



A INTIMIDADE COMO IMAGINAÇÃO POLÍTICA: O POPULAR NA OBRA DE FELICIANO CENTURIÓN

Jeanne Drielle Santos Bezerra¹

Emerson Dionisio Gomes de Oliveira²

INTIMACY AS POLITICAL IMAGINATION: THE FOLK OF FELICIANO CENTURIÓN'S ARTWORKS

LA INTIMIDAD COMO IMAGINACIÓN POLÍTICA: EL POPULAR EN LA OBRA DE FELICIANO CENTURIÓN

1 Mestranda em Teoria e História da Arte pelo Programa de Pós-graduação em Artes Visuais da Universidade de Brasília (UnB). Lattes: <http://lattes.cnpq.br/2846498564977377>. ORCID: <https://orcid.org/0009-0002-7110-8150> . E-mail: jeannedrielle@hotmail.com

2 Historiador da Arte. Doutor em História pela Universidade de Brasília (UnB). Professor do Departamento de Artes Visuais na UnB. Pesquisador Produtividade CNPq. Lattes: <http://lattes.cnpq.br/8175059045027748> . ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-3705-1667>. E-mail: dionisio@unb.br

RESUMO

Em um contexto pós-moderno, onde diferentes identidades se entrecruzam, campos ditos opostos se veem em processo de contaminação. Nesse cenário, esta pesquisa visou analisar a posição da obra do artista paraguaio Feliciano Centurión (1962-1996) em intersecções entre dicotomias como o culto e o popular, o hegemônico e o subalterno, o moderno e o tradicional. Para tanto, foram investigadas as adjetivações por vezes atribuídas à obra do artista, como *Arte Light*, *Arte Rosa* e *Arte Guaran-go*, consequência de seu vínculo com o Centro Cultural Ricardo Rojas, peça fundamental para o contexto artístico de Buenos Aires na década de 1990. Além disso, buscou-se refletir os aspectos simbólicos, políticos e identitários na manipulação de materiais cotidianos e têxteis por parte de Centurión, que explorou a intimidade, o feminino, a temática gay e as tradições têxteis paraguaias, como o *Ñanduti* e o *Ao Po'i*. A pesquisa contou também com apreciação da literatura relativa à história da arte, aos estudos culturais e à crítica contemporânea, com enfoque na América Latina e nas diferentes representações do popular. Por fim, pautada nos estudos acerca do hibridismo, esta investigação aponta Centurión como um artista liminar, que entre múltiplas categorias identitárias, abala as limitações do cânone.

Palavras-chave: Arte contemporânea; Arte têxtil; Artesanato paraguaio; Cultura Popular; Feliciano Centurión.

ABSTRACT

On a postmodern scene, where different identities cross each other, it is noticeable the defilement between areas usually seen as opposites. In this context, this research aimed to analyze the place of the Paraguayan Feliciano Centurión's art work between dichotomies as cult or folk, hegemonic or subaltern, modern or traditional. Thus, designations as Arte Light, Arte Rosa and Arte Guarango were analyzed, since they are results of the Centurión's bond with the Centro Cultural Ricardo Rojas, which was essential for the artistic scenario in Buenos Aires in the 1990s. This study also aspired to consider the symbolical and political aspects under the artist's employment of the quotidian and of the textile, where he explores intimacy, femininity, homoeroticism and some Paraguayan textile traditions, as the Ñanduti and the Ao Po'i. Furthermore, this research was based on a bibliography related to the history of art and to the cultural studies, focused on the Latin American context and on the diverse meanings of folk. As a result, based on studies of hybridism, this study indicates Centurión as an amphibious artist, since he strains the canon while residing in multiples categories.

Key words:

Contemporary art; Textile art; Paraguayan craftsmanship; Folk Culture; Feliciano Centurión.

RESUMEN

En un contexto posmoderno, donde distintas identidades se entrecruzan, los campos dichos opuestos se ponen en proceso de contaminación. En ese contexto, esta investigación buscó analizar la posición de la obra del artista paraguayo Feliciano Centurión (1962-1996) en intersecciones entre las dicotomías como: el culto y el popular, el hegemónico y el subalterno, el moderno y el tradicional. Por lo tanto, fueron investigadas las adjetivaciones asociadas a la obra del artista, como Arte Light, Arte Rosa y Arte Guarango, por el vínculo del artista con el Centro Cultural Ricardo Rojas, parte fundamental del contexto artístico de Buenos Aires en la década de 1990. Además, la investigación buscó reflejar los puntos simbólicos, políticos y de identidad en la utilización de los materiales del cotidiano y los textiles por parte de Centurión, que ha investigado la intimidad, el femenino, los temas gays y las tradiciones textiles paraguayas, como el Ñanduti y el Ao Po'i. La investigación también contó con la apreciación de la literatura relativa a la historia del arte, a los estudios culturales y a la crítica contemporánea, destacando en Latinoamérica y en las diferentes nociones del popular. Por fin, basada en los estudios sobre hibridismo, esta pesquisa señala Feliciano Centurión como un artista liminar, que, en medio a diversas categorías de identidad, agita las limitaciones del canon.

