

COLEÇÃO PPGARTES-UERJ
ARTE E CULTURA CONTEMPORÂNEA

2

TRANS_BORDAR
HORIZONTES

ENTRE
ARTES

COLEÇÃO PPGARTES-UERJ
ARTE E CULTURA CONTEMPORÂNEA

ORGANIZAÇÃO DA COLEÇÃO
Luciana Lyra
Paloma Carvalho Santos

2
ARTE, IMAGEM
E ESCRITA

TRANS_BORDAR
HORIZONTES

ENTRE
ARTES

ORGANIZAÇÃO
Paloma Carvalho Santos

2022

NAU
EDITORA

TRANS_BORDAR HORIZONTES COLEÇÃO PPGARTES-UERJ DE ARTE E CULTURA CONTEMPORÂNEA

Luciana Lyra
Paloma Carvalho Santos
organizadoras

O Programa de pós-graduação em Artes do Instituto de Artes da Universidade do Estado do Rio de Janeiro tem marcado a paisagem acadêmica nacional com desenhos traçados entre a reflexão crítica e a atualização dos paradoxos envolvidos na criação, fruição e pesquisa do fenômeno artístico. Desde o devotado questionamento acerca das fronteiras disciplinares da arte até o seu valor histórico, assim como as suas repercussões no campo social, o programa vem se dedicando a intensas reflexões que acabaram por se desdobrar em numerosa produção bibliográfica, urdida por seus e suas docentes e discentes, individualmente ou em pequenos agrupamentos, desde 2005.

Como primeira ação coletiva no *tópos* das publicações, o PPGArtes-UERJ lançou, em 2019, o livro *Arte e Cultura – Ensaios*, pela Editora Cobogó (Rio de Janeiro), reunindo importantes artigos dos docentes do programa. Continuando esse propósito, emergiu a ideia de problematizar os tempos que vivemos com a edição desta coleção, que será distribuída em e-book pela NAU Editora. Com esta publicação, disponibilizada gratuitamente, incrementamos e ampliamos ainda mais o acesso ao acervo da coletividade do programa – docentes e discentes – e celebramos uma nova ação comunal no campo bibliográfico, enfatizando o calibre político de resistência desse empreendimento no frágil contexto nacional de aguçadas distopias.

A coleção intitulada *Trans_bordar horizontes*, do PPGArtes-UERJ, congrega cinco volumes em e-book relacionados às

linhas de pesquisa do programa, priorizando a área de concentração “Arte e Cultura Contemporânea” e os modos de resistência das pesquisas em artes em panorama atual de pandemia, pós-pandemia e desmonte das políticas na universidade pública brasileira. Nesta coleção, o contemporâneo é abordado a partir das práticas estéticas, os novos modos de existir, de sentir que engendram renovadas classificações de lugares, de tempos, outras formas de visibilidade, em especial nesta fase de intensa desestrutura dos modos de fazer arte e refletir sobre esse importante campo de ação. A coleção tem como público-alvo interessades em pesquisa em arte, seu campo de criação e sua dimensão política.

No livro 1, intitulado *OSREVNI-INVERSO*, organizado pela linha “Arte, experiência, linguagem”, artistas-pesquisadores apresentam seus trabalhos em formatos livres, consequentes a seus processos artísticos mesmos: interlocuções entre o textual e o sensorial, costurando plasticidades e discursos, comprometidos com a pesquisa autônoma, que não se constrói subjugada a metodologias preexistentes. Produções que enfatizam a experimentação de linguagem em seus diferentes recursos, suportes e dimensões sensoriais e em suas articulações poéticas, teóricas, críticas e institucionais.

O livro 2, *Entre Artes*, reúne ensaios históricos e visuais centrados nas investigações que transitam entre a arte e suas poéticas, a história e a teoria da arte. São produções de pesquisadores da linha “Arte, imagem, escrita”, na qual se busca desenvolver e afirmar novas práticas da escrita da arte, superando quaisquer dicotomias entre a expressão e a reflexão; o teorizar/historicizar e o ato propriamente artístico. Práticas investigativas de conceituações históricas e poéticas que se dedicam à potência da imagem e do corpo, sua constituição e seus usos políticos na interação com a experiência.

No livro 3, *Tramas do corpo – ressonâncias e resistências performativas*, da linha “Arte, pensamento, performatividade”, encontramos capítulos relacionados ao conceito de

performatividade na arte contemporânea, envolvendo questões teórico-crítico-experimentais acerca dos modos de ação construídos pelo corpo como um todo, o que significa exames múltiplos de atos de fala, atos de pensamento, atos de cena e atos de cultura, voltados para a expansão da formação poética, artística e política no âmbito do sensível.

O livro 4, *Hipóteses – Ensaios de Arte e Cultura*, organizado pela linha “Arte, Recepção, Alteridade”, reúne ensaios de experimentação histórica e historiográfica que investigam o fenômeno artístico a partir de sua relação com a instância cultural, em dupla vertente: ao abordar o problema da recepção e trânsito de objetos, práticas, teorias e tradições artísticas dentro da nova geo-história da arte; e ao lidar com a questão da incorporação do problema da alteridade no discurso crítico e historiográfico, especialmente a partir de objetos, temas e questões usualmente associados ao campo antropológico, tais como objetos artísticos e etnográficos, arte e ritual, arte e vida, entre outros.

Em consonância com a vocação da linha “Arte, Sujeito, Cidade”, no livro 5 da coletânea, intitulado *Cidades, inscrições, travessias*, a arte que é objeto das obras apresentadas não é somente produção de artefatos e eventos, mas, sobretudo, práxis definidora de modos de ser e de habitabilidade. Que não é tampouco a cidade genérica, mas, a cada vez, esta cidade, a cidade que inscreve sobre os corpos daqueles que a habitam suas tatuagens de feridas, de silenciamento, de ausência e de expurgo. Cidade onde a arte se diz, por sua vez, gesto que imprime de volta sua marca como potência de criação de tempos e espaços de vida e de autoformação, de experimentação de modos de subjetivação e de produção de presença, como *autopoiesis* individual mas sempre coletiva.

Por fim, ao urdir esta coleção, procuramos desenhar outras e novas paisagens, muitas delas utópicas, atravessando as perdas oceânicas que tivemos no último par de anos

para bordar novos horizontes multicores ao largo e adiante, seguindo os sentidos, confiantes na relevância de nossas pesquisas para que possamos inventar renovados mundos, tecidos com os fios potentes e férteis da arte.

SUMÁRIO

APRESENTAÇÃO

ENTRE AS LINHAS: ARTES
Paloma Carvalho Santos
6

EXAURIR O QUINTAL
Ana Paula Emerich
8

LEMBRAR PELA LUZ
Leila Danziger
18

**O REENCONTRO COM A PRECARIIDADE:
O EU, O OUTRO, O NÓS**
Luiz Cláudio da Costa
29

**A JANELA ESPECULAR:
A TEVÊ E A ARTE**
Marisa Flórido Cesar
40

AINDA ESTAMOS SONHANDO
Mayra Martins Redin
53

**COR E DINAMISMO:
A VIDA NAS COISAS**
Paloma Carvalho Santos
63

**ARTE NEGRA:
BRASIL-DAKAR**
Sheila Cabo Geraldo
75

FOME DE ALTERIDADE
Tadeu Ribeiro Rodrigues
84

SOBRE AS/OS AUTORES
96

**SOBRE AS ORGANIZADORAS
DA COLEÇÃO**
96

ENTRE AS LINHAS: ARTES

Paloma Carvalho Santos

Apresentamos aqui trabalhos de docentes e discentes da linha Arte Imagem e Escrita, encontro de pesquisas que reúnem o fazer artístico e as práticas de escrita crítica, histórica e teórica, articulados e nutridos de testemunhos dos processos, numa relação de proximidade com obras e artistas.

Abrimos o livro com “Exaurir o Quintal”, de Ana Emerich, ensaio visual com hiperlink para faixa sonora. Artista e doutoranda, Emerich faz conviver em seu trabalho imagens visuais e auriculares. Para a artista, o som é uma indisciplina do espaço e um elemento que não se deixa capturar de todo. Gravações de campo e materiais de arquivo são entendidos como enquadramentos da memória, vestígios de corpos em contextos e temporalidades específicas, sob camadas e filtros não neutros. Nesse campo, a artista dialoga com as pesquisas e questões de seu orientador Luiz Cláudio da Costa.

As pesquisas de Leila Danziger lidam com o arquivo (pessoal, familiar, nacional, transnacional), com a biblioteca e com a edição, orientando-se pela tentativa de localizar em tópicos de sua história pessoal possibilidades de construção do que nos é comum. Orientadas pela intensa relação entre palavra e imagem, suas produções se desenvolvem em diferentes meios plásticos, tais como técnicas de impressão, fotografia, vídeo, livro de artista e instalação. Em “Lembrar pela Luz”, Leila Danziger nos fala de vestígio, nome e transmissão. A ideia de testemunho perpassa o ensaio, cujo título é extraído de um poema de Yehuda Amichai, sobre a luz do dia e a luz do quintal, a grande e a pequena memória. Como responder a uma janela que pisca ao longo da noite ou a dois cadernos anônimos, carregados de esperanças extraviadas?

Luiz Cláudio da Costa pesquisa as relações entre memória, arquivo e história, com foco de interesse sobre a condição

política da arte. As imagens da arte são pensadas não como expressão que evidencia ou significa problemas da vida pública, mas como expressão aberta aos afetos, aos sintomas, às marcas. A representação precária mostra sua incompletude em razão dos processos materiais, temporais e das contingências relativas ao contato com o outro. “O reencontro com a precariedade: o eu, o outro, o nós” é um estudo sobre a condição precária da arte a partir das mudanças ocorridas na produção artística durante as décadas de 1960 e 1970. O artigo reflete sobre a incerteza das formas artísticas, o descentramento do sujeito da expressão, o uso de materiais baratos, a importância do processo e da apropriação e os deslocamentos da situação de apresentação do trabalho.

Marisa Flório Cesar é crítica, curadora e pesquisadora desta linha. “A janela especular: a tevê e a arte” examina, a partir de obras de artistas brasileiros que abordaram o impacto da tevê em nossas vidas, a dupla condição da tela televisiva como janela (por onde o mundo chega) e espelho (que nos oferece o reflexo autorizando os comportamentos que reflete), e sua decisiva interferência nos processos de subjetivação, nos rumos da história, nas percepções do espaço e do tempo, no controle dos ritmos individuais e coletivos da existência, na confusão entre fato e ficção. E como a tela da televisão passou a ser, desde o século XX, uma abertura ao fluxo crescente de imagens e informações, reconfigurando os poderes do visível e fazendo irromper, no cotidiano, o espetáculo.

Mayra Martins Redin, que concluiu seu doutorado no PPGArtes sob a orientação de Leila Danziger, tem na escrita, na escuta e, também, na transmissão importantes tópicos de suas pesquisas artísticas. Seu texto compartilha conosco algo precioso, sua herança: um exercício diário de imaginação. Em “Ainda estamos sonhando”, ela nos ensina a aprender com o sonho, uma prática “transmitida pelo pai” e repetida por toda a infância, redimensionada como escuta coletiva em redes de troca. Para então retornar aos papéis familiares, agora, os do filho.

Paloma Carvalho Santos, artista-pesquisadora que integra esta linha com a pesquisa Poéticas da Cor, prioriza a materialidade da cor como estímulo anterior à forma: sensações, emoções, imagens. Persegue a historicidade da cor, o não saber que conhece, as imagens que ela provoca. Em “Cor e dinamismo: a vida *nas* coisas”, explora diferentes dimensões do sentir, da intimidade e do público, em momentos distintos de seu processo criativo. Em duas de suas obras plásticas, percebem-se as decisões sendo conduzidas, ora pela manipulação dos materiais – um método construtivo em diálogo com questões da própria história da arte e de coloristas –, ora sob o impacto das histórias dos lugares, dos corpos e territórios, o que ocorre mais no *ritmo* da montagem, quando se demanda um pensamento *em ação*.

Em “Arte Negra: Brasil-Dakar”, Sheila Cabo Geraldo desenvolve parte de sua pesquisa “Políticas da memória: estudos sobre colonialismo e pós-colonialismo na América Latina”, apresentando as concepções de Negritude e Pan-africanismo presentes no 1º Festival Mundial de Artes Negras (Fesman), ocorrido em 1966 em Dakar, Senegal, que reuniu africanos e descendentes contra o sistema colonial e foi atualizado na década de 1990, na Bienal de Dakar e em 2010, no 3º Festival Mundial das Artes Negras. Eventos onde o Brasil teve participação relevante, tanto pelos artistas quanto no engajamento de intelectuais nos debates internacionais acerca de conceitos como negritude, sincretismo, autenticidade e exotismo. O texto segue pontuando outras produções teóricas relevantes, construindo tanto uma história desses conceitos quanto se indagando sobre suas atualizações nas sociedades contemporâneas, em diálogo com as produções artísticas negras.

Tadeu Ribeiro Rodrigues, que recebe orientação de Sheila Cabo Geraldo em seu doutorado, explora, em “Fome de alteridade”, as produções artísticas e literárias e os dispositivos que seus autores usam para conduzir os sentidos e apontar estruturas discursivas e imagéticas que dimensionam a

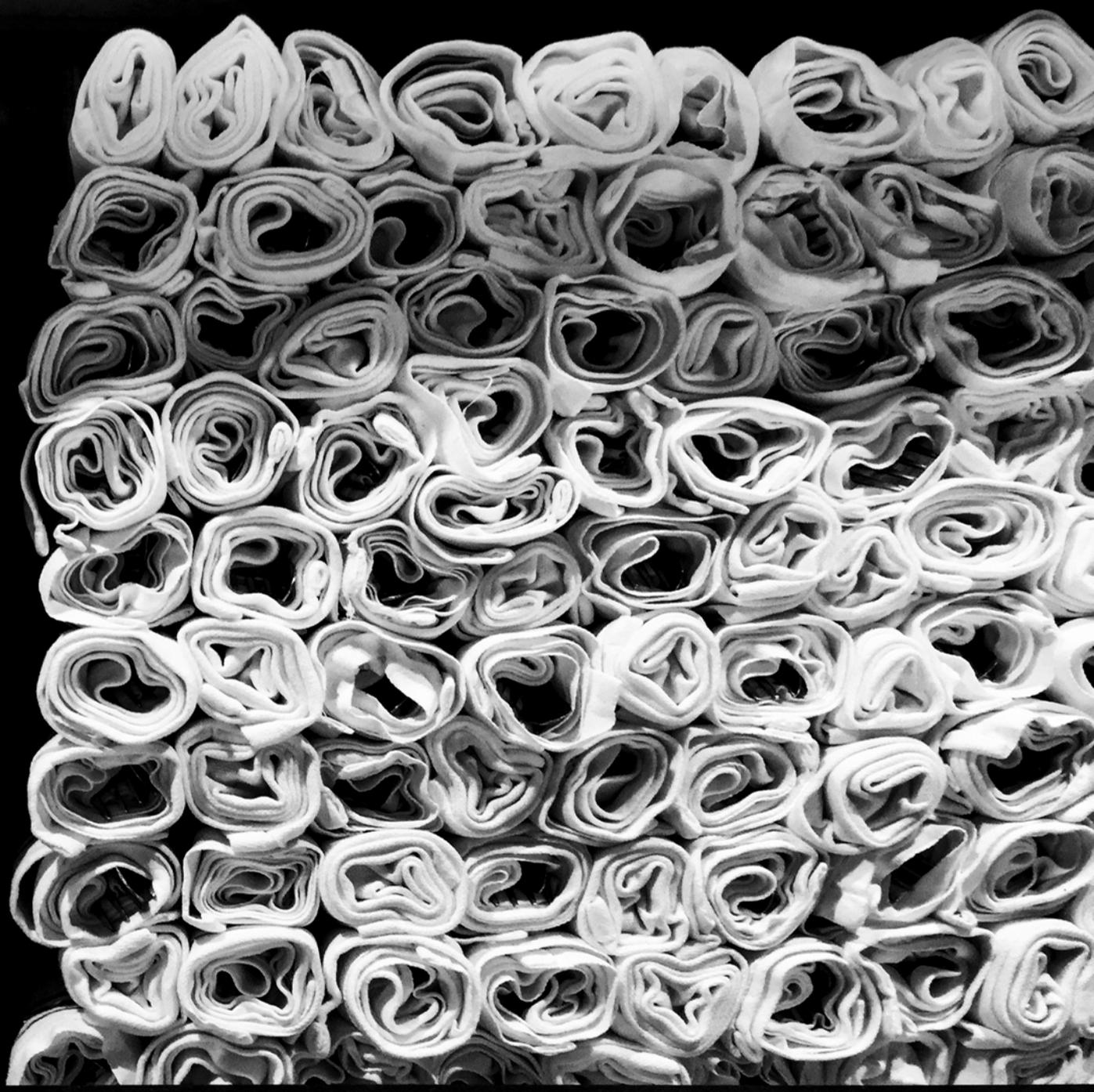
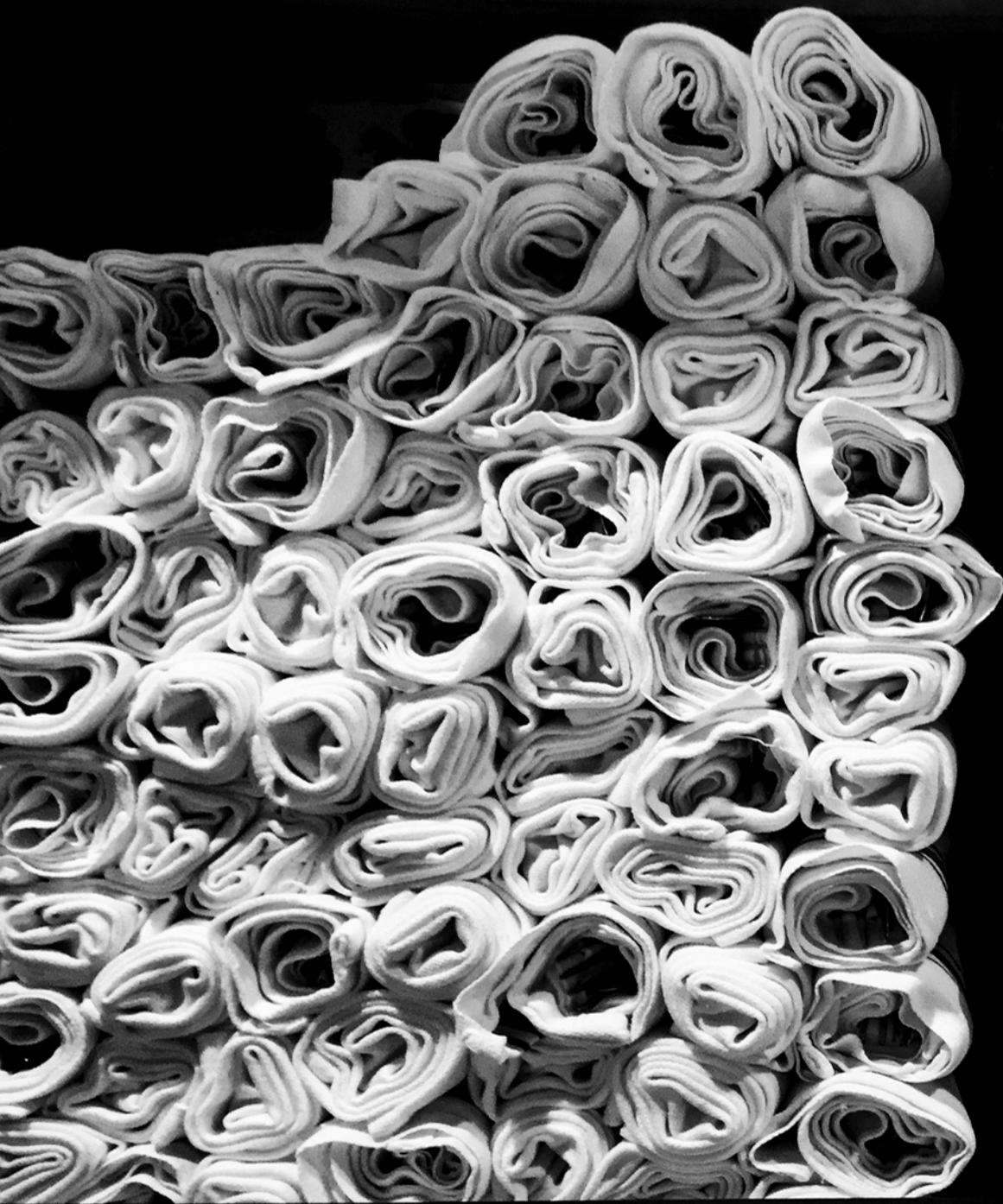
violência do embate entre as civilizações no processo de colonização, contrastando diferentes formas de percepção, de impulsos e desejos.

Realizar este livro foi desafiador: construído a distância, num contexto de pandemia, da convivência entre o prosaico e o sagrado; entre a cozinha, o quintal e os materiais de trabalho; entre a televisão e o computador, os livros, as telas. Nossos trabalhos se apresentam, afinal, para continuar os movimentos daqueles que se foram, para colocar em trânsito nossos corpos, nossas produções. Sabemos que é preciso viajar através do pensamento, das afinidades. Esta é uma edição digital, um vapor intelectual: esperamos que seja levada pelo vento, passe por minúsculas frestas e fertilize solos inimagináveis.

EXAURIR O QUINTAL

Ana Paula Emerich

















os panos da casa estão como novos
e minhas mãos como podem
conto agrotóxicos a cada saliva
fogo, garimpo e um boi subiu no telhado
escuto o apito de um navio
(a liberdade ofende)
exaurir o quintal
torcer o gênero
ensaio¹

1. *Exaurir o Quintal*. Ana Paula Emerich, 2022. Áudio com trechos de *Um sopro de vida*, de Clarice Lispector. <https://www.anapaulaemerich.com/exaurir-o-quintal>





LEMBRAR PELA LUZ

Leila Danziger

*Esquecer alguém é como
esquecer de apagar a luz do quintal
e deixá-la acesa também de dia
mas isso é também lembrar
pela luz.*

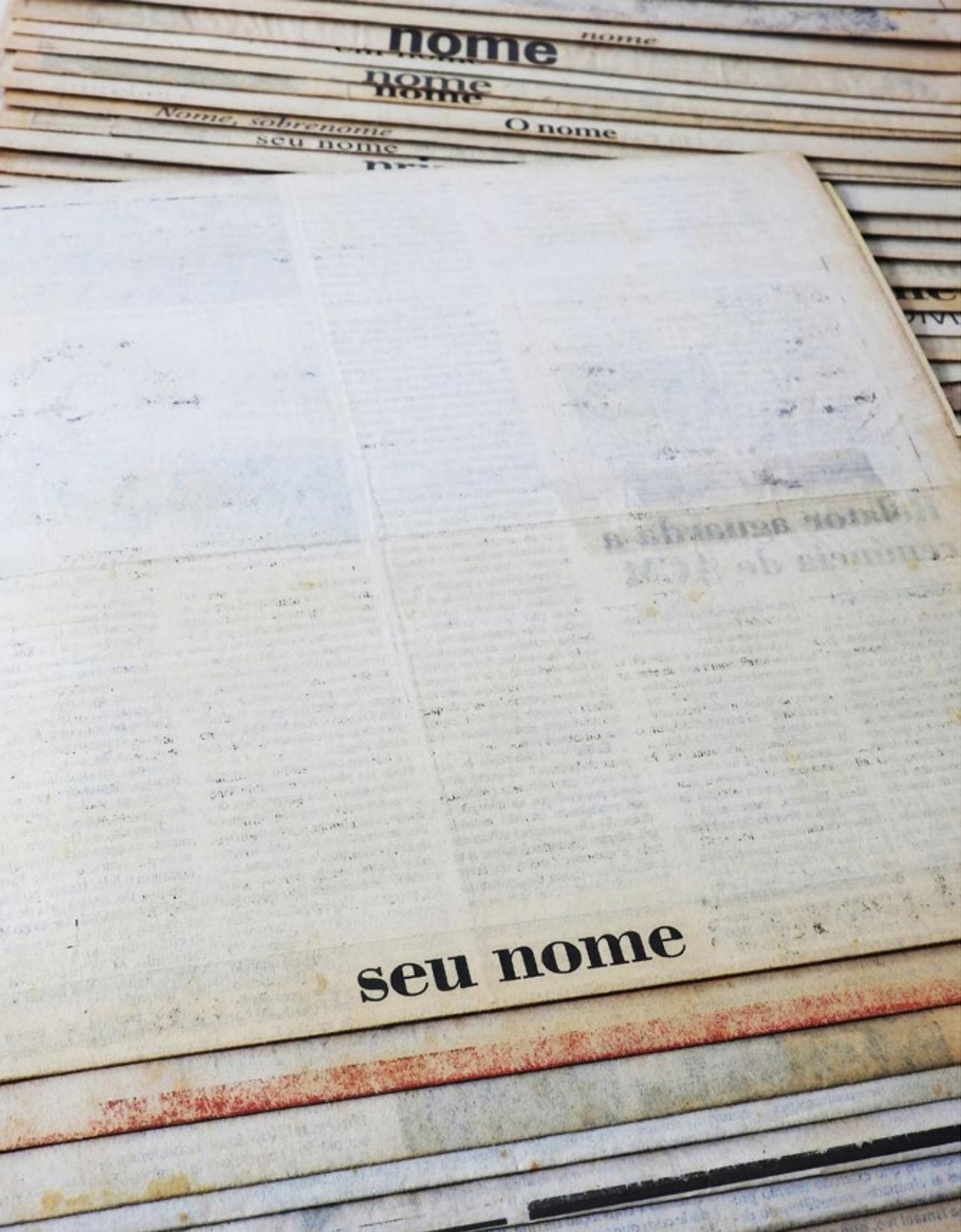
Yehuda Amichai

1

Este texto começaria de outra forma se ao anoitecer de 27 de outubro de 2021 uma luz não começasse a piscar numa janela em frente ao meu edifício, situado ao pé do morro do Cantagalo, em Copacabana. No início, imaginei alguém pedindo ajuda em código, acendendo e apagando o interruptor, talvez a única ação que lhe fosse possível. Uma suposição fantasiosa ou inverossímil? Talvez. Marcada certamente pelo que li há muitos anos sobre a morte de Hélio Oiticica:

Caído no chão entre suas obras, ferido, imobilizado e sem voz, mas ainda com momentos de lucidez, ouvia a campainha tocar, os amigos chamarem ou passarem bilhetes por baixo da porta, sem nada poder fazer. No quarto dia, preocupada com seu “desaparecimento”, sua amiga Lygia Pape decidiu entrar no apartamento por uma janela aberta.¹

1. Hélio Oiticica: o último romântico de uma vanguarda radical. *Jornal O Globo*, 25/03/1980.



Era março de 1980.

Talvez minha imaginação tenha sido potencializada por quase dois anos de relações sociais distanciadas, esgarçadas pela pandemia, e seu rastro de dissolução. Certo é que diante da luz que piscava, liguei para o porteiro do meu edifício, nem sei bem que pergunta fiz, mas ele disse que a luz piscava há muito tempo. E entendi que ela talvez já piscasse ao longo do dia, e somente com a noite tenha se tornado visível.

Por algumas horas, esqueci a janela e o suposto pedido de socorro. Mas quando voltei a vê-la, era noite alta, e ela piscava, ainda piscava, mais veemente e solitária com o apagar de todas as janelas à sua volta. Decidi então fotografá-la, filmá-la como uma espécie de vigília da luz. Ajustei a câmera sobre o tripé no ângulo que me pareceu mais favorável. Liguei o aparelho no modo filmadora e me senti como testemunha de um grande acontecimento: uma luz que pisca no apartamento em frente.²

Seria ali um quarto ou uma sala? Difícil distinguir a função do cômodo a partir da janela na arquitetura insípida, mas imaginei um quarto sumariamente mobiliado. Naquele momento, entendi que não era alguém pedindo ajuda, mas um apelo do próprio espaço. Percebi o que me unia ao quarto: ele piscava no ritmo do coração, um coração acelerado. Pulsávamos juntos. E me lembrei dos “Arquivos do coração”, os milhares de batimentos cardíacos reunidos por Christian Boltanski numa ilha no Japão. Naquele quarto-farol em Copacabana, numa rua sinuosa que traça um caminho possível entre a lagoa e o mar, vi Boltanski, cujo coração havia parado de bater três meses antes.

2

Este texto tomaria um outro rumo se um de meus artistas mais amados não tivesse subitamente desaparecido.

2. Um breve registro da janela está disponível em: https://www.instagram.com/tv/CVhNliODywn/?utm_source=ig_web_copy_link.



Após a morte de Boltanski, em 14 de julho de 2021, voltei a seus livros e entrevistas com intensidade e emoção redobradas. Como forma de me despedir de um artista cuja obra me ensinou imensamente sobre o trabalho de memória, ouvi sua voz como uma espécie de melodia, dias a fio, enquanto trabalhava. Penso ter assistido todas as suas gravações de áudio e vídeo disponibilizadas na internet, e ainda volto a elas. Ele conta as mesmas supostas lembranças com pequenas variações. Repete ter sido uma “criança idiota”, ter tido uma escolaridade irregular e livre, fato generosamente aceito pelos pais – ele judeu, ela católica –, ambos médicos e profundamente marcados pela Segunda Grande Guerra. Boltanski diz que gosta de conversar, embora isso não fique sempre muito claro. Sua emissão de voz é curiosa, revestida de humor e ironia, dotada de um claro apelo afetivo. O artista sabe que se repete. Seus entrevistadores também, mas as repetições têm indiscutível frescor, como se tudo fosse dito pela primeira vez. São um meio consciente para a construção de uma “vida exemplar”, como diz o artista a Catherine Grenier. “O que fazemos nessas entrevistas é a construção de uma vida exemplar. Uma maneira de transmitir que não passa pelo objeto, mas pela história. Como eu não escrevo, uma parte da minha vida exemplar passa pela fala, são anedotas” (BOLTANSKI; GRENIER, 2010, p. 253).

Em sua mostra retrospectiva *Faire son temps*, no Centre Georges Pompidou, abreviada de alguns dias por causa da pandemia, havia uma projeção em um corredor lateral, um espaço secundário e inacessível, em que era possível perceber imagens vistas como se da janela de um trem em movimento. Era um filme em preto e branco, que víamos de relance, meio que distraídos, a caminho de outras obras. As imagens lançavam a dúvida sobre seu estatuto (integravam ou não a mostra? como chegar a elas?) Creio que eu as olhava a partir da mesma distância, e com o mesmo interesse com que olho (ainda olho) a janela-farol que bate como um coração em Copacabana.



O acontecimento-janela teve para mim a força daquilo que, no visível, pede para se transformar em imagem, ou melhor, em “operação imaginante”, como diria Marie-José Mondzain. Imagem é aquilo que não cessa de nos escapar, e que não provoca mudez ou tagarelice, mas o desejo de encontrar palavras justas diante daquele acontecimento do visível.

Escrever sobre a luz que piscava na janela integra o imperativo de tentar *fazer imagem*, pois é bem verdade que a filmagem e as fotos que fiz me devolvem muito pouco do vivido. Elas precisam ser editadas, associadas, montadas, enquadradas, e também narradas para talvez – talvez – fazer algum sentido.

Quando revejo as imagens da janela, percebo que a noite que a envolve é mais intensa na minha lembrança. Os filmes e as fotos me devolvem uma noite clara, com os contornos do edifício nitidamente desenhados contra um céu tão vulgar quanto a própria construção onde a janela se destaca. Talvez a luz que pisque não incomode ninguém, porque vivemos ofuscados pelo excesso de solicitações, alarmes, notificações e pela claridade das telas e monitores que, mais do que nunca, nos conectam ao mundo. Leio com alívio o oráculo da agenda do meu celular, quando nas manhãs mais felizes anuncia:

nenhuma notificação
ou alerta

futuro

E penso em Marguerite Duras, que ao negociar o convite para escrever uma crônica diária no jornal *Libération*, no verão de 1980, afirmava que seu receio era que o compromisso assumido a fizesse perder o caráter aberto dos dias: “Eu tive medo, sempre esse mesmo pânico de não dispor de meus dias totalmente abertos sobre nada” (DURAS, 2008, p. 7). Concordo:



nada me parece mais precioso do que dispor do tempo em aberto, livre de demandas, sem alertas e notificações, um tempo-espaco protegido dos excessos das mídias e da cronofagia ininterrupta, que devora até o sono e mercantiliza os sonhos. O que não implica de modo algum um tempo infenso à responsabilidade de se levantar, literalmente, diante das urgências, mas a busca de um lugar entre solidão e comunidade, como escreveu Kafka em algum momento de seu diário.

3

Este texto começaria de outra forma, e teria o título Nome = Poïesis,³ se naquela noite a luz não piscasse como um coração acelerado.

Nome = Poïesis é um projeto iniciado em 2001 e que continua ativo como interrogação e desejo, percorrendo de modo subterrâneo toda leitura que faço. Há anos coleciono – sem sistema ou rigor – frases e versos que contemham o substantivo nome. Já escrevi sobre isso em outros textos. Já fiz séries de trabalhos com nomes próprios. E, claro, Boltanski fez antes de mim. E muitos outros antes de Boltanski, como a própria liturgia judaica, que coloca a recitação dos nomes dos mortos como um de seus eixos principais. E muitos ainda seguirão trabalhando com os nomes próprios, recolhendo-os, abrindo-os como uma flor, como dizia Barthes.

Como Christian Boltanski, eu também me repito, mas por escrito, porque sempre sobra um resto de não dito naquilo que foi dito ou escrito. E é preciso retornar e escrever de

3. O projeto Nome = Poïesis foi contemplado pelo 7o Programa de Bolsas RioArte, da Prefeitura do Rio de Janeiro, em 2002. Seu título é devedor de Vilém Flusser: “Os nomes próprios são tirados do caos do via-a-ser para serem postos para cá (hergestellt), isto é, para serem postos para dentro do intelecto. Tirar para pôr para cá se chama, em grego, poiein. Aquele que tira para propor, aquele que “produz”, portanto, é o poietés. A atividade do chamar, a atividade que resulta em nomes próprios, é, portanto, a atividade da intuição poética. (...) Os nomes próprios são produto da poesia” (FLUSSER, 1999, p. 65).

novo, dizer de novo, com a força do sopro que atravessa os pulmões a cada dia.

Talvez o que eu procure mesmo seja localizar no que é mais desprezado e inútil o que resta ali de um nome próprio.

