos entre dezembro de 1917 e janeiro de 1918. Então, as diferentes considerações sobre o que seria a estética nacional causou conflito entre Oswald e Lobato.

[...] no livro *Idéias de Jeca Tatu*, sob o título de “Paranóia ou mistificação” [...] embora paradoxalmente não se isentasse de reconhecer o “talento vigoroso, fora do comum” de Anita e de perceber o quanto a “autora é independente, como é original, como é inventiva”, não a viu, finalmente, senão como alguém que “penetrou nos domínios dum impressionismo (sic) discutibilíssimo e (que) põe todo o seu talento a serviço duma nova espécie de caricatura. [...] Embora eles se dêem como novos, precursores duma arte a vir, nada é mais velho do que a arte anormal ou teratológica: nasceu com a paranóia e com a mistificação.” (LOBATO, apud ZANINI, 1983, p.518)

Oswald já havia captado a intenção da Anita na sua construção simbólica de imagens, na qual priorizava a própria percepção da realidade em que vive, e a sua forma de materializá-la é o que faz o estilo do artista único. Oswald acreditava que essa busca pela novo encaminharia Anita para uma nova cultura, liberal e criativa.

‘Anita está a serviço de seu século’ - Ele afirma. ‘As suas telas chocam o preconceito fotográfico que geralmente se leva no espírito para as nossas exposições de pintura. A sua arte é a negativa de cópia, a ojeriza da oleografia.’ E adiante: ‘Onde está a realidade, perguntarão, nos trabalhos de extravagante impressão que ela expõe? A realidade existe mesmo nos fantásticos arrojados criadores e é isso justamente que os salva.’ (ANDRADE, 1918, apud ZANINI, 1983, p. 518)

A semana de 1922 foi o primeiro gesto coletivo de rejeição ao passadismo em que aqui repousavam a expressão icônica, musical e verbal (ZANINI, 1983, p.502). No século XIX, os retratos de artistas apresentavam contrastes de luz e sombra, isto é, materialização do seu aprendizado em países estrangeiros. No entanto, essa mistura do caráter impressionista com representação do cotidiano paulista levou os críticos a questionarem sobre a definição da identidade nacional. Por exemplo, José Ferraz de Almeida Júnior (1850-1899) – artista acadêmico, cujo talento interessou o imperador Dom Pedro II, que o convidou a aprofundar seu conhecimento artístico em Paris – assim que regressou para São Paulo, após receber várias encomendas como ornamentação, pintura histórica e religiosa, em 1890 passa a pintar telas de temática rural, destacando-se a “Cozinha Caipira” (1895). Como profissional da área artística, ele cumpriu a sua função e respondeu aos desejos da sociedade da época, mas, não deixou de expressar de onde pertence a sua alma, o seu corpo e o que compõe sua nacionalidade.

Os artistas de Academia viviam de encomendas do governo e da burguesia e Almeida Júnior não era exceção: os retratos numerosos são testemunhas de sua inserção no sistema. Porém, ao fixar a sua região e costumes em tantas telas, colocando-as no mercado, ele presencia a abertura de uma nova sociedade que assume, por um lado, a sua própria realidade,

comprando essas obras, e, por outro, o anseio de europeização – o dado mais marcante do tempo – rompido somente com o Romantismo, que, ao projetar o Indianismo através da literatura, exerceu grande influência na pintura brasileira do século XIX. (AMARAL, Aracy, 2006, p. 18-19)

Após a Primeira Guerra Mundial, se tornou tendência em São Paulo, desapegar do modelo europeu de “Velho Mundo” e incorporar o espírito positivista e renovador, um ato considerado contemporâneo, segundo Zanini (1983). Embalada pela acumulação econômica ocasionada pela cafeicultura, ocorre a industrialização do País, o que acelera a tendência de urbanização iniciado no final do século XIX. Com isso, durante a passagem para o século XX houve uma grande mudança na situação social e cultural do país, influenciando na sensibilidade criativa e na percepção estética dos artistas. Nesse contexto, Mário de Andrade e Oswald de Andrade são as personalidades de grande importância, que orientam o movimento modernista na década de 1920.

A experiência artística de Tarsila nos ateliês dos mestres cubistas André Lothe, Fernand Léger e Albert Gleizes (CIVITA, 1982, p.210) e a vivência com os modernistas paulistas formaram o estilo próprio da artista, que chamou a atenção de Oswald de Andrade.

Se me perguntassem qual o filão original com que o Brasil contribuiu para este novo Renascimento que indica a renovação da própria vida, eu apontaria a arte da Tarsila. Ela criou a pintura Pau-Brasil. [...] Foi ela quem deu, afinal, as primeiras medidas de nosso sonho bárbaro na Antropofagia de suas telas da segunda fase, A negra, Abaporu, e no gigantismo com que hoje renova seu esplêndido apogeu. (ANDRADE, 1944, p.108 apud AMARAL, 2006, p.31)

A origem do Abaporu não tem relação imediata com a proposta de revolucionar a arte brasileira, a artista pintou essa obra para presentear Oswald em seu aniversário; só depois veio o título. Segundo Tarsila, em entrevista concedida ao Jornal Correio da Manhã, em 1969, ela intitulou sua tela apenas depois de finalizá-la, em decorrência das sensações que ela, Oswald de Andrade e Raul Bopp, tiveram enquanto a contemplavam. O título Abaporu foi criado por Tarsila a partir da junção de palavras em tupi: *Aba* (homem), *Pora* (gente) e *U* (comer); a artista buscou palavras no dicionário tupi-guarani com intenção de significar “antropófago”.

Não só da pintura de Tarsila surge essa ideia de devorar o que vem de fora para torná-lo parte de si, proposta no Manifesto Antropófago, Oswald também teve

como base o Manifesto Futurista, que encontrou em 1915, na Europa. Oswald defendeu as obras da Anita durante exposição da artista em 1918, vivenciou a Semana de Arte Moderna de 1922 e a comemoração do Centenário da Independência, antes que surgisse o Abaporu. Oswald (1915) considerava a obra de Almeida Júnior como algo “cultivado, reduzido à expressão complacente, ajardinado, por assim dizer” (apud AMARAL, Aracy, 2006, p.25), pois, para os artistas “incorporados ao nosso meio, à nossa vida, é dever deles tirar dos recursos imensos do país, dos tesouros de cor, da luz” (apud AMARAL, Aracy, 2006, p.25). Talvez seja possível dizer que mesmo antes de dizer “Só a antropofagia nos une. Socialmente. Economicamente. Filosoficamente.” (ANDRADE, 1928, p.3) o poeta já intuía a antropofagia cultural. Afinal, anos antes, já rejeitava o ensino acadêmico dado para os artistas anteriores e propunha uma solução para orientar os modernistas brasileiros que iniciaram seus primeiros passos de conscientização nacional.

Nesse contexto em que se reafirma similaridades, Oswald assinala a importância que em sua opinião teve o surrealismo, o Impressionismo, os fauves e os primitivos, “realizando plasticamente os continentes freudianos do sonho e da sexualidade com o sentido de protesto e a mensagem de sublevação que marcaram a pintura” incompreendida de um Cézanne, um Van Gogh e um Gauguin. (AMARAL, Aracy, 2006, p.31)

Figura 1: Manifesto Antropófago/ Mestres do Modernismo. Maria Alice Millet.



Fonte: Bibliografia da Arte no Brasil: da Conquista ao Modernismo, disponível em: <https://drive.google.com/file/d/1yQ9TC6Kb98u5dAJXVYZP-S-ZUYfgo4PU/view>

De acordo com Oswald (1944, p.108), conforme citado por Aracy (2006, p.30), “*A pintura moderna subsistiu porque toda ela é revolução. Revolução no espírito, revolução no sortilégio, revolução no material e na plástica.*” A mistura da estética cubista e do elemento nacional coincidiram com o intuito inovador dos modernistas. O impacto visual da obra incentivou Andrade a publicar o Revista Antropofágica, apresentando o Abaporu como a obra pioneira do movimento.

O pensamento socialista trazido pelos operários imigrantes e a Crise de 1929, também propiciam um contexto que incentivava a conscientização política e enfrentamento do imperialismo estrangeiro sobre o Brasil, evoluindo, por vezes, para a autoafirmação nacional em conjunção com o espírito renovador do Modernismo.