Palabras-clave:

Arte contemporáneo; Arte textil; Artesanato paraguayo; Cultura popular; Feliciano Centurión.

Os deslocamentos simbólicos impulsionados pela modernidade traçam cruzamentos entre diferentes identidades. Esse processo, formador de híbridos, enfraquece as demarcações entre o culto e o popular, o moderno e o tradicional, o hegemônico e o subalterno, arte e artesanato. Partindo dos cruzamentos e das divergências entre as partes dessas dicotomias contaminadas, esta pesquisa buscou compreender as intersecções que a produção do paraguaio Feliciano Centurión (1962-1996) traça entre o contemporâneo e as diferentes representações do popular e do subalterno através dos elementos apropriados pelo artista no contexto argentino dos anos 1990.

Naquela década, houve uma renovação cultural em Buenos Aires com a proposta do curador Jorge Gumier Maier para o Centro Cultural Ricardo Rojas (CCRR), criado em 1988 e vinculado à Universidade de Buenos Aires. Feliciano Centurión (1962-1996) foi um dos artistas associados à instituição que contribuíram para as mudanças de paradigmas do cenário artístico local, trazendo também impactos internacionais. As propostas desses artistas envolviam a experimentação da subjetividade a partir do íntimo, cotidiano e autobiográfico, por meio da “poética do banal” (Rosa, 2015, p. 138), que tocava também o popular, o feminino, o kitsch e o que historicamente ocupavam um lugar à margem dos dispositivos hegemônicos da arte. Desse modo, o CCRR se converteu em um lugar de resistência, questionando hierarquias presentes na arte e na cultura, assim como questões de gênero e de sexualidade. Tornou-se, portanto, um dos centros da cena artística local, contribuindo para o desenvolvimento da linguagem plástica na capital argentina (Rosa, 2015).

A utilização de materiais insólitos, oriundos de uma apropriação de objetos industrializados baratos, combinados à feitura artesanal e à estética entre o decorativo, o romântico e o infantil são algumas das características comuns a esses artistas que renunciaram a declarações políticas para citar, de maneira extremamente pessoal, a

cultura popular e temas até então tabus na Argentina. [...] uma estética da sensibilidade, do doméstico, da sexualidade desviante, contraposta ao neo-conceitualismo da época. (Gontijo, 2021, p.276).

As realizações dos artistas do Rojas provocaram reações diversas. No início, recebiam uma cobertura marginal por parte da mídia local, por vezes sendo a produção descrita como “frívola”, “sexual”, “decadente”, “superficial”, “decorativa”, “lúdica”, com “uso de materiais precários”, entre outros termos de caráter pejorativo (Krochmalny, 2013). Em 1992, termos mais subjetivos começam a se consolidar, com o crítico Jorge López Anaya, que nomeou a produção do Rojas de “Arte *Light*”, pois considerava um caráter débil e feminino naquelas obras. Além disso, a escolha por objetos triviais, padrões decorativos e imagens banais levou à leitura de que um engajamento político explícito era inexistente (Rosa, 2015). O termo *light* deslizou para “Arte Rosa”, tanto uma alusão à sexualidade de grande parte dos artistas ali vinculados, à AIDS (popularmente chamada de peste rosa), como um trocadilho ao próprio nome Rojas. Este último foi cunhado no ciclo de debates “*Al margen de toda duda*” realizado pelo próprio CCRR em 1993 e, assim como “Arte *Light*”, foi por vezes admitido e ressignificado, por outras, recusado pelos artistas do circuito do Rojas. Gumier Maier, em suas declarações, fazia questão de citar a relação com o vírus do HIV como laço afetivo e material entre os artistas dali (*apud* Lemus, 2021). Segundo Krochmalny (2013) a classificação “Rosa” também foi associada ao governo neoliberal de Carlos Menem (1989-1999) ética, estética, política e ideologicamente. Em questão à sexualidade, houve também o termo “arte puto” como uma forma política de autoafirmação e apropriação que conversava com o tipo de ativismo gay defendido por Gumier Maier nos anos 1980 (ROSA, 2015). Já em 1995, o crítico francês Pierre Restany definiu a produção como “Arte Guarango”, devido a questões formais e identitárias, uma mistura de elementos que

toca o rústico e o popular (Gontijo, 2021). Esses termos relacionados ao débil e ao frágil, lidos pela sociedade da época como atributo homossexual, acabaram por consolidar uma identidade discursiva sobre o círculo do Rojas (Krochmalny, 2013).