4

quanto mais perco meu nome mais me chamam
de dura inconstância é teu nome feito
ouço teu nome, única parte de ti que não se dissolve
não há negação possível de teu nome
ó nome desleal que me escavacas
o nome de Deus é qualquer
meu nome me causa horror
ele morreu pronunciando meu nome
que outro nome poderia ter pronunciado
se teu nome tem duas letras, duas portas abrem teu nome
ele nunca fala sobre ela, nunca pronuncia seu nome
somente lá você entrou inteiro no nome que é seu
como saber jamais que nome me deste?
quinta-feira o saberei porque continuam reunidos em seu nome
nunca teve um nome e não me lembro como o encontrei
diz-me qual teu nome lá nas trevas infernais
o menino repetia-se em íntimo o nome de cada coisa
anota nome e data em outro mundo
escreveste meu nome sobre a água?
era talvez o seu nome, se tivesse tido a sorte de ter um nome
todos os nomes, todos os nomes incinerados juntos
minha cabeça é uma floresta de nomes próprios, daí meu cansaço
eu digo sempre teu nome, teu nome em mim, como se você estivesse
escrevo teu nome na minha memória, mas inutilmente, mas inutilmente
no nome, a essência espiritual do homem se comunica a Deus
mas qual seria o seu nome só o cão obscuramente sabia
as derivas divergentes das sílabas de teu nome
por que nunca se viu nome tão pertencido



não há esperança nenhuma em teu nome
nome que é nome e renome
dizia o mestre do bom nome
a escolha do nome, eis tudo
como se chama o nome?
já perdi o nome que chamava
é um nome de um príncipe, eu falava
não a tua nudez, mas teu nome
que nome tem o que não morre?
Hurbinek, o que não tinha nome
dei-te o nome de José, para te dar um nome que te servisse ao mesmo
tempo de alma
se teu nome tem três letras, três mastros levam teu nome
os nomes próprios no meio de todos esses nomes e lugares comuns
alguém o chamara por outro nome, um absoluto nome, de muito longe
no nome, a essência espiritual que se comunica é a linguagem
no auge do desespero, haviam apagado seu próprio nome
sequer uma linha, um nome, sequer uma flor
foi preciso nove meses para reencontrar seu nome
sussurra sombras sem nome na pele
a ideia de dois nomes sobre uma pedra
tenho uma única memória, aquela do teu nome
o nome do gato
teu nome e o meu
abra meu nome, abra o livro
o mesmo nome

5

Após a morte de meu pai, mantive seu nome – por pura preguiça, eu me dizia – na conta de luz do apartamento em que ele vivia e onde fui morar. Durante alguns anos, a cada mês, a Light me enviava seu nome. Uma conta de luz pode ter a função de monumento? Sem muita consciência, a cada mês, eu lembrava seu nome pela luz. “Havia uma mensagem literal/



enunciado claríssimo onde a luz é a luz é a luz é a luz/ e onde ir-se é desdobrar-se em eco/ como só um pai sabe fazer” (KAMENSZAIN, 2012, p. 53).

6

Há alguns anos, comprei casualmente, em um sebo de rua, dois cadernos. Comprei sem pensar, sem convicção, atraída pela caligrafia regular, pelo preço irresistível: qualquer livro a dois reais. (E o que ainda não era livro? Quanto custa o livro-a-vir?)

Em casa, os dois cadernos foram esquecidos, deixados numa pilha um pouco menos caótica do que a bancada entulhada em frente à estação do metrô Carioca, no centro do Rio, onde os encontrei. Por um ou dois anos, talvez, aguardaram em minha estante destinada aos Inclassificáveis.

Mais uma vez, não sei o que me levou a folheá-los e a vislumbrar o que estava em jogo na caligrafia feminina dos dois cadernos pautados da marca Ferrarte. Suas capas são diferenciadas apenas pelo amarelado mais acentuado numa delas, que possui também anotações indecifráveis à caneta (“completou um verão? raia a claridade e ferve?”).

Nas duas capas, vemos uma escola desenhada em chave modernista, algumas nuvens, uma bandeira lastreada e tremulante, uma fonte, uma árvore, caminhos – tudo isso dentro de um sol desenhado numa geometria esforçada. E o título Brilhante, inserido em diagonal, numa tipografia fantasiosa, que aspira conduzir nosso olhar (ao alto? ao baixo?).

Nos dois cadernos, encontramos o projeto de um livro de poesia longamente elaborado, que deveria se chamar “A ratoeira”. Creio que um dos cadernos foi entregue pela autora a alguém em quem confiava e admirava. Nele há comentários precisos, feitos a lápis, sobre o que foi escrito. No segundo caderno, os comentários foram acatados, os poemas recopiados, reordenados e datados – de 1958 a 1961. Da identidade da



autora, nenhum vestígio. Mas ela era amiga de Sonia, Lilian, Célia e Berenice, como percebemos pelos poemas que trazem esses nomes.

MYRIAM

As nossas discussõezinhas antitóxicas
em que temperamos opiniões
são portas e janelas
por onde libertamos
um mundo colorido de aviões

Rebuscamos esperanças no fundo do saco
você comenta a falta de fundo
eu – a realidade do saco

E seguimos pelas esquinas
duas teóricas loucas
com discussões bizantinas

PIANÍSSIMO

Bererê minha irmã passarinho
um Debussy em você
sorri em surdina

O que não sei é o nome da autora, nem se o livro foi efetivamente publicado. Pelos poemas que escreveu, percebemos que ela era casada, observava o mundo pela persiana, espreitava ruídos no corredor do edifício em que morava, lia filosofia, tinha várias amigas, uma empregada doméstica e certa consciência das profundas desigualdades sociais. Não sei se tinha filhos. Nada do que escrevo aqui a alcançará, mas



na tentativa de inscrevê-la em algum lugar, imagino-a em diálogo com a personagem Ana, do conto “Amor”, de Clarice Lispector, aquela que tinha “a necessidade de sentir a raiz firme das coisas” e que foi “expulsa de seus próprios dias” ao ver um cego mastigando chicletes. Como Ana, a escritora dos cadernos também é marcada pela visão de um cego, na verdade uma mulher “cega enfeitada de fitas”, que “se exhibe pela cidade.// É alguma coisa da treva/ que nunca mais abandona// e em vão procuramos/ cegar os olhos na luz”. Mas um dos versos que mais gosto em seu caderno é o que manifesta certa fantasia miniaturista: “Certas cartas de amor/ deveriam ser escritas num confete”.

7

Em outubro de 2021, na primeira vez que voltei à Feira da Praça XV em tempos de pandemia, comprei – tão distraidamente quanto os cadernos da autora desconhecida – um conjunto de cartões postais. Se os dois cadernos da marca Ferrarte eram marcados pela ausência de um nome, os postais contêm inversamente nomes em demasia, um certo excesso autoral, digamos assim. Um dos cartões agradece os “excelentes estudos filológicos”. Outro elogia o livro escrito sobre Cecília Meireles.

Ao chegar em casa, com enorme surpresa, entendi que havia comprado, por dois ou três reais cada, sete cartões que pertenceram ao filólogo Leodegário Amarante de Azevedo Filho, antigo professor titular na mesma universidade em que sou professora, como diz seu verbete na Wikipedia, onde lemos também uma vertiginosa lista de suas publicações. Pelos títulos listados, percebo que tenho um livro associado a seu nome em minha biblioteca: Leodegário é responsável pela organização da obra em prosa de Cecília Meireles, escritora-chave em minha coleção de frases e versos com nomes próprios. “Escrevo seu nome na minha memória, /mas

inutilmente, mas inutilmente, / pois é a tua mão ela mesma que o apaga, / ela mesma que o apaga.”

Nos postais de Leodegário, há trocas intelectuais com Zdenek Hampl, pesquisador de Praga, que escrevia perfeitamente em português e lia com seus alunos, naqueles anos, crônicas de Cecília. Terão lido, talvez, que o contrário do mundo é outra vez o mundo? E que as crianças se ajoelhavam nos próprios joelhos das suas imagens? (MEIRELES, 1998, p. 57).

O postal mais antigo possui claros vestígios da prata que formou nossas imagens em outros tempos. Sua superfície parcialmente espelhada fragmenta a vista da Praça da República, em São Paulo, enviada a Leodegário por Mendes e Carolina, seus padrinhos.

Em dois de julho de 1972, Leodegário escreve de Lisboa à sua mãe: “Não diga a ninguém sobre o meu retorno.”

Experimento uma emoção intensa com essas frases banais, com as imagens-clichês dos postais, com a certeza de que elas existem agora para mim, por instantes. O que me preocupa nos postais de Leodegário é que eles não deveriam ter chegado a mim, mas integrarem o acervo de alguma instituição dedicada à literatura ou à memória da edição.

Que transmissões – ou falhas de transmissão – fizeram com que estes postais fossem depositados na pilha de imagens naquela barraca do nosso mercadão das lembranças, onde os encontrei, entre fotografias anônimas de uma viagem ao Egito, mais valorizadas que os postais trocados por Leodegário? O fogo que devasta nossos museus é apenas o lado mais espetacular e definitivo de uma destruição lenta e insidiosa que modela tenazmente nossos acervos.

Tanto os cadernos da poeta desconhecida, quanto os postais sobrecarregados de nomes, sonham futuros projetos, de ordens distintas, com anseios de justiça diferenciados. Inserir aqui faz com que ganhem certa realidade. Não sei bem se serão levados adiante, ou se viverão na condição de

possibilidade e promessa, sem alarde, pequenas luzes encobertas, protegidas da violência de nosso sol tropical, que não apenas ilumina, mas queima e apaga.

Rio de Janeiro, verão 2021-2022

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BOLTANSKI, Christian; GRENIER, Catherine. *La vie possible de Christian Boltanski*. Paris: Seuil, 2010.

DURAS, Marguerite. *L'été 80*. Paris: Les Éditions de Minuit, 2008.

FLUSSER, Vilém. *A Dúvida*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1999.

KAMENSZAIN, Tamara. *O gueto/ O eco de minha mãe*. Trad. Paloma Vidal e Carlito Azevedo. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2012.

MEIRELES, Cecília. *Obra poética*. Volume único. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1983.

_____. *Obra em prosa*, volume 1: crônicas em geral. Apresentação e planejamento editorial de Leodegário A. de Azevedo Filho, Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1998. t. 1.

SOBRE AS IMAGENS

Todas as fotografias foram realizadas com uma câmera Nikon Coolpix P900, em 2021-2022, especialmente em diálogo com este texto, com exceção da foto 4, que integra o poema “Gestos de arquivo”, publicado na *Revista E-Lyra*, número 18, dezembro de 2021.

O REENCONTRO COM A PRECARIEDADE: O EU, O OUTRO, O NÓS

Luiz Cláudio da Costa

A manifestação da precariedade na arte dos anos 1960/70 passava pela crise dos meios tradicionais que leva ao uso de objetos não artísticos, produtos industrializados descartados, material do cotidiano, da cultura da informação e da reprodução. Frederico Morais (1975, p. 25) abordou o problema na perspectiva da crítica à noção de obra de arte: “E quanto mais a arte confunde-se com a vida e com o cotidiano, mais precários são os materiais e suportes, ruindo toda ideia de obra.” Lygia Clark, Hélio Oiticica, Artur Barrio, Anna Bella Geiger, Paulo Bruscky utilizaram plásticos, xerox, cartão-postal, fotografia, papel-carta, papel-jornal. Barrio (2001, p. 84) afirmaria em 1975 que os materiais precários seriam um não às “dificuldades impostas por um mercado ou pensamento estético ligado ... ao BOM GOSTO OU MAU GOSTO”. Lygia Clark (1966, p. 2), por sua vez, vincularia a precariedade, na época da exposição Opinião 66, “ao regime de presença próprio do ato, o aqui e agora da ação efêmera”. Com efeito, a precariedade do material imprimia um sentido de efemeridade e impermanência cruciais para a crítica ao objeto de arte como valor de troca.

O uso desses recursos banais implicava, para o artista, envolver-se em um processo desconhecido. Tratava-se de apreender aquele objeto material do mundo, deixar amadurecer o curso de um acontecimento, até que um ato o retirasse da rede do hábito, movimento que dependia, muitas vezes, de

outros agentes, humanos e não humanos. O acontecimento artístico se revelava, ele mesmo, incerto, impreciso, falho. A precariedade se tornava, assim, sintoma do processo, marca da exposição do corpo ao outro e à linguagem e não apenas característica do material.

Reconhecer esse fato era um ato político na cultura, uma mudança de paradigma que fazia a obra de arte se diferir de si mesma, deslocar-se de si, ser aquilo que ela não é. O Outro, os outros, o fora se tornavam dobras da arte. Michel Poivert comenta essa situação na relação das práticas conceituais com a fotografia: “No momento em que, após Marcel Duchamp, tudo pode ser arte, a fotografia preencheria a missão de ser precisamente aquilo que a arte não pode ser, ‘um Outro da arte’” (POIVERT, 2010, p. 12). Seria preciso completar esse raciocínio: o Outro da arte a integra. Havia riscos em enfrentar esse outro ou outros – a fotografia, a informação, o consumo, o poder, a memória, a história –, realizar-se nessa dobra que constituía então sua nova esfera de ação. Quando a arte reconhece a dessemelhança que a constitui, ela reencontra sua própria vulnerabilidade. Ela descobre que não está protegida nem em seu próprio campo, nem em uma linguagem específica. Como ser ainda arte, quando outra prática, outro discurso, a atravessa e a diferencia, senão expondo sua própria falha, incorporando as pequenas fissuras, as perdas, os danos, as suspensões?

Segundo Judith Butler (2015, p. 15-16), a precariedade diz respeito a um corpo “exposto a uma modelagem e a uma forma social”. A partir daqueles anos, a arte se tornava prática de exposição ao outro, experiência do reconhecimento da precariedade do ser. Os artistas se expunham às imagens do mundo globalizado. Eram invadidos pelo consumo, pela informação, mas também, indo às ruas com suas ações e situações, lançavam-se ao desconhecido, aos homens e mulheres da cidade, ao anônimo, ao estranho. Outros centros, outros vínculos aparecem na cena pública da arte. O “eu” e o “nós”

são reimaginados a partir da dessemelhança intrínseca da arte. Questiona-se o espaço imune da obra no momento em que ela é atingida por um outro, um estranho, esse negativo dela mesma – o consumo, a informação, o arquivo, a história, a memória. A imunidade do território da arte, mas também do corpo, do indivíduo, do sujeito, da comunidade se mostra frágil e vulnerável como todo território, todo corpo. Já não se pode pensar em um “nós” se separando do outro.

Os artistas da segunda metade do século XX enfrentam poéticas e processos muito distintos, mas a crítica à identidade e à representação os aproxima. As poéticas refletem o caráter incerto do processo artístico, incluindo suspensões, condensações, ausências. Proposições, atos e objetos apresentam vazios e deficiências, marcas e sintomas que provêm do próprio processo artístico. O trabalho se torna imagem da vulnerabilidade da vida, mas também condição da arte atravessada pela dessemelhança, pelas perdas e pelos esquecimentos.

A PRECARIIDADE: UM NOVO CONCEITO DE EXISTÊNCIA

O corpo foi central para as poéticas do neoconcretismo e da nova figuração aos conceitualistas. Nas proposições participativas de Lygia Clark, Hélio Oiticica e Lygia Pape, as experiências corporais permitiram a elaboração de uma precariedade física e material, mas também existencial, relacionada à estruturação da subjetividade, do eu, da identidade permeada pelo outro. O contato com outros corpos, a interação com sujeitos diversos, em *A casa é o corpo* (1968) de Lygia Clark, na *Tropicália* (1969) de Hélio Oiticica e no *Divisor* (1968) de Lygia Pape sugerem a relacionalidade e a interdependência como fundamental na constituição do sujeito individual e coletivo. A identidade do “eu” e do “nós” são postos em questão pela precariedade do ser, sua exposição ao outro, sua porosidade ao mundo.

Lygia Pape considerava suas andanças pela cidade fundamentais para a realização de suas experiências. Quando reflete sobre a série de trabalhos intitulados *Espaços imantados*, a artista sugere o camelô como uma amostra do que percebe naquela esfera social. Para Roberto Conduru (2009, p. 126), esses trabalhos são também “indícios de alguns diálogos que Lygia Pape manteve com manifestações culturais urbanas vinculadas às massas populares”. O historiador da arte destaca nesse campo as conexões da artista com o universo sociocultural afro-brasileiro e analisa a instalação participativa *Roda dos Prazeres*. O diálogo da artista com esse universo implica “porosidade, apropriação, choque, invenção, ironia”, mas a afro-brasilidade não é a única questão percebida em seu trabalho. Sua poética envolve “apropriação como resignificação” de culturas indígenas, urbanas e populares (CONDURU, 2009, p. 126).

Outros artistas vivenciam experiências e atos corporais no espaço urbano – Artur Barrio (*4 dias e 4 noites*, 1970), Anna Bella Geiger (*Passagens n. 1*) e Paulo Bruscky (*O que é arte? Para que serve?*). O corpo e o objeto de arte se manifestam e se diferenciam juntos às intromissões silenciosas dos processos, dos percursos e dos circuitos urbanos. Em *Inserções em circuitos ideológicas*, *Projeto Coca-Cola* (1970) de Cildo Meirelles, a porosidade implica exposição do objeto apropriado às resignificações em seu uso antes de ser relançado ao circuito do consumo. Mesmo o objeto industrial não está imune ao outro. Ele sofre marcas expressivas que o transformam. É passível de uma prática que suspende sua “linguagem”, seu circuito ideológico.

Na experiência com o *Divisor* (1968), o imenso tecido branco – “a pele de todos”, na expressão de Caroline Soares de Souza (2013) – não consiste em um espaço preexistente comum. A pele não isola o comum. Não o protege do outro. Ao contrário, o tecido-pele torna todos os participantes semelhantes enquanto os diversifica por suas fendas e aberturas,

por relações sempre reatualizadas, sempre preenchidas por desconhecidos, passantes e anônimos presentes no espaço público da intervenção. O *Divisor* é estrutura comum de acolhimento, mas depende da ocupação diferenciada de um outro que insinua uma exposição, um contato, um espaço que “junta, e simultaneamente separa” na expressão de Guy Brett (*apud* SOUZA, 2013, p. 155). Enquanto participante, o que se vê é o outro, um estranho do qual depende o tecido comum.

Em o *Divisor* a comunidade não é um tecido que isola, mas acolhe a diferença. O tecido torna possível imaginar a comunidade, o nós, como desejo do outro, do dessemelhante. O espaço do corpo coletivo não está protegido contra o outro. Sua vulnerabilidade é inevitável e precisa ser reconhecida. Trabalhos um pouco mais explícitos, alegórica e politicamente, como as 14 *Trouxas ensanguentadas* (1970) de Artur Barrio, tinham igualmente seu conteúdo diferenciado pela presença do outro. Não identificadas como objetos de arte, lançadas às margens de um rio em Belo Horizonte, perdidas num espaço não artístico, interpelando e intimando o olhar indeterminado de um transeunte qualquer, as *Trouxas ensanguentadas* sugeriam a flutuação do ato da imagem, a impossibilidade de se conduzir os sentidos da expressão artística para uma significação determinada. As *Trouxas ensanguentadas* traziam maior ou menor inquietação e angústia, mais ou menos estranheza e espanto. Sugeriam a morte e a violência, mas as razões oscilavam entre a situação política de arbitrariedade e as condições histórico-sociais do observador, conforme sua posição sexual, racial ou de classe, uma vez que expostas a qualquer um. As *Trouxas ensanguentadas* não indicavam apenas a transitoriedade. Sua materialidade não artística não tinha nada de literal. As *Trouxas ensanguentadas* geravam uma imagem precária da coisa vista, porque dotada de uma incompletude constitutiva. Elas demandavam a disposição do outro na coatividade do olhar e da ação cujos sentidos tendiam a se diferenciar dependendo do lugar social particular do sujeito.

Após a série de gravuras conhecidas como “viscerais”, em que traços e cores sugerem formas orgânicas, Anna Bella Geiger realizaria *Circumambulatio* (1969) reunindo documentações fotográficas de práticas corporais, textos, fotografias da mídia, entrevistas e um filme super-8. Instalado o corpo no centro dos processos efêmeros e incertos, as marcas, os vestígios e as imagens apropriadas ao mundo aportavam o descentramento, o contato que diferencia. A apropriação, prática crítica aos suportes tradicionais, serve como prática de elaboração das estruturas, das relações materiais, sociais, culturais que frequentam os corpos e suas experiências com os objetos.

A série dos *Bólides*, chamados de “transobjetos” por Oiticica, indica o atravessamento do ser pelas estruturas. O *Bólido* interpela o espectador a produzir elaborações “perceptivos-estruturais” particulares a partir de sua posição de sujeito, suas experiências. Com sua estrutura “predisposta a que o espírito a capte”, o *Bólido* funda uma situação de “diálogo” entre o sujeito e o objeto (OITICICA, 1986, p. 64). Um *Bólido* concretiza processos cujos conteúdos não estão definidos previamente. Ele não ilustra, não imita, nem significa temas ou conteúdos do mundo exterior, nem interior. Ele manifesta relações não apenas externas, mas já interiorizadas.

As relações entre o corpo e o ambiente trabalhadas pelos elementos Parangolés nos estandartes, tendas e capas de Hélio Oiticica revelavam a porosidade do corpo em relação ao território e à linguagem ambiente. O artista afirma que no espaço da arquitetura da favela, “está implícito um caráter Parangolé”, isso é, uma cultura local circundante (OITICICA, 1986, p. 68). É o que Renata Gesomino (2014, p. LXXVIII) chama de “território compartilhado” com a adesão das identidades culturais pós-modernas. As novas identidades pensadas como diferenças étnicas e territoriais, as subjetividades minoritárias e os saberes marginais começavam a emergir em virtude da dependência da arte em relação aos

processos, aos materiais não artísticos, aos encontros com histórias particulares.

Entre a segunda metade da década de 1960 e os anos 1970, vários trabalhos abordaram a cultura popular: *Lindonéia*, a *Gioconda do subúrbio* (1966) de Rubens Gerchman; a pintura em esmalte sobre madeira *Ônibus* (1970) de Raymundo Colares; a série fotográfica *Bloco de Carnaval Cacique de Ramos* (1972) de Carlos Vergara. Outros questionaram a esfera pública baseada na proibição e na exclusão. Na fotomontagem *Brasil Nativo/Brasil Alienígena* (1977), Anna Bella Geiger utiliza cartões postais e duplica atos corporais de indígenas com ações físicas de familiares para questionar as alteridades exóticas, o outro da identidade nacional construído pelo discurso visual dos postais de turismo. Ao espelhar os atos dos dois grupos, a fotomontagem realça a semelhança pelo contato, pela proximidade, e desfaz qualquer hierarquia entre eles. A série de Geiger elabora sistemas de representação do outro e seu lugar na formação do sujeito social. Seu trabalho ironiza a ideia de identidade que expulsa o não familiar da comunidade, no caso os indígenas. Há um problema posto sobre a constituição do “nós”, da comunidade de pertencimento, onde os sentidos flutuam sem direção certa. Afinal, que grupo constitui o Brasil Nativo? Qual conjunto forma o Brasil Alienígena? Entrava nas artes o problema do descentramento do sujeito na perspectiva das identidades culturais.

O ato e o gesto tenderam a suplantam o objeto artístico naquele momento. Lygia Clark (1998, p. 152) constatava na época: “é o ato que engendra a poesia.” Mas foi a partir de um de seus objetos, *O dentro é o fora*, que a artista elaboraria as características fundamentais da precariedade. O gesto e o objeto artístico são atos do desejo que implicam o outro, o caráter relacional do sujeito, a continuidade entre o interior e o exterior, a contaminação entre o antes e o depois. A precariedade se reencontra como uma imagem longínqua da vida. A artista dizia (CLARK, 1998, p. 165): “Em seu diálogo com minha

obra *O dentro é o fora*, o sujeito atuante reencontra sua própria precariedade.” Em outro texto (CLARK *et al.*, 1966), ela resumiu o problema ao dizer que a precariedade é “um novo conceito de existência”.

O uso de técnicas despretensiosas, a apropriação de materiais prosaicos do cotidiano, a incorporação dos objetos do consumo, tudo isso contribuía, entre outros gestos artísticos, para a materialização da imagem da precariedade existencial. Concretizava-se a falta de imunidade de todo corpo em relação ao outro, aos sistemas de representação, ao poder, à fala que se dirige a nós antes de começarmos a falar. Esse era o sentido da precariedade no pensamento artístico: envolver o espectador na profundidade do mundo, no contato com o outro, na relação com os sistemas que o constitui. Os objetos, as situações, os ambientes, as proposições dos anos 1960/70 intimavam o sujeito a ver e participar da vida, do mundo, das relações sociais e culturais como algo que roça o corpo, alcança a matéria afetiva das aspirações, dos desejos, da paixão como atividade da imagem, da linguagem, da ação.

DA PRECARIIDADE COMO PRIVAÇÃO

Havia tensões e dissensos no espaço cultural daquele período. No início dos anos 1960, surgiu uma tendência de engajamento político visando uma arte nacional-popular com convicções semelhantes àquelas das décadas de 1930 a 1950. A nova abordagem política da arte nos anos 1960 praticada pelos Centros de Cultura Popular e teorizada por Ferreira Gullar situava o problema em torno da indústria cultural. Mas segundo Carlos Zílio (2009, p. 136), as premissas básicas permaneciam as mesmas do modernismo engajado: “o imperialismo como fenômeno externo à ‘nação’ e o transplante de uma categoria política para o campo cultural.” Vale ressaltar que as principais premissas políticas eram a formação social, a exploração do trabalho, a luta de classe. Segundo tais

princípios, uma única figura deveria reunir e simbolizar a identidade nacional, o trabalhador, o homem popular. E essa unidade não podia ser contaminada pelo aparecimento de um outro estranho, uma diferença. Na concepção de arte engajada dos CPCs, a identidade devia ser a estrutura comum preexistente aos semelhantes. Os Centros Populares de Cultura, na voz de um de seus líderes principais, Carlos Estevam Martins, propunham usar a arte para produzir conscientização política, o que significava obediência àquele que sabe. A autoridade do saber não era objeto de questionamento. No âmbito da arte, o que interessava aos CPCs eram trabalhos que representassem o conteúdo pedagógico da luta de classe, apresentado numa forma comunicativa.

O modelo era o modernismo dos anos 1940. Mário de Andrade havia redefinido a arte em sua função social e “a serviço de um ideário”, assinalando o interesse na figura do nacional-popular (AMARAL, 1987, p. 104). Dos anos 1940 à década de 1960, a arte dita “engajada” concebeu a precariedade como privação causada pela exploração do trabalho, com grande concentração na luta contra a opressão. A série *Retirantes* (1944) de Cândido Portinari foi o paradigma exemplar desse pensamento. O quadro de 1944 que recebe o mesmo título da série retrata a seca do sertão nordestino com uma família de migrantes. Abatidos pelo cansaço e pela fome, os corpos – uma massa fina de esqueletos, ossatura quase aparente – se estruturam no claro-escuro promovido pelo acordo entre a linha e a cor (ZÍLIO, 1987). Posando no primeiro plano, esses corpos são figuras da privação. Assemelham-se às pedras jogadas na terra. Tornaram-se mero cascalho.

A representação nessa pintura engajada opera sínteses e unifica as qualidades e as potências desses volumes cadavéricos individualizados. Falando do “estilo Portinari” que reúne influências do cubismo, do muralismo mexicano, da Escola de Paris, do Quattrocento, Carlos Zílio alerta (1987, p. 94): “É um estilo marcado sobretudo pela representatividade, na crença

de estar reproduzindo o real.” Não há, contudo, reprodução do real. Há unificação das forças heterogêneas da imagem por meio do “englobante”, o horizonte, esse signo do naturalismo no cinema que opera a síntese das qualidades e potências do meio, segundo Gilles Deleuze (1985, p. 179). Isso somente até nos depararmos com os olhos do velho apoiado no cajado ou do bebê de colo na tela *Retirantes*. Verdadeiros buracos de pura escuridão que suspendem toda a síntese e estremecem toda a representação, toda a suposta evidência condensada na figura da privação.

Na gravura sobre gesso, *Enterro de Camponês* (1953), de Abelardo da Hora, um dos representantes do modernismo de Recife, percebe-se a influência de Portinari. Abelardo da Hora aderiu ao realismo social e participou da criação da Sociedade de Arte Moderna de Recife, dirigindo a SAMR por 10 anos. No ano de 1962, participa da fundação do Movimento de Cultura Popular na cidade. O conjunto das figuras que carregam o morto na tela *Enterro de Camponês* aparece no primeiro plano, mas sem o horizonte que engloba e sintetiza. Os corpos tampouco se separam do fundo. Recebem dele as mesmas hachuras, as marcas das feridas da madeira. A morte do camponês era, contudo, uma vida genérica sem nome, sem contexto. Uma tal morte seria incapaz de provocar as emoções do luto, aquelas que reivindicam não apenas a tristeza, mas também a fúria e a insubordinação. Somente Glauber Rocha, em *Terra em transe*, alcançaria uma tal façanha com a situação da morte de um operário.

Na gravura *Meninas de fábrica* (1935) de Lívio Abramo não há o englobante unificando o espaço das figuras. Esse é o momento que Abramo incorporava a temática social, depois de sair do Partido Comunista Brasileiro. Sóbria, a gravura *Meninas de fábrica* não apresenta a monumentalidade e dramaticidade expressionista de vários trabalhos dessa época. Os corpos se mostram permeáveis ao plano das massas negras. A porosidade dos corpos ocorre também nas gravuras

de Kaethe Kollwitz. Em *Menino abraçado à sua mãe* (1952), os dois corpos perdem seus limites como se uma abertura primária tornasse um permeável ao outro. Com a alternância entre o fundo e a figura, a permeabilidade entre as figuras, o espaço pictórico moderno havia insinuado uma crise na percepção da identidade como individuação e separação.

A representação da figura não ficaria mais facilmente imune ao entorno. Ainda que no domínio restrito das formas no espaço do quadro como suporte tradicional da ocorrência da arte, a pintura modernista parecia intuir a crise da identidade concebida como individuação que reúne os semelhantes e separa as diferenças. Mesmo nos melhores momentos da arte realista, a permeabilidade da figura com o fundo, mera superfície plana do quadro, promovia o contato involuntário entre os corpos no espaço. O achatamento acabava por sugerir um vínculo secreto entre os humanos, a pressão do entorno, a figura exposta aos encontros com a diferença, o fundo que pressiona e difere. A precariedade parecia extrapolar a simples denúncia evidente da privação.

Rodrigo Naves (1997, p. 197-223) descreve a individuação e a autodeterminação na obra de Lasar Segall, artista de origem lituana e judaica, como “conquistas” alcançadas, não como algo concomitante ou correlato ao corpo e à figura. Ele afirma: “Nos desenhos de Segall, as figuras conquistam seu lugar aos poucos, afastando com dificuldade uma atmosfera que as comprime.” Naves sugere que o espaço nos desenhos de Segall age sobre os corpos, uma ação física que os marca profundamente. “Contraída, pouco à vontade, suas figuras sofrem as injunções de um espaço que as aceita de mau grado.” A deformação das figuras e seu isolamento são consequências do espaço que as constrange. Segundo o crítico, as figuras e as formas “sofrem constantemente a pressão do ambiente”; “o espaço age sobre os traços”. Os corpos não são refratários a seu entorno porque uma força ou poder atua sobre eles marcando-os a fundo, paradoxalmente,

submetendo-os e fazendo-os emergir. As criaturas são “permeáveis ao real”, livram-se de toda solidez que possa anular “a enorme disponibilidade para os outros e para o meio”. A crítica à individuação autônoma da figura pictórica passava pelo questionamento formal ao sistema espacial renascentista da representação, mas também à operação da semelhança que exclui a diferença.

OS SISTEMAS DE PODER, A CRÍTICA À IDENTIDADE E À REPRESENTAÇÃO

Enquanto a vertente engajada do CPC assumia a representação realista do modernismo da segunda geração, os artistas da geração neoconcreta e das décadas seguintes tiravam outras lições do período moderno. A permeabilidade e a porosidade dos corpos não estavam vinculadas mais à linguagem do meio plano, mas à experiência do ser no mundo, aos discursos e sistemas. Em 1973, Artur Barrio realizaria a série de cinco fotografias intitulada *Des.Compressão*. O título varia conforme as diferentes publicações do artista, aparecendo também como *Des Compressão ... compressãoDes*. Nas duas versões percebe-se o revezamento entre sofrer a pressão e o ato de pressionar, ambos constituintes da imagem, da figurabilidade, da ação. O trabalho, no campo da foto-performance como se convencionou chamar essas imagens, desdobra ações presenciais. O artista executa atos contra uma vidraça de janela ou de porta. Vemos na sequência fotográfica o rosto, o nariz e a boca do artista se deformarem pela pressão do material transparente. O corpo age sobre o ambiente, mas sofre igualmente sua ação. A força não é apenas aquilo que comprime o corpo, oprimindo-o, mas também aquilo que o constitui desfazendo-o, transformando-o. O corpo não aparece como vítima de um poder externo a ele, mas como relação que envolve pressão e desejo. No momento em que a figura descomprime e se afasta do

material transparente que a pressiona, ela desprende forte emoção escancarando a boca num grito de dor ou revolta. Embora não haja representação da opressão política do momento, nada que evidencie a intolerância e a arbitrariedade da ditadura militar, o trabalho se mostra extremamente político. A imagem em *Des.compressão* é semelhança enquanto marca do contato, mas também da separação, ferida da violência que move o desejo.

A partir dos anos 1980/90, os problemas identitários, a relação entre memória e história, bem como a violência social entraram no campo da arte.¹ Descobre-se que a precariedade, algo compartilhado por todos, é também o que diferencia os seres por meio de uma distribuição desigual, politicamente induzida. Segundo Butler (2015, p. 46), a distribuição diferenciada da precariedade é uma forma política de controle e dominação. Surge um novo engajamento, rebatizado de “ativismo”, que privilegia temas e conteúdos em detrimento da força do ato artístico. Por outro lado, a compreensão da distribuição diferenciada da precariedade leva diversos artistas a apostarem não na síntese ou na significação clara dos problemas políticos, mas na concretude dos processos incertos, no gesto aberto que reclama o ato e o desejo do outro.

Em 1980, Emmanuel Nassar realizou *Recepcor* utilizando chapas de metal pintadas com cores vivas, tampinhas metálicas de garrafa, fios etc. Entre outros materiais gráficos, havia a letra E., como uma assinatura. Sobre esse objeto, Nassar diria ser uma “espécie de aparelho” com “mensagens de trabalhos que haveria de fazer” no futuro (*apud* CHIARELLI, s.d., p. 186). O E. solitário iria se compor com o N. nos trabalhos futuros, a sinalizar não somente as iniciais do nome do artista, mas também uma “nova relação de latitude/longitude de cultura”, segundo Paulo Herkenhoff (2003, p. 29):

1. Sobre os problemas da relação entre memória e história, ver *A gravidade da imagem: arte e memória na contemporaneidade* (COSTA, 2014).