Na arte, depois do formalismo predominante e caracterizador dos dois decênios precedentes, ganhava vigor uma expressão mais diretamente vinculada aos estímulos diretos do meio. Esta propensão ligava-se a todo um amplo movimento de ideias que abrangeu as Américas a partir da arte mural mexicana eclodida em seguida à Revolução de 1911. Ao mesmo tempo que contribuiria para afirmar o Modernismo no país, Cândido Portinari daria grande impulso a padrões de arte interessada nas contingências populares. (ZANINI, 1983, p.568)

Os modernistas brasileiros estavam à procura de uma saída do mundo completamente europeu. Não buscavam apenas um refúgio temporário ou simples adesão ao que estava na moda; as vanguardas são investigações do que está em falta no momento, não se posicionam necessariamente contra o passado, podem ser uma busca de aperfeiçoamento, de coexistência sem exclusão do outro. Renovação cultural e social não significa rejeição de tudo que existe, pode ser a simples afirmação daqueles que vivem hoje mas não são percebidos. Além disso, o contato com algo externo ao que está estabelecido pode causar choques, favorecendo novas descobertas. Ciclos de inovação podem acontecer a todo e qualquer momento em que a pluralidade de ideias seja percebida e valorizada. As formas estilizadas das pinturas modernistas não são frutos de irracionalidade que desejam ser alvos de polêmica, são também reações a uma sociedade colonizada e têm por objetivo encontrar um caminho genuinamente brasileiro.

Poderíamos, como sugeri, argumentar que toda a arte de vanguarda se encaminhava para o nível de fluxo. Pois quando o inconsciente entrou no

vocabulário de todo grande artista, tornou-se claro que o objetivo inevitável do modernismo era, num sentido, fluxo de consciência, como, em outro sentido, era o abstracionismo. A consciência é a continuidade de existência em que o passado não é tornado atual, mas sim parte de um fluxo. [...] Se tornamos atual o passado em imagens da memória, 'somos compelidos a estender à totalidade dos estados do mundo material a sobrevivência completa e independente do passado, que acabastes de recusar aos estados psíquicos'. [...] O fato não é a realidade tal como a intuição a experimenta, mas a adaptação 'do real aos interesses da prática e às exigências da vida social'. (KARL, 1988, p. 334-335)

Portanto, podemos afirmar que o modernismo, em grande medida, afasta-se da *mimesis* em favor da expressão do subjetivo, do invisível, do sensível. Apesar da distância histórica, o Movimento Antropofágico, acredito, segue relevante por suas propostas e, até mesmo, por ser parcialmente compreendido e ou até desconhecido de grande parcela da sociedade. Em outras palavras, as questões estéticas modernistas seguem sendo uma novidade para quem as desconhece ou pouco o as compreende.

2. ニンゲン | NINGUÉM

No tempo em que o Manifesto Antropófago pregava a rebelião contra os velhos conceitos, parte do público mostrava resistência às propostas inovadoras dos modernistas brasileiros; ainda hoje há pessoas que não conseguem assimilar as formas não-miméticas de expressão artística... Será, então, necessário rebelar-se?

Sempre recebo comentários positivos por meus trabalhos que não deixam dúvida sobre aquilo que representam, tais como, retratos de pessoas e paisagens. Quando citei o Abaporu como tema do meu projeto de pesquisa, as mesmas pessoas que costumam fazer elogios ficaram sem palavras e apenas uma disse que, na sua visão, seria um tema muito abstrato. Talvez isso seja apenas resultado da carência de prática e reflexão artística na educação básica, que afeta a capacidade de interpretação e o estabelecimento de correlações teóricas, deixando espaço apenas ao senso comum na leitura de imagens.

A produção artística que aqui apresento possui uma conexão mais teórica do que visual com o Movimento Antropofágico. Seu título liga termos das línguas portuguesa e japonesa, ambos com a mesma fonética, mas com sentidos diferentes. Constituída por memórias e autorretratos combinados em um tríptico, “ニンゲン = ninguém” representa a autora deste trabalho de conclusão de curso em diferentes momentos de sua existência, na infância e na vida adulta. Por isso, as imagens são construídas sobre folhas dobradas em sanfona, apresentando diferentes pontos de vista para quem as vê desde a esquerda, do centro ou à direita. Nos autorretratos, a imagem à direita, construída com hachuras de diversas qualidades, de modo semelhante aos desenhos dos mangás, apresenta-me enquanto criança; já a imagem à esquerda, pintada com acrílica, traz um autorretrato na fase adulta. Para cada lateral projeta-se uma ideia diferente, todavia, olhando ao centro as duas faces formam uma só obra, que, assim como eu, é a combinação das experiências do passado e do presente.

Olhando a direita o meu retrato infantil dentro da zona de conforto, e a esquerda o retrato meu já adulta recomeçando tudo em novo ambiente. Ao avistar a obra toda aparece sequência de rostos duplicados que causam uma indecisão para qual retrato olhar. Olhar no centro da obra deixa as imagens separadas, nas quais formam silhuetas semelhantes às fases da lua, descrevendo mudanças que eu tive

em cada dia ao consumir culturas diferentes; por essa razão foi utilizada cor amarela para colorir rostos. Ambos significam dois lugares diferentes que eu já vivi e a personalidade de cada tempo. Desde criança me comunicava na outra língua e gostava de quadrinhos e desenhos japoneses, até depois que me mudei de país continuava tendo contato com mídia japonesa, e elas influenciaram bastante no meu gosto e no estilo artístico.

Figura 2: Foto do retrato finalizado



Foto: Cindy Mukae Suguihara (2024)

No Brasil toda vez que falavam ao meu redor de notícias ou brincadeiras, as palavras diferentes ecoavam na minha cabeça, sem entender nada. Mas continuava digerindo lentamente a língua portuguesa. Não foi uma experiência ruim, só criou uma barreira entre minhas ideias anteriores; identifiquei como uma nova personalidade quem captava as informações em português. Talvez a diferença nas traduções de palavras interfira na minha opinião. Tento aplicar as regras de outro país para cá sem perceber, esquecendo de costumes daqui e vice-versa.

Pensando na última entrevista de Tarsila do Amaral, quando ela explica como criou o Abaporu, apenas com a sua intuição, sem nem sequer pensar imediatamente na potência visual ali contida (VEJA, 1972, ed. 181), ao ponto de conquistar uma expressão própria e renovada, como comentou Raul Bopp (2008) ao participar da divulgação do Abaporu como editor da Revista de Antropofagia. Percebi a importância da mescla de conhecimentos artísticos oriundos de diferentes matrizes. A meu modo, vivo essa mescla o tempo todo: transmito e recebo em português, as

mensagens são digeridas em japonês, formando um novo ser que é “ニンゲン (ninguém)”.

Identifico-me com o significado das palavras , elas têm o mesmo som, mas, em português seu significado é “nenhum ser humano”, enquanto, em japonês refere-se a “um ser humano em especial”. Dependendo do ponto de vista cultural poderia ser tratada apenas como uma das duas; posso ser uma pessoa japonesa para alguns, brasileira para outros, mas, sei que sou as duas coisas e, portanto, uma terceira. Talvez, esse processo seja semelhante à antropofagia dos modernistas.

A apropriação de termos estrangeiros acontece com frequência no vocabulário japonês, por exemplo, como em アルバイト (arubaito), do Alemão “*albeit*”, ou サラリーマン (sararimen), do Inglês “*salary*” + “*man*”. Empregando prefixos ou sufixos de outras línguas, pode-se originar uma nova palavra, que funciona apenas na língua japonesa, assim como ocorreu com “Abaporu”. Na língua japonesa, existem três famílias de caracteres: *katakana*, escrita fonética destinada a grafar palavras originadas em outros idiomas (estrangeirismos), *hiragana*, escrita fonética utilizada para palavras de origem estritamente japonesa, e *kanji*, família de ideogramas originados em grande parte na China. No cabelo do meu retrato podem ser vistos os formatos dos kanjis que significam as iniciais dos nomes dados aos dias de semana em japonês, com a intenção de lembrar das semanas e meses que foram se passando durante a minha vida na fase da criança.