Os títulos citados também indicavam a produção do Rojas como contrária à produção politizada ou à pintura a óleo em grandes formatos da década de 1980 (Krochmalny, 2013), que circulavam pelo cenário consolidado de arte, polarização essa que marcou os anos 1990. Entretanto, outra característica dos artistas vinculados ao Rojas, seguindo a proposta de Gumier Maier, era que eles “não contavam com uma trajetória profissional e em sua obra se inscrevia o discurso pessoal e a manipulação dos materiais” (Krochmalny, 2013, p. 4, [tradução nossa]).

Feliciano Centurión, uma vez vinculado ao Rojas, foi crucial para a nossa compreensão da cena artística argentina dos anos 1990, ainda que fosse paraguaio. Nascido em San Ignacio Guazú em 1962, Centurión fugiu da ditadura do militar Alfredo Stroessner migrando com sua família para a Argentina em 1973, onde cresceu e viveu até sua morte em 1996. Na cidade de Formosa, ingressou na Escola de Belas Artes Oscar A. Albertazzi, cujos estudos foram realizados paralelamente com sua educação básica. Após a conclusão, mudou-se para Buenos Aires, onde finalizou o magistério na Escola Nacional de Belas Artes Prilidiano Pueyrredón e depois estudou na Escola Superior de Belas Artes da Nação Ernesto de la Cárcova.

No início de sua produção, Centurión trabalhou com pinturas em grande formato de teor expressionista agregado a temas populares, ligados ao homoerotismo. Além disso, trabalhava com cores contrastantes e texturas florais nessas composições, introduzindo representações de sua própria visão enquanto um homem gay, e a cultura popular, através do que era considerado decorativo (Lemus, [s. d.]). A partir dos anos 1990, os trabalhos de Centurión passaram a envolver a manipulação do têxtil, como bordados, mas também a reutilização de objetos cotidianos.

O campo têxtil é, historicamente, associado ao universo feminino, íntimo, afetivo e doméstico, mas também faz alusão à cultura paraguaia, na qual a mulher foi protagonista na construção da nação, devido tanto à morte de grande parte da população masculina na Guerra do Paraguai (1864-1870), quanto pela herança da cultura guarani, onde a figura feminina assumia importantes tarefas produtivas e econômicas, sendo considerada um dos fatores mais importantes da sociedade (Barchello; Báez; Alfonso, 2016). O artista se apropriou de tarefas socialmente designadas ao doméstico e ao feminino, utilizando padrões florais e costuras minuciosas, levando-os para o ambiente público das artes visuais.

Centurión reutilizou objetos do cotidiano popular, como peças decorativas, utensílios domésticos e brinquedos. Na série *Familia* (1990), o artista vestiu miniaturas de plástico de animais com acessórios em crochê produzidos tanto por ele, quanto por mulheres de seu círculo social e de sua família (Lemus, 2021), com cada peça tecida adaptada ao formato dos corpos dos animais (Figura 1).

Com sua obra, Feliciano tratava de suas ideias e seus anseios a partir do barato e do manual. O artista subverteu tabus de gênero ao trabalhar com o têxtil, uma vez que em sua infância teve de abdicar do bordado e da costura por ser homem, ao contrário de suas irmãs, que eram estimuladas. O paraguaio criou seu próprio universo íntimo através de materiais baratos e técnicas tradicionais como o crochê, o *Ñanduti* e o *Ao Po'i* (Gontijo, 2021), evocando “os rituais domésticos de sua infância no Paraguai, com os entrecruzamentos de uma sociedade que conserva hábitos e costumes” como a transmissão das técnicas citadas (Batkis, 1994, s. p. *apud* Rosa, 2015, p. 143).



FIGURA 1.

Feliciano Centurión, *Familia*, 1990. Brinquedos de plástico com crochê, dimensões variadas.

Fonte: Cecilia Brunson Projects. Disponível em: <<https://www.ceciliabrunsonprojects.com/artists/79-estate-of-feliciano-centurion/works/1153/>> Acesso em 20 de novembro de 2024

Posso bordar, apesar de que me proibiram, posso fazer crochê, apesar de que me proibiram. Porque se o faço de maneira mais consciente, e se me permito fazê-lo, também estou trabalhando um tabu, estou revertendo isso. É um pouco o que tenho feito em minhas obras ultimamente: poder me libertar de certas cargas e, ao contrário, poder celebrar o mundo feminino que vivi, que foi muito forte. (Centurión, [s.d.]).

Já suas pinturas são compostas por cores contrastantes, formas geométricas e elementos da natureza ou de criação humana se sobrepondo. Ao longo de sua trajetória, pintou também sobre tecidos não convencionais, pesquisando cobertores, almofadas e mantas, agregando significados simbólicos uma vez que “reforça uma imagem gráfica que acompanha um suporte cotidiano e doméstico desenhado para o abrigo dos corpos” (Lemus, s. d., [tradução nossa]).