Suas obras trazem bem visíveis as iniciais de seu nome (E/N), inscritas numa tipografia decorativa popular. N. já não é só Nassar, mas Norte, a posição da Amazônia no Brasil, como E não é apenas Emmanuel, mas talvez já Este, a direção do Amazonas na orientação cartográfica.

O dístico E/N remetia ao nome, mas também à posição do sujeito regional, o artista do norte periférico na geografia cultural do Brasil. As chapas de metal colorido de *Recepcor*, penduradas como bandeirinhas, poderiam apontar para um Brasil regional fechado em suas tradições, não fossem as chapinhas de garrafas retiradas do consumo internacional. Assim, as bandeirinhas de *Recepcor* remetiam à pintura modernista de Alfredo Volpi e aos problemas da estruturador de Hélio Oiticica, ambos trabalhados pela ressignificação da relação entre o local e o global. Nas bases da produção de Emmanuel Nassar, segundo Tadeu Chiarelli (s.d., p. 20), estariam dois universos imagéticos, o da cultura visual da Amazônia e o da tradição construtiva. Nassar buscava superar a exclusão cultural da Amazônia no país. Enfrentava o etnocentrismo do sistema de arte particularizando seu olhar. Segundo Paulo Herkenhoff (2003, p. 29-48), as cores primárias de Emmanuel Nassar se ligavam a pequenos eixos, às manivelas e gambiarras que formavam “máquinas do funcionamento do precário”. Para o crítico e curador, as máquinas de Nassar resistem à adversidade e assumem a “existência do Ser no precário”.

Seria preciso acrescentar a essa última proposição de leitura que a existência no precário não expressa somente o destino do ser, a possibilidade de morrer como um fatalismo da adversidade. Envolve antes o corpo como máquina desejante, possibilidade de ação, criação, transformação. Nassar percebia o *Recepcor* como um aparelho contendo mensagens de desejos futuros, não uma máquina de significação do sujeito regional. *Recepcor* é antes o lugar de atravessamentos e contaminações provenientes do entorno mais próximo e de

espaços mais ou menos longínquos. *Bandeiras* (1988), instalação realizada com as flâmulas dos municípios do Estado do Pará insinuava um território de histórias e desejos também alargados. Não havia apenas os emblemas de uma região, mas as imagens sofrendo o impacto do gesto da estruturador, simultaneamente, interior e exterior. As ações e emoções daqueles matizes estavam vinculados às memórias, às vidas dos lugares, elas mesmas não mostradas na instalação. Em *Bandeiras*, a ausência figura uma presença robusta, mas não menos incerta, trêmula, instável, vibrante, intensa.

Os problemas vinculados à particularidade da posição do corpo da mulher surgem no novo milênio. Segundo Beatriz Lemos (2013, p. 19-30), Márcia X mostrava interesse, desde os anos 1980, em questões sociais. Em 1994, as questões da sexualidade aparecem em sua performance *Lovely Babies* e em *Os Kaminhas sutrinhas, 28 camas de brinquedo com bonecos*. O material *kitsch* das bonecas, bijuterias, fotografias de anúncios publicitários da imprensa aparece nos documentos do acervo da artista coletado para a exposição, em 2013, no MAM-Rio. Entre os objetos utilizados em sua curta trajetória, há notas de dinheiro, pasta de dente, açúcar, velas, henê de cabelo, ovo, bananas, sabão em pó e em barra, leite condensado Moça, Coca-Cola. Aparecem outros, um tanto mais simbólicos, como as bonecas, os falos e os terços. O material codificado do consumo, os símbolos, as práticas e os discursos parecem alcançar seu corpo, roçando, grudando como um ser que se irradia, domina, age e transforma de fora.

Nas performances dos anos 2000, as substâncias usadas tendem a penetrar a túnica usada com frequência pela artista, contaminando seu corpo como um poder que molda, modela, esculpe. Problemas relativos à experiência social-corporal particular, a condição da mulher, ficam sugeridos, embora a suspensão do conteúdo, o não dito e o não representado sejam igualmente produtores de sentido. Em *Pancake* (2001), a artista se coloca no interior de uma bacia e verte latas de



FIGURA 1

Márcia X. *Lavou a alma com Coca-Cola*, 2003. Neón, Coca-Cola e túnica. Coleção Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro. Doação Therezinha de Jesus Estellita Pinheiro de Oliveira. Doação viabilizada por recursos do Prêmio Procultura de Estímulo às Artes Visuais 2010 – FUNARTE. Performance realizada na exposição “Grande Orândia – Artistas abaixo da Linha Vermelha”, no Rio de Janeiro, em 2003. Foto: Wilton Montenegro.

leite condensado da marca *Moça* sobre sua cabeça, deixando-o deslizar por seu corpo e sua túnica. Em seguida, derrama sobre si pacotes de confeitos coloridos. O trabalho oferece pistas do universo da mulher: a marca do leite condensado, a referência no título aos produtos de maquiagem (ou à iguaria do desjejum norte-americano). A língua inglesa sugere não apenas o consumo e a cultura industrial globalizada, mas a permeabilidade à linguagem e a possibilidade de suspender essa fala que constitui o corpo ao resignificar o material usado. As pistas se vinculam à função reservada à mulher no espaço privado da casa e às práticas femininas do cuidado com a beleza, mas as significações estão suspensas pelo material deslocado, pelo movimento das imagens, dos desejos, das paixões.

Em *Lavou a alma com Coca-Cola* (2003), o corpo da artista aparece imerso numa banheira preenchida com o refrigerante. Há sugestões que aludem ao mundo da informação, do consumo, do capitalismo das grandes corporações. Sensações repulsivas surgem diante daquele corpo inerte, inundado por uma água estagnada, uma túnica inflada. O aspecto aponta para o naufrágio de uma mulher imersa num líquido deteriorado da cor do alcatrão. Mas o líquido é Coca-Cola, um mero refrigerante. E o que pensar da expressão no título, “lavar a alma”? Uma espécie de desabafo? Que energia estaria sendo descarregada nesse desabafo? No texto em que a artista descreve o trabalho, ela afirma que “*Lavou a alma com Coca-Cola* sobrepõe mitos culturais de ordens diversas, banhos espirituais, banhos de luz, banhos de beleza”.

A beleza e os cosméticos parecem questionar o ideal do corpo feminino, a necessidade do ornamento e das maquiagens. Várias pistas na trajetória da artista levam a associarmos a essa problemática, mas nenhum conteúdo está determinado nos trabalhos. *Desenhando com terços* (2000-2001) revira sedimentos consolidados pela cultura colonial, católica, patriarcalista. Dois símbolos de poder parecem subvertidos, o

terço e o falo, o cristianismo e as leis do imaginário, o mundo da igreja e o poder masculino. Vestindo sua túnica branca diante do público presente, a artista desenha no chão o órgão sexual masculino. Ela repete obsessivamente o mesmo desenho realizado com dois terços. Na versão da performance realizada para a Casa de Petrópolis – Instituto de Cultura em 2003, Márcia X utilizou 500 terços montados em par, gerando 250 desenhos do órgão. Tomada pelo horizonte normativo patriarcal, a artista cria uma abertura nos símbolos e fabula outro corpo para a mulher.

Elaborar identidades críticas tem sido igualmente o desejo de diversos artistas de origem étnica não branca. Alguns enveredam no caminho do ativismo orientado por significações claras. Outros concebem identidades imaginadas não a partir do fato dito ou representado, mas dos acontecimentos apoiados na força das imagens, do não saber das emoções. Fazendo referências às matrizes culturais originárias, onde as significações e as formulações alfabetizadas tiveram pouco ou quase nenhuma relevância, vários artistas afrodescendentes preferem a sutileza do jogo livre das associações pregnantes. Esse é o caso de Dalton Paula, que retoma em suas performances, pinturas e instalações a herança social da diáspora. A posição do sujeito afrodescendente é ressaltada, mas não há direção ou determinação dos significados.

Na instalação *Bamburrô* (2019), vemos um conjunto de objetos semelhantes a gamelas, artefato utilizado também em *Rota do tabaco* (2016). Nos dois trabalhos, Paula pinta elementos variados sobre o interior das peças. Em *Bamburrô*, além das gamelas, o artista utilizou batedeiras, recipientes de fundo cônico usados para lavar a areia do garimpo de ouro. Vê-se no interior dos objetos instrumentos musicais, insetos, estandartes. A cor amarelada da folha de outro prevalece entre os matizes da tinta óleo. *Bamburrar* e *bamburro* são termos usados no garimpo e remetem à fortuna inesperada. As sugestões são variadas e os sentidos tendem

FIGURA 2.

Dalton Paula.
Bamburrô (detalhe
instalação de 3x7
m). Óleo e folha
de ouro sobre 40
bateias e 5 game-
las de madeira e
metal, 2019. Foto:
Paulo Rezende.
Fonte: [https://
daltonpaula.com/
portfolio/bam-
burro](https://daltonpaula.com/portfolio/bamburro).



a errar. A gamela, vasilha de madeira utilizada no candomblé, facilmente encontrada nas feiras de Salvador, sugere a cultura afrodescendente. A bateia e a folha de outro são índices do garimpo. As imagens pintadas insinuam a música. O campo da cultura afrodescendente, os rituais religiosos, a musicalidade, o tema social da mineração estão todos implicados nas imagens da instalação, mas nenhuma síntese nos dá uma significação determinada. Não vemos o corpo negro representado. Pela ausência, sentimos sua presença. O amarelo ouro vibra, os instrumentos musicais imóveis reverberam, os insetos ressoam e tudo toca o corpo do espectador, fazendo reverberar as histórias do negro no Brasil, do trabalho desvalorizado, da hierarquia social. Mas nada disso é exibido, nada é representado.

No vídeo-performance *O batedor de bolsa* (2011), o corpo negro com o torso despido, os olhos vendados, Dalton Paula parece parodiar a brincadeira infantil das festas juninas, conhecida pelo nome de quebra-pote. O título, por sua vez,

assemelha-se a uma expressão em português vulgar, batedor de carteira, que significa pessoa que pratica na rua pequenos delitos sorrateiros usando de agilidade. Por um lado, a performance sugere o tratamento racista associado às pessoas de pele negra, mas as operações usadas em outras performances sugerem injunções ligadas ao processo do artista, como a venda nos olhos e o peito desnudado que aparecem em *Implantar anamú* (2016) e *Unguento* (2013).

Em *Implantar anamú*, o artista quebra potes de barro, tritura os fragmentos num pilão de ferro e, em seguida, com esse barro macerado, ele planta uma muda de erva de guiné, também conhecida como amansa-senhor. A planta foi usada por escravos no Brasil colônia como medicamento, mas também como meio para intoxicar os senhores. Em *Unguento*, Dalton Paula macera no pilão a mesma erva e produz uma garrafada com a cachaça 51 que carrega pelas ruas. A venda nos olhos, a erva de guiné, o balsamo medicinal sugerem um retorno às imagens e às práticas do passado, aos escravos, aos ancestrais, aos fantasmas. São essas aparições, os espectros da violência social, que podem se erguer com a experiência dos trabalhos de Dalton Paula. Não é por meio de significações explícitas que o artista aborda a precarização social, a hierarquização racial e a invenção cultural afrodescendente – a música, a dança, o jogo, o ritual. São as imagens incertas de Dalton Paula que perturbam o olhar, deslocam o desejo e provocam o ato, a linguagem, a ação.

Na segunda metade do século XX, a arte, ao entrar em contato com aquilo que ela não é, torna-se precária, assemelhando-se à vulnerabilidade da vida. Expondo-se ao outro e aos sistemas de poder que organizam a vida, a arte exhibe uma fragilidade, uma incerteza em sua própria expressão. Por força do contato com o mundo, as camadas arqueológicas do corpo, do artista, da expressão se deslocam. A forma hesita. A linguagem gagueja. Restam apenas vestígios de significações, de impressões, de representações que se combinam,

agrupam-se, condensam-se. Entre as falhas e lacunas que fazem titubear a forma e a linguagem, erguem-se imagens, emoções, paixões, o desejo do ato, do fazer, do gesto. Se, num primeiro momento, o material prosaico teve relevância no reconhecimento da precariedade existencial, em seguida, as proposições participativas aportaram o contato com o outro, os laços, a vida em sua dependência, o tecido que constitui o comum. O pensamento artístico despossuído de si, insubordinado à forma e à representação, dedicou-se ao processo, à transformação dos acontecimentos. Não se tratava mais de representar a privação, a pobreza, mas tocar o outro, provocar emoções, desejos, paixões, atos que impulsionam o corpo. Na prática artística desde então, a precariedade diz respeito à força da falha que move o desejo, deslocando representações e demandando do outro um gesto, uma ação, um ato da imaginação. Nesse sentido, a precariedade estética alça dimensão política.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AMARAL, Aracy A. *Arte para quê?: a preocupação social na arte brasileira, 1930-1970: subsídios para uma história social da arte no Brasil*. 2. ed. rev. São Paulo: Nobel, 1987.

BARRIO, Artur. *A metáfora dos fluxos. 2000/1968*. São Paulo: Paço das Artes, 2001. Catálogo.

BUTLER, Judith. *Quadros de guerra: Quando a vida é passível de luto*. Tradução de Sérgio Tadeu de Niemeyer Lamarão e Arnaldo Marques da Cunha. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2015.

CHIARELLI, Tadeu. Emmanuel Nassar. Rio de Janeiro: Francisco Alves, s.d. Catálogo.

CLARK, Lygia et al. *Opinião 66*. Rio de Janeiro, Brasil: Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, 1966. Catálogo.

_____. *Lygia Clark*. Barcelona: Fundació Antoni Tapies, 1998. Catálogo.

CONDURU, Roberto. Artista de ganho: Lygia Pape, apropriação, afro-brasilidade. In: COSTA, Luiz Cláudio (org.). *Dispositivos de registro na arte contemporânea*. Rio de Janeiro: Contra Capa/Faperj, 2009.

COSTA, Luiz Cláudio da. *A Gravidade da imagem: arte e memória na contemporaneidade*. Rio de Janeiro: Quartet/Faperj, 2014.

DELEUZE, Gilles. *Cinema 1: A imagem-movimento*. Tradução de Stella Senra. São Paulo: Brasiliense, 1985.

GESOMINO, Renata de Oliveira. *O binômio centro-periferia: a identidade territorial nas obras de Ronald Carvalho e Raimundo Rodriguez*. 2014. Tese (Doutorado) – Programa de Pós-graduação em Artes Visuais, Escola de Belas Artes, Universidade Federal do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 2014.

HERKENHOFF, Paulo. As latitudes de Emmanuel Nassar. In: *Emmanuel Nassar: a poesia da gambiarra*. Curadoria Denise Mattar. Rio de Janeiro: Centro Cultural do Banco do Brasil, 2003. Catálogo.

LEMO, Beatriz (org.). *Márcia X*. Tradução de Thais Medeiros e Mark Philipp. Rio de Janeiro: Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, 2013. Catálogo.

MORAIS, Frederico. *Artes plásticas: a crise da hora atual*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1975.

NAVES, Rodrigo. *A forma difícil: ensaios sobre arte brasileira*. 2. ed. São Paulo: Ática, 1997.

OITICICA, Hélio. *Aspiro ao grande labirinto*. Rio de Janeiro: Rocco, 1986.

POIVERT, Michel. *La photographie contemporaine*. Paris: Flammarion, 2010.

SOUZA, Caroline Soares. *A pele de todos: o Divisor como síntese do percurso de Lygia Pape*. 2013. Dissertação (Mestrado) – Programa em Estudos de Cultura Contemporânea, Universidade Federal do Mato Grosso, Cuiabá, 2013.

ZÍLIO, Carlos. *A querela do Brasil: a questão da identidade da arte brasileira – a obra de Tarsila, Di Cavalcanti e Portinari, 1922-1945*. 2. ed. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1987.

_____. Da Antropofagia à Tropicália. *Arte & Ensaios*. Revista do Programa de Pós-graduação em Artes Visuais da EBA/UFRJ, Rio de Janeiro, Ano XVI, nº 18, p. 114-147, julho de 2009.

A JANELA ESPECULAR: A TEVÊ NAS ARTES VISUAIS

Marisa Flório Cesar

A televisão tem nos atacado, e às nossas vidas; agora nós podemos atacar de volta.

Nam June Paik

O campo vibrátil da TV despedaçou nossas artes, inútil juntar os pedaços.

John Cage

The fundamental problem is therefore to produce the people. More exactly, it is to make the people produce itself (sic) continually as national community. Or again, it is, to produce the effect of unity by virtue of which the people will appear, in everyone's eyes 'as a people', that is, as the basis and origin of political power.

Etienne Balibar, 1988/1995

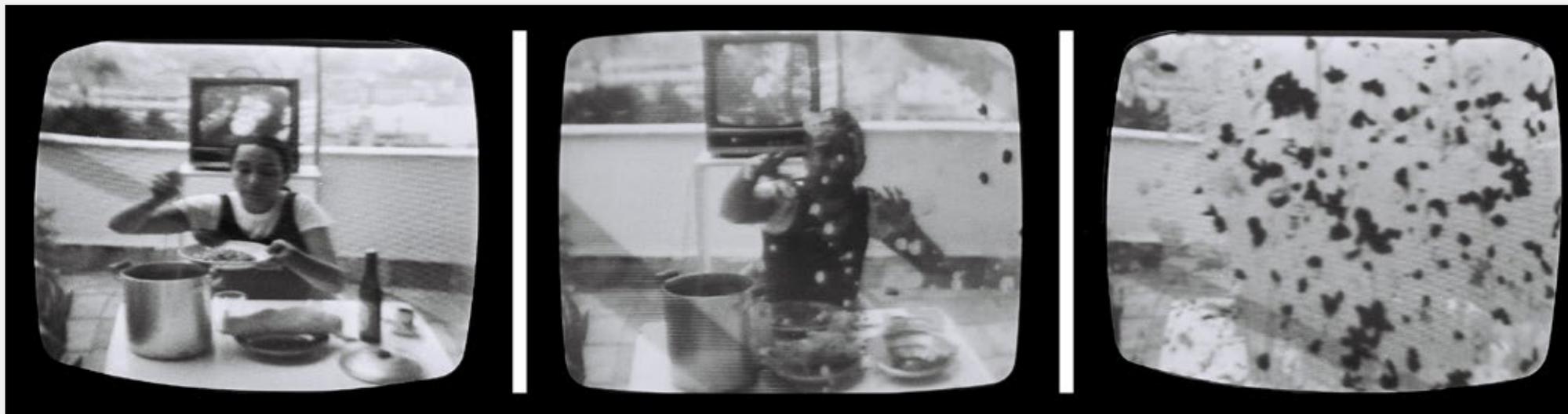
O nível oculto de Tropicália [de Hélio Oiticica] encontra-se no processo pelo qual se penetra nele, na teia de imagens sensoriais que produzem um confronto intensamente íntimo, em especial talvez com a mais íntima de todas as imagens: o universal aparelho de televisão ligado na mais completa escuridão.

Guy Brett, 2005, p. 38

Sentada à mesa, a mulher almoça feijão e bebe guaraná. Ao fundo, a janela, essa abertura que exhibe a perspectiva do mundo exterior, comum na tradição pictórica. Sobre a paisagem, contudo, na altura da fuga que atrairia e dispersaria o horizonte, um aparelho de televisão transmite um seriado americano, *Tarzan*, e seus intervalos comerciais. Uma janela sobre outra: *Tarzan* se passava ficticiamente na África, filmado no México e exibido no Brasil. Uma superposição de lugares e culturas: afinal, o infinito das distâncias geográficas, antes dado pela perspectiva, é substituído pelo infinito das imagens que nos chegam pela superfície da tela. Ao fim do vídeo, o feijão é lançado contra a câmera, sobre a película em vidro que separaria o exterior e o interior, o real e a ficção, quem vê e quem é visto. O véu de feijão oculta a cena e expõe o artifício das mediações. A tela, janela-espelho, torna-se baça.

No vídeo (*S/T*, 1975) de Sonia Andrade é a própria artista que protagoniza a cena. Nele, o diálogo com a história da arte é declarado: lá estão *O ateliê* de Vermeer (1665-66) e *As meninas* de Velázquez (1656). Nas duas pinturas, não sabemos se vemos ou se somos vistos. No quadro de Velázquez, como diz a célebre análise de Foucault, arma-se o jogo da representação em um infinito rebatimento especular que exhibe e inquire o próprio papel da representação. Uma rede complexa de trocas e esquivas fazendo flutuar incessantemente o lugar de quem olha e de quem é olhado, o espaço ilusório da arte, o espaço representado na arte, o espaço exterior que acolhe o espectador: vemos o pintor, que parece observar o espectador que o olha e que por isso se sente retratado, pois na tela figura um modelo invisível que ele desconhece e com o qual se confunde. É o reflexo no espelho ao fundo da sala, em meio a outras telas, que nos faz ver quem está sendo retratado, quem é afinal o modelo da pintura: o rei Felipe IV e sua esposa Mariana. O espelho restitui assim “o lugar de cada olhar: o do pintor, o do modelo, o do espectador” (FOUCAULT, 1987, p. 25).

Sonia Andrade. *S/ Título*, 1975. Vídeo.



Foucault daria pouca ênfase à porta ao lado do espelho onde vemos a silhueta de um homem (o apontador José Nieto) que inseria um olhar estrangeiro naquele jogo de olhares. O “modelo” estava lá em projeção, em reflexo do reflexo, sobre a tela. Dúbia condição de exterioridade e implicação que colocava a perspectiva como dispositivo regulador e demonstrativo: se havia um lugar assinalado ao sujeito, também havia um desvio que apelava à reflexão especular, isto é, a uma transformação no sentido geométrico do termo.

O vídeo de Sonia finaliza invertendo o processo tal como analisado por Foucault na pintura de Velázquez, em que o espelho termina por reorganizar o lugar de cada olhar. Ao embaçar o vidro com feijão, a artista denuncia que doravante é a televisão que se torna um dispositivo regulador e de mediação, confundindo quem está dentro ou fora da tela, quem é o reflexo, quem é o original. Entre as construções do real e a ilusão de seus modelos, entre a percepção de um fenômeno e sua representação, entre o eu e o outro que me vê, um hiato os embaralha. Um hiato que explicita que aquele figurado é antes uma ausência que se mostra. Uma ausência que está entre a

percepção que seus olhos deflagram, a imagem pela qual os outros os veem. Um olhar jamais inocente, pois atravessado de potências que, interiorizadas, o regulam e o filtram.

As complexas relações das imagens da arte com aquelas midiáticas seriam também abordadas, de modo estrutural e metalinguístico, em outros trabalhos em que a artista interfere na relação dispersiva e passiva do espectador, no controle do tempo exercido pela tevê, na repetição de um protótipo programático. Em um vídeo de 1977, a artista, postada em frente a televisores sintonizados nos quatro canais de tevês abertas, repete com insistência a frase: “desligue a televisão!”. Imagem inserida em outra imagem que se repete na série de sete vídeos *A morte do horror* (1981). Nessa série, cada vídeo-episódio é esvaziado – tanto material quanto metaforicamente – de seu conteúdo narrativo, como uma novela ao revés. Um conteúdo cuja ferocidade é latente: em um dos vídeos, vemos uma tevê veiculando a imagem de peixes de aquário, até que alguém, ao desligar o aparelho, provoca uma fissura por onde esco lentamente a água e, supostamente, a vida. O último episódio da série nos mostra uma infinidade de aparelhos de

tevé, um inserido em outro, que a artista enlaça, em um jogo de capturas e fugas, uma *mise en abyme*.

A MAIS FAMILIAR E UNIVERSAL DAS IMAGENS

Por mais de cinquenta anos a televisão foi onipresente em nossas vidas. A tela passou a ser, desde sua invenção, a abertura ao fluxo crescente de imagens e informações, reconfigurando os poderes do visível e fazendo irromper, no cotidiano, o espetáculo. Dispositivo de mediação, ela se incorporaria definitivamente na rotina familiar e nas dinâmicas culturais, no comportamento e nos rumos da história, nas percepções do espaço e do tempo, no controle dos ritmos individuais e coletivos da existência, nas sintaxes audiovisuais, no desate e conexão entre imagens e palavras, sons e gestos. A tevê veio modificar a economia e a partilha do visível – esse tecido de olhares e palavras –, a partilha do amor e do ódio, a partilha (política) do comum.

A seu redor, todas as noites, assistir à programação tornou-se um ritual cotidiano. Pela janela de luz artificial, na narcose distraída dos dias, na repetição diária de sua programação seriada, a televisão reconstituiria toda “a axiologia dos lugares e das funções das práticas culturais da memória, do saber, do imaginário e da criação” (A. RENAULT, *apud* MARTÍN-BARBERO, 2004, p. 19).

Em nossas casas, a tevê “familiarizaria” o estranho, reduzindo sua diferença. Como sua recepção se dá nos ambientes domésticos, em meio às relações estreitas e privadas, a demanda de atenção costuma ser dispersiva, simulando situações de reconhecimento e proximidade, entorpecendo sensibilidade e pensamento.

Como outras mídias de comunicação de massa, um de seus principais artifícios é construir uma ilusória transparência: ocultar-se para que “o espectador acredite relacionar-se diretamente com o mundo” (CHAUÍ, 2004, p. 13; BUCCI; KEHL, 2004),

tanto forjando intimidade, quanto mobilizando os afetos coletivos. Monopolizando e regulando o comércio do visível, por vezes exauriu a imagem, fazem-na servil às “iconocracias” (como batizou Marie-José Mondzain) econômicas, políticas, religiosas: dos estados autoritários à publicidade, do mercado da produção visual à idolatria das celebridades. É provável que nunca antes a imagem tenha penetrado tanto o cotidiano, a vida social, nossa história e nossa sensibilidade, como nas décadas da televisão e de sua expansão nas novas tecnologias digitais. As imagens estão entre nós, com seus poderes e seus fantasmas, com sua ambivalência e os usos que se faz delas. Entre as imagens-sonhos (que nossa imaginação é capaz de produzir) e as mídias (que delas se apropriam), entre rastros e espectros, como a imagem da arte responde às operações do imaginário sequestrado pela televisão? Neste texto, abordaremos alguns trabalhos de artistas brasileiros que abordaram o impacto dessa mídia em nossas vidas.

Decisiva nas reconfigurações dos laços sociais e dos rumos políticos, ao entrelaçar as figuras de sociabilidade aos fluxos audiovisuais e às redes comunicacionais, a tevê teria um papel crucial nos processos de subjetivação, de produção de comunidades midiáticas: transformaria a percepção e a memória, os rituais solitários e coletivos (das novelas e jogos às celebrações coletivas de exceção), instauraria guerras culturais, guerras entre imagens, guerras entre imaginários. Tanto formaria e modificaria visões preconceituosas como perpetuaria pré-concepções de mundo. Tanto construiria discursos de conciliação como administraria o medo e as emoções coletivas.

A tevê não é apenas a janela translúcida por onde o mundo entra, mas também a superfície do espelho que nos oferece o reflexo. Ao refletir, mimetiza e autoriza os comportamentos e barbáries que espelha. O próprio homem se torna imagem e semelhança do que é veiculado na mídia, a reiteração fantasmática de deuses maquiados: celebridades, astros

das novelas, personagens de um *reality show* ou de um crime. Dupla condição de janela-espelho, esse pequeno aqui/lá, a tela, tornou-se a grande encruzilhada em que se articulam a sociedade do espetáculo e a solidão do olhar, na qual o homem encena e reflete o próprio drama, o drama de uma origem ausente, de um modelo perdido, de uma finalidade frustrada. Encena o próprio drama para que as luzes brilhem sobre o vazio e distraiam a dor desse abandono. Pequenas catarses diárias ao toque veloz e nervoso do *zapping*.

Janela que nos oferece a imagem especular, o mundo se fez tevê e habitou entre nós e, no fluxo inverso, poderíamos dizer: tudo o que outrora definira a experiência humana parece para ali migrar — a religião, a arte, a política, a sexualidade, a linguagem, a imagem-corpo foram capturadas por essa dimensão que ambigualmente está dentro (em casa) e fora, em absoluta exposição.

A televisão nasceu ao vivo, transtornou as referências de tempo, espaço, escala e distância: a visão do longínquo não seria mais ocultada pelas distâncias ou dada pelas antigas geometrias do espaço, mas pela chegada e fuga infinita das imagens de alhures. Se o espaço é o aqui infinito da imagem, o tempo ou é o eterno agora do “ao vivo” ou regulado na serialização da modernidade e no imediato gozoso do consumo e do espetáculo. Na repetição diária de sua programação, a televisão costuraria os lapsos do tempo, orquestraria os ritmos da existência.

O cotidiano é assim inserido na lógica do mercado também por meio do controle do tempo, por meio da serialização e da repetição. A série, apresentação descontínua e fragmentada dos programas televisivos em edições diárias, semanais ou mensais, introduz o tempo do ritual e do cotidiano – tempo repetido e fragmentado – no tempo produtivo da indústria e do capital, que transcorre e é medido (MARTÍN-BARBERO, 2001). A estética da repetição, por sua vez, opera com a variação de um idêntico, mas reiterando a mensagem, costurando

fragmentos. Organizando sua programação por fragmentos e junções híbridas, como na técnica do *collage*, costura o tempo na repetição e na circularidade, capitalizando a dispersão que lhe é própria. O tempo do seriado mescla as formas das narrativas orais, e dos contos populares, com a indústria audiovisual e publicitária.

As novelas latino-americanas são exemplares dessa apropriação industrial e comercial da estrutura mítica: elas tanto reproduzem o tempo fragmentado e seriado da modernidade industrial (introduzindo o tempo do ritual cotidiano no tempo produtivo da indústria e do capital) como suturam seus lapsos na temporalidade contínua da narrativa estendida. Combinação insólita entre a oralidade, a narrativa exemplar ao pé do fogo, com seu tempo orgânico e artesanal, e as imagens fragmentadas da indústria audiovisual e publicitária. Por outro lado, a sensação de familiaridade associada a uma recepção cada vez mais heterogênea à mudança rápida dos canais com o controle remoto, fragmenta as narrativas e obscurece ainda mais a distinção entre realidade e ficção. A televisão se tornaria, entre nós, a mais familiar e universal das imagens.

Nas casas brasileiras, teve uma função aglutinadora: a seu redor, todas as noites, assistia-se magnetizado a programação diária. Recordemos o ano de 1964, *O direito de nascer*, a primeira telenovela do país, é transmitida pela TV Tupi: o sucesso é tamanho que a apresentação do último capítulo ocorreu no Maracanã onde uma multidão ansiosa lota o estádio. Em 1 de abril do mesmo ano, por um golpe militar, o Congresso Nacional declarava vaga a presidência do Brasil. Iniciava-se então um período de 20 anos de ditadura militar. Coincidência ou não, essa encruzilhada curiosa da história é reveladora. Instrumentalizada pela ditadura e pelo capital, a televisão possuiria um papel fundamental na construção de identidades nacionais, de uma “imagem” do Brasil, de uma imagem de “povo”. Mais do que isso, em um país

culturalmente complexo, atravessado por concepções diferenciadas e por vezes antagônicas de mundo, a tevê foi a grande máquina integradora, diluindo dissensos, ocultando conflitos. “O Brasil é o país da televisão”, era a anedótica frase...

Walter Benjamin, em “O Narrador” (1994, p. 197-221), lamentaria as mudanças operadas, pela produção industrial e capitalista, na transmissão vivida da experiência e da memória pelas narrativas orais. Na oralidade, na pragmática do contar, eram definidos o lugar de quem fala e de quem ouve, a autenticidade do relato e o compartilhamento de saberes e exemplos a seguir ou a evitar. Com seu tempo orgânico, seu saber prático, seus ensinamentos morais, transmitidos de geração a geração, eram urdidos os vínculos sociais de uma comunidade da mão e da voz, da palavra e do fazer. Tais transformações provocariam a perda da narrativa e sua conversão em dois modos de escrita: a jornalística, que doravante reivindicaria o monopólio da verdade do fato na informação a ser vendida (que se esgota no momento em que se enuncia), e a ficcional no romance (o herói solitário que vive as perdas da comunidade, do tempo, da memória, do sentido).

Como não suspeitar que o rádio e posteriormente a televisão viriam ocupar esse lugar da narrativa oral ao pé do fogo, de produção de uma “comunidade”, especialmente em um país como o Brasil? Mas absorvendo o duplo desdobramento da narrativa no par jornal-romance, fato-ficção, de que fala Benjamin, com contornos audiovisuais das indústrias do espetáculo, transfigurados no dueto telejornal-telenovela.

Como compreender por que o Brasil é, na atualidade, o segundo país do mundo mais conectado à internet, às novas tecnologias das redes de informação e das redes sociais, sem entender nossa relação com as imagens midiáticas da televisão e as palavras que as põem em relação? Como perceber as influências das redes nos rumos, redensões e desastres coletivos que vivemos?

Segundo Martín-Barbero, as populações urbanas latino-americanas entraram na modernidade não pela via da “ilustração”, mas por meio de uma “oralidade secundária”: uma oralidade cuja gramática não se forma pela sintaxe do livro e da escrita, mas pela sintaxe audiovisual da televisão, do videoclipe e dos jogos eletrônicos. Pela oralidade secundária se articulam memórias heteróclitas (pessoais e coletivas) e formas diversas de narrativa, tanto dispositivos audiovisuais tecnológicos quanto narrativas épicas e dramas modernos. Para Barbero, “o rádio, conectado à oralidade cultural desses países,” teve “papel decisivo de mediação entre o mundo expressivo-simbólico do rural e a racionalidade tecno-instrumental da cidade” até os anos 1970, quando então tal função foi “deslocada pela televisão” (MARTÍN-BARBERO, 2004, p. 390).

No mercado do visível, as fronteiras entre público e privado, entre fato e ficção, confundem-se em jogos ambivalentes. O jornal televisivo se apoia em algumas estratégias: torna-se a voz e a face da verdade por um dia, transforma a memória em mercadoria e a história em espetáculo, filtrando o que deve ser exposto e o que deve permanecer invisível, os que têm direito à imagem e palavra e os delas excluídos. Assim, as novelas se convertem na realidade cotidiana, e os fatos jornalísticos em realidades fantasmáticas e descartáveis; enquanto telenovelas trazem o cotidiano e seus conflitos para a ficção (perpetuando valores, preconceitos e costumes, mas também discutindo-os e transformando-os), os jornais assumem tons de drama novelesco, capturando “o telespectador pelo desejo e pela emoção” como fala Eugênio Bucci (2004, p. 41).

À dispersiva atenção provocada pela tela da televisão veio se juntar a interface interativa do computador. Este terminou por influenciar a programação televisiva, que incorporou a participação do telespectador, tornou-se mais fragmentada, heterogênea, veloz e rizomática. A fronteira entre quem produz e recebe as imagens se torna cada vez mais imperceptível, acentuada pela profusão e facilidade de acesso às novas

tecnologias portáteis como celulares e filmadoras digitais. Não apenas a distinção entre o que é visto e vivido fica ainda mais difusa, mas o que é mostrado e o que é vivido se confundem inelutavelmente. Os seres só têm existência se expostos à visibilidade absoluta e imediata: o desejo de ver se transforma na compulsão à exibição. Da atitude passiva à interatividade nos *reality shows* ou às redes colaborativas, do bombardeio de informações à espetacularização da vida social e política, da “tele-realidade” à “tele-evangelização”, nas últimas décadas nossa relação com as imagens ganhou novos contornos e outras indagações.