Figura 3: experimentação com diferentes kanjis para construir as mechas de cabelo

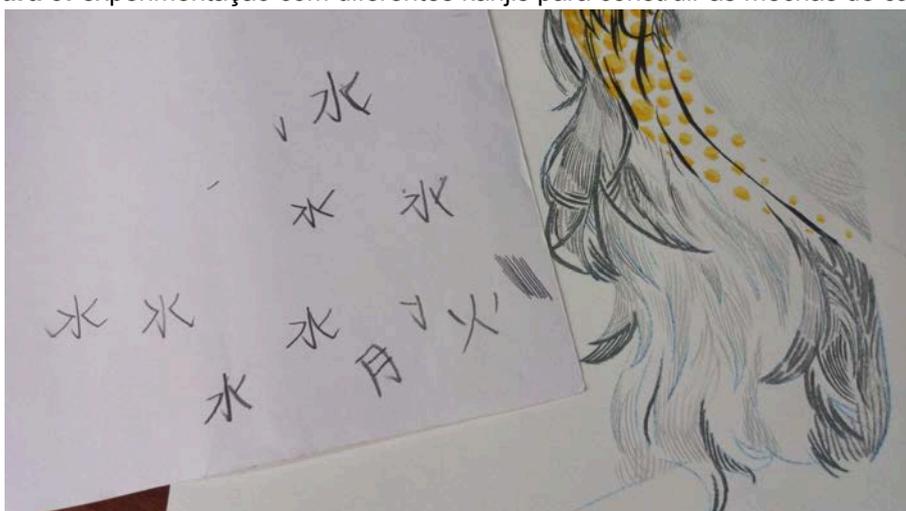


Foto: Cindy Mukae Suguihara (2024)

Optei por utilizar o alfabeto *katakana* no título desse trabalho para reforçar meu pertencimento a duas culturas distintas; para falantes da língua japonesa, seria

perceptível que ニンゲン (ninguém) refere-se a uma palavra estrangeira, todavia, como essa palavra não existe se escrita em *katakana*, isso produziria um estranhamento, uma busca pelo sentido, do mesmo modo que, no Brasil, para não falantes da língua japonesa, pareceria uma palavra qualquer em japonês, que, por coincidência tem o mesmo som de uma palavra em português.

João Cabral de Melo Neto (1920-1999), em seu poema “O sim contra o sim”, fala sobre Joan Miró (1893-1983):

“Miró sentia a mão direita
demasiado sábia
e que de saber tanto
já não podia inventar nada.

Quis então que desaprendesse
o muito que aprendera,
a fim de reencontrar
a linha ainda fresca da esquerda.”

(Melo Neto)

Creio que, a meu modo, aderi a essa experimentação, pulando de uma língua a outra, para melhor escapar aos sentidos já estabelecidos para as palavras.

Figura 4: paisagem em papel preto finalizada

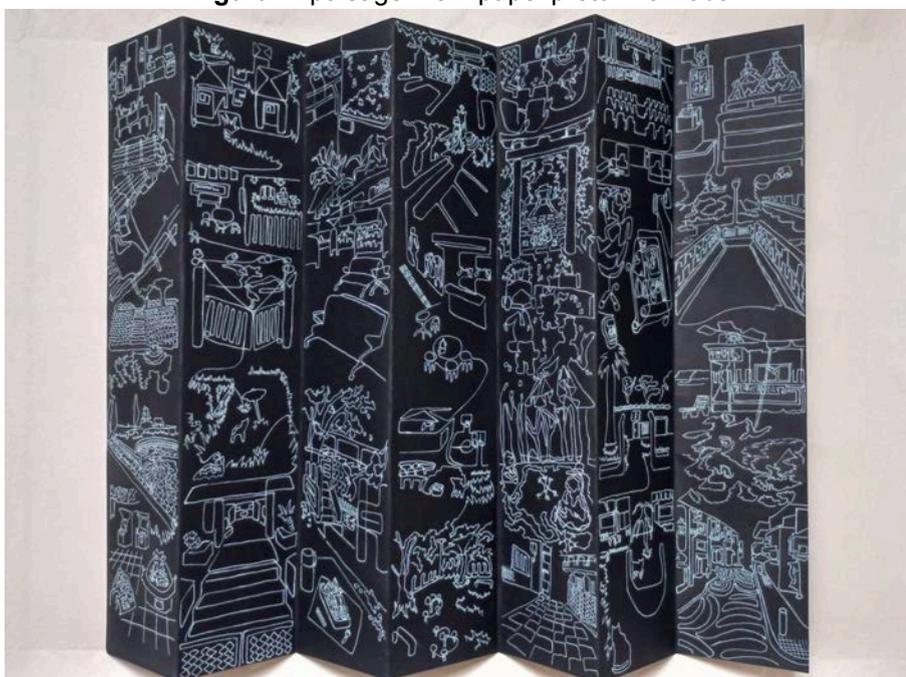


Foto: Cindy Mukae Suguihara (2024)

Em relação às minhas memórias, apresentadas na segunda peça do tríptico, as desenhei com uma única linha branca e longa sobre papel preto, buscando uma oposição com o papel branco e a variedade de cores da outra peça, o que remete à distância geográfica e de fusos horários entre Brasil e Japão. Essas memórias têm forma de edifícios e praças dos lugares onde vivi. Linha do caminhar, iluminada por pontos luminosos de uma constelação que talvez já nem exista mais, ao segui-la desenrolam-se as paisagens, como se uma memória levasse a outras, uma após a outra. Com as peças colocadas frente a frente, os retratos observam suas memórias. A superfície totalmente escura que está na frente no nível de olho de cada retrato, faz compartilhar a visão de quando eles estão de olhos fechados, lembrando dos lugares.

Diferente de quando era criança, hoje percebo a importância do dinheiro para minha sobrevivência. Durante as fases de vida vai-se ganhando maturidade e liberdade, mas, pensar na questão financeira é, ao mesmo tempo, dar um passo para o crescimento pessoal e ter de limitar suas vontades. Por isso, meu autorretrato como adulta possui texturas que lembram as hachuras usadas nas efígies das cédulas de dinheiro. Adicionalmente, entre os autorretratos e memórias, posicionei uma pequena escultura em forma de porquinho, modelada em papel de arroz e cola CMC (carboxi metil celulose), reproduzindo um pequeno cofre de louça que esteve sempre no canto do meu quarto, silenciosamente, compartilhando meu crescimento.

Figura 5: porquinho de papel finalizado.



Foto: Cindy Mukae Suguihara (2024)

Voltando ao Abaporu, minha memória mais antiga em relação a essa obra situa-se na época do ensino fundamental, como uma rápida e simples explicação no quadro da escola. Nunca havia me aprofundado em sua história e aspectos

conceituais, mas, toda vez que sua imagem aparecia diante dos meus olhos, essa tela roubava minha atenção. Deixava-me curiosa a relevância que se dava a ela, junto com as outras telas tão diferentes, de aspecto realista ou com temáticas religiosas. Desconhecia o seu contexto e me questionava:

– Por que o pé grande, a cabeça pequena, nu e sentado ao ar livre?

Passaram-se os anos e não a via mais nas aulas de artes visuais, mas, às vezes, lembrava da sua aparência simples e impactante, bem como do seu título. Quando as pessoas ao meu redor ouvem sobre o tema do meu TCC, não lembram de qual obra estou tratando. Nem pensam se “O Índio não devorava por gula e sim num ato simbólico e mágico sobre o qual repousa toda a sua compreensão da vida e do homem” (ANDRADE, 1946). O fato de Abaporu estar fora do País, talvez, seja mais uma causa para esse esquecimento. Porém, acho que, mesmo se estivesse em um museu brasileiro, essa obra, organicamente construída pelos modernistas brasileiros, em resposta a questões do contexto em que estavam inseridos, para muitos continuaria nas sombras, pois, como explica Canclini:

Se considerarmos os usos do patrimônio a partir dos estudos sobre reprodução cultural e desigualdade social, vemos que os bens reunidos na história por cada sociedade não pertencem realmente a todos, mesmo que formalmente pareçam ser de todos e estejam disponíveis para que todos usem. As investigações sociológicas e antropológicas sobre as maneiras pelas quais se transmite o saber de cada sociedade através das escolas e dos museus demonstram que diversos grupos se apropriam de formas diferentes e desiguais da herança cultural. (CANCLINI, 2000, p.194)

2.1 Meu processo artístico

Apresento a seguir imagens da primeira versão de “ニンゲン (ninguém)”. Montada como uma pequena instalação, a obra é composta por três partes suspensas, contidas em caixas de acrílico transparente: duas folhas sanfonadas contendo desenhos e uma pequena escultura feita de papel de arroz, modelada a partir de objeto pré-existente, um cofrinho de porcelana. As folhas contendo desenhos serão montadas uma de frente para a outra, a pequena escultura será posicionada entre as duas folhas.