Ele trabalhou com a representação de plantas e animais excêntricos, com o movimento das formas e sua integração em um universo particular do artista. Em *Ciervo* (1994), Centurión usou como suporte um cobertor estampado com a imagem de um veado entre pinheiros e galhos brancos, em meio a um fundo verde água. O artista deu destaque à figura do animal pintando-o com tinta marrom e preta. As pinceladas de tinta enrijeceram o tecido, se contrapondo às figuras macias representadas na estampa original, além de realçar a relação entre figura e fundo a partir das cores. A cena ganha um tom onírico e fantástico com o destaque dado à figura do veado pelo artista, distinguindo o físico e o subjetivo, o coletivo e o particular (Figura 2).

É característico também do artista inserir frases bordadas às suas produções, como reflexões acerca de seus afetos, suas vivências e dores. “Esses materiais, implicados com a intimidade da vida cotidiana, refletiram a pele da memória de amores e desamores. As pegadas onde se inscreve o privado” (Rosa, 2015, p.143, [tradução nossa]). Em *Mi casa*



FIGURA 2.

Feliciano Centurión, *Ciervo*, 1994. Acrílica sobre cobertor, 232 x 191 cm. Fonte: Galeria Millan. Disponível em: <<https://millan.art/artistas/feliciano-centurion/>> Acesso em 20 de novembro de 2024.

es *mi templo* (1996), a intimidade do cotidiano doméstico é evocada por meio de um avental de cozinha, geralmente utilizado por donas de casa, contendo a frase bordada em letra cursiva e delicada “minha casa é meu templo”. O tecido branco é decorado com bordados de quatro ramos multicoloridos de flores e de pontos formando um semicírculo ao redor da frase que indica o título (Figura 3).

Após o diagnóstico de HIV positivo em 1992, o artista passou a tratar temas relativos à doença, ainda que tenha revelado sua condição somente para amigos próximos até pouco antes de sua morte. Entretanto, o paraguaio manteve concomitante a produção de obras de representação de seus sonhos, animais e motivos florais, agregando à textura das mantas.

O artista produziu por vezes sobre suportes de grande escala, como cobertores e, por outras, sobre pequenos recortes de tecido. Com o avançar da enfermidade e a necessidade de repouso prolongado, o artista se dedica mais fortemente aos bordados, à costura e ao crochê, explorando o expondo seu passado, seu presente enfermo, suas memórias, suas relações afetivas, crenças e temores. Por tabu ou por medo, havia coisas que ele não podia dizer, então o bordava (Dillon, 2004 *apud* Lemus, 2021). É o caso de *Que en nuestras almas no entre el terror* (1992), obra na qual o artista trabalhou com diversas texturas, bordando, entre quadros de tecido inscritos uns nos outros, a frase que dá título à obra. As palavras são um apelo íntimo de esperança em meio ao contexto de medos e incertezas provocados pela epidemia do HIV (Figura 4).

Assim, “Centurión se apropriou das tarefas designadas pelo ideal de domesticidade feminina, as levou ao campo da arte comprometendo-as a falar do corpo em processo de perda em relação ao ato de amar.” (Rosa, 2015, p. 143). Em suas obras, “a intimidade é um refúgio” (Gontijo, 2021, p. 276) e essa particularidade é acentuada em seus momentos mais débeis.



FIGURA 3.

Feliciano Centurión, *Mi casa es mi templo*, 1996. Bordado em tecido, 33 x 66 cm. Fonte: Visual Aids. Disponível em: <<https://visualaids.org/artists/feliciano-centurion>> Acesso em 20 de novembro de 2024.

A subjetividade se projetou nos temas, nas operações, nos materiais, nos discursos e o pessoal adquiriu uma hierarquia inédita na representação. Isso não significou uma retirada da política com maiúsculas, nem a evasão total do público, mas o ingresso de uma micropolítica como forma legítima de ordenar os signos de uma época. [...] pensar como a identidade, a sexualidade e a doença funcionam como um nexo de produção, uma maneira de se afirmar para compensar os efeitos de uma realidade pouco favorável. (Lemus, 2021, p. 4-9, [tradução nossa]).

Centurión realizou exposições tanto na Argentina quanto no Paraguai, sendo uma ponte entre o cenário artístico dos dois países. Mostras individuais marcam sua trajetória também em países como Irlanda, Alemanha, Inglaterra, Brasil e Estados Unidos. Suas obras também marcaram presença em importantes exposições coletivas como “*Preludio*” (1991), a primeira participação de muitas do artista no CCRR, seguida de *Algunos Artistas* (1992) no Centro Cultural Recoleta, que expandiu a visibilidade do CCRR; a 5ª Bienal de Cuba (1992); “*Teko Paraguay*” (1996), na *Maison de l’Amerique Latine* em Paris; a 33ª Bienal de São Paulo (2018); entre tantas outras dentro e fora do continente americano. O artista também recebeu diversos prêmios de instituições argentinas e paraguaias, além de hoje fazer parte de coleções públicas como do Museu de Arte Latino-americana de Buenos Aires, do Museu Castagnino + Macro em Rosário, do Museu Nacional Centro de Arte Reina Sofía em Madri e dos museus estadunidenses Guggenheim em Nova York e Blanton em Austin.