A TELEVISÃO NAS ARTES VISUAIS

Se as reflexões teóricas sobre a televisão suscitaram abordagens distintas (sociológicas, culturais, éticas, políticas etc.), os artistas, desafiados a responder às inquietações de seu tempo, não poderiam ignorar o impacto dessa mídia e das novas tecnologias. Instalar-se nas fronteiras convencionais das artes se mostrava insuficiente para enfrentar as dramáticas mudanças do dia a dia. No diálogo com a tevê, buscariam interlocuções possíveis, desafiariam sua supremacia imagética, seus clichês e estereótipos, sua instrumentalização e sua pretensa transparência, sua concentração e poder.

Tanto a arte do século XX foi influenciada pelo acontecimento da televisão (e não apenas a videoarte, em que essa influência é mais direta e evidente), como a própria televisão seria transformada pelas artes (basta relacionarmos as desconstruções de Nam June Paik e a MTV). A introdução da internet desde a década de 1990, por sua vez, veio deslocar a centralidade absoluta que a televisão detinha, transformar a direção e o fluxo de imagens e informações, assim como os modos de nos relacionarmos com elas. Artistas como Wolf Vostell, Nam June Paik, Richard Serra, ou iniciativas coletivas como *TV as a Creative Medium* (exibição com 12 artistas

ocorrida em maio de 1969 na Howard Wise Gallery, que mudou a forma de perceber e realizar videoarte), a Galeria de TV Gerry Shum (*Fernsehgalerie Gerry Schum*, 1968), seriam, entre outros, os pioneiros desse diálogo em seus mais diferentes aspectos. A atitude dos artistas em relação à televisão ou seria de confronto declarado (a exemplo da divisa “O vídeo não é televisão”, ampliada e difundida na Documenta 6, em 1977) ou performativa e fascinada: John Cage participou de programas populares entre 1959 e 1960; Andy Warhol participou de propagandas e seriados, criou três shows em um canal a cabo; Chris Burden, em 1972, ameaçou a apresentadora de um programa de matá-la se a ação não fosse em transmissão direta. Desde os anos 1970, essa confrontação foi mais tensa com os coletivos americanos, entre os quais *Guerrilha TV*, *TVTV*, *Raindance*, *Artist's television* (alguns chegaram a montar canais alternativos de TV).

No Brasil, por sua vez, a produção artística traz exemplos dos encontros e da inter-relação entre as artes visuais e a televisão: já em 1956, Flávio de Carvalho apresentava sua “indumentária do futuro/ Experiência social nº 3” em um *talk show* com Paulo Autran e Tônia Carrero (dessa entrevista só restou documentação fotográfica). Suas performances nas ruas e experiências já atravessavam campos ampliados de práticas e discursos antes especializados, inclusive com suas inserções em jornais e televisão. “A cidade do homem nu”, do antropófago, é a cidade comunicacional, que estende a rua, o espaço urbano, ao espaço invisível da (contra) informação e da comunicação.

Em 1967, Hélio Oiticica colocava em um de seus penetráveis, *Tropicália*, um pequeno monitor de tevê que permanecia sempre ligado na programação das emissoras, incorporando -a à ambiência. Essa imagem, paradoxalmente íntima e universal, como adjetiva Guy Brett ao analisar *Tropicália*, explicitava como a televisão afetava a vida e nossa percepção de mundo. O Penetrável acionava o corpo de quem o

percorria em uma teia de imagens; seu propósito, perturbar a hegemonia da imagem midiática e sua onipresença entre nós, de modo “visual e sensorial: o TODO IMAGEM”, como escreveria o artista (OITICICA, 1992-1997, p. 179).

Tantos os artistas que experimentaram a videoarte desde os anos 1970 (como Sonia Andrade, Letícia Parente, Anna Bella Geiger, Fernando Cocchiarale, Regina Vater, entre outros) como os que trabalhavam com outros meios (como Ana Vitória Mussi) não se eximiriam de confrontar essa potência midiática, a tevê, que invadia e moldava o olhar, o cotidiano e o comportamento das pessoas, de modo especialmente avassalador em um país como o Brasil. Esses artistas questionariam as relações complexas entre o corpo filmado e a circulação das imagens; o enquadramento da percepção e sua submissão à lógica do consumo; a instrumentalização da tevê pela ditadura militar; seus modelos e estratégias de sedução narcotizante e de violência velada etc. Assim como a maior disponibilidade de equipamentos, menores e mais fáceis de manusear nos anos 1980, contribuiu para o surgimento de TVs comunitárias (como “O espírito da TV” e o projeto Vídeo nas Aldeias, iniciado em 1986 por Vicente Carelli e Virgínia Valadão, que, por mais de vinte anos, promoveu o encontro dos indígenas com suas imagens e narrativas, fazendo do vídeo um instrumento de expressão, reflexão e difusão de suas visões de mundo, reformulando a oralidade secundária apropriada pela televisão); a inserção de videastas independentes na programação das redes comerciais da televisão fez avançar a experimentação das linguagens eletrônicas, parodiando seus clichês, investigando e interferindo na função cultural da televisão (como os grupos paulistas TVDO e Olhar eletrônico). A geração mais jovem de artistas, que cresceu dividindo a dispersiva atenção entre a tela da televisão e a interface interativa do computador, não deixará de trazer novas interrogações a essa máquina de comunicação, a televisão, cuja tendência é se fundir ao

computador. Este terminou por influenciar a programação televisiva, que incorporou a participação do telespectador.

De modos distintos, os artistas (entre os quais, além dos acima citados, Barrão, Arthur Barrio, Laís Myrrha, João Castilho, Goto, Alexandre Vogler, Matheus Rocha Pitta, Sandra Kogut, A revolução não será televisionada, Gustavo Prado, Paulo Vivacqua, Lula Wanderley, Mario Grisolli) vão refletir as imbricadas relações entre os modos de produção, circulação, mediação e recepção das visibilidades. Como se dá nossa relação com as imagens? Como se dá nossa relação com o mundo mediada pelas imagens? Como se dá nossa relação com a imagem mediada pelas tecnologias, pelas mídias (como a televisão) e demais dispositivos de exibição (como o sistema de arte)? E as imagens da arte? São capazes de resistir às apropriações e cooptações? Como pensar as condições exteriores que determinam a concepção da obra, seus modos de exposição, sua recepção?

ENTRE A MIRA E O OLHAR

O vídeo *Bestiário* (2005) de Laís Myrrha é produzido a partir da sobreposição de sete edições do *Jornal Nacional* da TV Globo. Entre sons e imagens sobrepostas, a única fala que se escuta em uníssono é a chamada: “agora, no Jornal Nacional”. A repetição da frase reproduz o caráter do tempo comprimido do agora televisivo com o tempo fragmentado e seriado da televisão (o ritual cotidiano subsumido ao tempo produtivo da indústria e do capital), a descartabilidade da memória-mercadoria, o fato-informação que se esgota em um dia. Mais que isso, apanha a frase em seu paradoxo dêitico e no pretense monopólio da verdade jornalística. Pronomes e figuras de linguagem, os dêiticos apresentam algo, alguém, alguma coisa, simultaneamente fazendo referência ao contexto situacional e ao próprio discurso. Mas esses pronomes – que indexam o tempo (agora, antes), o espaço (aqui, lá), o

endereçamento a alguém (eu, você, ele, nós) ou algo (isto, isso, aquilo) – não se estabelecem sem paradoxos, sem superposições e cruzamentos indecisos. Nada pode ser nomeado sem ambiguidades, como o “agora” fugaz, capaz apenas de ser presente à própria frase. Se o “agora” é portanto uma “mentira estúpida”, como escreveu Julio Cortázar (*Babas do diabo*); o “no JN” é o lugar sem lugar da superfície sem espessura e sem tato da tela, a ubiquidade e atopia de que fala Paul Virilio (1993). A indistinção das imagens dos apresentadores sobrepostas formando fantasmas, seres híbridos como monstros e bestas, e a confusão entre fato e ficção são reforçadas pelo título: “bestiário” era uma forma de livro alegórico, que descrevia e ilustrava criaturas naturais e fantásticas, reais e fantasiosas. Escritos durante a Idade Média, os bestiários veiculavam, como os jornais, uma mensagem moralizante.

As videoinstalações de João Castilho expõem a cumplicidade entre a mira e o olho nas imagens de violência espetacularizadas nos jornais televisivos. Em *Emboscada* (2013), quatro televisões entabulam uma guerra fantasma no sertão sem armas e sem protagonistas, apenas ouvimos e vemos tiros e bombas. Em *Erupção* (2013), seis televisores em tubo mostram ônibus queimando em cidades brasileiras durante as manifestações de 2013. O ato de atear fogo, descontextualizado das narrativas dos telejornais, deixa-nos incertos se é vandalismo ou justo protesto.

Guerra, fotografia, cinema, televisão – muitos já disseram o quanto estão indissociáveis. Há uma estreita e longa relação entre as imagens técnicas e os conflitos bélicos. Se cenas da Primeira e da Segunda Guerra Mundial nos chegavam pelas películas cinematográficas, logo as imagens de guerra, do Vietnã às do atentado de 11 de setembro, seriam transmitidas via satélite pela televisão. É por essa janela em nossas casas que assistimos às guerras viscerais desta cidade, às invasões nas favelas, ao som ensurdecedor da artilharia, a população acuada e muda. Estamos aqui e não lá, talvez pensemos

aliviados, ainda que esse “lá” esteja em imediata proximidade, ainda que os estrondos das armas que ouvimos bem aqui à nossa volta se confundam com aqueles emitidos ao vivo pela tevê. A mediação e o brilho dos holofotes midiáticos cegam e anestesiavam esse desamparo.

Em *Bang*, de Ana Vitória Mussi, cenas de guerrilha urbana nos morros cariocas, as ocupações das Unidades de Polícia Pacificadora do Rio de Janeiro (emitidas ao vivo e fotografadas da televisão), são intercaladas com cenas de sete filmes e documentários da Segunda Guerra Mundial,¹ ao som da canção “Bang bang (My baby shot me down)”, que compõe a trilha sonora do filme *Kill Bill I* (2003/2004), de Quentin Tarantino. Ana Vitória interrompe o fluxo narrativo e o contínuo temporal das imagens do cinema e da tevê pela fotografia, as edita e monta em associações singulares: o salto do atleta olímpico do documentário de Leni Riefenstahl e o voo dos aviões de combate (os quase deuses e suas quedas); o complexo jogo de direcionamento e triangulação dos olhares (dos indivíduos e da massa indistinta) com as máquinas de guerra e as de imagem (dos binóculos à fotográfica e ao celular); a suavidade e a redenção do amor em tempos de insanas brutalidades. Os clichês da mídia estão todos ali – o amor, a vida, a morte, a guerra, a trilha sonora que os embala – mas para interrogar como eles são distribuídos por suas imagens, que rupturas nelas se instauram, como tal ruptura e distribuição interferem no fluxo da vida e da história.

Fotografadas pela artista de sua televisão, as imagens em preto e branco não ocultam *pixels*, varreduras ou padrões *moirés* (a superposição de grades de interferência visíveis na

1. As imagens citadas no trabalho foram retiradas dos filmes: *Olympia* (diretor: Leni Riefenstahl, 1936); *O triunfo da vontade* (diretor: Leni Riefenstahl, 1935); *Pearl Harbor* (diretor: Michael Bay, 2001); *Tora! Tora! Tora!* (diretor: Richard Fleischer, 1970); *O mais longo dos dias* (diretores: Darryl F. Zanuck, Ken Annakin, Andrew Marton e Bernhard Wicki, 1962); *O choque final* (Documentário coleção Guerras: Segunda Guerra Mundial); *Raposa do deserto* (diretor: Henry Hathaway, 1951) e *frames UPP Complexo do Alemão* (imagens cedidas pela Globo Comunicação e Participações S.A.).

Ana Vitória
Mussi. *Bang*, 2012.
Instalação com
quatro projeções
simultâneas e trilha
sonora. Duração:
3'45". Fotografia:
Ana Vitória Mussi.

tela). Ao contrário, explicitam sua fonte. Estão projetadas como um *slide-show*, uma fotomontagem que alude ao repertório imagético do século XX associado à guerra. Um fotocinema que nos recorda *La Jetée* (1962) de Chris Marker ou *Cosmococa* de Hélio Oiticica. Salvo que, na instalação *Bang*, não estamos no conforto das poltronas da sala escura do cinema, mas em meio ao bombardeio de quatro projeções em três paredes que nos obrigam a uma dança corporal, na busca ou na esquiva dos disparos das imagens e do lugar de sua próxima aparição. Não é apenas o olho/corpo do fotógrafo ou do cinegrafista que faz o enquadramento (em *Bang*, sempre de segunda ordem, já que apropriado), é também o corpo do espectador que mira e é alvo das imagens.

Em um trabalho anterior da artista, *Boxe na TV* (1975), nossa presença, captada por um sensor eletrônico, aciona um projetor de kodalites. A velocidade da projeção, que não nos permite distinguir com clareza as lutas ali exibidas, provoca tensão e suspense. O som dos disparos, o erotismo sublimado dos corpos em disputa, o ritmo frenético e hipnótico das imagens, a proximidade de nosso corpo para acionar o mecanismo, submergem erotismo-violência-velocidade-imagem em espiral de pura vertigem.... Tal é a verdadeira violência das imagens manipuladas pelos dispositivos identificadores e fusionais (explorados ao extremo pela propaganda que faz com que acreditemos que desejamos o que vemos): a tela não se faz mais tela para se tornar um instrumento de alucinação fusional, de desrealização que priva o espectador de qualquer distância que preserve sua potência crítica, como diria Mondzain (2002). Não é a imagem que está saturada, mas o desejo que é paralisado pela satisfação imediata oferecida no espetáculo, pelo bombardeio sem trégua de seus gozos. Nessa narcose diária, na persuasão instantânea da tevê, a pulsão de ver é amortizada, o olhar se rende aos monopólios sem resistência, pensamento e palavra são, enfim, silenciados. A fusão idólatra, como a violência, abole a separação, nega a alteridade de toda imagem.





Em *Bang*, o tempo espacializado na instalação é também o ritmo das projeções, mas como rearranjo singular das imagens circulantes e de épocas distintas, em que cada fragmento é atravessado de intensidades, em que cada associação cruza e faz emergir outros tempos e outras pausas – se as imagens fotográficas ou fílmicas são resíduos da memória, hieróglifos da história, são também sua interrupção, sua disritmia. Se o ato fotográfico é um golpe deferido na ilusória continuidade espaçotemporal, que a isola do contexto – e a partir do qual pouco se pode dizer sobre seu tempo, lugar e acontecimento –, a montagem e a edição criam encadeamentos heteróclitos, outros nexos entre as imagens e as palavras que elas solicitam.

Por isso também, *Bang* inicia em absoluto silêncio expondo apenas uma coreografia de olhares (e suas próteses) provocada pelas projeções. Um silêncio interrompido primeiro pela palavra, pela legenda que cintila sozinha sob um fundo negro, e a seguir pela trilha sonora. Afinal, o ritmo das projeções só poderia ser dado pela cadência e pela suavidade de uma canção. Interpretada por Nancy Sinatra, sua letra (como uma narrativa em *off* de *Bang*) fala das recordações da infância, das brincadeiras de *cowboy* com o menino com quem mais tarde terá um romance, do disparo da arma como rejeição amorosa, do badalar dos sinos como ecos de seu luto – o amor, o abandono e a morte se tornam igualmente indistintos num lamento melancólico. Pois qualquer história pessoal é também aquela de toda a humanidade.

Tecnologias de guerra romperam visões homogêneas; armas aéreas, como o radar e o satélite, violentaram o *continuum* espacial. Se, para o homem da guerra, a função da arma é a função do olho, como alertou Paul Virilio (2005), também a função do olho mecânico, a máquina da imagem técnica, é função da arma: as máquinas de guerra foram desenvolvidas em concomitância e interdependência das máquinas do olhar. Logo, poderíamos concluir que campos de

batalha se tornariam campos de percepção: o mundo é alvo do olho. A guerra não pode ser separada do espetáculo mágico, pois sua principal finalidade é a produção do espetáculo: abater o adversário é não apenas capturá-lo, mas cativá-lo, infringir antes da morte o pavor da morte (VIRILIO, 2005). Desde a Primeira Guerra Mundial, um novo sistema de armas tem na mira, na câmera, na gestão das imagens e das informações, seu aparato poderoso. A guerra terá um serviço cinematográfico das imagens, responsável pela propaganda, e um serviço militar das imagens, capaz de garantir as representações e as estratégias dos conflitos. A logística da Segunda Guerra seria concebida entre gabinetes de guerra e estúdios de propaganda, pelas objetivas das câmeras e por jogos de imagens. Mussolini dizia que era mais fácil convencer uma grande massa do que uma só pessoa. Joseph Goebbels (ministro de propaganda de Hitler) determinava o que deveria se tornar visível e o que deveria desaparecer na invisibilidade, como o próprio holocausto e os acontecimentos prévios que o anunciavam (dificultando aos judeus perceberem sua ameaça).

No documentário *O triunfo da vontade* (com *frames* em *Bang*), de Leni Riefenstahl, a massa conforma o grande corpo coletivo e sem individualidades da nação ariana, em que apenas uma cabeça, uma face e uma voz dominam a cena: aquelas do ditador deificado. Como prefigurado nos filmes de Hollywood, as Torres Gêmeas são abatidas pelo inimigo que condena a imagem, difundindo seu espetáculo de morte – como imagem – aos olhos aturdidos de um mundo que o assiste pela tevê. O pastor evangélico chuta a imagem de uma santa católica no dia da padroeira, execrando a idolatria por meio da imagem televisiva, em sua tele-evangelização em rede nacional.

Por isso, em *Bang*, a artista lança mão de arquivos imagéticos diversos. Outros sentidos talvez desponham na relação entre os tempos deslocados e cruzados; entre as imagens, a

documentação e a ficcionalização; entre os modos de visibilidade e de invisibilidade e aqueles de sua enunciação.

Ana Vitória Mussi possui uma série de trabalhos que agrupa sob o título *Na TV*. Colocou-se desde cedo a difícil tarefa de fotografar o interstício entre o que se vê e o que permanece velado, entre olhar e pensamento, entre a abertura e o confinamento do campo perceptivo, entre a mira e o olhar. Fotografar a fissura e a resistência ao significado; fotografar, enfim, o próprio véu, no que ele tem de superfície de inscrição e proteção da imagem, como tela de mediação e plano especular. Transtornar os jogos de ocultamento, revelação e reflexividade dos dispositivos midiáticos (jornal, tevê, cinema) seria para a artista explicitar o limiar entre cegueira e visão. A imagem convoca a instauração do olhar, bem como de seus limites, que aí se fazem visíveis. Dizendo de outra forma, as imagens (da arte) são aquelas que investem a potência do olhar justamente pelas estratégias do véu, que resguardam a indeterminação dos sentidos e o desejo de ver para mantê-los abertos e livres.

O coletivo transdisciplinar Frente 3 de Fevereiro foi formado depois da morte, no dia 3 de fevereiro de 2004, de Flávio Ferreira Sant' Ana, assassinado pela polícia do Estado de São Paulo. Crime que explicitou o viés racista da abordagem policial que tem o negro como o suspeito preferencial de qualquer atividade criminosa. *Essa ação, diz o manifesto de fundação do coletivo, decorre de um pensamento disseminado na formação sociocultural do povo brasileiro que abrange desde a raiz etimológica da palavra "negro" e suas significações negativas (indivíduo de raça negra, preto, sujo, encardido, muito triste, lúgubre, perverso, escravo – do Dicionário Aurélio) até os efeitos discriminatórios que este pensamento tem sobre o cotidiano da nossa sociedade.*

O foco do coletivo convergiria para a falácia por trás dos discursos de convivência pacífica das diferenças no Brasil; para os símbolos manipulados e espetacularizados desses



Frente 3 de Fevereiro.
Bandeiras, 2004-
2007. Vídeo: 52'
Fotografia: Acervo
coletivo Frente 3 de
Fevereiro.

apaziguamentos e alegrias coletivas, como o futebol e o Carnaval. Sua atenção se voltaria para a inserção tática nas mídias como a televisão. Durante os jogos de futebol, integrantes do grupo se posicionariam estrategicamente na arquibancada para abrir gigantes bandeiras diante das câmeras de televisão que irradiavam ao vivo a partida. Inserindo-se na transmissão televisiva ao vivo, sob a mira-arma de suas câmeras, o alcance do ato ultrapassava o estádio, o jogo. Nas bandeiras, inscrições como “Brasil Negro Salve”, “Onde estão os negros?”, “Zumbi somos nós”. A ambivalência da mensagem não é casual: tenta se distinguir das propagandas publicitárias e políticas (cuja finalidade é, ao fim das contas, vender o produto ou a mensagem). Zumbi é o herói dos quilombos, o herói da resistência, os mortos-vivos do Haiti. “Zumbi somos nós” é, sobretudo, um ato de enunciação, a possibilidade de se enunciar como “nós”. A bandeira aberta é a enorme legenda que cobre a multidão na arquibancada, que cobre as faces, não para apagá-las na indiferenciação, na invisibilidade ou silêncio, mas para acolhê-las, para reivindicar uma diferença no interior de uma “figura de comunidade”, da imagem de “povo” vendida na televisão. Uma subjetivação imprópria que a redesenha, desfazendo-a, porque tal deslocamento faz estilhaçar os códigos de inclusão estabelecidos, ao redistribuir os lugares e as temporalidades dos corpos (antes excluídos dessa “imagem de comunidade”), que reivindicam ocupar outros lugares e ritmos diferentes daqueles que lhes são demarcados (RANCIÈRE, 2005b). Como os corpos negros. *Bandeiras* invertem mira e arma, colocam em questão a potência da imagem da arte que existe por nós e faz um mundo se manifestar por ela, no jogo das aparições e desaparecimentos. E para isso foi preciso descobrir as estratégias do véu, percebê-lo como superfície de revelação e plano de ocultação das faces esquecidas, das vozes silenciadas. Véu – como bandeiras – sobre o qual se enfrentam as potências como as tiranias, os impérios e as revoluções, as submissões e a liberdade que as imagens prometem.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BENJAMIN, Walter. *Obras escolhidas: Magia e técnica, arte e política*. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994. v. 1.

BOURDIEU, Pierre. *Sobre a televisão*. Tradução de Maria Lúcia. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1997.

BRETT, Guy. *Brasil Experimental: arte/ vida, proposições e paradoxos*. Tradução de Renato Rezende (organização e prefácio de Kátia Maciel). Rio de Janeiro: Contracapa Livraria, 2005.

BUCCI, Eugênio; KEHL, Maria Rita. *Videologias – Ensaio sobre televisão*. São Paulo: Boitempo, 2004.

CHAUÍ, Marilene. Prefácio à *Videologias – Ensaio sobre televisão*. São Paulo: Boitempo, 2004.

CANCLINI, Nestor Garcia. *Arte, instituciones y medios: Poderes compartidos*. In: *Fugitive sites / inSITE 2000-2001. New Contemporary Art Projects for San Diego – Tijuana*.

DEBORD, Guy. *A sociedade do espetáculo – Comentários sobre a sociedade do espetáculo*. Tradução de Estela dos Santos Abreu. Rio de Janeiro: Contraponto, 2000.

FOUCAULT, Michel. *Las meninas*. In: *As palavras e as coisas – uma arqueologia das ciências humanas*. Tradução de Salma Tannus Muchail. São Paulo: Martins Fontes, 1987.

MARTÍN-BARBERO, Jesús. *Dos meios às mediações – Comunicação, cultura, hegemonia*. Tradução de Ronald Polito

e Sérgio Alcides. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 2001.

_____. *Os exercícios do ver: hegemonia audiovisual e ficção televisiva*. São Paulo: SENAC, 2004.

MONDZAIN, Marie-José. *L'image peut-elle tuer?* Paris: Bayards, 2002.

_____. *Le Commerce des Regards*. Paris: Seuil, 2003.

OITICICA, Hélio. Catálogo da exposição *Hélio Oiticica*. Galerie Nationale du Jeu de Paume, Paris; Witte de With, Center for contemporary art, Rotterdam; Fundació Antoni Tàpies, Barcelona; Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa; Walk Art Center, Minneapolis; Centro de Arte Hélio Oiticica, Rio de Janeiro, 1992-1997.

RANCIÈRE, Jacques. *A partilha do sensível: estética e política*. Tradução de Mônica Costa Neto. São Paulo: 34, 2005, p. 12.

_____. *Política da arte*. Tradução de Mônica Costa Neto. Conferência realizada em abril de 2005, no seminário “Práticas estéticas, sociais e políticas em debate”. São Paulo: Sesc Belenzinho. Disponível no Portal Sesc SP: <www.sescsp.org.br/sesc/conferencias/>.

VIRILIO, Paul. *Guerra e cinema*. Tradução de Paulo Roberto Pires. São Paulo: Boitempo, 2005.

_____. *O espaço crítico*. Tradução de Paulo Roberto Pires. Rio de Janeiro: Ed.34, 1993.

AINDA ESTAMOS SONHANDO

Mayra Martins Redin



Estava acompanhado por um grupo grande de pessoas. Precisávamos nos unir para abrir um caminho na terra para que a água de um rio corresse até nós. Usamos colheres e as nossas mãos para cavar, a água fluía conforme o caminho era aberto. De repente percebi que minha amiga estava desmaiada, eu me aproximei e a abracei, depois comecei a molhar suas costas com a água do rio, passando a mão como se fosse um remédio.

Sonho de Eduardo Montelli¹

1. Sonho enviado por Eduardo Montelli ao grupo Artesania dos Dias durante a pandemia de Covid-19 em 2020.

Tudo dá lucro, exceto sonhar – sonhar amolece e torna as pessoas incapazes para o trabalho diário. É difícil ser artista e fechar a porta para os sonhos.

Louise Bourgeois

“Ainda estamos sonhando” faz alusão à frase “*I am still alive*”, que o artista On Kawara, nos anos 1970, passou a enviar por telegrama para amigos, colocando em cena, ao usar um suporte para tratar urgências, a sua sobrevivência e porque não, uma resistência afirmada pela via da palavra: “*eu ainda estou vivo*”.

A frase que dá título a este ensaio foi criada para ser o chamado para as oficinas realizadas pelo Grupo Artesania dos Dias do qual faço parte.²

As frases-manifesto “Ainda estamos sonhando” e “os sonhos não param de trabalhar”, entre outras, nos acompanham desde então, e dizem do desejo de trabalharmos, coletivamente, em espaços públicos, com aquelas tantas narrativas e imagens noturnas que insistem e são endereçadas através da escrita nas redes sociais, mas que, ao mesmo tempo, lá se perdem, entre as tantas imagens cotidianas.

Artesania dos Dias surge, primeiramente, como um grupo voltado para a escuta daquilo que vinha se impondo enquanto anseio diante das violências que irromperam mais fortemente com as eleições de 2018. Nessa direção, muitos pesadelos nos foram endereçados e logo em seguida percebemos que, para além de colecioná-los e lê-los em seu conjunto para assim podermos pensar o presente, nos interessava nos debruçarmos, com calma, sobre cada um deles, oferecendo o sonho singular e íntimo de um sonhador (com sua permissão

2. Ao lado, atualmente, de Alessandra da Costa Kasprczak, Gabriela Weber Itaquy e Luciana Knijnik.

e mantendo o anonimato, caso desejado por ele) para ser trabalhado em um grupo.

A ideia gira em torno de três movimentos: olhar para aquelas imagens trazidas pelo sonho, apostando que elas também se fizeram a partir do social, e que, portanto, poderiam a ele retornar e por ele serem trabalhadas; Tornar coletivo este exercício, ampliando os sentidos, a experiência e as palavras ao redor de um sonho que, caso contrário, permaneceria na dimensão privada; E transformar, reconstruir, desmontar e remontar o sonho a partir da técnica da colagem, em uma dinâmica em que as palavras da narrativa são experimentadas junto a imagens de revistas, dando origem a uma pluralidade de montagens imprevistas em torno das quais uma experiência compartilhada acontece.

Abrir este ensaio com esta breve descrição do Artesania dos Dias,³ tem como intuito dizer que esta escrita surge através das redes de troca com ele e também com e a partir de um grupo da APPOA (Associação Psicanalítica de Porto Alegre), que através dos espaços de sustentação do exercício de autoria me possibilitaram me debruçar sobre a temática dos sonhos.

Ainda, contar os sonhos é uma prática que me foi transmitida por meu pai: um gesto que se repetiu durante toda a minha infância e que se dava ao redor da mesa do café da manhã. Desta herança, decantada e transformada, meu filho criou, há dois anos, a prática de anotar parte dos seus sonhos todos os dias de manhã, através do desenho, em um papel no qual outros papeis vão sendo incorporados à medida que o espaço se torna pequeno.⁴

3. Para mais informações sobre o grupo Artesania dos Dias, acessar os textos: "O sonho de alguém, de todos e de ninguém" (2020) e "Por uma Artesania dos Dias: entre sonhos e mãos" (2019). E também o Instagram do grupo, no endereço: https://instagram.com/artesaniadosdias?utm_medium=copy_link.

4. *O sonho é uma imaginação sozinha*, 2021, é um vídeo em que registro Romeo cantando sobre seu desenho dos sonhos. Editado por Pedro Vasconcelos Costa e Silva, link: <https://m.youtube.com/watch?v=7rP2xZG5rq8&feature=youtu.be>.

Todas estas trocas fazem da escuta uma ética que se ampara e se constrói como no sonho da artista Cecília Cavaliari enviado para mim em 2012: "*Sonhei que contornava um acidente. Só que em vez de desviar dele eu passava uma canetinha preta ao seu redor.*" Portanto uma escuta que, através de seus pares, cria perguntas para traçar contornos.



Mas, como é possível contornar um acidente? Como damos bordas para tantos excessos? Barthes (2005) fala do gesto como "uma raspa, uma apara de visão" (p. 103), não uma ação, não algo imediato. Como a neblina? Como um sonho? Me pergunto.

Observo em minha experiência com a clínica psicanalítica que os sonhos passam a fazer parte das sessões quando algo da resistência se desfaz. Relatar e escutar um sonho se contrapõe ao nosso ímpeto por impor que até mesmo uma análise

seja produtiva, linear e traga respostas imediatas. É também por isso que, muitas vezes, escutamos relatos de que na análise se experimenta uma temporalidade diferente, marcada por um estranhamento: “*parece que falei por 5 horas*”, “*eu nunca tinha pensado isso antes*”.

O que parece acontecer quando um paciente decide trazer um sonho é justo a sustentação de uma incerteza. Será que não podemos pensar que o umbigo do sonho, do qual Freud falou para dar enfoque aos aspectos ininterpretáveis do sonho, também aconteça, em análise, como a própria entrada deste no discurso do sujeito?

Edson Luiz André de Souza (2020), sobre a escuta diz o seguinte:

Como psicanalista, testemunhei muitas vezes o quanto uma palavra, uma imagem, pode reorientar um percurso quando podemos escutá-la e acolhê-la em seu “fora de lugar”. Nossa pressa em entender o que dizem tais palavras subtrai a surpresa de ver o que até então não existia no pensamento. Mesmo um telescópio potente que temos, a cada noite, com nossos sonhos, é rapidamente esquecido e tantas vezes negligenciado. Uma espécie de covardia para enfrentar uma gramática que se apresenta de forma obscura, lacunar, incompleta (p. 94).

A postura contida no modo como ouvimos e acolhemos aquilo que antes não existia é também o que tornará possível imaginar um futuro. O espaço da análise trata de sustentar este ainda não dito e suas tentativas de dizer, e trata de almejar ir “da impotência ao impossível”, como propõe Bianca Dias (2021) ao falar da ética.

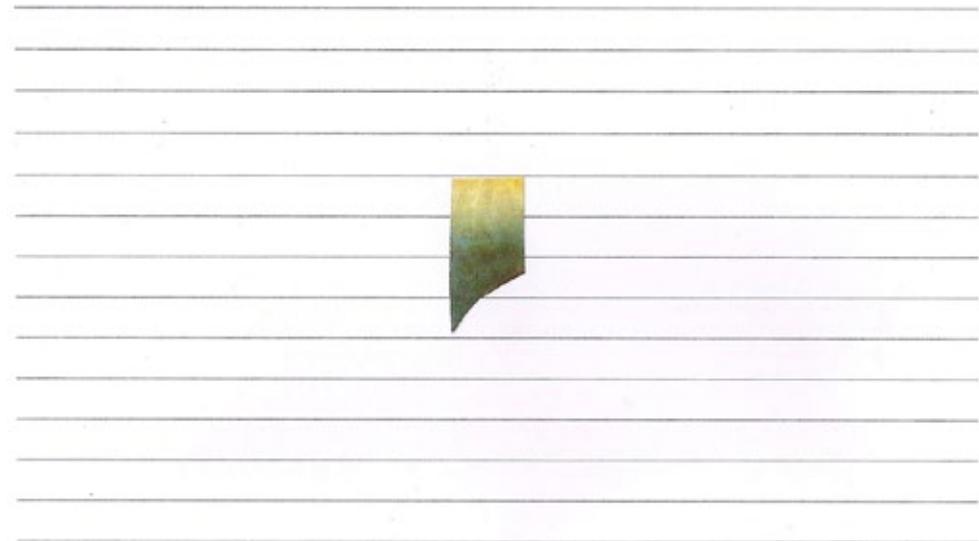
Assim, também penso que, quando os sonhos passam a ser narrados por muitas pessoas, talvez possamos fazer uma leitura de que a cultura está a se deparar com sua estranheza, em que as leis criadas para assegurar e proteger o homem de

seu desamparo passam a não dar conta do que de trágico e absurdo advém da própria cultura.

Me pergunto: esta ação de endereçar sonhos individuais seria uma espécie de resgate de um espaço para a conversa em torno do que parece não fazer sentido? Será uma convocação, que encontra na escrita dos sonhos seu modo de chegar ao outro?

Freud (2019) insiste na potência daquilo que não sabemos e propõe que exista um caminho que possamos percorrer a partir destas imagens que recebemos de presente através dos sonhos. Com a ideia de “Umbigo do sonho”, ele também aponta que nos sonhos existem pontos insondáveis, nos quais eles se vincularão ao “desconhecido” (p. 143) nos indicando um impossível a qual se chega.

Sustentar esse estado lacunar, atestado pela imagem de um umbigo que é marca do que não se elabora por completo, parece ser tarefa para o tempo que vivemos.