Enquanto manuseava os materiais, fluíram muitas ideias imprevistas, fora dos primeiros planos. Inicialmente, seria uma só obra, apresentando autorretratos quando criança e como adulta, mas decidi adicionar outra peça, do mesmo tamanho, ilustrando as paisagens onde vivi, fragmentadas em minha memória. Para

esclarecer meu ponto de vista sobre a diferença entre os lugares que visitava no Japão e no Brasil, busquei reconstruir o passado observando as fotos enquanto lembrava certos detalhes que ainda guardo na memória. Em seguida, quando busquei por um objeto que houvesse marcado minha vida, decidi incluir uma terceira peça – a pequena escultura de papel – que explica um pouco mais sobre minha situação no presente, ao mesmo tempo que conecta os outros dois trabalhos.

Enquanto realizava o autorretrato da minha aparência na infância, percebi que os materiais por mim escolhidos também contam um pouco da minha história. Inicialmente, pensei sobre o esboço a lápis grafite enquanto uma metáfora da transitoriedade do desenvolvimento da criança, depois, percebi a presença dos mangás em minha memória afetiva e resolvi passar ao desenho com nanquim e hachuras. Meu autorretrato enquanto adulta é bastante diferente, cheio de camadas de tintas sobrepostas, que não me permitiriam apagá-las tão facilmente quanto o lápis grafite, metáfora do amadurecimento e das decisões mais definitivas que tomamos no rumo de nossas vidas – as texturas e a espessura da tinta me fazem pensar na densidade e responsabilidades da vida adulta. Adicionalmente, como forma de integrar esses dois momentos da minha vida, com uma espátula dentada, produzi sulcos na tinta acrílica que se assemelham às hachuras do desenho a nanquim e, ao me limitar às cores presentes nas bandeiras do Japão e do Brasil, busquei expressar um pouco dessa soma cultural que me formou, por vezes confusa, não tão separada nem totalmente misturada, que experimento a cada dia. Um outro elemento importante que existe nesse par de trabalhos é o abandono de uma relação rígida entre figura e o fundo, buscando criar certa desconexão entre o personagem e o lugar, para intensificar a equivalência e mistura de duas culturas em mim. A mescla dos dois retratos traz uma nostalgia que revive as sensações do passado no presente. Sinto a desestabilidade e o conforto, impossível mescla que se une e se separa conforme o ponto de vista.

Certos imprevistos complementaram mais a narrativa do projeto, como os vazamentos de material diferente nos retratos, que não foram totalmente evitáveis com fitas em cada dobradura, mas a interferência serviu para demonstrar o compartilhamento de uma mesma vivência das duas identidades. Não havia programado as instalações penduradas com fios resistentes, e os moldes flutuantes lembra a instabilidade das memórias.

Figura 6: retrato da autora adulta, olhando do lado direito do esboço

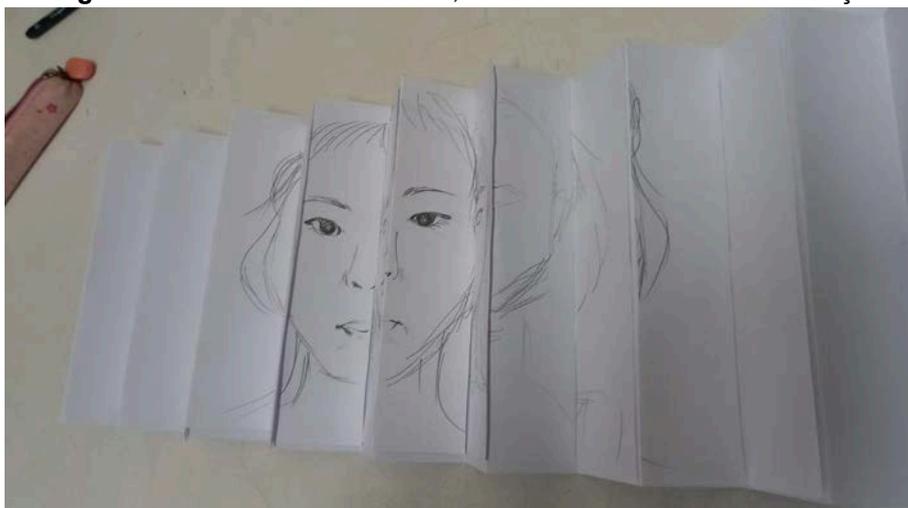


Foto: Cindy Mukae Suguihara (2024)

Figura 7: retrato da autora criança, do lado esquerdo do esboço

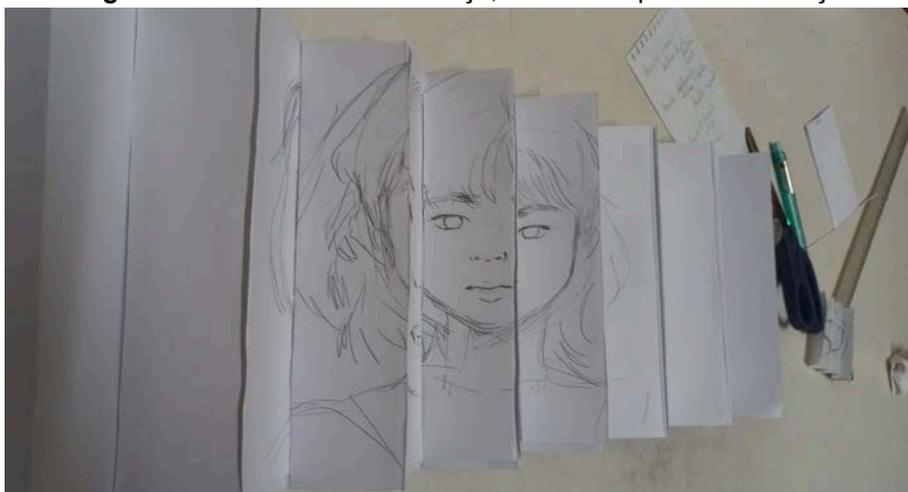


Foto: Cindy Mukae Suguihara (2024)

Figura 8: recortando pedaços de papel de arroz para colar na superfície da peça de porcelana



Foto: Cindy Mukae Suguihara (2024)

Figura 9: aplicação de papel de arroz e cola CMC

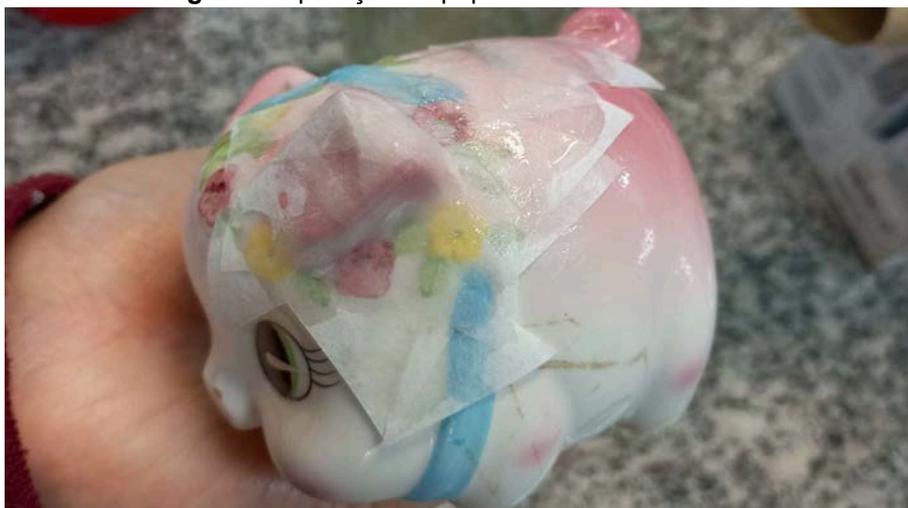


Foto: Cindy Mukae Suguihara (2024)

Figura 10: remoção do papel após secagem da cola



Foto: Cindy Mukae Suguihara (2024)