Como foi citado, o artista relatou suas dores, afetos e memórias através de seus bordados, nos quais aplicou técnicas tradicionais, como o *Ñanduti* e o *Ao Po’i*, essenciais da cultura paraguaia. O *Ñanduti* é uma técnica de bordado tradicional de origem controversa. A versão prevalecente é de que, com a vinda de mulheres espanholas no período da colonização, veio também o bordado tradicional em linhas brancas, que se tornou parte importante da cultura paraguaia.



FIGURA 4.

Feliciano Centurión, *Que en nuestras almas no entre el terror*, 1992. Bordado em tecido, 37 x 42,5 cm. Que em nuestras almas no entren el terror, 1992. Fonte: Oficina Palimpsestus. Disponível em: oficinapalimpsestus.com.br. Acesso em 14 de novembro de 2022.

Entretanto, a técnica desperta também o imaginário paraguaio, cujas lendas sustentam que “o *ñanduti* nasceu da branca cabeleira trançada de uma mãe tecelã que, desesperada para ajudar o filho apaixonado, se sacrificou para que ele tivesse um presente especial para dar à sua amada” (Serafini, 2016). Essa versão é apoiada no aspecto de que a cultura guarani é forte em cestaria, destacando-se o conhecimento em costura com fios e tecidos que constituíam as vestimentas de homens e mulheres guaranis, o *typói* (Díaz, 2021). Além disso, há também o fato de que o próprio nome *Ñanduti* é de origem guarani: “*ñadu*” significa “aranha” e “*morotí*”, “cor branca”, portanto, “teia de aranha branca”, remetendo à forma do bordado. Independente de qual seja sua origem de fato, o *Ñanduti* de hoje reflete a mescla da cultura hispânica com a guarani, o que é fator chave para a cultura paraguaia (Souza; Giudice, 2015). “O fato é que a renda produzida imita as teias de aranha. Sua referência à natureza é nítida. Os desenhos formam flores, libélulas e borboletas, por exemplo. O *Ñanduti* encanta por sua delicadeza e leveza” (Silva; Alves, 2020, p. 142).

Consiste na construção de círculos radiais a partir de um tecido base preso a um bastidor, onde são desenhadas as formas que o bordado terá. A partir do desenho, são trançadas linhas finas, tradicionalmente de algodão ou seda, formando círculos na cor branca ou em cores contrastantes, que criam motivos representativos da “vida cotidiana do mundo vegetal, do mundo animal, do mundo doméstico e do mundo das lendas” (Silva; Alves, 2020, p. 148). As formas criadas crescem em torno do centro, como raios de sol, ricas em adornos que remetem a elementos da natureza local. São mais de setenta pontos possíveis para o desenvolvimento da técnica e seus nomes também remetem à natureza, como “flor de goiaba” e “garra de gato”. Os pontos centrais são o que dão sustentação para o que cresce a seu redor e, ao fim, o tecido base é recortado, restando a renda *Ñanduti*.

No passado, as tranças finas eram produzidas apenas com linhas brancas e consideradas artigos de luxo. Porém, com o tempo foram ganhando cores vibrantes, que exalam do ambiente no Paraguai e se transportam para os costumes, vestuário, danças e festas do povo. As cores tomam conta das ruas e praças dessa nação. (Silva; Alves, 2020, p. 142).

Esse bordado, cuja técnica é passada por gerações, é a principal fonte de renda de muitas mulheres paraguaias, sendo produzida nos arredores de Assunção, com destaque na cidade de Itauguá, mas comercializada por todo o país. É um reconhecido artigo popular encontrado em ruas e feiras de artesanato paraguaias. Enfeita principalmente vestimentas, mas também é encontrado em quadros, colchas, ornamentos religiosos e diversos outros objetos.

Ainda que seja uma herança, parte da tradição da cultura material, a artesã é livre para criar e deixar sinais de sua subjetividade na renda (Ribeiro, 1983 apud Silva; Alves, 2020). Na tradição, o *Ñanduti* era usado como adereço de mulheres em seus casamentos, carregando a herança de sua família, visto que eram bordados por anos pelas mães e avós das noivas (Silva; Alves, 2020). É expressão da feminilidade da mulher paraguaia, de suas lendas e crenças (Plá; Gonzáles, 1983 apud Silva; Alves, 2020). A importância do *Ñanduti* para a cultura paraguaia é tamanha que foi declarado Patrimônio Nacional Cultural Intangível no ano de 2019 e, em 2021, foi anunciado o dia nacional dessa artesanaria, a fim de valorizar e enaltecê-la como fonte de empoderamento para as mulheres e famílias paraguaias. Além disso, a prática do *Ñanduti* foi implementada no currículo de escolas municipais e em penitenciárias femininas, como forma de resgate e fortalecimento de seu valor cultural e de reinserção social, abrindo possibilidades de trabalhos futuros.