Mas que tempo é esse?

Edson Luiz André de Souza (2020), na mesma direção de Charlotte Beradt (2017), que recolheu sonhos de pessoas anônimas às escondidas no terceiro Reich, disse que os sonhos são como uma espécie de sismógrafo, que antecipa tremores de modo tão sutil que é preciso que alguém esteja ali para interpretá-los, no limite entre o aparelho que indica o tremor e os sinais que vêm de fora.

Neste momento, movimentos, dos quais destaco o Inventário de Sonhos⁵ e o grupo Artesania dos Dias, do qual já falei, criam arquivos para aquilo que está a se manifestar publicamente. Adiar o fim do mundo, para Ailton Krenak (2019, p. 27), significa “sempre poder contar mais uma história”, e nas palavras da poeta Danielle Magalhães (2021, p. 194), “a história está esperando / o começo / da narrativa”, o que me faz perguntar: se os sonhos seguem acontecendo, não estariam eles resistindo em nos mostrar as vias para aquilo que em nós deseja ser dito?

Talvez haja alguma resistência ainda que frágil “à perda da espessura simbólica da palavra” (DIAS, 2021) neste gesto de escrever e endereçar sonhos ao espaço virtual, e no gesto daqueles que os leem e escutam para além dos excessos de imagens produzidas e consumidas.

A escuta (ou leitura) é aquela em que é possível ouvir ressoar um inaudito, ou aquilo que tem em sua forma de resistência a insistência em tentar dizer. “É proibido sonhar, mas eu sonho”, diz esta fala resgatada por Charlotte Beradt (2017, p. 34) em sua pesquisa.

As irrupções de estranheza, que em suas formas escritas sustentam faltas e incoerências de sentido, encontram-se neste ponto em que testemunham que há algo de indizível que nos atravessa e nos compõe. Achar maneiras de dizer nos fala

5. Fazem parte do Inventário de sonhos: André Oliveira Costa, Caroline Mortagua, Denise Mamede, Edson Luiz André de Sousa, Joana Horst, Luciano Bregalanti e Paulo Cesar Endo.

de um desejo de dizer e também da necessidade da criação de espaços em que se possa ser escutado.

O sonho produzido pelo sujeito em sua composição com o mundo que o cerca, ao ser compartilhado, retorna ao social, atestando seu estado limiar entre público e privado. Há aí uma suposição de escuta, penso. Uma aposta de que há escuta para aquilo que é incompreensível.

Em texto sobre o Inventário dos sonhos, seus autores (SOUZA; HORST; COSTA, 2021) se referem à transferência, a partir de Lacan, como o que sustenta a fala. O que se produz, se produz para ser ouvido. Danielle Magalhães (2021, p. 110, 111) escreve em um poema:

quase sempre
a gente procura saber
das histórias
quando não tem mais
gente para contar

(...)
hoje eu conto a história da minha avó
e ela nem sabe
ela nem sabe que o ouvido dela foi o lugar
onde primeiro chegaram as minhas histórias
eu contava e ela escutava
sendo fonte para o meu desejo de narrar

Através da poesia, ela testemunha e transmite uma história silenciada que passou a existir a partir de uma escuta: a narrativa nasce de um ouvido que se volta e se dispõe. Penso aqui que talvez a produção de sonhos em nosso tempo tenha a ver com a construção de um espaço de escuta. Haveriam sonhos se não tivéssemos para quem contá-los?

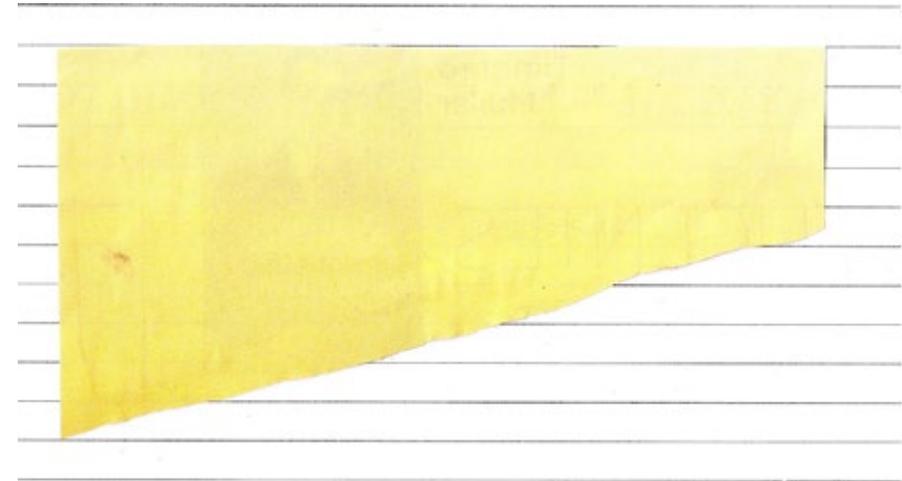
A clínica psicanalítica aposta na sustentação de um espaço de lentidão para que advenham palavras não ditas e

os sonhos se apresentam como uma via para o inconsciente que se manifesta por imagens, como defendeu Freud, e que através das suas lacunas convoca palavras.

O desejo de narrá-los parece cumprir também uma função poética: ela dá lugar e inventa um espaço para a imaginação, povoado de cenas e imagens impensáveis, que em sua dimensão escrita endereçada ao social provoca ruídos, rasuras no discurso imposto pelas palavras e também imagens repletas de sentidos.

Romeo, meu filho então com 6 anos, diante da profusão de sonhos que o acometeu nos primeiros meses pandêmicos, concluiu que “o sonho é uma imaginação sozinha”, dando a ele o lugar que a imaginação e o brincar têm quando em vigília: o lugar do que não se planeja e que se realiza justo no inesperado, a experiência do inconsciente.

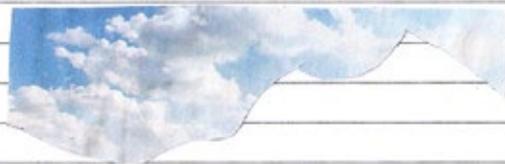
Ainda que sonhemos a partir de restos do dia anterior e das marcas do desejo, como sugeriu Freud, no dia seguinte, a vigília será composta com os restos do sonho da noite



anterior, animada por imagens inimagináveis e só possíveis porque se sonhou, dando ao dia a qualidade de uma experiência que contém futuro. O sonho, com o modo imprevisível e impositivo com o qual toma o sonhador, parece se sonhar só, e assim burla a imposição do eu carregado de certezas.

Lembro a fala de um paciente que disse: “*meu dia não foi mais o mesmo depois deste sonho*”. Haveria aqui uma experiência só possível pela entrada de imagens que despertam justo por operarem um descentramento do sujeito, como propôs Freud (JORGE, 2020)? Os sonhos dão ao sujeito notícias de seu descontrole, e as narrativas oníricas com as quais temos nos deparado nos anunciam que há desejo e que este insiste em ser experimentado. Como a criança que brinca, mesmo em situações adversas.

Trazer a infância para o ensaio neste momento me remeteu a uma cena que vi muitas vezes: ao pegar o *trensurb*, me chamava a atenção uma mulher com duas crianças pequenas e um bebê no colo, pedindo dinheiro para os passageiros. As crianças ajudavam a recolher as moedas, e o bebê quase sempre estava dormindo. Às vezes com a boca no peito,



outras, aconchegado no ombro da mãe que o segurava com apenas um braço, enquanto com o outro se segurava e recolhia as moedas.

Por vezes, uma das pernas do bebê ficava meio solta do colo, mas ele sempre parecia dormir tranquilamente, um sono profundo em meio ao barulho, ao movimento do trem, à voz da mãe que, antes de pedir dinheiro, se apresentava e se justificava. Essa capacidade de dormir que aquele bebê manifestava, apesar de todas as adversidades do entorno, nos fala de um amparo imprescindível para que o corpo possa se restabelecer ante o que lhe desampara.

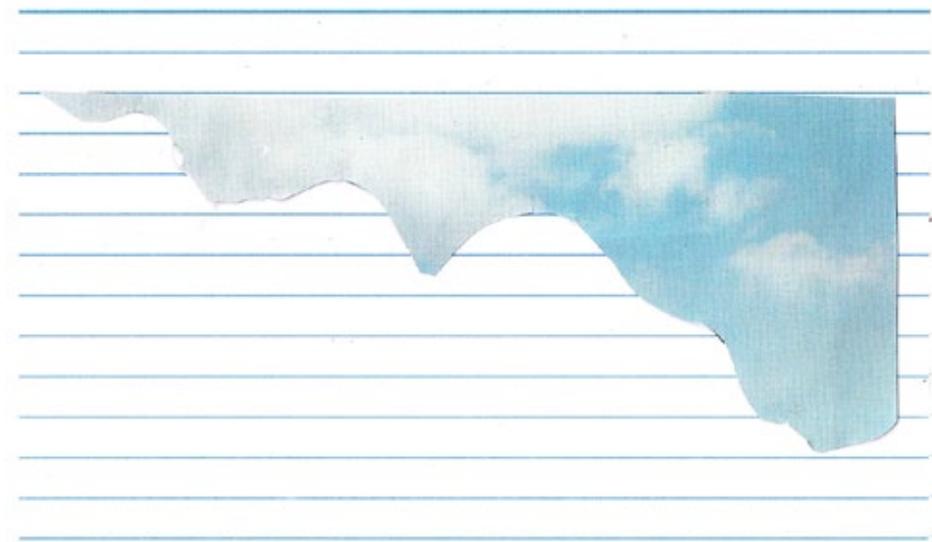
Marta Pedó (2020) retoma Freud e diz que o desejo mais simples comportado pelo sonho é o desejo de dormir: “desejamos seguir dormindo e o sonho protege este primeiro desejo.” A capacidade de despertar, e assim desconstruir sentidos postos, dependerá de um amparo, do sono, do qual os sonhos fazem parte.

Há um desamparo que nos abarca e que nos diz de um mundo que apresenta a sua falência, e se enquanto dormimos, ainda somos capazes de sonhar, talvez seja não só porque os sonhos cumprem sua função de proteger a fisiologia do sono, mas também porque eles cumprem a função de criar imagens para dar contorno ao que no desamparo nos atravessa o corpo.

Jonathan Crary (2016, p. 27) pesquisa políticas extremas desenvolvidas pelo capitalismo contemporâneo para eliminar a necessidade do sono, o “último obstáculo” deste regime, e assim aumentar a produtividade do sujeito.

Ele ressalta (p. 30) que a vulnerabilidade que o sono apresenta está a falar de um sujeito frágil e que depende do outro para se constituir enquanto sujeito, e para se manter socialmente. Com Jean Luc-Nancy ele diz que a abertura deste estado individual está desarticulada do coletivo que lhe daria “salvaguarda ou proteção” (p. 30).

Ainda nessa direção, com Maria Rita Kehl (2009), podemos pensar que a partilha que abarca os sujeitos



contemporâneos não é aquela em que concordamos que somos vulneráveis, mas sim, é o acordo de que podemos e devemos consumir incessantemente. E o que consumimos são imagens abundantes, completas e acessíveis.

Socialmente não nos sentimos minimamente protegidos para que possamos nos livrar de nossas defesas por algum tempo, mas, ainda assim, lá estão os sonhos, em profusão, resistindo e insistindo. O que eles querem nos dizer?

O sonho, como o entendeu Freud (2019, p. 151, 152), é motivado por um desejo, e este pressupõe uma falta em torno da qual o sujeito se move. Com o poeta Casé Lontra Marques (2017, p. 64), que disse que “Desejo é um modo de demorar”, podemos pensar que o desejo convoca com ele, não sua realização, mas sim, uma experiência que contém uma demora.

Por si só, dormir e sonhar é já se permitir um espaço para aquilo que “não serve para nada”. Contar nossos sonhos é como falar do tempo que faz: muitas vezes serve apenas para começar uma conversa sem objetivos específicos. A artista e

professora Raquel Stolf uma vez me contou que começa suas aulas perguntando quantas horas cada um dos alunos dorme por noite. Meu pai, professor por muitos anos, me contava que jamais acordava um aluno que dormia em sua aula, ele inclusive diminuía seu tom de voz porque entendia que ele estava se sentindo seguro para dormir por ali mesmo. Tamanha confiança: sinal de amparo.

Kazuo Ohno (2016), coreógrafo, diz que não crescemos quando estamos em movimento, que é preciso que descansemos e sonhemos para crescer.

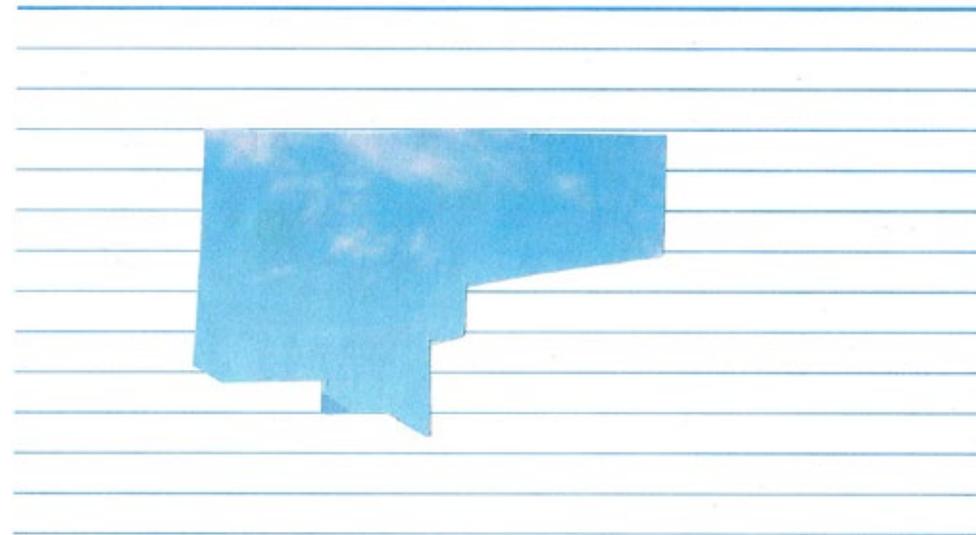
Os sonhos, o sono, o tédio são uma espécie de exercício político de recusa, de retirada talvez, de parada, de fazer a ação de parar o fluxo contínuo das imagens que nos tomam – as nossas, as do mundo. Podemos pensar, com a ajuda da psicanálise, que as imagens – estas com as quais compomos nosso cotidiano – não nos permitem descansar do gozo, do gozo que temos, inclusive, da perplexidade com as notícias mortíferas.

Somos sujeitos que consomem, mas que também criam, produzem imagens, como nos mostram os sonhos. Assim, nos tornarmos responsáveis não só por imagens que de alguma forma alimentam a máquina do consumo, mas também podemos nos apropriar ou talvez seja melhor dizer, nos aproximar, olhar com mais vagareza, para aquelas imagens que, inconscientemente, produzimos e que nos dão as caras através de nossos sonhos.

Entendendo com Freud a atuação da resistência com a qual os sonhos também lidam, o fato de sonharmos, ainda, atesta que desejamos: que nossos desejos insistem e dão as caras, e o fazem através de engendramentos incríveis em que imagens são compostas, recompostas, e propostas em um tempo presente.

Sonhar parece não ter muito a ver com uma escolha consciente. Somos rendidos quando um sonho nos desperta, ou também quando despertamos ao sermos tomados por uma lembrança onírica no decorrer do dia. Os sonhos, até

mesmo alguns que temos quando somos crianças, insistem na memória, atravessam o dia e nos fazem parar por alguns instantes, ou melhor, nos fazem parar uma certa aceleração e ordenação às quais nos submetemos para seguirmos produtivos. Demoramo-nos com estas imagens insistentes trazidas pelos sonhos. Compomos com elas alguns pensamentos esquecidos, ainda não pensados, ou mesmo sufocados pelos excessos de imagens prontas com as quais lidamos.



Em *A interpretação dos sonhos*, Freud (2019) insiste na importância dos “detalhes mais insignificantes” do sonho que lhe é narrado pelo paciente. Ele diz:

Interpretando sonhos, também demos importância a cada nuance da linguagem em que o sonho foi apresentado. E quando nos era apresentado um texto absurdo ou insuficiente – como se tivesse fracassado o esforço de traduzir o sonho para a versão correta –, respeitamos

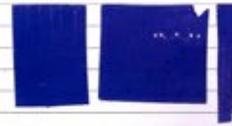
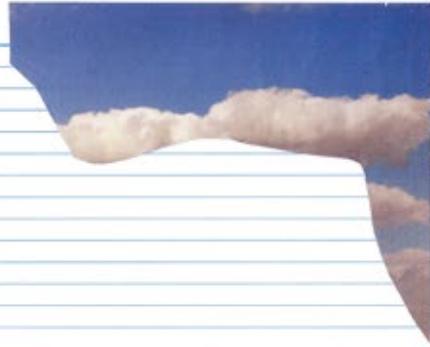
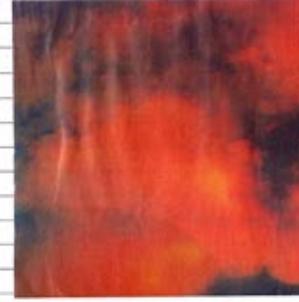
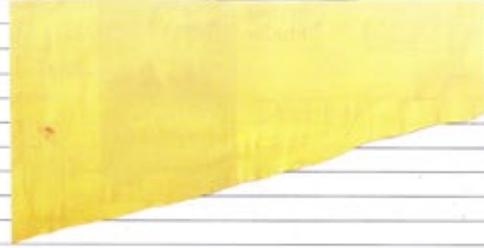
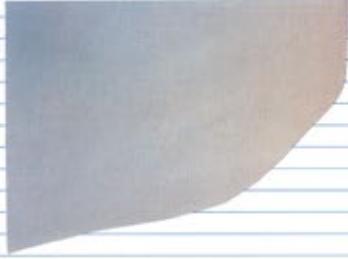
também essas falhas na expressão. Em suma, tratamos como escritura sagrada aquilo que para outros autores seria uma improvisação arbitrária, juntada às pressas no alvoroço do momento” (p. 563).

Nesse trecho ele lança luz em como o sujeito traz, através do sonho, toda uma língua da qual faz parte, marcada pela sua experiência de inserção na mesma e que nesta direção, está a falar de uma cultura. Ele se debruça sobre os sonhos como quem não pretende desistir dos mesmos ou daquilo que eles podem endereçar ao sujeito. Se o sonho lhe parece de difícil compreensão, “peço ao narrador que o repita. Raras vezes ele o faz com as mesmas palavras” (FREUD, 2019, p. 564). Insiste em torno das palavras, atento às escolhas do sonhador e aponta o possível “terreno comum” que pode abarcar sonhos da mesma noite, de diversas semanas ou mesmo de meses (p. 575), o que nos dá notícias de todo um mundo que se faz para além e apesar de nós e que nos compõe.

Desejo e sonho aí se encontram, neste pedido de que aprendamos a nos demorar. Os sonhos se constroem de forma complexa não à toa, nos propondo uma outra temporalidade para este percurso em torno da falta que nos constitui e que nos anima. Ler os sonhos tem a ver também com certa lentidão, penso. Sonhamos com imagens que nos instigam que as narremos. Aqui, as palavras se juntam às imagens, o que nos indica que elas são furadas, elas chamam as palavras para uma composição, ou talvez elas tenham tamanha força que coloquem o sonhador a desejar falar.

Lembro de um ensaio de Pascal Quignard (2018), em que ele retoma a experiência infantil de observar sua mãe tentando achar a palavra que estava ali, “na ponta da língua”. Ele identifica sua necessidade de escrita em uma certa saída da mudez que lhe atestava sua inserção anterior na linguagem, mas localizada em um limiar: ele tem as palavras, mas as perdeu, o que lhe faz querer dizer desde este lugar, o lugar da própria escrita.

Antevejo que as imagens dos sonhos andem perto deste modo limiar em que, na poesia, as palavras se mostram. Na borda em que não se está apartado do discurso, mas que algo de um corte tensiona uma construção que levará em conta o próprio corte, o próprio limite, a própria falência da palavra. Como diz o escritor Manoel Ricardo de Lima, “uma imagem parece pouco, muito pouco” (2014, p. 85). Uma imagem “insuficiente” se associa, de modo imprevisto, a outras imagens ou palavras e talvez aí esteja a resistência e insistência dos sonhos do nosso tempo.



As imagens presentes neste ensaio são de minha autoria e foram iniciadas e realizadas durante a pandemia da Covid-19, em 2020/2021, e seguem em processo, enquanto segue a pandemia. As séries de colagens de pedaços de céus é um exercício diário que compõe uma coleção inacabada e que funciona como uma contagem dos dias. Tal prática está acompanhada das reflexões e anotações ao redor da produção e temática dos sonhos em diálogo com a psicanálise, e sendo assim, são também elas, as imagens, formas de anotar e construir o ensaio.

“Peixe”, série, colagem sobre papel para fichário, 2020-2021, em processo.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BARTHES, Roland. *A preparação do romance I: da vida à obra*. Tradução de Leila Perrone-Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

BERADT, Charlotte. *Sonhos no Terceiro Reich*. Tradução de Silvia Bittencourt. São Paulo: Três Estrelas, 2017.

CRARY, Jonathan. *24/7: capitalismo tardio e os fins do sono*. Tradução de Joaquim Toledo Jr. São Paulo: Ubu Editora, 2016.

DIAS, Bianca. *Dar novo destino à história – escrever um nome e forjar um solo comum*. Site Iree. Disponível em: <https://iree.org.br/dar-novo-destino-a-historia-escrever-um-nome-e-forjar-um-solo-comum/>. Acesso em: set. 2021.

FREUD, Sigmund. *A interpretação dos sonhos*. Tradução de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

JORGE, Marco Antonio Coutinho. *Fundamentos da Psicanálise de Freud a Lacan: vol. 2: A clínica da fantasia*. Rio de Janeiro: Zahar, 2020.

KASPRCZAK, Alessandra; ITAQUI, Gabriela Weber; KNIJNIK, Luciana; REDIN, Mayra Martins; TREPTE, Renata. O sonho de alguém, de todos e de ninguém. *Correio APPOA*. Sonhos: interpretações do atual. Novembro 2020. Disponível em: https://appoa.org.br/correio/edicao/304/o_sonho_de_alguem_de_todos_e_de_ninguem/897. Acesso em: set. 2021.

_____. Por uma Artesania dos Dias: entre sonhos e mãos. *Climacom – A linguagem da contingência*. Campinas,

ano 6, n. 15, set. 2019. Disponível em: <http://climacom.mudancasclimaticas.net.br/por-uma-artesania-dos-dias-entre-sonhos-e-maos/>. Acesso em: set. 2021.

KEHL, Maria Rita. *O tempo e o cão: a atualidade das depressões*. São Paulo: Boitempo, 2009.

KRENAK, Ailton. *Ideias para adiar o fim do mundo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

LIMA, Manoel Ricardo de. *Geografia aérea*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2014.

MAGALHÃES, Danielle. *Vingar*. Rio de Janeiro: 7 letras, 2021.

MARQUES, Casé Lontra. *O som das coisas se descolando*. Vitória: Aves de Água, 2017.

OHNO, Kazuo. *Treino e(m) poema*. Tradução de Tae Suzuki. São Paulo: n-1, 2016.

PEDÓ, Marta. Covid 19, sonhos e companhia. *Correio APPOA*. Psicanálise em tempos de Pandemia II. Maio 20. Disponível em: https://appoa.org.br/correio/edicao/298/8203covid_19_sonhos_e_companhia/836. Acesso em: set. 2021.

QUIGNARD, Pascal. *O nome na ponta da língua*. Tradução de Yolanda Vilela, Ruth Silviano Brandão. Belo Horizonte: Chão da Feira, 2018.

SOUZA, Edson Luiz André de. O tremor do Dragão. In: LIMA, Manoel Ricardo (org.). *Uma pausa na luta*. Rio de Janeiro: Mórula Editorial, 2020.

SOUZA, Edson Luiz André de; HORST, Joana; COSTA, André Oliveira. Inventário de sonhos: um desejo de arquivo. *Correio APPOA*. Museu das memórias (in)possíveis. Setembro 2021. Disponível em: https://appoa.org.br/correio/edicao/313/inventario_de_sonhos_um_desejo_de_arquivo/1014. Acesso em: set. 2021.



COR E DINAMISMO: A VIDA NAS COISAS

Paloma Carvalho Santos

*There is no world without a stage
and no one lives for not-appearing*

*Seeing of ears invites to speak
knowing of eyes invites to show*

*Notice also, silence sounds
listen to the voice of color*

*Semblance proves it can be truth
as every form has sense and meaning¹*

Josef Albers

Como luz, somos vibrações. E com as demais ondas, ressoamos. Sentimos as cores com o corpo todo, com a nossa pele, especialmente quando ocorrem variações abruptas no ambiente. Albers nos convoca a ouvir a cor e também sua ausência, o silêncio. Nesse sentido, a cor seria performática, e não um atributo estável, ou adjetivo, adicionado. Goethe já havia declarado: “cores são ações e paixões da luz” e “expressar a essência

1. Não existe mundo sem palco/ e ninguém vive pra não aparecer/ A visão dos ouvidos nos convida a falar/ o saber dos olhos convida a mostrar/ Observe também, o silêncio ressoa/ escute a voz da cor/ A semelhança prova que isto pode ser verdade/ assim como toda forma tem significado. Josef Albers.

ILUSTRAÇÃO 1.

Biohazard.
Série “Máscaras”
Paloma Carvalho Santos, 2021.
Tinta acrílica sobre acetato (estrutura de “face shield”).
14 x 19 cm x 24 cm.
Foto: da autora.

de algo é propriamente um empreendimento inútil". "Cor" seria então algo poderoso: que provoca transformação, movimento, interação; impacta fisicamente e emocionalmente coisas, seres. Cores modificam formas, superfícies – como atores interagindo num palco, pois as dinâmicas das suas relações dependem do contexto, da situação que se estabelece.

Tornar-se colorista, portanto, seria desenvolver uma habilidade pra modular dinamicamente diferentes forças, diferentes níveis de energia que as cores emanam. Sem aquele intuito classicista de "harmonia" (uma proporção idealizada), pois a estabilidade absoluta significaria morte. Estamos interessados no movimento, no desafio que é a vida; nos desequilíbrios e dissonâncias: incorporamos violências, inclusive, evitando julgar as assimetrias, as *diferenças*. Pois é natural que certas coisas se destaquem e se repulsem em certos momentos; e que também se recolham em intimidade.

Nosso foco de atenção é este dinamismo, os percursos delineados, e não uma ideia de Forma instantânea, rígida. Evitamos uma ideia de *imagem* como algo estável: em nome da dança, de diálogos horizontais, não hierarquizados.

Com minhas instalações,² tenho a intenção de modificar um espaço. Não só ativando-o fisicamente, objetivamente, mas fazendo-o deixar de ser neutro, a obra passando a levantar questões sobre os corpos, sobre as histórias daquele lugar. Dessa forma, mesmo que meu trabalho não se realize como uma performance e sim como uma intervenção ambiental (uma interferência realizada com objetos físicos), os seres que a percorrem irão contribuir para a fluidez dos seus significados. Pois desde os anos 1960, com as linguagens do espaço, passamos a considerar expressivamente todos os corpos, não apenas do artista propositor.

Neste texto, pondero duas grandes fontes para a minha pesquisa: a cor construtiva, elaborada por artistas a partir de

uma perspectiva mais objetiva, de uma tradição iniciada na pintura, influenciada pela Física e pela Psicofísica; e a cor entendida por uma perspectiva cultural, mas ainda assim evitando a narratividade e a literalidade, considerando o limite da representação. São forças que se alternam em momentos distintos do meu processo criativo, em decisões ora baseadas na manipulação dos materiais e em diálogo com a própria história da arte (em momentos mais introspectivos); ora quando sou impactada pelas histórias dos lugares, dos corpos e dos territórios, o que ocorre mais no *ritmo* da montagem, quando se demanda um pensamento em ação.

COR CIENTÍFICA E COR ANTROPOLÓGICA

Um plano refletor de luz: uma pintura "científica", propôs Georges Seurat, ao considerar que a cor se compõe na reflexão da luz, modificada pelos pigmentos em direção ao espaço, para nossos corpos, ao atingir nossas retinas. Van Gogh não só desestabilizou os contornos, a identidade absoluta das formas como havia feito Seurat, mas enxergou todos os seres orgânicos e inorgânicos, animados, em ação. Daí a cor ganha uma preponderância e, uma vez que o quadro se transforma num objeto que se relaciona com o entorno, muitos artistas modernos partiram da grade para o monocromo, uma única cor agora se relacionando com o ambiente, para além da moldura.

Contudo, a partir da obra de Donald Judd, de seus conceitos de "instalação" e de "objeto específico", percebe-se: esses "planos construídos" originados na pintura, um dia teriam que se responsabilizar pela história do lugar, fazer-nos indagar sobre seus aspectos políticos, o aspecto público. Para que essas instalações contribuam? O que elas distorcem, enfatizam? Cobrem, colorem simplesmente? Para quem este prédio, este espaço foi construído, concebido, planejado? Como esta paisagem é percebida, enquadrada? Quem passou por aqui? O que ocorreu aqui antes? O que nele foi vivido?

2. Organizadas no site: <https://palomacarvalhoart.wordpress.com/>.

Recorro a teorias da arquitetura de vanguarda no momento em que projeto, partindo para a intervenção no espaço real. Afinal, somos todos sensibilizados pelos efeitos luminosos, pelos espetáculos das cores refletidas nos ambientes, na atmosfera. Contudo, precisamos, num dado momento, considerar que o *modo* como construímos significados é também historicamente determinado; e, numa obra, realizar algo que vá além do registro, da impressão desses efeitos.

Ao longo desses processos decisórios, aquilo que foi intuído individualmente é então desafiado. Na instalação, um certo lugar, que sempre carrega alguma história própria, vai se impondo, colocando desafios éticos. É na montagem de uma exposição, então, que se consolida o meu trabalho. É quando se coloca a possibilidade real de proposição pública que a decisão de abandonar qualquer relação literal, figural com um referente externo e se torna uma afirmação política, micropolítica: estimular a atenção. Meu desafio é manter, ao máximo, pelo maior tempo possível, os significados abertos: promover uma experiência direta dos sentidos.

Portanto, não há significado prévio das cores. Caros românticos: o Absoluto renova-se a cada respiração. O problema do Universal: sua pretensão científica, atemporal, des-historicizada. Continua me comovendo a associação entre a grade de Mondrian e o valor do indivíduo na social democracia, sempre em construção, em transformação, sem garantias, sem linhas. Hoje, contudo, para a arte em sua relação social, dada a presença incontornável do *lugar*, não há solução ideal. Cada repetição será inaugural, experimental; radical como uma indagação filosófica. Cada momento será único. Sem leis, sem regras. vivido um a um. Não mais a crença numa revelação transcendente: diálogos geram tramas horizontais, conclusões provisórias. Aos poucos, dialogando com outros coloristas, meus heróis e heroínas, acredito ir dando continuidade a seus legados, a seus momentos memoráveis. Necessito reafirmar o significado não naturalista da cor para promover ineditismo e

postura crítica: é fundamental desafiarmos nosso convencionalismo sensorio, nossas posições confortáveis.

O corpo entra no trabalho, não como gesto pessoal, mas *des-organizado* no momento da interação entre obra, público participante e espaço: é este uso vivencial, existencial do corpo que transformou o status do “público”, conferindo-lhe participação e autoria, como propôs Hélio Oiticica com seus Parangolés e Penetráveis. Especialmente no penetrável “Projeto Filtro – Para Vergara” (1972/2019) me é muito caro, porque ali a experiência da cor não é algo exclusivamente visual ou teórico. E é esta proposta, influenciada pelo conceito de “duração” bergsoniana, que determinou o percurso – labiríntico, longo – onde planos de cor irão estruturar continuamente o espaço como eventos, como *acontecimentos*.

O termo “filtro” também me é muito caro: pelo entendimento de que a percepção da cromaticidade ocorre quando há um desequilíbrio ou incompletude na composição dos comprimentos das ondas no momento de recepção pelos olhos. Ou seja, para colorir uma fonte de luz rica, nomeada como “branca”, é necessário subtrair certas faixas espectrais. Justamente essa ação de *retirar para transformar o que se considerava dado*, entendido, já invisibilizado, neutralizado pela cotidianidade, é o que pode conferir personalidade a um ambiente, modificando-o minimamente. Colocando em evidência o que será considerado como um elemento plástico, selecionado no próprio mundo por uma simples ênfase, por um recorte; articulando forças – dos *emaranhados* que elegemos para inserir no sistema (relativamente e temporariamente circunscrito) que é a obra.

A criação seria então um *ato de olhar* (Paul Klee) conduzido por uma interferência que criará uma composição dinâmica, instável, espacial; não apenas para ser contemplada, mas atravessada, vivida, *usada*. *Fazer arte* nesse sentido trata-se, portanto, muito mais de uma *modulação da atenção* do que a fabricação de objetos. Com a ideia de *instalação*, a estrutura

da obra se relaciona com a variabilidade no ambiente, não objetual, como uma proposição de diálogo. Menos expressionista, mas não menos emocionante: o público, agora participante, imerso na obra, torna-se fundamental. E neste jogo relacional, cézanniano, acredito, tornamo-nos críticos, atentos. Menos as ditas identidades ou essências – seria este um resquício de ideologia classicista da *permanência*? E mais as constituições provisórias, personalidades estimuladas pelas interações. As profundas mudanças culturais ocorridas na modernidade nos lançaram num ambiente líquido, veloz, instável, como sabemos, onde se percebe os encontros tendo uma duração limitada.

Tal condição de impermanência nos lança uma outra questão. Se (quase) nada é definitivo, quais forças se atraem e se repulsam, gerindo os movimentos? Por que uns são mais lentos que outros; o que mantém os contatos? O que impulsiona, determina as direções, as velocidades? Afinidades. Instáveis afinidades que elegemos, nem sempre racionalmente, já dizia nosso poeta. Um aspecto *percebido*, ou melhor, *estimulado* pela projeção de um olhar, o momento de uma descoberta – a *glimpse* – que nos impulsiona num movimento de aproximação, um enlace. Uma revelação sim – agora sem o sentido religioso, sem instituições. Então... mesmo o que parecia estável, visto um passo atrás, mais de longe, ou mais de perto, acaba por demonstrar um certo *contraste*, diferenças, variações... Mesmo um granito, tão sólido, é composto de partículas. Afundando ou levantando num tempo geológico, numa distância não usual, carregado de energia. Tudo se move, por encontros, por interesses, por desejos. Não o desejo psicanalítico, freudiano, mas de um corpo *esquizo* (DELEUZE; GUATTARI, 1996) que se reconstitui ao compor com outras forças que ressoam e se somam, aumentando suas potências numa direção estimulante e positiva. E, ao se somarem, fazendo surgir uma dança, definindo uma direção ao movimento; afinando-se um *ritmo* compartilhado.