Figura 11: medindo o padrão de pontilhado usando gabarito de círculos

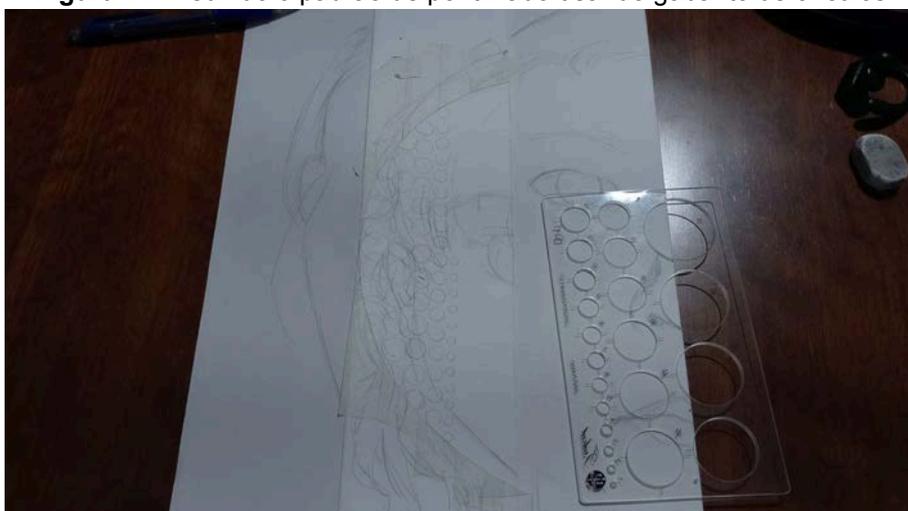


Foto: Cindy Mukae Suguihara (2024)

Figura 12: preenchendo com caneta hidrográfica amarela no local esboçado

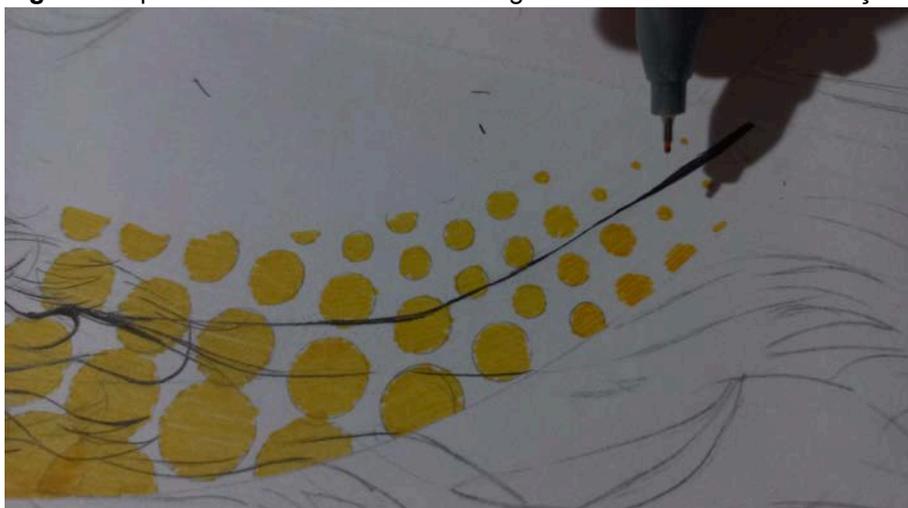


Foto: Cindy Mukae Suguihara (2024)

Figura 13: medindo o padrão de pontilhado usando gabarito de círculos

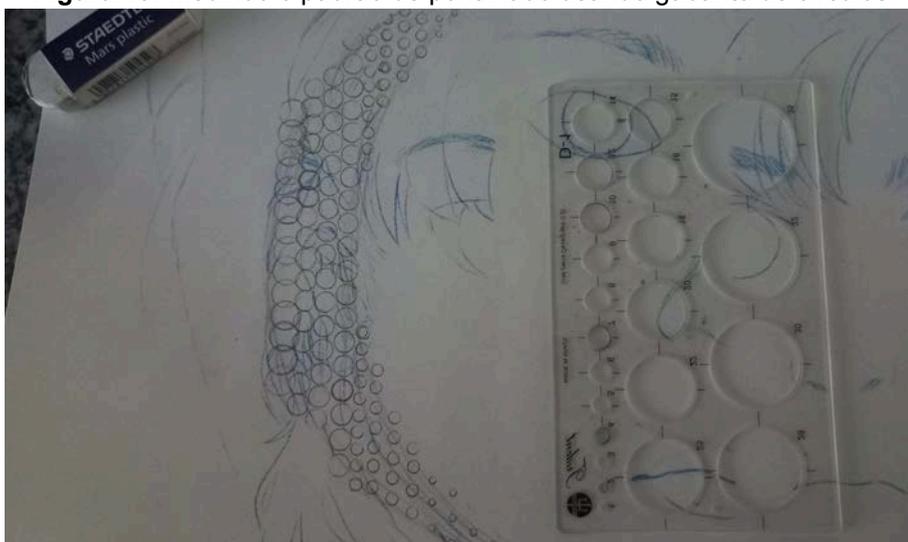


Foto: Cindy Mukae Suguihara (2024)

Figura 14: preenchendo com caneta hidrográfica amarela no local esboçado



Foto: Cindy Mukae Suguihara (2024)

Figura 15: hachuras finas e claras no início do retrato

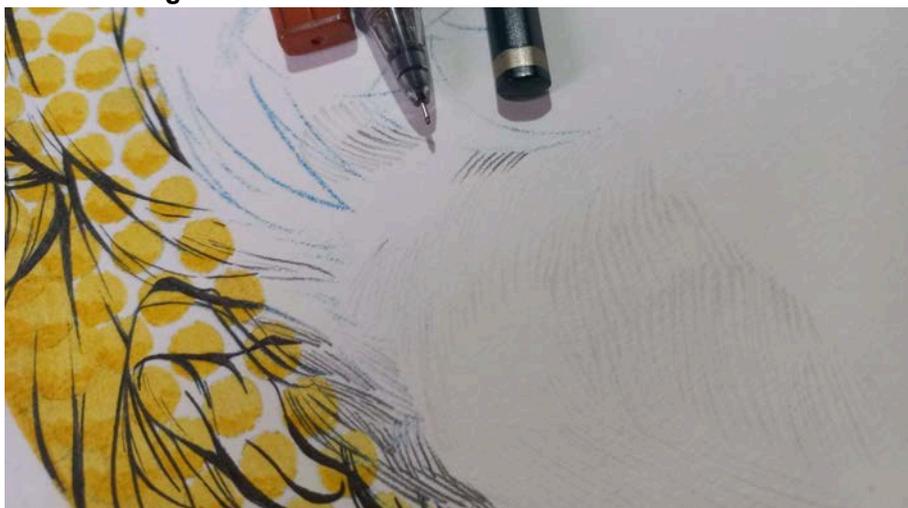


Foto: Cindy Mukae Suguihara (2024)

Figura 16: esboço da ilustração de paisagem antes de usar no papel preto



Foto: Cindy Mukae Suguihara (2024)

Figura 17: passando em caneta em gel branco no papel definitivo



Foto: Cindy Mukae Suguihara (2024)

Figura 18: comparação do retrato anterior com desenho de paisagem



Foto: Cindy Mukae Suguihara (2024)

Figura 19: uso de linhas contínuas para compor o cenário

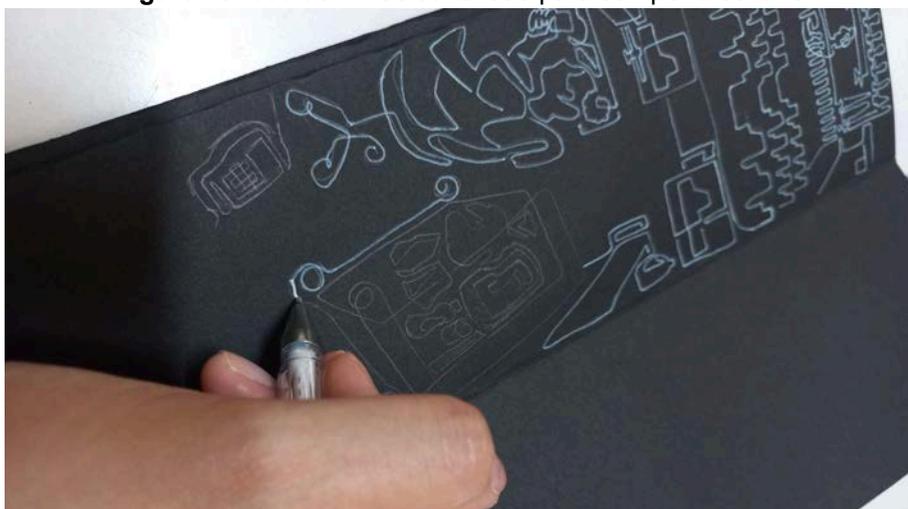


Foto: Cindy Mukae Suguihara (2024)

Figura 20: testes de espalhamento com tinta no papel diferente



Foto: Cindy Mukae Suguihara (2024)