Já o *Ao Po'i* ou *Aho Po'i* é uma técnica de bordado à mão em um tecido de algodão. Seu nome significa “tecido fino” ou “roupa delicada” em guarani. Surgido no século XIX em Guairá, região central paraguaia, o *Ao*

Po'i carrega o histórico inventivo e persistente das mulheres paraguaias. Pois sua criação remonta à ditadura de José Gaspar Rodríguez de Francia, entre os anos de 1813 e 1840, quando as fronteiras do país foram fechadas e, conseqüentemente, a importação de produtos era impraticável. Assim, necessitando de vestimentas para a população na escassez de matéria prima, as mulheres elaboraram fios de algodão que serviram de base para tecer e costurar diferentes vestimentas.

O *Ao Po'i*, portanto, abrange todo o processo de criação do produto têxtil, sendo que a primeira etapa de limpar o algodão e com ele fazer fios pode demorar cerca de dois dias (Fleitas, 2017). De início, a técnica não contava com bordados, mas com o tempo foi se transformando, marcando distintas gerações com suas mais de setenta variedades, nomeadas em guarani e transmitidas por gerações de modo oral (Barchello; Báez; Alfonso, 2016). Hoje, assim como o *Ñanduti*, é elemento chave para o artesanato feminino no país, ainda que a técnica já seja reproduzida pela indústria. A tradição continua mais forte na região de Guairá, sendo um ofício marcado pela coletividade entre mulheres e o sustento de milhares de famílias (Actualidad, 2021). Desde os anos 2000, o governo paraguaio tem contribuído para o fomento e promoção das práticas de *Ao Po'i* como constituinte da identidade nacional, mas foi em 2018 que essa ação foi consolidada com o decreto nº 6473, que incentiva o uso de vestimentas em *Ao Po'i* pelos funcionários de empresas estatais.

Em *Paraguay imensamente azul* (1991), Feliciano Centurión pintou um cobertor azul marinho representando um céu com onze círculos feitos de rendas brancas *Ñandutis*, em formato de sóis, flores ou pequenos quadrados. A luz que emana de cada esfera bordada é retratada através de círculos circunscritos pintados nas cores azul, branco e preto, que se expandem e se encontram, como ondas formadas por gotas d'água na superfície, uma expansão em tinta das linhas bordadas. Uma discreta linha sinuosa separa esses elementos da base do cobertor, onde se encontra um pequeno barco, pintado com linhas brancas como um barco de

papel, revelando a imensidão do azul brilhante do céu paraguaio, como revelado no título da obra (Figura 5).

Percebe-se, portanto, o toque de Feliciano Centurión à herança guarani de seu país natal por meio da apropriação desses materiais e técnicas, que são fundamentais para a leitura da cultura e da identidade paraguaias. Sendo assim, ao levar essas tradições à Argentina através de suas obras e ao se tornar parte essencial do cenário artístico argentino do período, Centurión provoca um cruzamento de identidades através desse intercâmbio cultural. Além disso,

na apropriação de uma série de práticas socialmente designadas à mulher, assim como de elementos (mantas, guardanapos, bicos de crochê, caminhos de mesa), pertencentes ao domínio da intimidade doméstica, a obra de Feliciano desorganizava as divisões de gênero estabelecidas e colocava em tensão os territórios do privado e do público, para fazer da própria intimidade um espaço de ativação micropolítica. Para ele não se tratava de uma mera inversão dos papéis de gênero normalizados. Em torno dessas práticas as mulheres também haviam construído, historicamente, redes de afetos e solidariedades políticas. A incorporação do tecido e do bordado aludia, assim, a subjetividades e identidades políticas (das mulheres, dos homossexuais) vinculadas à invenção de tramas de afeto e de aliança, desobedientes à ordem social dominante hétero e masculino. (Davis, 2013, s. p. *apud* Rosa, 2015, p. 144, [tradução nossa]).

Outro aspecto a ressaltar é o fato de que, por mais que Feliciano tenha uma longa formação em belas artes, o artista também é marginal em diversos aspectos. O primeiro, no sentido social e subjetivo de sua identidade enquanto um homem gay e HIV-positivo em uma sociedade que o lia sob o estigma e o preconceito. Outro, no aspecto de suas referências e escolhas formais para a composição de suas obras, como o uso do têxtil, atribuído ao feminino e às artes ditas menores, além das técnicas tradicionais mencionadas e de elementos como fauna e flora exuberantes, cores contrastantes e objetos cotidianos que são subjugados ao campo do popular.



FIGURA 5.

Feliciano Centurión, *Paraguay imensamente azul*, 1991. Tinta esmalte e Ñanduti sobre tecido, 200 x 150 cm. Fonte: Museu Reina Sofía. Disponível em: <<https://www.museoreinasofia.es/coleccion/obra/inmensamente-azul>> Acesso em 20 de novembro de 2024.