Busco promover tais encontros, *construir* diálogos. E também espaços de conflitos, disputas, dissonâncias, pois nem toda expressão é harmônica. Entre superfícies, planos, cores: geometrias que constituam *espaços de liberdade*, liberdade de ação, como defendeu nosso caro Mário Pedrosa. Participando, sem afastamento, de um mesmo mundo concreto onde tudo está potencialmente relacionado, em constante risco de *tornar-se*, e por isso deixando de *ser*.

Com a decisão pelo uso de suportes translúcidos, almejo a emergência de um Campo relacional/ gravitacional com o Lugar. Afirmo a rejeição ao objeto idealizado pelas formas do chassis ou do pedestal. Com tais relações, nas minhas proposições de ação pessoais, vislumbro como tudo o que já se considera dado possa vir a entrar nesta área de influência, ser incorporado, e nelas dançar com as fontes e os reflexos de luz. O uso dos corpos, como vimos, é fundamental para dinamizar a percepção, fundamental também para decidir os pontos de montagem; a geometria das distâncias.

Tenho como motivação o fenômeno cromático. Evito o termo “natural”, pois fenômenos podem se originar num processo artificial, manipulado, e ainda assim surpreenderem pela vitalidade. Evito também o termo “acaso”, e a associação a figuras oníricas, pois trabalho começa com uma posição de *abertura* ao mundo, para além da dicotomia dentro/fora, uma escuta imanente: uma disposição ao diálogo e à tolerância, problematizando ontologias da essência e os estruturalismos. Deste modo experimental, uma consequência do ato criativo seria a supressão das máscaras sociais, bem como de artifícios calcados na ideia de estabilidade da subjetividade individual. Muito pelo contrário: no momento criativo “construtivo”, haveria um esforço para sairmos de nós mesmos, da primazia do ser humano. Crio, portanto, buscando me integrar a movimentos que atravessam o entorno: esta vida das coisas, que está nas coisas, que permitem o reconhecimento de *territórios*.

Essa indagação de fundo ontológico nutre as poéticas dos coloristas. Tim Ingold (citando Merleau-Ponty) desenvolve a questão do caráter dúbio da luz: “a luz não tem fundação ontológica estável”, questionando “se a luz é um vetor de transmissão ou um elemento constitutivo das coisas que vemos à nossa volta” (INGOLD, 2022, p. 85; 87). Teria a “Cor”, então, uma *carnalidade* (MERLEAU-PONTY, 1971)? Uma “cor” seria uma superfície se expressando, em *reação* a uma luz incidente? E, neste retorno, corpos atuando sobre outros corpos – reagindo, agindo, reagindo. A cor da superfície então seria como um corpo, funcionando como uma pele e, ao mesmo tempo, por sua constituição luminosa, indicando imaterialidade, impermanência, pois chega até nós como um reflexo.

Logo, para percebermos a cor das coisas – ou melhor, as próprias coisas – seria preciso colocá-las em atividade, reconhecer seus ritmos no presente; colocá-las sob a influência de estímulos externos, por sua vez também inconstantes, relacionais. Cada modo de ser seria, portanto, momentâneo, uma vez considerado seu dinamismo. E para não deixar de considerar rapidamente a antiga querela acadêmica entre *disegno* e *colore* (LICHTENSTEIN, 2006): se um contorno nos diferencia a distância, sugerindo uma conceitual estabilidade, as trocas vibracionais entre os nossos corpos nos integram, nos perpassam, nos revelando como resultado das interações em limites provisórios que instauram campos, planos que se agenciam, que se deixam atravessar pelo entorno.

COR-ESTRUTURA: DE CÉZANNE A OITICICA

Vamos circunscrever então como “cor construtiva” o uso da cor originado de um método, a partir da “tábula rasa modernista”. Esta ideia indica uma libertação, pelos artistas, da cor alusiva, da chamada “cor local” (que era fiel à intenção de representação de um referente externo, percebida nos objetos, própria da tradição naturalista da arte ocidental – e que,

ainda assim, é mais aprendida como uma iconografia do que propriamente estudada, observada nos fenômenos). John Ruskin já havia apontado o desafio conceitual que a vivência direta impõe aos nomes atribuídos às cores, usando como exemplo a grama nomeada como *verde*, mas que, ao receber a luz direta do sol, se mostra amarela: “pouquíssimas pessoas têm ideia de que a grama iluminada pelo sol é amarela” (RUSKIN, 1883, p. 22). Vemos que estamos ainda muito presos a significados tradicionais e há ainda pouca observação direta. Por isso é tão importante insistirmos no processo criativo experimental, experiencial (DEWEY, 2010). Numa necessária autorreeducação (ou deseducação) do olhar.

Sabemos que, em culturas tradicionais, as cores foram identificadas com a raridade dos materiais, estabelecendo formas de distinção social. Algo relativizado pela revolução química moderna que dá amplo acesso à experiência com superfícies saturadas em objetos de consumo de massa. Especificamente, a arte abstrata liberou os artistas para construir novos simbolismos, novos significados usando materiais prosaicos. Numa das mais belas obras da coleção de Inhotim, *Ttéia*, da grande mestra Lygia Pape, fios dourados conseguem algo quase impossível: se dissociar dos significados tradicionais associados ao ouro, desmaterializando-se em luz.

Da experiência seminal de Isaac Newton, que demonstrou como a radiação nomeada como “branca” é composta por um conjunto de ondas com comprimentos de onda mensuráveis, consolidaram-se sistemas de cor elaborados por cientistas. Um exemplo deste tipo de abordagem para a cor é o trabalho publicado pelo químico e diretor da Manufatura Gobelin, Michel Eugène Chevreul – “Os Princípios da Harmonia e Contraste das Cores”. Sua pesquisa se originou num problema objetivo da tapeçaria da época e difundiu o conceito de “cor complementar” (ou “oposta” no círculo cromático), acabando por influenciar toda uma geração de pintores impressionistas

e pós-impressionistas que usaram o alto contraste para fundar numa tela a vivacidade das coisas.

Essas leituras realizadas a partir da objetividade do espectro luminoso – uma estrutura onde cada cor tem uma posição definida pelo comprimento de onda, sendo possível quantificar as diferenças entre elas – se somaram a descobertas da psicologia (a variabilidade da experiência e outras ilusões) e influenciaram grandes artistas concretos, como do grupo *Cercle et Carré*, da Op Art e da Arte Cinética, como o brasileiro Abraham Palatnik e toda uma geração de grandes artistas sul-americanos: venezuelanos, uruguaios, argentinos (como Jesus Soto, Carlos Cruz Diez e outros). Linguagens artísticas que enfatizam a física da luz e uma ideia impessoal de natureza, como também percebemos na recente obra de Olafur Eliasson. A descoberta de efeitos surpreendentes de contraste por conta dos limites físicos da visão (especialmente quando associadas a formas regulares, geométricas e com cores saturadas aplicadas uniformemente em grandes áreas) acabou sendo explorada nessas poéticas da impessoalidade e assim afirmou o uso da cor numa linhagem construtiva. Já Goethe, em sua doutrina (GOETHE; GIANNOTTI, 2014), questionou aquela constatação seminal de Newton e, como um grande poeta, enfatizou a fisiologia humana e também o aspecto simbólico da percepção. Sua Doutrina das Cores acabou por se manter para os artistas como uma alternativa ao excesso de cientificismo.

Estas diferentes abordagens da cor no modernismo se manifestam exemplarmente no contraste das duas obras didáticas do mesmo artista-professor, Wassily Kandinsky: *Do Espiritual na Arte* e *Ponto e Linha sobre Plano*. Colocadas lado a lado, demonstram um conflito entre estas duas vertentes de entendimento: o potencial místico-simbólico da cor e a ideologia científica daquela época, que os artistas-professores da Bauhaus receberam como incumbência constatar valores estáveis, absolutos a certas formas plásticas para então

resolver problemas objetivos da indústria. Hoje, no entanto, podemos reconhecer que em *Ponto e Linha sobre Plano* acabou prevalecendo uma ideologia estruturalista que almejou “descobrir” (na verdade, definir) o que seriam supostos elementos fundamentais, estáveis da Forma Plástica.

Vamos recorrer a um raro historiador das cores, o medievalista Michel Pastoreau, que, com Simonnet, vem fazendo um trabalho de história cultural (voltado para a investigação do simbolismo das cores em diferentes contextos), para entendermos como é recente, moderna, a ênfase cientificista sobre alguns significados, e como esta perspectiva resiste, conflitando com outras maneiras como a cor vem sendo trabalhada nas produções artísticas contemporâneas. Do *Pequeno livro das cores*, onde cada capítulo é dedicado a uma cor, escolhemos uma passagem sobre o verde para levantarmos este debate (o livro foi escrito numa estrutura de perguntas e respostas e a tradução livre é nossa):

Esta instabilidade do verde não deve ao fato de ser uma cor um pouco ‘entre duas’, fruto da mistura do azul com o amarelo? Esta é uma ideia recente! Jamais nossos ancestrais, antes do século XVII, pensariam em fazer verde com tal mistura! Eles sabiam muito bem como obtê-lo diretamente e, na escala de cores, não estavam entre o azul e o amarelo. A classificação mais comum era a de Aristóteles: branco, amarelo, vermelho, verde, azul, negro... Foi a descoberta do espectro por Newton que nos deu uma nova classificação, e foi somente no século XVII que realmente começamos a misturar amarelo e azul para fazer verde (PASTOREAU, SIMONNET; 2005, p. 68-69).

Quanto mais distante é o tempo histórico, mais nos surpreendemos com essas diferenças. O físico David Park também fez um levantamento de diferentes significados da luz e da cor: “No grego de Platão e escritores posteriores, a

palavra *kyaneos* significa azul. Homero, escrevendo no período arcaico, descreve o mar como roxo (*Ilíada* 16.391), como branco (*Odisseia* 10.94), como vinho (*oinops*; *Odisseia* 2.421 e muitos outros lugares), mas nunca como azul “(PARK, 1997, p. 33).³

Mas voltando ao problema do cientificismo modernista, Donald Judd, com muita ironia, já havia feito uma crítica ao questionário de Kandinsky por buscar determinar relações fixas a emoções, formas e cores:

Eu sabia quando criança que certas cores deveriam produzir certos sentimentos. Eu não entendia por que um touro deveria ficar bravo com o vermelho. Johannes Itten e Kandinsky ensinaram em seus importantes cursos de cores na Bauhaus que as cores sempre produzem as mesmas emoções, e também que as cores sempre correspondem a certas formas, as duas juntas concordando na emoção. A ideia que eu mais gosto é a de Kandinsky de que um pentágono combina um quadrado, que é vermelho, com triângulos, que são amarelos, para fazer laranja. A ideia deveria ser enviada a Washington para que o Pentágono recém-pintado possa ser o primeiro a usar cores na guerra” (SEROTA, 2004, p. 145-159).⁴

3. “In the greek of Plato and later writers the word *kyaneos* means blue. Homer, writing in the archaic period, describes the sea as purple (*Iliad* 16.391), as white (*Odyssey* 10.94), as winelike (*oinops*; *Odyssey* 2.421 and many other places), but never as blue [...]” Tradução nossa.

4. “I knew as a child that certain colors were supposed to produce certain feelings. I didn’t understand why a bull should be mad at red. Johannes Itten and Kandinsky taught in their important color courses at the Bauhaus that colors always produce the same emotions, and also that colors always correspond to certain shapes, the two together agreeing on the emotion. The idea that I like Best is Kandinsky’s that a pentagon combines a square, which is red, with triangles, which are yellow, to make Orange. The Idea should be sent to Washington so that the newly painted Pentagon could be the first to use color in war” (SEROTA; 2004, p. 145-159).

Assim, vemos, sob esta perspectiva cultural, a historicidade nos significados atribuídos às cores; e como as práticas artísticas, entendidas como visões de mundo pessoais e também historicamente determinadas, modificam-se juntamente com os contextos. Afinal, algo pode parecer haver sempre existido se não considerarmos a pesquisa histórica. Seria impensável para nós hoje, por exemplo, a dissociação entre o verde e uma ideia de “natureza”.

O MOVIMENTO SEM TEMPO

Dessa forma percebemos estarem sendo elaborados nas práticas de artistas contemporâneos significados mais poéticos e livres às cores. Hélio Oiticica é um exemplo de artista que em sua obra buscou superar essas dicotomias no final da década de 1950 e explorar uma grande questão da Física do século XX – o tempo, conferindo à cor um debate filosófico/ ontológico. Assim, Oiticica dissocia a experiência da cor de uma imagem linear/ espacial/ cronológica de tempo:

Parte-se do silêncio mesmo, logo a obra é duração ela mesma, e não uma duração que surge ou que se intui dentro do mundo do não-silêncio. [...] A cor-metafísica (cor tempo) é essencialmente ativa no sentido de dentro para fora, é temporal, por excelência. Esse novo sentido da cor não possui as relações costumeiras com a cor da pintura do passado. Ela é radical no mais amplo sentido. Despe-se totalmente das suas relações anteriores, mas não no sentido de uma volta à cor-luz prismática, uma abstração da cor, e sim da reunião purificada das suas qualidades na cor-luz ativa, temporal. Quando reúno, portanto, a cor na luz, não é para abstraí-la e sim para despi-la dos sentidos, conhecidos pela inteligência, para que ela esteja pura como ação, metafísica mesmo [...] (OITICICA, 1986, p. 16).

Sabemos que, ao contrário do que prevalece no meio científico, os grandes cientistas na verdade fogem das fórmulas prescritivas. Na década de 1980, David Bohm, num encontro muito especial, aproximou-se de Krishnamurti para discutir francamente o problema do tempo.

Krishnamurti esclarece que “onde não há um ego, não há problema, não há conflito, não existe o tempo”; mais à frente, Bohm complementa: “não é uma questão de ficarmos estáticos, e sim num certo sentido de o movimento não ter a ordem do tempo” (KRISHNAMURTI; BOHM, 1995, p. 13; 32).

Logo, para navegarmos na intuição seria importante desapegarmos dos nossos pensamentos, entendermos essa nossa necessidade psicológica; reconhecer o aspecto *autoral* dos significados. Não precisamos deixar de produzi-los, mas relativizar sua importância, sua estabilidade, sua pretensão de universalidade, historicizando a cultura. Entendendo-a como um saudável *jogo*.

Experiências semelhantes tiveram início nos anos 1960, com artistas norte-americanos que exploraram a natureza pela via do mistério. James Turrell e Robert Irwin usam a cor em forma de luz na escala monumental da paisagem, notando-se a influência de filosofias orientais; as ideias de vazio (e silêncio) já trabalhadas na performance sonora, por exemplo, por John Cage (que por sua vez estudou a liberdade compositiva na música com Schoenberg), e no teatro de Peter Brook. Em muitos desses trabalhos ambientais o vazio é utilizado como um elemento plástico, sendo positivado. Por isso, nestas instalações no espaço, planos de cor preferencialmente são não gestuais; geralmente são produtos industriais ou tintas aplicadas por processos mecânicos, de forma a construir monocromos ou graduações regulares. A ideia de instalação sustenta uma arte imaterial, evitando a produção de objetos comercializáveis; não abrindo mão da ativação do público, tornado participante. Dessa forma, a cor ambiental se torna capaz de engajar, energizar, seduzir, incitar a participação;

conceitos estes também de grande importância para a vertente construtiva no Brasil, em obras muito diversas, de Mira Schendel a Tomie Ohtake.

A COR NUMA PERCEPÇÃO RENOVADA: AS SÉRIES REALIZADAS DURANTE A PANDEMIA

Estamos agora mais sensíveis. Sair de casa é uma verdadeira aventura, um reaprendizado – depois de um período de tantas mudanças. Em dois anos, as incertezas e a solidão nos conduziram a uma autoinquirição profunda, fazendo-nos reponderar valores, reorganizar nossas prioridades. Diário da lenta rarefação de uma pandemia: num retorno para a *vida das coisas externas*, para sistemas abertos ao risco de um maior número de variáveis, ganhamos ainda mais frescor em nossas percepções. Tudo parece novo de novo. Até o que nos é mais conhecido, como as folhas das árvores.

Saio pra caminhar, em busca de vegetação. Olho para o alto de uma árvore, para sua copa em contraluz, observando suas folhas: nas pontas dos galhos elas são bem mais verdes, são mais novas e recebem o sol diretamente. Já aquelas mais próximas ao tronco se avolumam, criando sombras, subconjuntos mais escuros, verdes em densidades diversas. Essas sobreposições produzem um contorno aqui, outro ali, subvertendo seu formato característico. Deixam de ser folhas; seguindo o foco da minha atenção, recompõem-se como projeções expressivas da minha imaginação sugerindo outras formas. “Gradações”, como as camadas de verdes do mar azulando com a profundidade, interessam-me. Seleciono esses momentos e constituo um universo limitado, um sistema determinado por um recorte teórico de interesses pessoais. Onde se multiplicam cores nas variações da luz – pois há um *infinito* no intervalo de um segmento.

Estas considerações do sensível nos levam a crer que nada é absolutamente sólido ou isolado ou definitivo. A

variabilidade que nos oferece a vida constantemente desafia conceitos estabelecidos para as coisas, aquilo que definiria suas ditas “identidades”. Vivemos, portanto, como atores num palco, tópico com o qual Mikel Dufrenne inicia seu tratado de estética: “A obra deve se oferecer à percepção: deve ser performada para passar, por assim dizer, de uma existência potencial para uma existência real” (DUFRENNE, 1973, p. 19).⁵

Vivo minha pesquisa: minha inspiração vem de experiências do cotidiano. De um olhar que, de repente, se surpreende... com uma variação de tom, de densidade; observando a transformação da luz em seu percurso no espaço e interagindo com anteparos físicos que desafiam a solidez da matéria, a estabilidade das formas. A folha que brota verde e vai se amarelando com o aumento dos carotenos. Em cada mudança, o entrelaçamento de variáveis únicas, com resultados nunca semelhantes. Meu interesse reside nessa *vida* – nas coisas mesmas –, na experiência direta das inconstantes aparências das superfícies e suas faturas que se articulam: ora mais opacas, ora transparentes, translúcidas ou até mesmo iridescentes; que mudam com os ângulos de incidência e a qualidade da luz, mais quentes ou mais sombrias ou úmidas.

O reconhecimento de uma potência onde havia apenas uma mera suposição de simplicidade; a surpresa nas sutilezas é o que me motiva a construir um ambiente, digamos, laboratorial, como um método criativo reflexivo. Não uma reconstrução, e sim uma reinvenção planejada a partir da observação de algo que testemunhei e que gera um desejo de intervir ativamente nos processos físicos, construir uma “situação”, uma engrenagem de emoções e significados, variações de um momento de vida. No fazer, um processo decisório rápido e intuitivo, incorporo outros materiais, posições no espaço, geometrias que hospedarão superfícies a serem modificadas pela luz. Com

5. “The work must offer itself to perception: it must be performed in order to pass, as it were, from a potential to an actual existence.” Tradução nossa.

anteparos, construo uma profundidade que retarda, modifica a reflexão. Interferências que questionam a literalidade do que antes estava ali para inaugurar novos fatos físicos.

O quanto disso é mimético? Ajo: pinto sem gesto. Abstraio as formas, mas me atenho ao instante fugaz, ao momento irrepitível de um acontecimento luminoso numa tentativa de eternizá-lo. O que consigo é lidar com uma memória, secreta, de um instante. Que nutre a *invenção* à medida que uma imagem vai se apagando para que, na participação do *outro*, em cada experiência direta renovada, seja atualidade – não imagética, não ilusória, não narrativa: o puro encantamento dos planos – vivos, energizados, sem passado. Cores que dão alma às superfícies.

Mas como transformar um elemento tão fugaz como a luz num elemento plástico, passível de expressividade? Tomo a cor verde como inspiração. Um verde claro da minha paleta. Numa série, decido pela leveza da seda tingida com muita água, como uma aquarela; associado ao laranja, muito próximo em termos de luminosidade e saturação, criam uma parceria harmônica, permeável; um ritmo suave, indefeso, numa sobreposição de baixo contraste. Noutra, decido pela brutalidade do plástico e de um bloco espesso de tinta saturada, expansiva, agressiva; como um elmo, capaz de proteção.

A “BANDEIRA VERDE”

“A arte não é apenas uma forma de ação, é uma forma de ação *social*” (ROTHKO, 2004, p. 10). Uso a transparência em consideração do que está por trás. Em especial, os ambientes públicos, considerados lugares de troca; a criação se realizando a partir de escuta e observação.

Entretanto, nesses últimos dois anos de 2020 e 2021, quando a pandemia nos tirou qualquer segurança psíquica, foi necessário sair de uma ideia de arte exclusivamente institucional – com a reclusão e o mergulho na intimidade, no

ILUSTRAÇÃO 2.

Bandeira verde:
sequência da obra
em movimento.
Paloma Carvalho
Santos, 2021. Tinta
acrílica sobre seda.
Duas folhas de 190
cm x 68 cm. Foto:
da autora.



processual, no inacabado e hesitante – e realizar uma produção de objetos. Insisto na relação entre arte e ciência, a arte não sendo submetida a uma ilustração desta, mas tensionando constantemente a estabilidade das teorias, contribuindo para novas epistemes. Com a possibilidade de intervenção institucional suspensa durante a pandemia e exposições canceladas, fui então levada a uma diminuição da escala dos meus experimentos, ao ponto da portabilidade. A inspiração da bandeira – do tipo das conduzidas em procissões e festas populares – acabou me parecendo perfeita para experimentar o contraluz que me remete à liberdade lá de fora.

E se agora, findado o confinamento, deixarmos as bandeiras conviverem livremente com a cidade? As duas camadas se somando em amarelo, inspiradas nas misturas “aditivas” de Cruz Diez. Pintadas sobre a seda, que é uma microfibrilha natural, feita por insetos: tão leve, quase *antimatéria*... Após o tingimento, o peso da tinta auxiliou no desafio de desidentificá-la com algo luxuoso e transformá-la em planos de cor, ao mesmo tempo mantendo sua leveza, sua receptividade ao vento – cores que atuam no presente, sem se referirem a algo externo ou transcendente –, destacando-se por intensidade, por saturação, por ser um emaranhado mais denso, e não por diferença ontológica com o entorno, pois, como vimos, tudo é luz, é vibração. Sua cor de base não é alva, a seda pura é amarelada, interferindo bastante na tinta aplicada: ambas as cores, laranja e verde, ganham mais energia, prontas para enfrentar o calorão lá de fora. Basta uma madeirinha no meio para suspê-las e para que elas nos conduzam, incorporando-se aos braços para nos fazer livres como uma porta-bandeira.

A MÁSCARA “BIOHAZARD”

Minha posição de educadora me leva a priorizar uma atuação institucional, não comercial. Extrapolo esta decisão política para meu processo criativo: o entendimento da luz

como uma ferramenta plástica por uma arte imaterial, que tem como ambição provocar elevação de consciência e engajamento coletivo. Recentemente, além de insistir questionando o entendimento da arte como objeto, interessei-me pela suspensão da primazia do humano, uma crítica à prevalência do antropocentrismo nas artes e nas discussões humanas em geral. Dá-se um excesso de importância à nossa espécie. Contudo, a fluidez atual das identidades nos lança a um outro estatuto experimental, forçando, nós, artistas, a uma permeabilidade radical como vista apenas nos rituais. Por isso, nesta minha fase da pesquisa, decorrente do trauma da pandemia de 2020, sinto a necessidade de criar um trabalho mais intenso, agressivo mesmo, com uma postura política mais explícita, e transformo a minha própria face num suporte.

A estrutura de “Face Shield” nesse sentido funciona tanto como um anteparo à visão para quem a usa, como um item que problematiza o reconhecimento facial, elemento básico da Sociedade do Controle. Algo que está sendo cada vez mais imposto por Estados Autoritários que se aproveitam das novas tecnologias numa intransigência mundial a trânsitos humanos e migrações. Com essas peças, coloco em suspensão, ainda intuitivamente, aquele meu privilégio dado à abstração. O *figural* aparece, não como algo a ser *representado*, mas por uma via performática, forçados que fomos a nos reestruturarmos em isolamento. E na própria ideia de jogo social, há uma faceta *ritual*, já que agora, dizem, nos tornamos *arma biológica* em potencial: “A visão de uma figura mascarada, como pura experiência estética, nos transporta para além da vida quotidiana, para um mundo onde reina algo diferente da claridade do dia: o mundo do selvagem, da criança e do poeta, o mundo do jogo” (HUIZINGA, 2010, p. 30). Vamos reconhecer: ninguém passou incólume ao surto mundial de Covid-19. O questionamento das Identidades, do Ser, agora a todos se impõe. Refuto a exigência de definição e trago para a minha intimidade a flutuação da fisionomia e meu desejo de me tornar tinta: *tóxica*.



ILUSTRAÇÃO 3.
Bandeira verde:
detalhe. Paloma
Carvalho Santos,
2021. Tinta acrílica
sobre seda. Duas
folhas de 190 cm
x 68 cm. Foto: da
autora.

Agora escultórica, a cor é massa. Do plano, ganha tridimensionalidade, densidade. A transparência é, de fato, menos relacional e mais subjetiva, confinada, interiorizada. O espaço, agora subjetivado, torna-se Campo permeável: uma superfície viva para pintura, uma pele em continuidade com o mundo. Corporificando a cor, na trilha de Barnett Newman: “tentando ir além do visível e do mundo conhecido”, mundo este cada vez mais ambíguo: real ou fictício; planejado ou sagrado?

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALBERS, Josef. *Poems and Drawings*. Londres: Tate Publishing, 2006.

BROOK, Peter. *O Espaço Vazio*. Rio de Janeiro: Apicuri, 2015.

CASSIRER, Ernst. *Ensaio sobre o homem*. São Paulo, Martins Fontes, 2005.

CHEVREUL, E., Faber. *The Principles of Harmony and Contrast of Colors and their applications to the Arts*. Atglen: Schiffer, 2007.

DELEUZE, Gilles. *Pintura: El concepto de diagrama*. Buenos Aires: Cactus, 2014.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil platôs: Capitalismo e Esquizofrenia*. São Paulo: Editora 34, 1996. v. 3.

DEWEY, John. *Arte como Experiência*. São Paulo: Martins Fontes, 2010.

DUFRENNE, Michel. *The Phenomenology of Aesthetic Experience*. Evanston: Northwestern University Press, 1973.

GAGE, John. *Color and Meaning – art, science and symbolism*. Londres: Thames and Hudson, 1999.

GOETHE, J. W.; GIANNOTTI, Marco. *A Doutrina das cores*. São Paulo: Nova Alexandria, 1993.

HERKENHOFF, Paulo; PEDROSA, Adriano. 24ª BIENAL DE SÃO PAULO: NÚCLEO HISTÓRICO: ANTROPOFAGIA E HISTÓRIAS DE CANIBALISMOS, v. 1. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 1998.

HUIZINGA, Joan. *Homo Ludens*. São Paulo: Perspectiva, 2010.

INGOLD, TIM. *Imagining for Real: Essays on Creation, Attention and Correspondence*. Londres: Nova York: Routledge, 2022.

KANDINSKI, Wassily. *Do Espiritual na Arte*. Tradução de Álvaro Cabral. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

KANDINSKI, Wassily. *Ponto e Linha sobre Plano*. Tradução de Eduardo Brandão. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

KRISHNAMURTI, Jiddu; BOHM, David. *A eliminação do Tempo Psicológico: diálogos entre Krishnamurti e Bohm*. São Paulo: Cultrix, 1995.

LICHTENSTEIN, Jaqueline. *A pintura: textos essenciais*. Vol. 9: O desenho e a Cor. São Paulo: 34, 2006.

MERLEAU-PONTY, Maurice. *O Visível e o Invisível*. São Paulo: Perspectiva, 1971.

NEWMAN, Barnett; O'NEILL, John (ed.). *Selected writings and interviews*. Nova York: Alfred A. Knopf, 1990.

OITICICA, Hélio; FIGUEIREDO, Luciano; PAPE, Lygia; SALOMÃO, Waly (ed.). *Aspiro ao Grande Labirinto*. Rio de Janeiro: Rocco, 1986.

PARK, David. *The fire within the eye: A historical essay an the nature and meaning of light*. Princeton: Princeton University Press, 1997.

PASTOREAU, Michel; SIMONNET, Dominique. *Le petit livre des Coleurs*. Editions Du Panamá, 2005.

ROTHKO, Mark. *The Artist's Reality: Philosophies of Art*. New Haven: Yale University Press, 2004.

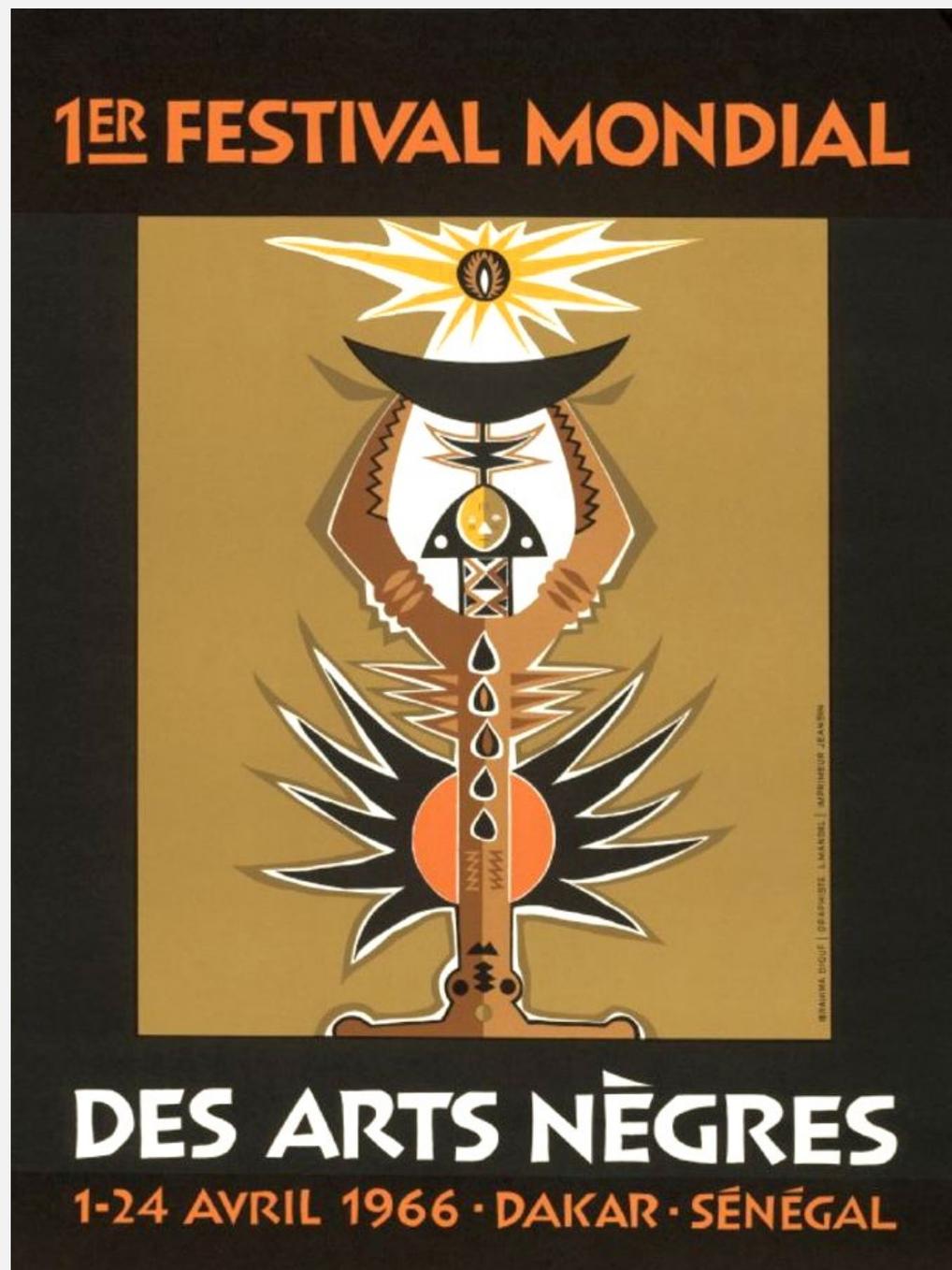
RUSKIN, John. *The Elements of Drawing*. New York: John Wiley and Sons, 1883.

SEROTA, Nicholas. *Donald Judd*. Nova York: Distributed Art Publishers, New York, 2004.

WITTGENSTEIN, L.; SILVA, João Carlos Salles Pires da. *Anotações sobre as Cores*. São Paulo: Unicamp, 2009.

FOTO 1.

1º Festival Mundial de Artes Negras. Cartaz, 1966. Ipeafro. Disponível em: <https://ipeafro.org.br/acervo-digital/documentos/fesman/1a->.



ARTE NEGRA: BRASIL-DAKAR¹

Sheila Cabo Geraldo

Comemorou-se em 2016 o 50º aniversário do 1º Festival Mundial de Artes Negras (Fesman), ocorrido em 1966 no Senegal. Pensado originalmente durante o Congresso de Escritores e Artistas Negros, em Roma, e, portanto, almejado desde 1959, teria como proposta a realização regular no continente africano de um festival do mundo negro. Sob o patrocínio da Unesco e apoio da revista *Présence Africaine*,² o festival constituiu momento-chave no desenvolvimento do conceito de negritude, proposto pelo primeiro presidente da então República do Senegal, Léopold Sédar Senghor.

Celebrar na África a criatividade e a diversidade das artes do continente e de suas diásporas foi uma proposta concomitante com o processo de descolonização, que começara pelo movimento de independência de várias ex-colônias europeias. A partir de sua eleição para presidente da república senegalesa, Senghor

1. Este texto faz parte da pesquisa “Políticas da Memória: o colonialismo e o primitivo na arte”, que tem apoio do CNPq (Produtividade) e da Uerj/Faperj (Prociência). Foi parcialmente apresentado no 40o Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte, em novembro de 2020.

2. Criada por Alioune Diop em 1947, sob os auspícios de conhecidos intelectuais africanos, americanos e europeus, como Léopold Sédar Senghor, Richard Wright, Aimé Césaire e André Gide, a revista se empenhou em se apresentar como divulgadora e construtora dos elementos de uma política transnacional do Terceiro Mundo durante a segunda metade da década de 1950 e mesmo após 1960. Para isso, no entanto, teve que lidar com a emergência do Estado-nação como propagador privilegiado de enunciados e de regras no jogo de forças mundial e regional e com a eventual contradição entre essa configuração e o paradigma racial e/ou continental herdado de movimentos como Negritude e pan-africanismo (REIS, 2020, p. 223).

passou a projetar o festival, que tinha o sentido de afirmação tanto política, internamente, como também ética e estética do movimento negro, testemunhando, assim, uma África na cena internacional. Como ele proferiu no discurso de abertura:

O Festival será uma ilustração da Negritude (...) uma contribuição positiva para a construção da Civilização do Universal. Para ser sincero, deixaremos, para sempre, de ser consumidores, para ser, enfim, nós também, produtores de civilização (FICQUET, 2008, p. 18, tradução nossa).