Figura 21: espalhando as tintas. Plásticos cobrem lugares que ainda não foram pintadas, evitando que suje



Foto: Cindy Mukae Suguihara (2024)

Figura 22: após ter espalhado tinta de várias cores



Foto: Cindy Mukae Suguihara (2024)

Figura 23: fitas coladas em áreas que não desejo pintar com outra cor por cima

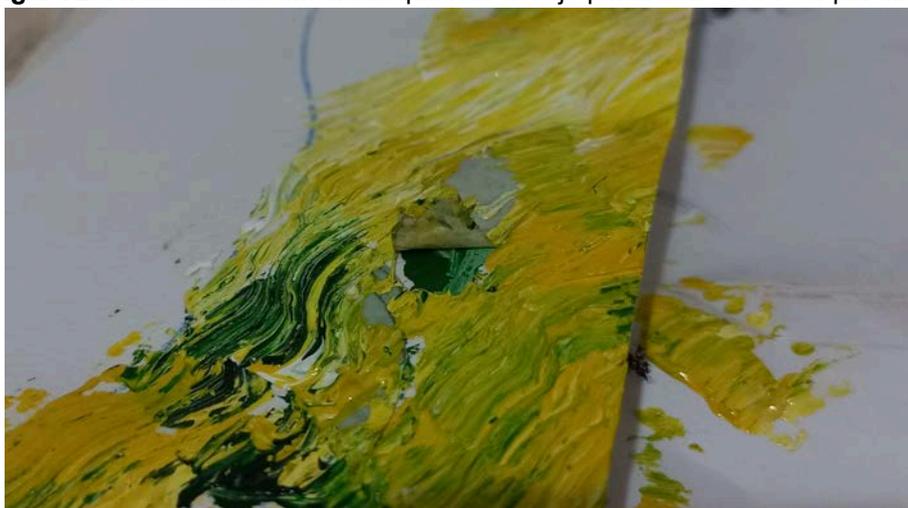


Foto: Cindy Mukae Suguihara (2024)

Figura 24: resultado da pintura depois de tirar a fita

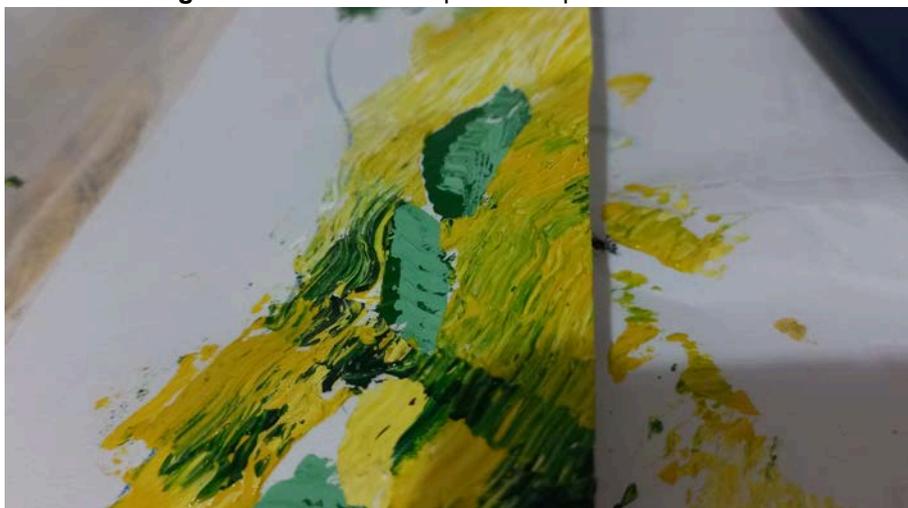


Foto: Cindy Mukae Suguihara (2024)

Figura 25: colocando massa de tinta para espalhar, deixando a superfície ondulada



Foto: Cindy Mukae Suguihara (2024)

Figura 26: as pontas deixam um rastro nas tintas



Foto: Cindy Mukae Suguihara (2024)

Figura 27: teste com pintura de ponto de ônibus à direita

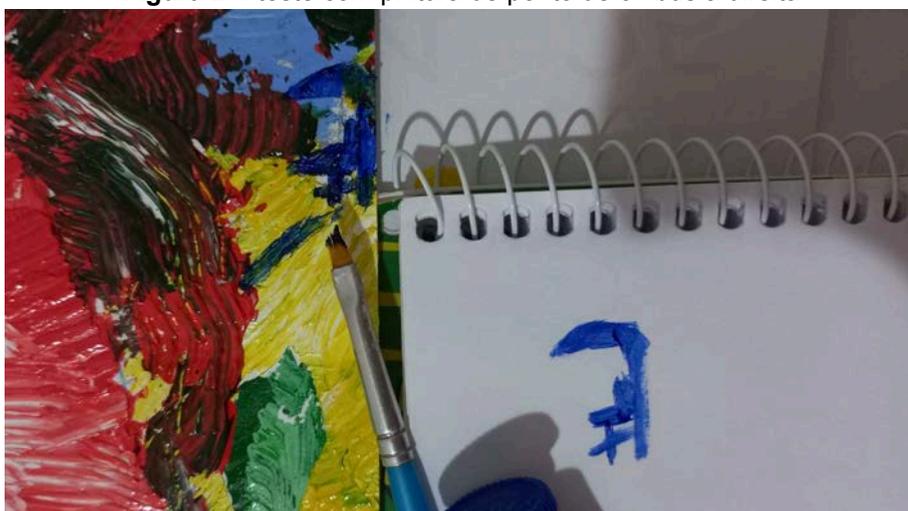


Foto: Cindy Mukae Suguihara (2024)

Figura 28: desenha o formato das luas no plástico que cobre o retrato, para utilizar como proteção contra o fixador, para não borrar as áreas de caneta hidrográfica

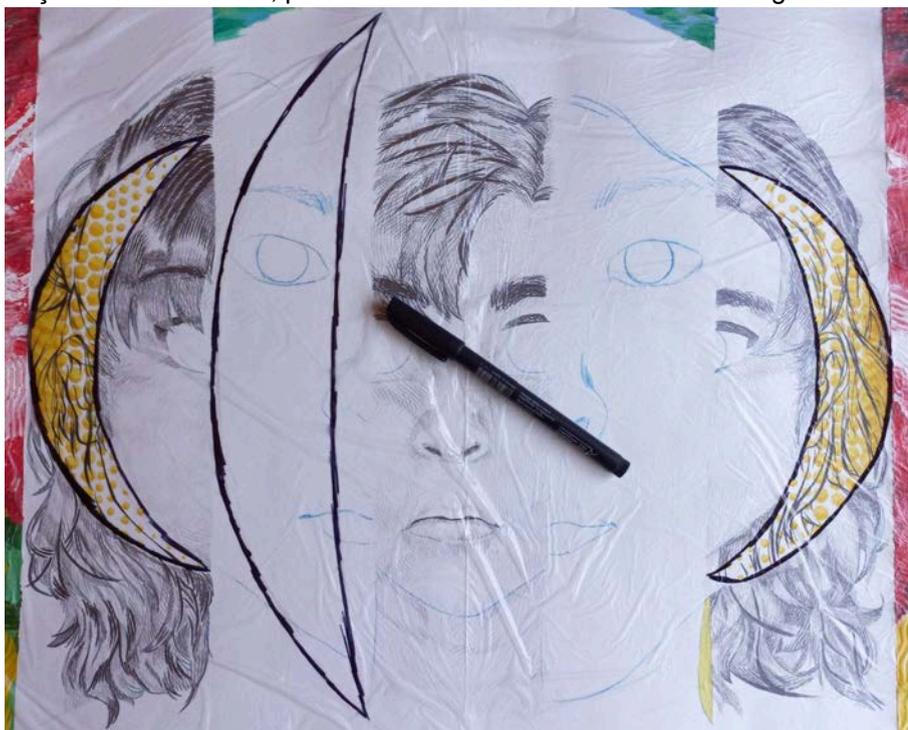


Foto: Cindy Mukae Suguihara (2024)

Figura 29: preenchendo os olhos do retrato criança com hachuras, como fazem nos olhos dos mangás. Cores mais claras como grafite HB



Foto: Cindy Mukae Suguihara (2024)

Figura 30: preenchendo com cores mais escuras, como grafite 8B, devido a mistura das linhas para fazer as pupilas



Foto: Cindy Mukae Suguihara (2024)