Esses cruzamentos das identidades (guarani, paraguaia, argentina, feminina, gay, subalterna, popular, etc.) corresponde ao conceito de hibridismo de Néstor García Canclini (2003). Para o autor, hibridismo corresponde ao resultado de processos socioculturais nos quais estruturas e práticas, antes independentes, se combinam, gerando novas estruturas e práticas. Na figura de Feliciano Centurión, percebe-se a tensão entre hibridismo e segregação que, segundo o mesmo autor, é provocada pelas relações complexas da modernidade entre hegemônico e subalterno. Desse modo, o paraguaio constitui um exemplo do que Canclini chama de artista liminar.

Os artistas liminares são artistas da ubiquidade. Seus trabalhos renovam a função sociocultural da arte e conseguem representar a heterogeneidade multitemporal da América Latina, ao utilizar simultaneamente imagens da história social e da história da arte, do artesanato, dos meios massivos e da extravagante diversidade urbana (Canclini, 2003, p. 367).

Com base em Canclini (2003), Centurión se inscreve na categoria de liminar ao apropriar-se de referências das belas artes, da história latino-americana, do artesanato popular e do contraste cromático da cultura de massa urbana, além de se posicionar nos limites e convergências entre diversas categorias de cunho identitário.

Considerações Finais

A condição liminar da produção de Centurión exige uma perspectiva interseccional para sua obra. No campo das representações identitárias que atravessam as principais curadorias sobre o artista na atualidade, salientar qualquer uma das identidades que atravessam seu percurso em detrimento das demais imputa uma simplificação injusta com a poesia e as ideias do artista. A simplificação é especialmente injusta para alguém

que, como ele, preocupou-se tanto com a violência e as injustiças produzidas pelos estereótipos. De toda forma, ao destacar o peso das técnicas de bordado tradicionais e populares em sua carreira, afirmamos a possibilidade de conjugar o popular às questões de gênero e sexualidade. Em depoimento recente, a artista Cristina Schiavi ressaltou o desinteresse de Centurión pelo cânone artístico e pela história da arte convencional. Sua produção estava ligada à outra experiência estética. Segundo ela,

a feminilidade fazia parte dessa experiência quando criança, uma parte de sua vida. Ele falava sobre o mundo feito por mulheres e se interessava pelo universo de práticas normalmente restritas às mulheres — das mantas ao artesanato. Para ele, aquele universo feminino era arte e uma forma de captar a própria vida (Schiavi *apud* Iglesias Lukin; Marta, 2020, p. 75.).

Outrossim, a obra de Feliciano Centurión ocupa um entre-lugar importante na história da arte sul-americana. Entre o tradicional e o contemporâneo, as obras do artista são caracterizadas pela manipulação do têxtil, pelo reaproveitamento de objetos cotidianos e baratos e pela representação do imaginativo. Enquanto um homem gay e HIV-positivo, o paraguaio relatou suas dores, seus afetos e suas memórias através de seus bordados criados a partir de técnicas tradicionais de seu país, como o *Ñanduti* e o *Ao Po'i*. Sendo um artista chave para a arte argentina dos anos 1990, Centurión remonta, através de suas obras, à herança guarani presente na cultura paraguaia.

À sua obra foram atribuídos termos como “*Light*”, “*Rosa*” e “*Guarango*”, devido a seu teor feminino e gay e por aspectos formais. Ticio Escobar nos lembra que sua determinação de superar hierarquias sustentadas por preconceitos sexistas estabelecidos “pelo sistema hierárquico patriarcal implica uma posição política” (Escobar, 2020, p.20). Portanto, Feliciano Centurión opera entre os cruzamentos e as convergências

de múltiplas categorias identitárias à margem da narrativa histórica consagrada e, através desse hibridismo, toca a intimidade ao mesmo tempo que a dimensão política do coletivo, subvertendo também tabus de gênero, abalando limitações da arte hegemônica.

REFERÊNCIAS

BARCHELLO, Selva Margarita Olmedo; BÁEZ, Marcela Fernanda Achinelli; ALFONSO, Dahiana Elizabeth Ayala. Asociatividad en las mujeres tejedoras paraguayas en el distrito de Yataity, Guairá, Paraguay. **Revista Internacional de Investigación em Ciências Sociais**, Asunción, v.12, n.1, p. 43-60, 2016. Disponível em: <<http://revistacientifica.uaa.edu.py/index.php/riics/article/view/312>>. Acesso em 28 fev. 2022

CANCLINI, Nestor García. **Culturas Híbridas**: estratégias para entrar e sair da modernidade. São Paulo: Edusp, 2003.

CENTURIÓN, Feliciano. [Série] **Familia**. 1990. Conjunto de brinquedos de plástico com crochê. Disponível em: <<https://www.ceciliabrunsonprojects.com/artists/79-estate-of-feliciano-centurion/works/1153/>> Acesso em 20 de novembro de 2024.