Estendendo-se de 1º a 24 de abril de 1966, o festival teve a sessão de abertura presidida por Léopold Sédar Senghor, também poeta e teórico do movimento anticolonial e antirracista da Negritude. A programação exigiu altas estratégias diplomáticas, e para tal Senghor contou com a Associação para o Festival Mundial das Artes Negras, criada especialmente para o evento e presidida pelo intelectual senegalês de grande prestígio Alioune Diop, um dos idealizadores da revista *Présence Africaine*, que nos anos 1950 tinha sido aglutinadora de intelectuais africanos contra o sistema colonial. Participou também da Associação o poeta Aimé Césaire, um dos criadores do movimento da Negritude.

O projeto do festival teve por base a ideia não só de fortalecer o movimento em nível global,³ debatendo a arte negra, mas também promover a cidade de Dakar, abrindo-a para a integração política e cultural em nível mundial. Tendo o Senegal sido colônia francesa e obtido sua independência há poucos anos, em 1960, o festival também pretendia ser uma afirmação do processo de descolonização.

Durante o 1º Festival, Dakar viveu um ritmo inebriante de espetáculos teatrais e de dança, exposições, conferências e

3. Conferir em: <https://ipeafro.org.br/acervo-digital/documentos/fesman/1a-fesman/>. Acesso em: 4 set. 2020.

festas de rua. A seleção das obras apresentadas foi feita pelos organizadores de cada país, mas cada sessão foi dotada de um júri, que atribuía prêmios.

A organização do festival incluía duas mostras de artes: L'Art Nègre – Source Evolution Expansion e L'Art Nègre Contemporaine, com artistas do chamado mundo negro ou de populações descendentes de africanos. O Brasil enviou os pintores Rubem Valentim e Heitor dos Prazeres, além de obras do escultor, já falecido na época, Agnaldo dos Santos, sob a coordenação do crítico de arte Clarival do Prado Valladares (1918-1983), que também fez parte do júri da mostra contemporânea.⁴

Apesar de ter causado grande déficit financeiro, os resultados do festival foram de grande valor não só para a cidade de Dakar, como para o movimento Negritude e para a memória nacional senegalesa. Segundo Souleymane Sidibé, que foi o comissário do festival, “o mundo inteiro ressoou e ressoará por muito tempo com os ecos profundos deste encontro com a Negritude” (FICQUET, 2008, p. 13). Na cena africana, entretanto, o festival de Dakar provocou reações dissonantes, como o que se apresentou três anos depois enquanto Festival Cultural Pan-africano.⁵ Semelhante ao de Dakar, foi organizado para

4. Ver OLIVEIRA, 23-27 jul. 2018.

5. O pan-africanismo, anterior ao movimento da Negritude, surge em contexto mais ou menos difuso, em meados do século XIX, entre intelectuais e políticos negros caribenhos e estadunidenses, como Alexander Crummell, Edward Blyden e, mais tarde, William E. B. Dubois, marcado por um registro do discurso político ou acadêmico. Ganha força na primeira metade do século XX, em sua versão ligada aos congressos internacionais e a forte teor de engajamento internacional, incluindo questões que permeiam o futuro do colonialismo europeu na África. Já a Negritude nomeia um movimento cujos primeiros expoentes são geralmente ligados ao grupo de estudantes universitários antilhanos e africanos que habitava Paris nas décadas de 1920 e 1930, ambiente no qual o próprio vocábulo foi criado. Entre os principais autores normalmente ligados a esse movimento de apropriação e valorização de uma identidade negra, diretamente influenciado pela tradição de pensamento racial pan-africanista estadunidense, mas também pela bibliografia etnológica de Léo Frobenius e de outros autores europeus, estavam Léopold Sédar Senghor, Aimé Césaire e Léon Gontran Damas (REIS, 2020, p. 226).

acontecer na Argélia, e seus organizadores tomaram posições mais radicais do que as de Senghor, que lhes pareceram por demais conciliadoras. Tendo as teorias combativas de Frantz Fanon como base, tomaram posições mais firmes em relação à politização da arte e da cultura, que deveriam, em seu entendimento, “abrir-se a uma unidade das lutas revolucionárias para a liberação de todos os povos oprimidos do norte ao sul da África e além da África” (FICQUET, 2008, p. 14).

A concepção de pan-africanismo e da união dos Estados independentes da África, em 1970, na Nigéria, deu início ao planejamento do Festival de Arte e Cultura (Festac), que corresponderia ao segundo Festival Mundial de Artes Negras. Interrompido seu planejamento por problemas políticos e sociais, o Festac só aconteceria em 1977. Nos anos 1980, apesar de problemas financeiros e estruturais, o sucessor de Senghor, Abdou Diop, iniciou o projeto de uma reedição do festival de 1966, que aconteceria em 1986, mas que foi abandonado em 1989 em razão de fricções ideológicas.

Verifica-se nos anos 1990 novo dinamismo na cena artística africana. É quando surge a Bienal de Dakar, iniciativa independente de curadores, que se sentiam abandonados pelo Estado, e que alavancou e correspondeu a uma vontade de ressurreição da “idade de ouro” do festival de 1966. Apesar de estruturalmente frágil, a Bienal de Dakar correspondia a uma expressão do impacto durável da política cultural engajada de Senghor. Depois de 2005, as autoridades senegalesas, sob a presidência de Abdoulaye Wade, reavivaram a ambição de reeditar o festival de Senghor e Diop. Sem modificar o título de 1966, tentaram mais uma vez resgatar o Fesman, a fim de encontrar uma juventude que apoiasse o retorno aos projetos dos anos 1960, agora sob o tema da Renascença Africana. Desejavam definir uma nova imagem internacional do continente.

O 3º Festival Mundial das Artes Negras aconteceu entre 10 e 31 de dezembro de 2010, em Dakar, em Saint Louis e na

Ilha de Gorée. O Brasil, por sua rica produção artístico-cultural e pelo reconhecimento das políticas públicas para a inclusão da população negra, então vigentes, foi seu convidado de honra.⁶ A Fundação Cultural Palmares, como órgão do Ministério da Cultura do Brasil, ficou responsável pela coordenação da participação do país no festival, ao lado do Ministério das Relações Exteriores, por meio de seu Departamento Cultural e da Embaixada do Brasil no Senegal, além da Secretaria Especial de Políticas de Promoção da Igualdade Racial (Seppir).

O programa do Fesman III, que recebeu 60 países, incluiu um fórum de seis conferências, uma feira de livros e uma de gastronomia, uma exposição de criadores em artes plásticas (desenho, fotografia, artesanato, arquitetura), além de espetáculos teatrais, de dança, moda e um quadro musical com noites temáticas.

Estiveram presentes também a escritora Conceição Evaristo, a cantora Margareth Menezes, o cantor e compositor Mombaça, os cineastas Zózimo Bulbul e Joel Zito, a banda Olodum, e muitos outros atores, cantores e cantoras, grupos de dança e de teatro.⁷

SOBRE O FESMAN ORIGINAL E ALÉM

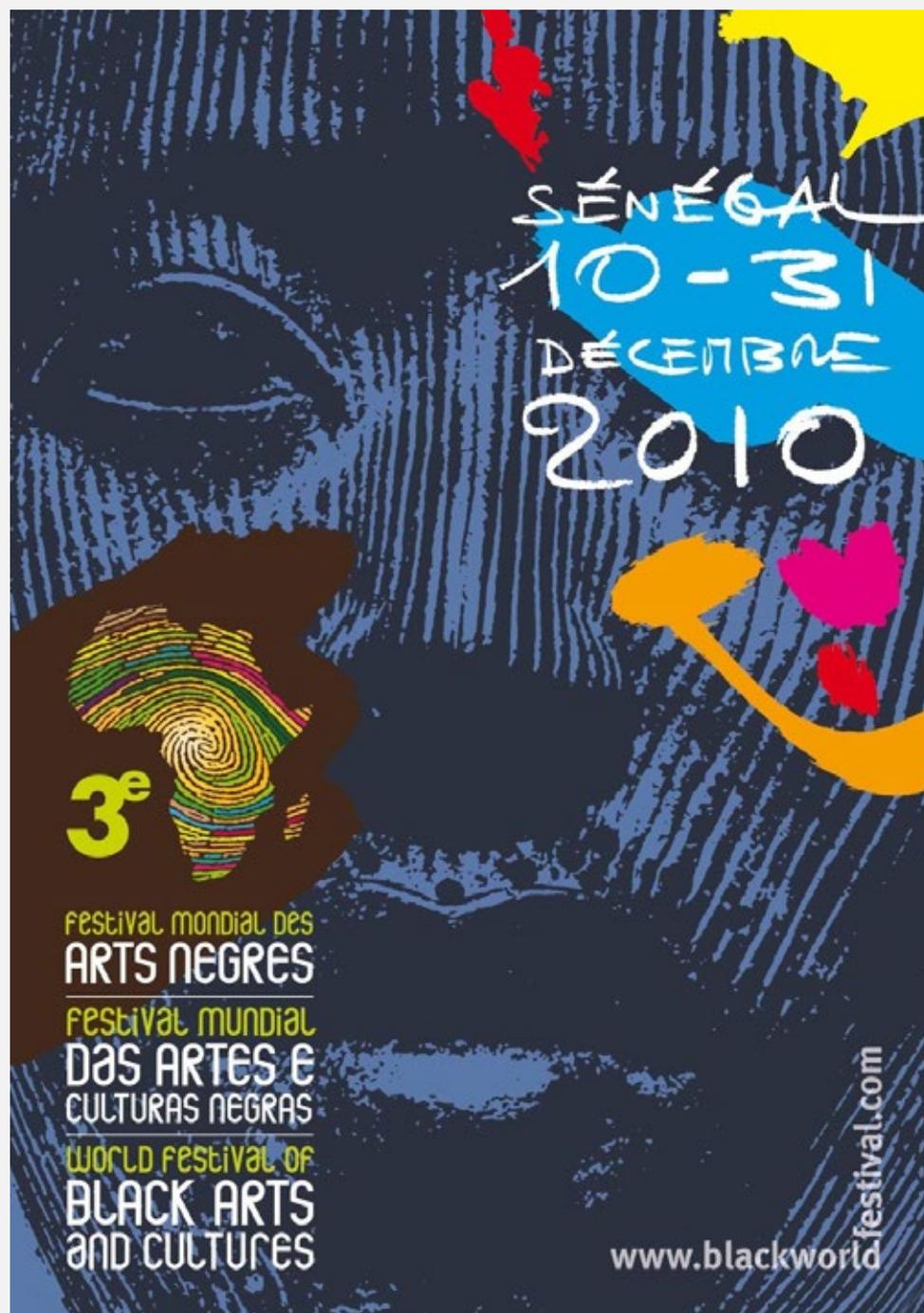
Clarival do Prado Valladares escreveu em 1968 um artigo avaliando o festival de 1966 e fazendo uma crítica ao conceito de negritude, que, segundo o historiador da arte brasileiro, não era senão uma construção demagógica de uma elite africana, que impunha ruptura racial afirmando a superioridade negra. Entendendo o movimento como um fator de acirramento da dualidade entre negros e brancos, defende o sincretismo

6. Na cerimônia de abertura, a convite do presidente Luiz Inácio Lula da Silva, o ministro da Secretaria Especial de Políticas de Promoção da Igualdade Racial, Eloi Ferreira de Araujo, representou o governo brasileiro.

7. A programação brasileira está disponível em: <https://www.palmares.gov.br/?p=4936>. Acesso em: 30 jan. 2022.

FOTO 2.

Cartaz do 3o Festival Mundial de Artes Negras, Senegal, 2010. Fundação Cultural Palmares. Disponível em: <https://www.palmares.gov.br/?tag=iii-festival-mundial-das-artes-negras>.



cultural e a miscigenação brasileira como a solução para o que considerou ser os problemas da cultura negra em artes contemporâneas. Começa seu artigo avaliando não só o termo motivador do festival, mas também a organização e o nível artístico das obras apresentadas na mostra de arte contemporânea, que lhe pareceram uma absorção subjugada aos padrões europeus de arte do pós-Segunda Grande Guerra. Defendendo a exposição de arte tradicional, que fora “organizada por estudiosos africanologistas, sob critério científico e estético” e que “viria a se constituir no ponto mais alto de todo o Festival, no único capítulo em que se mostraram os valores universais do mundo negro...” (VALLADARES, 1968, p. 8).

Tendo tido formação brasileira baseada no conhecimento epistemologicamente determinado pela cultura hierárquica colonialista europeia, Clarival se dedica a conhecer a cultura afro-brasileira, mas parece propositalmente ignorar ter o termo Negritude sido cunhado em 1939 pelo socialista francês -martiniquês Aimé Césaire (2012) no poema “Cahier d’un retour au pays natal” (Caderno de um retorno ao país natal), obra reconhecida internacionalmente. O termo teria sido criado como resposta ao caráter pejorativo da palavra francesa *negre*, dando-lhe novo significado, positivo e de orgulho racial. Aimé Césaire, Alioune Diop e o poeta Léopold Senghor foram os principais articuladores do festival atacado por Valladares. Elogiando a exposição de arte tradicional negra –, e talvez como resposta à Carta aberta ao Primeiro Festival de Artes Negras, de Abdias Nascimento, em 1966, que questiona a seleção de artistas, a qual havia desconsiderado o Teatro Experimental do Negro (TEN) –, faz crítica veemente ao que chama de “assimilação” e “aculturação”, presentes na política de indicação do Ministério das Relações Exteriores (NASCIMENTO, 1966, p. 97).

Contra o que considerou uma errônea interferência do conceito de negritude nas artes, e defendendo a miscigenação brasileira, Valladares (1966, p. 13) desenvolvera uma crítica

da obra de Agnaldo dos Santos, escultor baiano autodidata, em que, segundo o crítico, estariam presentes:

essas duas características: o vínculo arcaico-africano, e o medieval católico, tardiamente manifestado no Brasil. Seus trabalhos revelam o sincretismo das duas culturas – a negra e a ibérica – que viria a se constituir no principal atributo do caráter brasileiro. É um exemplo da universalidade negra manifestado e desenvolvido através de surpreendente capacidade de sincretização. E este parece o grande caminho para a negritude, bem oposto ao que se intencionava como revanche ou como valorização racial, anacrônica e anódina.

O texto crítico de Clarival do Prado Valladares segue muito de perto a linha his-toriográfica aberta por Raymundo Nina Rodrigues e Arthur Ramos no que se refere à aderência aos próprios objetos da cultura de matriz africana no Brasil, mas também na crença na arte como parte do processo civilizacional universalista, que, no caso brasileiro, se daria pela miscigenação, ou sincretismo, como preferia. Mesmo fazendo um exercício de compreensão da cena contemporânea negra africana, que se encontrava em processo conturbado de independência e afirmação, Clarival mantém acesa sua formação moder-nista ocidental colonialista, tendo bastante dificuldade para configurar o novo panorama que se abre como processo de descolonização. Ao final do artigo sobre Dakar, há a re-produção de uma foto de Heitor dos Prazeres pintando um painel, com a legenda “Hei-tor dos Prazeres, pintor primitivo brasileiro integrante da Exposição Contemporânea de Artes Negras, Dacar, abril de 1966, fazendo a decoração com temática carioca para a Embaixada Brasileira” (VALLADARES, 1968, p. 15).

A imagem de um artista chamado de primitivo, negro, apoiado em seus joelhos, de camisa listrada, pintando um

sambista de camisa listrada para a embaixada brasileira em Dakar resume bem a posição da representação do Brasil entre os participantes do festival, que alentava a independência e a liberdade da submissão racializada. Valeria a pena trazer nesse momento o trecho Elogio da brancura, que compõe a Carta de Abdias Nascimento (1966, p. 99), quando o diretor do TEN alerta para a “indústria do pitoresco” entre nós, pela qual a utilização da “alegria vital do negro” é transformada em mercadoria exótica.

Clarival escreveu em 1966 o texto “Primitivos, genuínos e arcaicos”, em que tenta fazer um mapeamento do que vinha acontecendo no Brasil dos últimos 20 anos, quando, segundo o crítico, estaria havendo um interesse relevante pela produção de arte primitivista. Discutindo sobre o que faz um artista ser considerado primitivo, realça que não é por ter origem na camada mais pobre da sociedade, como Volpi, Djanira e Pancetti, nem pela cor da pele, como no caso de Agnaldo Manoel dos Santos.

O próprio escultor Agnaldo Manoel dos Santos, entendido como primitivo devido à sua cor, origem e nível social, não foi um *naïf*, mas um artista que rompeu com todas as limitações de sua procedência e pobreza para se afirmar, em nove anos de trabalho artístico, no nível de uma produção respeitável (VALLADARES, 1966, p. 42).

Buscando definir o que seria a nossa identidade, ou nossa cultura-base, assentada no que chamou de “atributo arcaico, formador natural das culturas autênticas”, Valladares defende, então, a identidade brasileira como identidade sincrética, correspondente a uma “atitude estética do sentimento coletivo” e passa a se dedicar a artistas em que estivesse presente o “comportamento arcaico brasileiro”, cujas origens seriam africanas e europeias, o que percebe nas esculturas religiosas e de ex-votos, nas carrancas, mas também em alguns artistas seus contemporâneos, como é o caso do mencionado Agnaldo Manoel dos Santos.



Kabengele Munanga (2018), antropólogo brasileiro-congolês, especialista em antropologia da população afro-brasileira, informa que foram publicados vários estudos na primeira metade do século XX em que se reconhecia a presença da arte africana entre nós. Faz especial referência aos pesquisadores Raymundo Nina Rodrigues, da passagem do século, e Arthur Ramos, da primeira metade do século XX. Nina Rodrigues (1862-1906), médico e antropólogo que possui leitura nitidamente evolucionista da ciência e da cultura, foi influência decisiva para o também médico psicanalista e antropólogo Arthur Ramos (1903-1949) e, mais tarde, para o próprio

Clarival. Emanuel Araújo (2010, p. 105), referindo-se a Raymundo Nina Rodrigues, ressalta o quanto seu artigo “As bellas-artes nos colonos pretos do Brazil: a escultura”, publicado na *Kósmos, revista artística, científica e litteraria*, em 1904, foi inaugural na análise dos objetos de culto afro-brasileiros, como são conhecidos hoje os objetos que Nina Rodrigues nomeou arte negra. Mesmo destacando a presença evolucionista e cientificista dos estudos de antropologia criminal (RODRIGUES, 2008), aos quais o médico maranhense esteve ligado durante o período em que viveu em Salvador, na Bahia – para onde foi em 1888 –, são seus estudos sobre raça e crime que o levarão à antropologia patológica, derivando daí seus estudos sobre raça e cultura, especificamente sobre raça, miscigenação e cultura africana.

No artigo publicado em *Kósmos*, em sua atenção ao *Cofre de Yêmanjá*, no empenho de análise dos personagens entalhados, em que identifica traços fenomênicos de um homem branco e uma mulher negra, deduz ser a peça objeto de culto religioso afro-brasileiro. Sofrendo influência da etnografia descritiva de Maurice Delafosse – encarregado de catalogar obras dos povos africanos no Musée d’Ethnographie du Trocadéro –, Nina Rodrigues desenvolve análises extremamente atentas dos objetos por ele coletados e que, mesmo trazendo o acento da atividade desenvolvida nos trabalhos de campo enquanto médico-antropólogo, sob a vontade de explicar nas esculturas (que ele mesmo colecionava) a mestiçagem, empreende descrição que prioriza os indícios formais e iconográficos. É notória sua descrição do citado *Cofre de Yêmanjá* encontrado numa praia em Salvador, cuja base esculpida narra a caçada de um jacaré, descrição que Nina Rodrigues amplia, comparando-o com o trono de Behanzin, rei do Daomé, que fora levado para Paris pelo colonialismo francês,⁸ tendo sido analisado por Delafosse na revista *La Nature*, em

8. Cf. Beaujean-Baltzer, 2007.

FOTO 3.

Esculturas de Agnaldo Manoel dos Santos na exposição Histórias Afro-atlânticas, MASP, 2018. Disponível em: <http://jornalismojunior.com.br/exposicoes-masp-historias-afro-atlanticas-e-comodato-masp-b3/>.



FOTO 4.
Cofre de Yemanjá,
ilustração de As
bellas-artistas nos
colonos pretos
do Brasil: a es-
culptura, Kósmos,
1904. Disponível
em: <https://icaa.mfah.org/s/en/item/1110427#?-c=&m=&s=&cv==1-&xywh=-241%2C0%-2C3930%2C2199>.

1894. O etnógrafo francês havia definido o trono africano como sendo referência para a “escola etnográfica da arte”. É a partir da análise do trono que Nina Rodrigues entende o *Cofre de Yêmanjá*, tal qual o “trono sagrado”, uma peça em que se poderiam encontrar as condições da arte aqui produzida, como uma espécie de herança gêge, formando uma produção mestiça brasileira, ou seja, estaria ali concentrado “o poder da imaginação ou da capacidade de observar”, próprias da arte.

Eliane Nunes (2007, p. 110) se refere, aliás, a uma certa simpatia com que o autor olhava para esses objetos, fazendo com que seu discurso sobre a arte negra se tornasse até mesmo contraditório com suas teses sobre a inferioridade da raça negra e dos mestiços, que, de acordo com seus estudos antropológicos, seriam mais frágeis para determinados tipos de doenças e mais predispostos ao crime. Sem dúvida, a leitura do artigo, em que Nina Rodrigues reúne e titula os objetos dos negros e mestiços brasileiros como compondo as belas artes dos colonos,⁹ nos faz efetivamente curiosos e estimulados ao aprofundamento desse aspecto contraditório que, além de no título, aparece nitidamente no reconhecimento das esculturas como arte negra no Brasil, ainda que os elogios se concentrem nos artistas mestiços, como também vai se apresentar, de acordo com o que lemos, na crítica de Clarival do Prado Valladares.

Voltando a Kebengele Munanga, nos parece mesmo necessário nos dedicar ainda aos textos do também médico Arthur Ramos. Com formação psicanalítica, o antropólogo alagoano, de maneira bastante peculiar no Brasil dos primeiros 40 anos do século, ensaia uma combinação de saberes da antropologia e da psicanálise para avaliar manifestações de arte e cultura negra.

9. Agradeço as observações da professora Sonia Gomes Pereira e do professor Roberto Conduru durante a apresentação resumida deste estudo no 40o Colóquio do CBHA, em novembro de 2020.

No texto “Arte negra no Brasil”, publicado em 1949, com desenhos do artista Santa Rosa, Arthur Ramos faz um panorama da arte de origem africana no Brasil. Na análise dos objetos africanos, chama a atenção para o trabalho de Leo Frobenius, etnólogo, antropólogo e africanista alemão, colecionador autodidata, que teria sido o primeiro estudioso a perceber a singularidade desses objetos. Como escreveu Ramos, Frobenius considerava a cultura africana equivalente à europeia, o que era incomum em meio aos estudiosos de sua época. Ramos, porém, adverte que a intensidade e a riqueza da cultura africana não estavam apenas nas esculturas de Ifé e Benim. Afirma que a música e a dança de inspiração mágica e religiosa foram os aspectos da arte negra que mais teriam influenciado o chamado Novo Mundo. No livro *O folclore negro do Brasil: demopsicologia e psicanálise*, publicado pela primeira vez em 1935, trata, especialmente da sobrevivência, seja mítico-religiosa, seja das danças, da música e dos contos populares, chegando ao que chamou de sobrevivência do “inconsciente folclórico”. Como escreve Ligia F. Ferreira no prefácio da edição de 2007, Arthur Ramos, engajado desde a fundação da Sociedade de Etnografia e Folclore, em 1936, investigava o “folclore negro” remontando à nascente africana como constitutiva de uma *paideuma*, termo que, como explica Ligia, tomara de empréstimo a Frobenius para designar a “alma de uma cultura”. Tendo feito um extenso levantamento de dados e tendo sempre presente a crítica à teoria da “inferioridade” da arte e da cultura negra brasileira, na conclusão do livro declara que estando suas crenças perseguidas, os negros teriam aproveitado as instituições “folclóricas” para canalizar o seu “inconsciente ancestral”, suas “primitivas festas cíclicas – de religião e magia, de amor, de guerra, de caça e pesca”. Assim, avalia as festas de carnaval do Rio de Janeiro, especialmente as da praça Onze, que, segundo Ramos, recebem uma avalanche de catarse coletiva. Seria no carnaval da praça que se reuniriam velhas imagens do

continente africano implantadas no Brasil, como “o monarca das selvas africanas, reis, rainhas e embaixadores, totens, feiticeiros e xamãs, homens-tigres, *griots*, menestréis e bardos negros, pais de santo, antepassados, pais grandes e adolescentes em iniciação ritual (RAMOS, 2007, p. 229).

A presença estruturante da arte e da cultura negra africana no Brasil, como se observou nos estudos de Nina Rodrigues, Arthur Ramos e Clarival do Prado Valladares, mas também pela representação do Brasil no 1º Festival de Artes Negras, em Dakar, foi, e ainda é, uma presença permeada por contradições, como ocorreu no debate ardente entre Clarival do Prado Valladares e Abdias Nascimento.

A discussão entre o reconhecimento institucionalizado das artes negras de Valladares e o ativismo revolucionário de Abdias, anticolonial e antirracista, repercute ainda hoje na sociedade brasileira. Agora, entretanto, mais do que há algumas décadas, o racismo retorna cruelmente ao nível da violência da escravidão, quando açoitar um negro escravo era direito de escravocratas, que possuíam seus corpos e sua força de trabalho, explorada sem soldo. Matar um negro africano ou descendente de africanos no Brasil, sobretudo nos últimos anos, tem se tornado prática racista cotidiana e às claras, como aconteceu no dia 24 de janeiro de 2022, quando alguns homens mataram um jovem refugiado congolês, que havia se exilado no Brasil, fugindo da violência em seu país, na África, e trabalhava, em regime de precariedade, em um quiosque na beira da praia da Barra da Tijuca.

Mais uma vez, e agora mais explicitamente, os agressores, sem se importar com as filmagens das câmeras de segurança (de quem?), espancaram o ajudante de cozinha Moïse Mugenyi Kabagambe em demonstração xenofóbica, autoritária, racista e truculenta.

Em *Políticas da inimizade*, Achille Mbembe (2020, p. 13) se pergunta sobre a possibilidade de o Outro ainda ser considerado semelhante ao um. E indaga: “no que precisamente se

assentam a minha humanidade e a dos outros?”. Segundo o historiador e filósofo camaronês, depois do fim do século XX, o círculo possível de relações entre humanos está cada vez mais apertado, e as fronteiras são formas de afastamento entre inimigos, intrusos e estrangeiros, “de todos que não sejam dos nossos” (p. 14). Nesse caso, como na situação de Moïse, os territórios dos refugiados africanos no sul da América são aqueles dos asfixiados diários, que sobrevivem imobilizados pelo ódio xenofobo e pelo racismo, nossa herança escravista. Nesses territórios, homens e mulheres, não raro, encontram seu fim precoce, seja por bala “perdida”, seja por espancamento. A pergunta que insiste em se apresentar é: o que fez Moïse e sua família optarem pelo Brasil para se refugiar? Entre nós, “O princípio da igualdade é refutado, tanto pela lei da origem e da comunidade, quanto pelo fracionamento da cidadania e sua decomposição” (p. 14). Vivemos sob “paixões funestas”, vivemos “fora da democracia”, que torna a sociedade uma “sociedade da inimizade”, em que se mata a pauladas aqueles que não reconhecemos como humanos, mas antes como inimigos.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ARAÚJO, Emanuel (org.). *A mão afro-brasileira: significado da contribuição artística e histórica*. 2. ed. revista e ampliada. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo: Museu Afro Brasil, 2010.

BEAUJEAN-BALTZER, Gaëlle. Du trophée à l'œuvre: parcours de cinq artefacts du royaume d'Abomey. *Gradhiva*, junho de 2007. On-line em 15 de novembro de 2010. Disponível em: <http://journals.openedition.org/gradhiva/987>. Acesso em: mar. 2021.

CÉSAIRE, Aimé. *Cahier d'un retour au pays natal*. Diário de um retorno ao país natal. Tradução, prefácio e notas de Lillian Pestre de Almeida. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2012.

FICQUET, Élois. L'impact durable d'une action artistique: le Festival Mondial des Arts Nègres de Dakar en 1966. *Africultures*, n. 73, p. 18-25, 2008/2. Disponível em: <https://doi.org/10.3917/afcul.073.0018>. Acesso em: jan. 2022.

IPEAFRO. Disponível em: <https://ipeafro.org.br/acervo-digital/documentos/fesman/1a-fesman/>. Acesso em: 4 set. 2020.

MBEMBE, Achille. *Políticas da inimizade*. São Paulo: n-1Edições, 2020.

MUNANGA, Kabengele. Arte afro-brasileira: o que é afinal? In: *Histórias afro-atlânticas*. [v. 2] *Antologia*. Org. ed. Adriano Pedrosa, Amanda Carneiro, André Mesquita. São Paulo: Masp, 2018.

NASCIMENTO, Abdias. Carta aberta ao Primeiro Festival de Artes Negras. *Revista Tempo Brasileiro*, ano IV, n. 9/10, abr.-jun. 1966. Disponível em: <https://ipeafro.org.br/acervo-digital/documentos/fesman/1a-fesman/>. Acesso em: 4 set. 2020.

NUNES, Eliane. Raymundo Nina Rodrigues, Clarival do Prado Valladares e Mariano Carneiro da Cunha: três historiadores da arte afro-brasileira. *Cadernos do MAV-EBA-UFBA*, ano 4, v. 4, 2007.

OLIVEIRA, Maybel Sulamita de. I Festival Mundial de Artes Negras no Senegal: A Negritude entre Brasil e Dakar. In: ENCONTRO INTERNACIONAL e XVIII ENCONTRO DE HISTÓRIA DA ANPUH-RIO. HISTÓRIA E PARCELIAS. 2018, Niterói. *Anais* [...]. Niterói: UFF, 23 a 27 de julho de 2018.

RAMOS, Arthur. *O folclore negro no Brasil: demopsicologia e psicanálise*. 3. ed. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2007.

RAMOS, Arthur; SANTA ROSA (ilus.). Arte negra no Brasil. *Cultura*, Rio de Janeiro, ano I, n. 2, p. 189-211, jan.-abr. 1949.

REIS, Raissa Brescia dos. Entre cultura, solidariedade internacional e “mundo negro”: a negociação de sentidos na

Présence Africaine (1955-1956). *Afro-Ásia*, n. 62, p. 223-269, 2020. Disponível em: <https://periodicos.ufba.br/index.php/afroasia/article/view/37460>. Acesso em: 30 jan. 2022.

RODRIGUES, Raymundo Nina. Mestiçagem, degenerescência e crime. Tradução de Mariza Correa. *História, Ciências, Saúde – Manguinhos*, v. 15, n. 4, p. 1151-1182, out.-dez. 2008. Disponível em: <https://www.scielo.br/pdf/hcsm/v15n4/14.pdf>. Acesso em: mar.2021 (publicado originalmente em *Archive d'Anthropologie Criminelle*, v. 14, n. 83, 1899).

_____. As bellas-artistas nos colonos pretos do Brasil: a escultura. *Kósmos: revista artística, científica e literária*, Rio de Janeiro, v. 1, n. 1, jan. 1904. Disponível em: <https://icaa.mfah.org/en/item/1110427#?c=&m=&s=&c-v=&xywh=967%2C463%-2C982%2C549>. Acesso em: set. 2020.

VALLADARES, Clarival do Prado. A defasagem africana ou crônica do I Festival Mundial de Artes Negras. *Cadernos de Crítica*, [S.l.], p. 3-15, 1968. International Center for the Arts of the Americas – ICAA. Documents of Latino America and Latino Arts. The Museum of Fine Arts, Houston P.O. Box 6826, Houston, TX 77265-6826. Disponível em: <http://icaadocs.mfah.org>. Acesso em: set.2020.

_____. Primitivos, genuínos e arcaicos. *Cadernos de Crítica*. 1966. Disponível em: <https://icaa.mfah.org/en/item/1110439#?c=&m=&s=&c-v=&xywh=-1116%2C0%-2C3930%2C2199>. Acesso em: set. 2020.

FOME DE ALTERIDADE

Tadeu Ribeiro Rodrigues

Um casal italiano, por ocasião de uma viagem ao México, nota uma pintura exposta na parede de um hotel em Oaxaca que funcionava nas dependências de um antigo convento: “figuras um tanto rígidas para um quadro do Setecentos; uma pintura com uma graça rústica própria da arte colonial, mas que transmitia uma sensação perturbadora, como um espasmo de sofrimento contido” (CALVINO, 1995, p. 31). A experiência do olhar diante de tal obra adianta, já nas primeiras páginas do conto “Sob o sol-jaguar”, de Italo Calvino,¹ os fios condutores que orientam a percepção das personagens em seu contato com a América Latina: a superposição de imagens, sonoridades, sabores coloniais e indígenas dispara certo mal-estar que, no entanto, afirma tal “graça rústica”. O narrador conta, em seguida, a lembrança de uma refeição em Tepozotlán num restaurante que, como o hotel de Oaxaca, instalava-se no que fora o claustro de outro convento colonial. A descrição do *tamál de elote* reúne os mistérios da religiosidade monástica e o sublime selvagem dos sabores locais:

(...) farinha de milho doce com carne de porco moída e pimenta muito picante, tudo cozido no vapor com uma palha de milho; depois *chiles en nogada*, que eram pimentas vermelho-escuras, meio enrugadas, nadando num

1. Italo Calvino nasceu em Cuba, em 1923, filho de cientistas italianos que residiram na ilha por um curto período. Retornou ainda na infância à Itália e se engajou, durante sua vida adulta, em organizações políticas de resistência ao fascismo. *Sotto il sole jaguaro* (traduzido no Brasil como *Sob o sol-jaguar*) foi publicado em seu país em 1988, apresentando três contos que exploram o campo dos sentidos (olfato, paladar e audição).

molho de nozes cuja aspereza picante e o fundo amargo se diluíam numa consistência cremosa e adocicada. (...) Daquele momento em diante a ideia das freiras evocava em nós os sabores de uma cozinha elaborada e ousada, tencionando fazer vibrar as notas extremas dos sabores e associá-las em modulações, acordes e sobretudo dissonâncias que se impusessem como uma experiência sem confrontos, um ponto de não retorno, uma possessão absoluta exercida sobre a receptividade dos sentidos (*ibidem*, p. 33).