Figura 31: preenchendo os olhos do retrato da criança com hachuras, como fazem nos olhos dos mangás. Finalizando pequenos detalhes do íris com grafite 2H



Foto: Cindy Mukae Suguihara (2024)

Figura 32: separando áreas de luz e sombra que irão ser coloridas com canetas

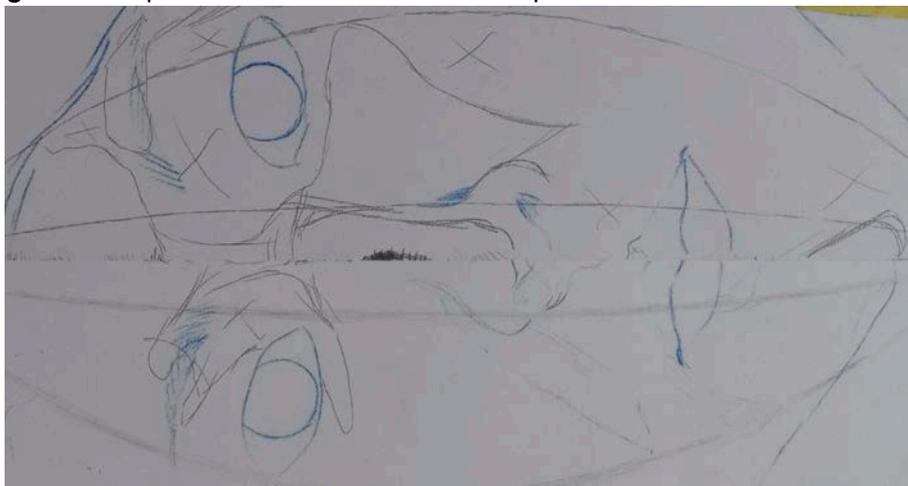


Foto: Cindy Mukae Suguihara (2024)
Figura 33: Linhas finas para definir a direção dos fios de cabelo

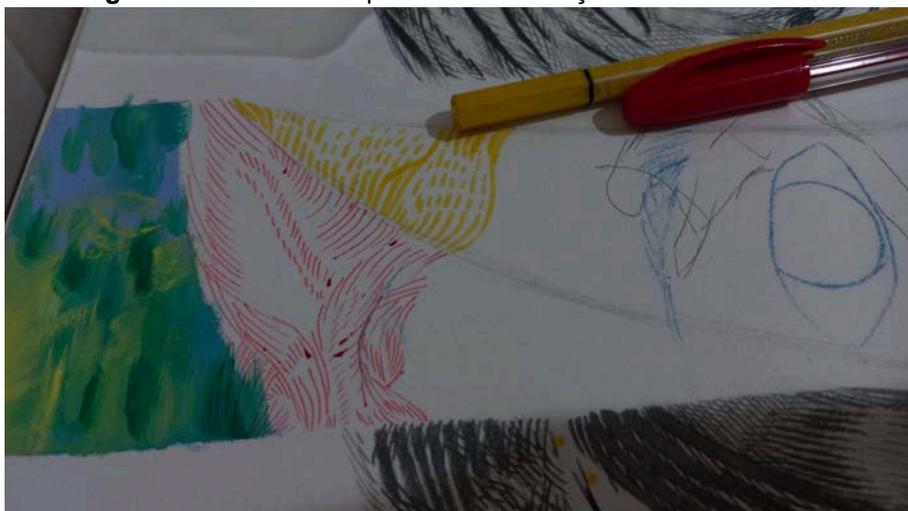


Foto: Cindy Mukae Suguihara (2024)

Figura 34: Engrossando as linhas passando a caneta várias vezes no mesmo lugar, numa área que deve ser mais densa, escura

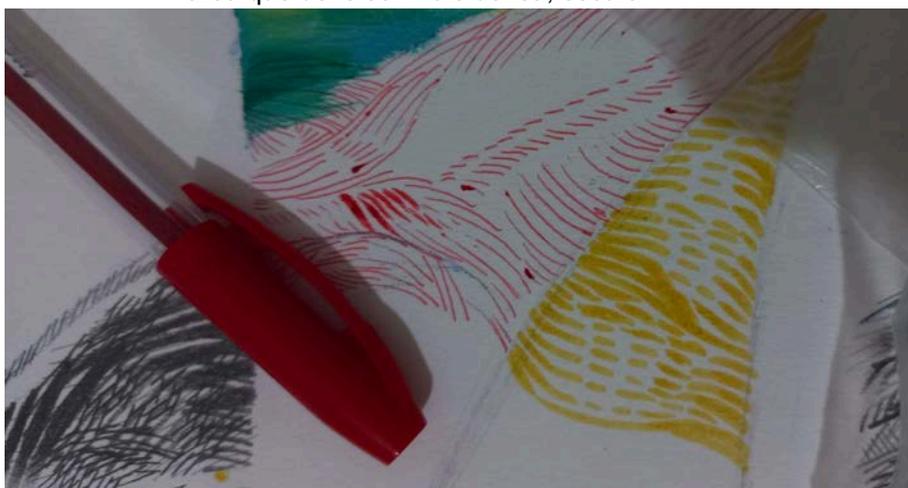


Foto: Cindy Mukae Suguihara (2024)

Figura 35: Detalhamento com caneta esferográfica para realçar cores

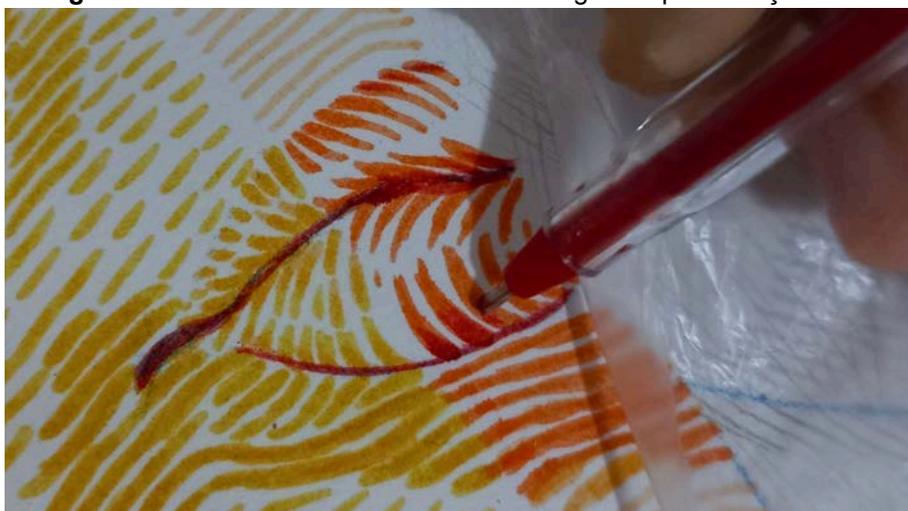


Foto: Cindy Mukae Suguihara (2024)

Figura 36: Experimentando proporções da instalação, com régua e objetos



Foto: Cindy Mukae Suguihara (2024)

Figura 37: Instalação finalizada, em exposição da GAV - UFMS



Foto: Cindy Mukae Suguihara (2024)

Figura 38: Detalhes do porquinho de papel

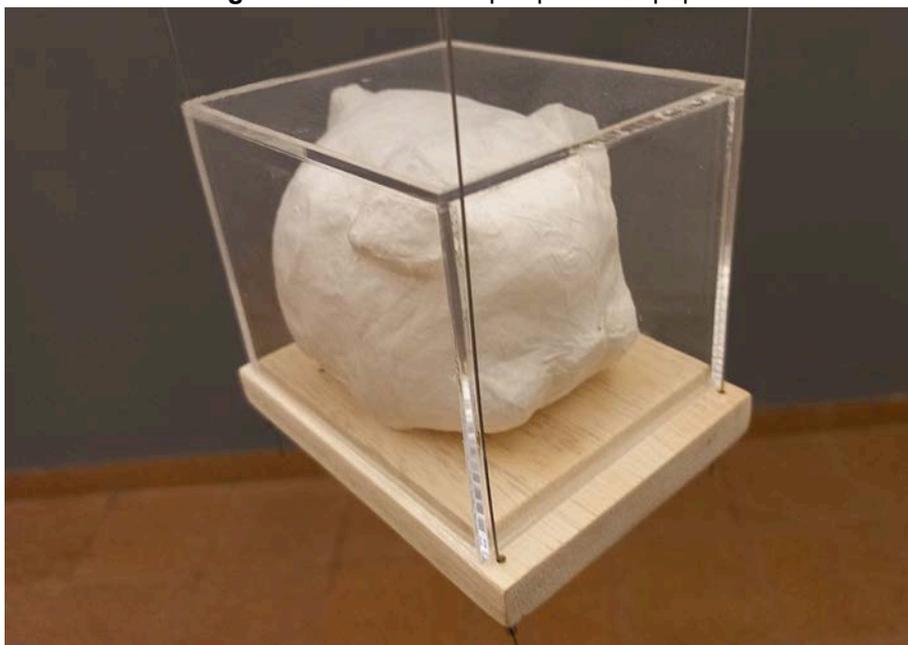


Foto: Cindy Mukae Suguihara (2024)