CENTURIÓN, Feliciano. **Ciervo**. 1994. 1 pintura. Disponível em: <<https://millan.art/artistas/feliciano-centurion/>> Acesso em 20 de novembro de 2024.

CENTURIÓN, Feliciano. **Mi casa es mi templo**. 1996. 1 bordado. Disponível em: <<https://visualaids.org/artists/feliciano-centurion>> Acesso em 20 de novembro de 2024.

CENTURIÓN, Feliciano. **Que en nuestras almas no entre el terror**. 1992. 1 bordado. Disponível em: oficinapalimpsestus.com.br Acesso em 14 de novembro de 2022.

CENTURIÓN, Feliciano. **Paraguay imensamente azul**. 1991. 1 pintura com bordado. Disponível em: <<https://www.museoreinasofia.es/coleccion/obra/inmensamente-azul>> Acesso em 20 de novembro de 2024.

CENTURIÓN, Feliciano. Mundo feminino, [s. d.]. São Paulo: 33ª Bienal de Arte de São Paulo, 2018. Áudio. Disponível em: <<http://33.bienal.org.br/pt/audioguia-detalle/5367>>. Acesso em: jan. 2022.

DÍAZ, Susana Trinidad Ruiz. El ñandutí, reflejo de dos culturas. **UltimaHora**, 2021. Disponível em: <<https://www.ultimahora.com/el-nanduti-reflejo-dos-culturas-n2947836.html>> Acesso em fev. 2022.

ESCOBAR, Ticio. "The strongest thread". In: IGLESIAS LUKIN, A.; MARTA, K. (orgs.). **Feliciano Centurión**. Nova York, Americas Society, 2020. FLEITAS, Jasmín Gómez. La ruta del Ao Po'i. **La Nación**, 2017. Disponível em: <<https://www.lanacion.com.py/revista-vos/2017/12/19/la-ruta-del-ao-poi/>> Acesso em fev. 2022

GONTIJO, J. C. A pregnância da forma. **MODOS: Revista de História da Arte**, Campinas, SP, v. 3, n. 1, p. 268–279, 2019. Disponível em: <<https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/mod/article/view/8662926>>. Acesso em: 8 nov. 2021.

KROCHMALNY, Syd. La Kermesse: arte y política en el Rojas. **Revista Caiana**, Buenos Aires, v.2, p. 1-15, 2013. Disponível em: <<http://hdl.handle.net/11336/28226>>. Acesso em 08 nov. 2021.

IGLESIAS LUKIN, A.; MARTA, K. **Feliciano Centurión**. Nova York, Americas Society, 2020.

LEMUS, Francisco. Arte y vida. Los años noventa en Buenos Aires. **Heterotopías**, v. 4, n.7, p. 1–25, 2021. Disponível em: <<https://revistas.unc.edu.ar/index.php/heterotopias/article/view/33426>>. Acesso em 08 nov. 2021.

LEMUS, Francisco. Feliciano Centurión. **Fundación MALBA**, [s. d.]. Disponível em: <<https://coleccion.malba.org.ar/sin-titulo-8/>> Acesso em fev. 2022.

QUÉ es el ao po'i qué los trabajadores públicos paraguayos deberán vestirse con ese tejido los viernes?. **Actualidad**, 2021. Disponível em: <<https://actualidad.rt.com/actualidad/413897-ao-poi-trabajadores-publicos-paraguayos>> Acesso em fev. 2022.

ROSA, María Laura. Cuando la intimidad es política: arte y homosexualidad en el Centro Cultural Ricardo Rojas de Buenos Aires durante los años '90. RELASO: **Revista Latina de Sociologia**, Vol. 5, p. 135-149, 2015. Disponível em: <<http://dx.doi.org/10.17979/relaso.2015.5.1.1521>>. Acesso em 05 nov. 2021.

SERAFINI, Mariana. Ñanduti, as cores do Paraguai. **Vermelho**, 2016. Disponível em: <<https://vermelho.org.br/2016/01/08/nanduti-as-cores-do-paraguai/>> Acesso em fev. 2022.

SILVA, Dayse Centurion; ALVES, Gilberto Luiz. O artesanato Ñanduti em Bella Vista Norte, Paraguai. **Espaço Ameríndio**, V.14, N. 2, p. 141-159, 2020. Disponível em <<https://seer.ufrgs.br/EspacoAmerindio/article/view/106630>>. Acesso em 15 fev. 2022.

SOUZA, Laila Rebeca do Amaral; GIUDICE, Rafael Furlan Lo. Artesanato, o espelho do três-lagoense: folkcomunicação, identidade e resistência. In: **Anais do XVII Congresso de Ciências da Comunicação na Região Centro-Oeste – Intercom**. Campo Grande: Intercom, 2015. Disponível em <https://www.portalintercom.org.br/anais/centrooeste2015/lista_area_IJ01.htm> Acesso em fev. 2022.

Data de submissão: 02/02/2024

Data de aceite: 08/01/2025

Data de publicação: 12/04/2025