Figura 39: Detalhes do retrato de criança

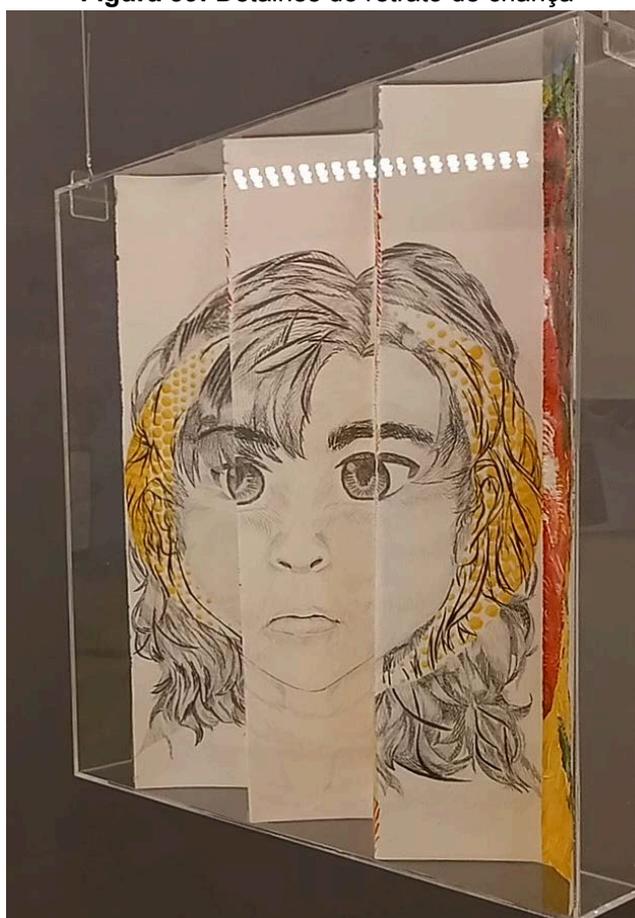


Foto: Cindy Mukae Suguihara (2024)

Figura 40: Detalhes do retrato de adulto



Foto: Cindy Mukae Suguihara (2024)

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Tenho consciência de que as discussões sobre a relação entre figura e fundo é uma questão mais circunscrita aos modernistas, todavia, estudando o Manifesto Antropófago, percebi que poderia me apropriar da problematização modernista dessa relação para produzir um efeito metafórico sobre minha história de vida e o confronto de modos de ver o mundo que experimentei ao longo dela.

Ao longo do processo, a partir do estudo dos conceitos propostos pelo Movimento Antropofágico, elaborei questionários que apliquei junto a pessoas próximas a mim, na tentativa de compreender o ponto de vista das pessoas sobre a arte não mimética. Porém, as respostas não foram suficientes para obter o resultado que eu esperava, diziam apenas opiniões vagas; acredito que as pessoas tivessem receio em expressar sua opinião sobre a arte modernista ou, simplesmente, não soubessem o que dizer. Por isso, abandonei esse material e segui com minha produção poética.

Outra dificuldade era a parte prática do projeto. Inicialmente, a ideia de que era necessário produzir uma pintura em correlação direta com o Abaporu não me deixava escolher outras formas visuais; foi como se eu estivesse presa à aparência e distante dos conceitos... Entretanto, algum tempo depois, percebi que isso não fazia sentido algum e, conscientemente, decidi devorar o conceito de antropofagia. Nos detalhes dos olhos do retrato de criança observei os quadrinhos de Ayane Ukyo e outros mangakás de romance, as hachuras da pele e cabelo são parecidas com estilos de Takehiko Inoue, Hirohiko Araki, Yoshihiro Togashi e mais outros artistas cuja produção costumo acompanhar. Enquanto meus autorretratos me olhavam, comecei a ver a hachura do mangá nas texturas da xilogravura e nas linhas das calcografias, então, vi que minha própria trajetória, na graduação em Artes Visuais, ligou esses mundos distantes que me formaram.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALCÂNTARA, Pedro, (Org.) História e Origem em Walter Benjamin. Goiás, Cadernos Walter Benjamin n.21, 2018. Disponível em: https://www.gewebe.com.br/cadernos_vol21.htm.

<https://doi.org/10.17648/2175-1293-v212018-06>. Acesso em: 5 jun. 2024

ANDRADE, Oswald de, (Org.) Jornal do Comércio, A Exposição de Anita Malfatti. São Paulo, 1918.

ANDRADE, Oswald de. In: AMARAL, Aracy. (Org.). Textos do Trópico de Capricórnio. Artigos e Ensaios (1980-2005). Vol.1: Modernismo, arte moderna e o compromisso com o lugar. São Paulo, Editora 34, 2006.

ANDRADE, Oswald de, (Org.) Por uma pintura nacional, O pirralho. São Paulo, 1915.

ANDRADE, Oswald de, (Org.) Como se produziu a Semana de Arte Moderna. São Paulo, 1946

ANDRADE, Oswald de, (Org.) Aspectos da pintura através de Marco Zero, in Ponta de lança, op.cit, p.108

ARRIADA, Eduardo, (Org.) “Uma história dos sem nomes”: a visão de história em Walter Benjamin. Rio Grande do Sul, 2003. Disponível em: <https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/4061566.pdf>. Acesso em: 4 jun. 2024.

BOPP, Raul. Vida e morte da antropofagia. 2. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2008.

CANCLINI, Néstor García, (Org.) Culturas Híbridas: Estratégias para Entrar e Sair da Modernidade. São Paulo, editora da Universidade de São Paulo, 2000.

CIVITA, Victor, et al. LEMOS, LEITE, JOVER, (Org.) Arte no Brasil. São Paulo, Editora Abril S.A. Cultural e Industrial, 1982.

KARL, Frederick Robert, (Org.) O moderno e o modernismo: A Soberania do Artista 1885-1925. Rio de Janeiro, Editora Imago, 1988.

LOBATO, Monteiro, Revista do Brasil, número 23, São Paulo, 1917. Disponível em: <https://bibdig.biblioteca.unesp.br/items/7d36110f-666d-4bc2-bd00-49a7806af9f7>. Acesso em: 15 abr. 2024.

MELO NETO, João Cabral de. Serial. In: Obra Complete. v. único. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2003.

MILLIET, Maria Alice, et al. ARAUJO, NEMIROVSKY, XAVIER, (Org.) Mestres de Modernismo. São Paulo, Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2005. ANDRADE, Oswald de, (Org.) Manifesto Antropofago, Revista de Antropofagia, 1928.

MOURTHÉ PEDRAS, Fabíola Guimarães de, (Org.) Raul Bopp: Poeta Contemporâneo. Pará, 2015. Disponível em: https://abralic.org.br/anais/arquivos/2015_1455986500.pdf

RICUPERO, Bernardo, (Org.) O original e a cópia na antropofagia. Rio de Janeiro, 2004. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/sant/a/tx3B7yPNhZsLVnkdP7wbsgC/?lang=pt&format=pdf>. Acesso em: 10 abr. 2024.

SALOMÃO, Carolina, (Org.) O discurso dos vencidos: Walter Benjamin e a crise da noção de desenvolvimento. Rio de Janeiro, Editora da revista Lugar Comum n.54, 2019

Unesp, (Org.) Revista de Antropofagia em defesa da Semana de 1922, São Paulo, 2020. Disponível em: <https://www.cedem.unesp.br/#!/noticia/454/revista-de-antropofagia-em-defesa-da-semana-de-1922>. Acesso em: 10 abr. 2024.

ZANINI, Walter, (Org.) História Geral da arte no Brasil, vol. I. São Paulo, Instituto Walther Moreira Salles, 1983.

ZANINI, Walter, (Org.) História Geral da arte no Brasil, vol. II. São Paulo, Instituto Walther Moreira Salles, 1983.