A minuciosa atenção que compõe a narrativa da personagem, em seu exuberante cortejo de texturas, paladares e paisagens, parte das apreensões gustativas como unidade imediata de contato com a cultura mexicana, uma vez que a visão daqueles cenários era, segundo o narrador, já amortecida e domesticada pelos documentários de televisão. Através do sabor, o casal recriava com curiosidade o trabalho gastronômico das freiras, permeado de êxtases quase eróticos, impulsos enclausurados que pareciam conectar os sacrifícios astecas à dimensão mística do catolicismo:

(...) fantasias de mulheres refinadas, inflamadas, introvertidas e complicadas, mulheres com necessidades do absoluto, com leituras que falavam de êxtases e transfigurações, martírios e suplícios, mulheres com exigências contrastantes no sangue, genealogias em que a descendência dos conquistadores se misturava com a das princesas índias ou das escravas, mulheres com lembranças infantis de frutas e aromas de uma vegetação suculenta e densa de fermentos, apesar de alimentadas por aqueles altiplanos ensolarados (*ibidem*, p. 34).

No espaço de um prato, a reprodução poético-fantasiada produzida pelas sensações dos turistas italianos diante da história colonial mexicana: a disparidade dos ingredientes

– doces, amargos, picantes – produzia uma paisagem onde a extração cerimonial do coração nos sacrifícios indígenas e a ingestão ritualística do corpo e do sangue de Cristo nas missas hispânicas estabeleciam temporariamente um ponto de equivalência. A antropofagia fundamental: a fome de alteridade, o desejo do outro dentro de si, metabolizado e assimilado. O barroco colonial, cenário de tais experiências, parecia-lhes encarnar “a presença de Deus identificada num delírio minuciosamente calculado de sensações excessivas e transbordantes, (...) um êxtase flamejante” (*ibidem*, p. 35). O narrador conclui, assim, que há ali uma disputa ambivalente entre duas civilizações: o esplendor de uma arte transfiguradora da cultura asteca e a opulência serpenteante das igrejas espanholas.

O diário gastronômico que constitui parte do conto expõe progressivamente nuances do relacionamento do casal. O silêncio que atravessava as contrações faciais da esposa, Olívia, apontava, segundo o narrador, para uma tentativa de comunicação através do paladar. Através da partilha das refeições, o casal parecia estabelecer algum tipo de comunicação sonegado pela linguagem verbal. A gramática do desejo encarnada naqueles dias de degustação instaurava no relacionamento uma outra dimensão de contato.

Numa visita às escavações de Monte Albán, arrebatados pela monumentalidade zapoteca, o casal se vê diante dos relevos conhecidos como *Los danzantes*.² Olívia pergunta ao guia turístico que os acompanhava: “quem perdia nos combates era sacrificado?”. “Não, quem vencia!”, respondeu-lhe o guia: “Ter o peito rasgado pela faca de obsidiana era uma honra!”. Surge então um interesse pulsante, por parte dela, em saber o destino reservado às vísceras dos corpos sacrificados; questão cuja resposta era continuamente tergiversada. Os

2. O sítio arqueológico de Monte Albán, localizado no estado mexicano de Oaxaca, compreende o território da antiga capital zapoteca. As enigmáticas estelas conhecidas como *Los Danzantes* apresentam figuras humanas executando movimentos frequentemente atribuídos a rituais xamânicos e cativos de guerra.

viajantes percebiam que, sob as evasivas explicações do guia, havia algo que ele parecia evitar contar. Somente à noite, de volta ao hotel e à companhia de um amigo mexicano, Salustiano, Olivia pôde saciar parcialmente sua curiosidade.

Chamando a atenção para o fato de que seriam apenas suposições, Salustiano afirma que possivelmente os sacerdotes ingeriam partes daqueles cadáveres em refeição ritual. A turista segue com suas indagações, perguntando-lhe se haveria um modo sagrado de preparar o alimento humano: temperos fortes – como aqueles da gastronomia com a qual estavam encantados –, sabores exclamativos que originalmente poderiam ter servido para ocultar o paladar da carne humana. O narrador assiste ao interesse de sua esposa e o experimenta em introspecção:

‘Não come?’, perguntou-me Olivia, que parecia concentrada somente em apreciar o seu prato e estava como de costume extremamente atenta, ao passo que eu permanecera absorto observando-a. Era a sensação de seus dentes em minha carne que estava imaginando, e sentia a sua língua erguer-me contra a abóbada palatal, envolver-me com saliva, depois empurrar-me sob a ponta dos caninos. Estava sentado ali na frente dela mas ao mesmo tempo me parecia que uma parte de mim ou eu inteiro estivesse contido em sua boca, triturado, dilacerado fibra por fibra. Situação não completamente passiva, pois enquanto era mastigado por ela sentia também que agia sobre ela, transmitia-lhe sensações que se propagavam das papilas da boca para todo o corpo, que cada vibração sua era provocada por mim: era uma relação recíproca e completa que nos envolvia e arrastava (*ibidem*, p. 51).

No decorrer da viagem, o interesse de Olívia se adensava em torno da hipótese de reversibilidade entre sacrificado e sacrificador, que lhe pareceu o fundamento daqueles povos.

Cada um daqueles indivíduos mesoamericanos teria sido “potencialmente executor do sacrifício e vítima” (*ibidem*, p. 53). A carne mais saborosa seria, então, precisamente aquela de quem se serviu antes de outros sacrificados. Durante o jantar daquela noite, diante das *gorditas pellizcadas con manteca*, pareceu ao casal estarem diante de ingredientes quase antropomórficos e, na manhã seguinte, explorando o templo maia de Palenque, o narrador experimenta, através da vertigem do sol mexicano, a si mesmo como sacrificado:

O mundo entrou em turbilhão, eu caía degolado pelo facão do rei-sacerdote pelos altos degraus abaixo em cima da selva de turistas com máquinas de filmar e os usurpados sombreiros de abas largas, a energia solar escorria por redes finíssimas de sangue e clorofila, eu vivia e morria em todas as fibras do que é mastigado e digerido e em todas as fibras que se apropriam do sol comendo e digerindo (*ibidem*, p. 56).

O conto se encerra nesse momento, enquanto o narrador desvela nas serpentes esculpidas em pedra o ritmo e a intensidade religiosa de devorar e ser devorado: o “canibalismo universal que põe sua marca em cada relação amorosa” (*idem*). É através da alimentação conduzida pelos singulares temperos mexicanos que o afeto nebuloso do casal se encarna plenamente. A antropofagia como ato amoroso e mútuo, a violência constitutiva que teria feito nascer aquelas civilizações. Para eles, a manifestação de um sistema de predação a princípio distinto daquele em cujo interior estavam inscritos, percebido com o mesmo fascínio e a mesma repulsa que fizeram europeus do século XVI narrarem com assombro os rituais indígenas. Sobrevivências sensoriais de um sofisticado dispositivo que lhes parecia constituir um traço inconsciente latino-americano ou, no limite, algo presente na opacidade do olhar europeu diante de povos não brancos.

No texto “O front brasileiro na guerra verde: vegetais, colonialismo e cultura” (1996), Nicolau Sevcenko busca investigar as relações de visualidade que se estabelecem entre Brasil e Europa durante o contexto da colonização a partir do olhar sobre o território, suas paisagens e seus recursos naturais. Segundo ele, o processo expansionista de controle sobre o território é marcado por uma “guerra declarada contra a natureza” (*ibidem*, p. 110): a exuberância vegetal das regiões tropicais, cuja insolação propicia a abundância de fauna e flora, além de facilitar o cultivo de inúmeros gêneros alimentícios, é inscrita no olhar europeu sob a égide do extrativismo predatório – característica que parece se reproduzir indefinidamente.

Nesse sentido se pode, dentro do processo da colonização, avaliar duas formas de percepção mais ou menos peculiares dos europeus, que não são em princípio dissociadas entre si, mas que acabam se tornando atitudes especializadas no contexto da evolução do processo colonizador: a primeira é o impulso desejante (...); essa espécie de sentimento assinalado particularmente no exemplo do voyeurismo de Jean de Léry, e que é o desejo pelo desconhecido, a vontade de conquistar, de penetrar naquilo que é virgem e indevassável, intocado. E esse é um ato bastante sensual, bastante sensorial, tanto que é produzido por pessoas que se entregam largamente ao jogo de olhos, ao jogo do sentido, daqueles que gostam de ver longamente, que sentem os cheiros, que tocam a vegetação (...). Gente, portanto, que propriamente constrói algo que pode ser chamado de paisagem, e vê nessa paisagem a fonte de um ato de adoração e a projeção de um ato de desejo (...).

A outra forma de percepção europeia é a prática propriamente agressiva do ato ou da intervenção colonizadora, e que implica no contato direto, físico, com esse meio – em

função da extração daquilo que se veio buscar pelo ato da colonização: o vegetal tropical ou o minério. E, nesse sentido, o que o colonizador tem diante de si não é mais a paisagem, o que ele tem diante de si é a mata ou o sertão bravio – e a ênfase aí vai na expressão bravio, porque o ato realmente dignificante desse indivíduo é o desbravamento. Desbravar, romper aquela virgindade nativa, e agressivamente impor o seu controle e o seu domínio sobre a natureza. Natureza que, por sua vez, aparece aqui como inimigo a ser vencido e espoliado (*ibidem*, p. 110-111).

Sevcenko identifica nesse processo a predominância de duas cores fundamentais: o verde e o vermelho. Segundo o autor, para o olhar colonizador o verde continha a potência do perigo – da mata verde surgem feras desconhecidas, insetos peçonhentos e índios guerreiros hostis. Uma vez assentados nas areias do Novo Mundo, minoritários que eram, a voluptuosa vegetação significava, antes de tudo, uma fronteira que deveria ser violada e exterminada. O vermelho, por outro lado, remetia ao uso do fogo e das forças de destruição. Desenvolve-se assim uma sensibilidade predatória e desejante em relação à natureza dos trópicos, fundamentada no objetivo de conquista e ocupação: nos séculos seguintes, à diversidade da vegetação americana deveria se impor outro sistema, a lógica monocultora. A ambivalência patente nessa atitude – que oscila entre desejo e aniquilação – se estende progressivamente, nos discursos e imagens produzidos por europeus, à natureza das populações ameríndias. Por um lado, surgem debates em torno da influência dos diferentes climas americanos sobre os corpos indígenas, a propensão de cada grupo para o trabalho e para a reprodução, a hipótese de possuírem almas ou não; por outro, esse olhar científico europeu, pretensamente neutro e distanciado, é continuamente atravessado por uma atração que transforma tais corpos racializados em objetos de fetiche e violência.

Françoise Vergès, em seu texto “Bananes, esclavage et capitalisme racial” (“Bananas, escravidão e capitalismo racial”, 2018), propõe uma articulação entre o impacto da monocultura colonial e a consolidação de dinâmicas raciais no mundo globalizado a partir da banana. Os insultos racistas sofridos por jogadores negros em partidas de futebol – numa gramática que associa bananas, macacos, primitivismo e animalização – é a chave da qual parte a autora para pensar a genealogia dessa equação no imaginário contemporâneo. Segundo Vergès, a história da difusão do cultivo de banana (atualmente predominante em territórios pós-coloniais) se confunde com a história da própria colonização (e da escravidão como pilar desse processo). Originária do sudeste asiático, a banana se tornou fruta tropical por excelência, representando inclusive o território latino-americano na cultura de massa do início do século XX – como nos figurinos de Carmen Miranda e seu exotismo de exportação: *yes, nós temos banana*. De modo análogo, a expressão “república das bananas” sintetiza com precisão o papel do cultivo de bananas nos arranjos políticos e econômicos da periferia do Novo Mundo: referindo-se a repúblicas da América Latina politicamente instáveis cujas economias são baseadas na exportação de frutas tropicais para a Europa e a América do Norte, vale ressaltar o papel da United Fruit Company, com sede nos Estados Unidos, em diversos processos de golpe de Estado, sobretudo na América Central.

A cultura da banana, assim como de outros produtos vegetais que sustentaram o projeto colonial, como a cana-de-açúcar, o tabaco e o café, instauraram uma nova cartografia vegetal e humana no planeta, transferindo espécies entre diferentes territórios e produzindo uma intervenção humana sem precedentes no ambiente. No mesmo processo, a manipulação desses gêneros visando à expansão produtiva ocasionou a redução da diversidade dessas espécies: assim como a banana, o milho vendido nos supermercados é uma entre inúmeras variedades. Nesse sentido, interessa-nos aqui

perceber a relação umbilical entre a monocultura de vegetais como homogeneização da diversidade e a produção de subjetividades racializadas cuja alteridade é capturada por uma lógica de exotização, *commodity* e devoração. Isto porque a “otimização” dos vegetais para exportação produz também um apagamento de saberes tradicionais e dinâmicas comunitárias relacionados à terra. De um lado, a redução da biodiversidade nativa à monocultura de exportação; de outro, espaços controlados nas colônias onde a diversidade tem valor exclusivo de coleção e fetiche.

Entre os anos de 2011 e 2012, Paulo Nazareth realiza o projeto *Notícias de América*, no qual propõe um trajeto pelo continente americano, partindo a pé de sua residência, em Minas Gerais, até Nova York. Durante esse período, o artista produz um extenso conjunto de registros visuais no qual explora enquadramentos e montagens a partir de uma perspectiva nômade, preocupando-se menos em construir um inventário totalizante que em ativar possíveis jogos de olhares, cartografias de migrações e contatos étnicos que compuseram historicamente o território latino-americano.³ Ao se fotografar ao lado de pessoas anônimas que encontra no decorrer de seu percurso, Nazareth explora certa estranheza familiar comum a grande parte da população latina, resíduos de séculos de apagamentos e interrupções nas linhagens familiares indígenas, negras e mestiças. Em algumas dessas fotografias, o artista carrega placas que remetem – pelo material e pela tipografia – ao comércio informal, nas quais lemos, por exemplo: *My image of exotic man for sale* ou *Vendo mi imagen de hombre exótico* (Figura 1). Há uma relação visual dessas imagens com o universo de trabalhadores que negociam seus produtos (e em determinados circuitos turísticos, a própria performatividade desse “exotismo” faz parte do pacote) e, sobretudo, com os trânsitos populacionais através das Américas em busca de

3. O conteúdo digital está disponível em: <http://latinamericanotice.blogspot.com/>.

trabalho ou refúgio (frequentemente do sul em direção ao norte). É, assim, a partir do trânsito e do tensionamento das fronteiras – desafiando a fixidez dos arquivos, coleções e “raças puras” – que o artista elabora seu trabalho.

É recorrente nas proposições de Nazareth a questão de sua legibilidade racial, entrelaçando sua historicidade como sujeito latino-americano às experiências de visualidade que disparam, através de seu corpo, imagens-arquivo⁴ da mestiçagem e das diásporas. O artista evoca, nesse movimento, o conjunto de “personagens” mestiços, indígenas e negros – destacando sua semântica de fetichização, infantilização, animalização etc. – ao utilizar repetidas vezes a expressão “homem exótico” como provocação. Se, por um lado, sua aparência mestiça suscita graves implicações do processo de miscigenação, estupro e violência da história colonial das Américas, por outro cria pontos de contato que ultrapassam as fronteiras de Estado no continente e permite outras aproximações possíveis.

Ao reencenar rotas transcontinentais, a ação do artista desvela também o trânsito de notícias, cartas, memórias, produtos, línguas e tradições que, a despeito da frequente precariedade que caracteriza tais travessias, produzem contaminações e desestabilizam o estriamento das fronteiras. Calçado de um par de sandálias simples, Nazareth opta por lavar seus pés apenas ao alcançar o rio Hudson, em Nova York, carregando em seu corpo, de forma silenciosa, os resíduos de sua caminhada pela América Latina. Em conversa com Janaina Melo, Paulo Nazareth menciona o desejo de atravessar a fronteira do México com os Estados Unidos levando bananas:

4. O termo *imagens-arquivo*, proposto pelo historiador da arte mexicano Joaquín Barriandos, busca “acentuar a capacidade condensadora e catalisadora de certas imagens, ou seja, (...) ressaltar sua função semiótica e sua porosidade como depositárias de outras imagens e representações. As *imagens-arquivo* são, então, imagens formadas por múltiplas representações sedimentadas umas sobre as outras, a partir das quais se conformam certas integridade hermenêutica e unidade icônica” (BARRIANDOS, 2019, p. 42).



PAULO – (...) eu queria levar bananas de aqui para Miami... mas não agora... preciso de licença sanitária... minha vontade é levar uma kombi cheia... (...)
EU – (...) gostei muito da maneira como as bananas estão arrumadas, tem quase uma experiência escultural, me agradou a imagem, a possibilidade de uma escultura que se transforma no tempo, apodrece!
PAULO – Vi um senhor que vendia sementes de bananas...
EU – A banana se faz presente em toda a América.
PAULO – Aqui na Guatemala faz parte da revolucion... quando desapropriaram a *United Fruit Company* foi um dos motivos do apoio dos EUA ao golpe e à ditadura nos

FIGURA 1.
Paulo Nazareth,
Notícias de
América, 2011.
Cortesia do Artista
e Mendes Wood
DM São Paulo, Bru-
xelas, New York.

FIGURA 2.

Paulo Nazareth,
Banana Market/
Art Market, 2011.
Cortesias do Artista
e Mendes Wood
DM São Paulo, Bru-
xelas, New York.

anos 60, o que prolongou por anos a violência, até a paz em 1996. Parece que é o lugar onde mais se matou gente nas Américas... mais até que no Chile de Pinochet (MELO *apud* NAZARETH, 2012).

Em novembro de 2011, por ocasião de sua participação na feira *Art Basel Miami Beach*, na Flórida, Nazareth exhibe uma kombi repleta de bananas que, através da porta lateral aberta, esparramavam-se pelo chão. Marcando um ponto médio entre o sul e o norte das Américas, o artista apresenta o



trabalho *Banana Market/ Art Market* (Figura 2) numa cidade norte-americana conhecida pela forte presença latina. O ato de “estacionar” a kombi – veículo amplamente utilizado na América Latina pelo baixo custo no transporte de pessoas e produtos (como, por exemplo, em feiras itinerantes de venda de frutas e outros vegetais) –, deixar cair as bananas e, sobretudo, tornar equivalentes o “mercado de bananas” e o “mercado de arte”, posiciona Nazareth menos como nômade nas Américas que como forasteiro no próprio circuito das artes. Ao lado da kombi 78 verde e branca, com sua tonelada de bananas vendidas a dez reais cada, o artista coloca também, mais uma vez, sua “imagem de homem exótico” à venda. Desse modo, Nazareth negociava as bananas, a si mesmo, a categoria “arte contemporânea” e também, pelas brechas, as tais “notícias de América”, narrativas informais coletadas (ou produzidas) pelos rincões do continente.

Teve uma figura que resolveu protestar e comeu uma banana, e eu gritei: ‘Estão me roubando!’. Aí chamaram a polícia, queriam me colocar para fora, mas, depois, entenderam o que estava acontecendo e mandaram a mulher me pagar. E eu dizendo: ‘Essa mulher comeu minha arte’.⁵

A relação entre corpos racializados e consumo dispara, no interior dos circuitos institucionalizados da arte contemporânea, uma espécie de reposicionamento da lógica colonial. Com efeito, o dispositivo de expropriação que produziu as premissas da modernidade europeia – em seu caráter racializante de latifúndio, em que indivíduos não brancos são reduzidos à condição de objeto, ferramentas de produção e reprodução do trabalho – parece reaparecer, sob outras feições, no cenário atual. Uma vez mais surge a inevitável

5. Depoimento disponível em: <https://www.otempo.com.br/diversao/magazine/fantastico-vendedor-de-bananas-1.348166>. Acesso em: fev. 2021.

relação entre a estrutura da monocultura colonial e a produção, circulação e consumo de subjetividades e poéticas que evidenciam marcadores de diferença. Para isso, a expressão cunhada por Jota Mombaça, “plantação cognitiva”, é da maior importância para compreender tal diagrama. A partir do conceito de *plantation*,⁶ Mombaça busca pensar esse sistema não como metáfora, mas como cerne do sistema de expropriação/apropriação. A autora chama a atenção para episódios recentes de inclusão de sujeitos historicamente marginalizados no circuito oficial das artes como, por exemplo, a Festa Literária Internacional de Paraty (FLIP) de 2019, quando os autores mais vendidos foram negros e indígenas. Mombaça argumenta que

(...) do ponto de vista de certas instituições, a explosão de arte e pensamento negros e anticoloniais, que parecem definir hoje os rumos dos sistemas de arte e produção de conhecimento em escala global, seja referida como uma moda, uma tendência de mercado. Uma vez que a *commodificação* dessas perspectivas – nossas perspectivas – depende diretamente de uma certa continuidade entre a nossa produção artística e a nossa posição sócio-histórica, talvez faça sentido afirmar que a venda de nossos sons, textos, ideias e imagens reence-na, como tendência histórica, os regimes de aquisição dos corpos negros que fundaram a situação-problema da negritude no marco do mundo como conhecemos (MOMBAÇA, 2020, p. 6).

6. O termo anglófono *plantation* (“plantação”, em português) se refere a um sistema agrícola que, durante o período colonial nas Américas, utilizava mão de obra escrava em vastos territórios para a monocultura de exportação, principalmente de gêneros tropicais. Apesar das abolições formais da escravidão, a lógica desse sistema ainda sobrevive, predominantemente em regiões rurais de países com instabilidade política na América Latina.

O que está em jogo, segundo Mombaça, é uma reinscrição do corpo negro – tal como as perspectivas, conhecimentos e produções de outros grupos racializados – na lógica de expropriação do valor de trabalho.⁷ Citando Frantz Fanon em *Pele Negra, Máscaras Brancas*, de 1952, a autora destaca que “negrofobia” e “negrofilia” são partes de um mesmo problema: “o negro como um *a priori*, um dado.” “O corpo negro é uma máquina do tempo. Sempre que somos as mais vendidas, retornamos à mesma situação-problema. Em outra posição” (*ibidem*, p. 7). As provocações de Mombaça parecem oferecer ferramentas para examinar de que maneiras a inscrição da kombi de bananas de Paulo Nazareth (assim como de seu corpo) numa feira de arte contemporânea nos Estados Unidos ativa certo fetiche recorrente dos “saberes marginais”, “perspectivas negras e indígenas” no interior de uma lógica de mercado e devoração.

A mesma fome de alteridade que, em *Sob o sol-jaguar*, orientava a degustação do casal europeu no México (em sua nostalgia fantasiosa dos sacrifícios humanos) parece se desdobrar na assimilação de corpos não europeus em feiras, bienais e galerias. Mombaça sugere, pois, que no interior de cada reorganização pós-colonial há, latente, uma reinscrição da lógica de expropriação/apropriação. Contra os extensos canais das capitâneas hereditárias, contra o eterno retorno do Mesmo, as produções poéticas e epistêmicas de grupos subalternizados parecem, antes, preencher as fendas de uma crise mais ampla do mundo eurocentrado: crise ambiental, crise da representação, crise do valor, crise da modernidade. Chama a atenção, no entanto, a estratégia de Nazareth em dissimular, quando ratifica sua personagem de “homem exótico à venda”, lógicas que expõem o caráter predatório do sistema de artes. Se sua presença na *Miami Art Basel* guarda

7. Mombaça apoia seu argumento no pensamento de Denise Ferreira da Silva, nomeadamente em seu trabalho *A dívida impagável: lendo cenas de valor contra a flecha do tempo*, publicado em 2017.

certa semelhança com a assimilação predatória de corpos não brancos (como indígenas e negros levados à Europa como atrações exóticas durante a modernidade), o artista nomeia frontalmente essa dinâmica e toma para si a agência da própria venda.⁸

Duas décadas antes, no contexto das comemorações em torno do quinto centenário da chegada de Cristóvão Colombo às Américas (1492-1992), a artista cubano-estadunidense Coco Fusco e o artista mexicano/*chicano* Guillermo Gómez-Peña realizam uma performance itinerante que dá origem ao vídeo *The Couple in the Cage: Guatianaui Odyssey* (“O casal na jaula: Odisseia Guatianaui”, de 1993⁹). A ação, que percorreu cidades norte-americanas e europeias entre os anos de 1992 e 1994 (Figura 3), consistia numa jaula dourada dentro da qual os artistas permaneciam em exibição, disponíveis ao olhar de turistas e transeuntes em praças e museus. Dentro da jaula, Fusco e Gómez-Peña evocavam personagens cuja ficcionalidade reunia estereótipos atribuídos aos povos originários latino-americanos: o casal seria pertencente à etnia Guatianaui, oriunda de uma ilha imaginária perdida no Golfo do México; indivíduos ameríndios exageradamente exóticos, a encarnação do Outro colonial.

Vestindo-se com adereços que misturavam repertórios variados – saia de palha, tênis *all star*, pintura facial, óculos escuros, braceletes de flores artificiais, chapéu de palha, colares metálicos inspirados nas civilizações maia e asteca, máscara de luta com estampa de onça –, a dupla jogava ironicamente com a noção de autenticidade numa estética próxima ao *kitsch*. Junto deles, no interior da jaula, uma série

8. <https://www.cocofusco.com/the-couple-in-the-cage> e <https://www.artandeducation.net/classroom/video/244623/coco-fusco-and-guillermo-gomez-pea-the-couple-in-the-cage-two-undiscovered-amerindians-visit-the-west>.

9. O vídeo *The Couple in the Cage: Guatianaui Odyssey*, produzido por Coco Fusco e a cineasta salvadorenha Paula Heredia (1993, 31’), explora montagens de cenas da performance, do público, de textos e de outras produções audiovisuais.

de objetos como uma televisão conectada a um aparelho de videocassete, um computador e bonecas *voodoo* produziam ruídos quanto à autenticidade e à coerência daqueles sujeitos que, a despeito de estarem confinados em exposição como selvagens, pareciam dominar “tecnologias ocidentais”. Na parte externa ao cubo, seguranças e monitores mantinham o tom institucional da performance, organizando a dinâmica de informações especializadas e recolhimento de dinheiro – por alguns dólares era possível fazê-los dançar, executar tarefas e eventualmente performar atos eróticos. A encenação buscava levar às últimas consequências a trama de enunciados coloniais que descrevem sujeitos não europeus a partir de características como primitivismo, animalidade, preguiça, ingenuidade e infantilidade. A reunião dessas definições dava corpo à opacidade do olhar europeu colonial em sua demanda de autenticidade e diferença: seres exóticos congelados num passado mítico, presos numa etapa anterior à civilização branca. Em resumo, sujeitos não brancos como *commodities* embaladas para o consumo em uma experiência segura.

A proposição da dupla de artistas toma como material histórico a tradição colonial de exhibir “selvagens” em museus e espetáculos europeus. Desde os primeiros contatos da expedição de Colombo com os povos da região caribenha, a preocupação em levar “exemplares” nativos à Europa inaugura um complexo dispositivo de exibição: já em 1493, ano seguinte à chegada de Colombo ao continente americano, o genovês transporta consigo indivíduos Arawak até a Corte Espanhola para exibi-los. Da mesma forma, o navegador produz imagens de nativos que jamais viu, descritos como “canibais nascidos com rabos” (TAYLOR, 1998, p. 161). Uma sequência de outras publicações e eventos consolidam os discursos de alteridade de povos indígenas na Europa no decorrer da modernidade colonial, como as ilustrações publicadas nos relatos de Hans Staden e, de forma ainda

mais controversa, a “festa” de indígenas brasileiros em Rouen, na França, em 1550.¹⁰

De tal procedimento derivam questões como, num primeiro momento, a confirmação de autenticidade das descobertas e, posteriormente, o surgimento de um campo de conhecimento no qual surgem tradutores, cientistas e etnógrafos europeus que passam a descrever tais grupos segundo uma lógica na qual se posicionam como observadores neutros que examinam, desimplicados e desinteressados, a alteridade daqueles “selvagens”. Nesse sentido, Diana Taylor (1998) argumenta que essa dinâmica se sustenta numa noção de teatralidade em cujo enquadramento estão inseridos os corpos “primitivos” que performam sua autenticidade ao olhar europeu. No interior desse circuito, a despeito da intenção inventariante de “fazer ser” e “fazer falar”, os sujeitos nativos são vistos como passivos, bárbaros e pouco compreensíveis.

O corpo “primitivo”, como objeto, reafirma a supremacia e a autoridade cultural do sujeito observador – aquele que vê, interpreta e registra (...), que posa como observador neutro, profissional autorizado, desinteressado e dedicado à descoberta e à análise de sociedades das quais o etnógrafo não faz parte. O corpo objetificado, “primitivo”, existe isolado e apartado. “Nós”, aqueles observadores que olham através dos olhos de explorador, somos (como o explorador) posicionados em segurança fora do enquadramento, livres para definir, teorizar e debater a sociedade deles (nunca a “nossa”). Os “encontros” com nativos “nos” cria como plateia, assim como a violência da

10. O brasilianista Ferdinand Denis recupera em seu texto *Uma festa brasileira celebrada em Ruão em 1550*, publicado em 1850, o evento de entrada organizado para o rei Henrique II na cidade de Rouen, na França, ocasião em que ocorre uma encenação que contava com dezenas de indígenas, provavelmente tupinambás da costa brasileira. Na ocasião, indígenas, marinheiros locais e prostitutas reproduziam uma batalha num cenário que buscava representar a paisagem tropical.

definição “os” cria – os primitivos. O drama depende da manutenção de um olhar unidirecional e encena a falta de reciprocidade e mútua compreensão inerente à “descoberta” (TAYLOR, 1998, p. 193, tradução nossa).

A “turnê” de Fusco e Gómez-Peña privilegiou países e locais diretamente implicados no genocídio indígena provocado pela colonização, como a praça Colón (homenagem a Cristóvão Colombo), em Madri. A proposição da dupla radicalizava a *mise-en-scène* colonial: buscava reencenar não apenas a exibição de sujeitos subalternizados, mas sobretudo colocar em evidência o caráter de produção de diferença, isto é, os enquadramentos óticos, expositivos e epistêmicos no interior dos quais corpos e culturas não europeus são acessados historicamente pelo público branco. Essa exibição da alteridade está intimamente ligada a uma invenção desse outro, suscitando uma discussão acerca do caráter arbitrário patente nas coleções europeias – desde os gabinetes de curiosidades até a fundação dos grandes museus europeus nos séculos XVIII e XIX, cujos acervos são constituídos em grande parte pelo resultado de espoliações coloniais.

A ação aponta, em sua dinâmica, para uma absoluta despersonalização desses sujeitos, inscritos num diagrama análogo à exibição de artefatos. Do mesmo modo, performam estereótipos que povoam o imaginário europeu: o macho latino, a nudez ingênua, o estado de barbárie, o bom selvagem etc. No entanto, apesar desse conjunto de elementos desenvolvidos no interior do enquadramento, o que está em jogo efetivamente é a opacidade do olhar europeu: a representação propriamente dita é ativada pela jaula e produz um efeito multidirecional, evidenciando a assimetria entre os observadores internos e externos. O objeto-humano circunscrito nesse campo (concreto e simbólico) se entrega ao olhar, porém observa seus observadores. Segundo Fusco, o foco da performance se concentrava

menos naquilo que fazíamos do que a maneira como as pessoas interagiam conosco e interpretavam nossas ações. Nós buscamos criar um encontro de surpresa ou estranheza, no qual a plateia tinha que experimentar seu próprio processo de reflexão (FUSCO *apud* TAYLOR, 1998, p. 166, tradução nossa).

A obra se constitui, desse modo, por um jogo de olhares: a jaula opera como mediação entre duas posições de observador. Se, num primeiro momento, o dispositivo convoca a atenção do observador externo para o que está encerrado na jaula, logo percebemos que, a partir do vídeo produzido, a reação e a interação do público são tão fundamentais quanto a performance dos artistas. O ato de encenar a opacidade do olhar europeu, por parte de Fusco e Gómez-Peña, busca enquadrar um olhar que normalmente enquadra sem se colocar em jogo. A cena aponta para fora, descortina o olhar, flagra o *voyeur*.

O espectador estava agora não apenas no enquadramento, mas era o principal ator. Um dos aspectos mais interessantes e complicados na performance da jaula foi que várias performances eram realizadas simultaneamente. Enquanto Fusco e Gómez-Peña andavam em sua jaula, objetos do olhar da plateia, um “especialista” com um aviso de “pergunte-me” explicava as roupas, hábitos e origens dos nativos. Alguém com uma Polaroid tirava fotos de souvenir de membros da plateia posando contra o casal enjaulado. E, durante todo o tempo, Fusco e Paula Heredia produziam um vídeo documentário das performances e do público. Cortes de filmes representando “nativos” eram intercalados com performances dos artistas e entrevistas da plateia (...). Enquanto os observadores eram turistas, consumidores ou colonizadores em uma produção, eram também atores em outra (...) (TAYLOR, 1998, p. 166, tradução nossa).

A invenção de determinados enquadramentos para corpos não europeus – em sua dimensão de alteridade, exotismo e exibição – é legatária de uma tradição narrativa e imagética que, se remonta às descrições de Plínio, o Velho, de Homero e dos bestiários medievais, pode ser sintetizada pela obra *Viagens de Jean de Mandeville*, produzida no século XIV e cuja autoria ainda suscita dúvidas (PIQUEIRA, 2020, p. 155). Desse modo, apesar de tais obras terem sido produzidas num momento anterior ao contato com as Américas, o imaginário desde o qual o olhar europeu produziu os primeiros relatos e imagens de povos do Novo Mundo era atravessado pelo repertório dos romances de cavalaria e descrições fantásticas que misturavam guerreiras amazonas, seres zooantropomórficos e monstros habitantes de um mundo distante. O projeto da dupla Fusco e Gómez-Peña explora justamente a opacidade do olhar europeu diante desses outros povos, executando uma radicalização do dispositivo ótico-epistêmico colonial e propondo outros modos de pensar essa relação. Para isso, além da ação na jaula, os artistas foram responsáveis pela curadoria de uma exposição no Walker Art Center, em Minneapolis – *Guillermo Gómez-Peña and Coco Fusco: The Year of the White Bear* –, na qual realizaram uma montagem a partir do acervo de obras populares e indígenas historicamente marcadas por uma visão exotista. O termo *white bear* foi tomado de um poema do povo Paez, da região andina da Colômbia, no qual os conquistadores espanhóis são descritos como ursos brancos (ROBLES-MORENO, 2018) e ativa uma perspectiva frequentemente sonogada pela história colonial.

Propusemos, nesse sentido, a identificação de uma opacidade colonial comum às três obras analisadas – o conto “Sob o sol-jaguar”, de Italo Calvino, as imagens e montagens de *Notícias de América*, de Paulo Nazareth, e *The Couple in the Cage*, de Coco Fusco e Guillermo Gómez-Peña. Se os dispositivos óticos e epistêmicos da modernidade europeia insistem nas noções de transparência, legibilidade e luz para acessar o

conhecimento, num impulso de classificação racional que tem a visão como sentido predominante, buscamos destacar nessas obras as estruturas discursivas e imagéticas que revelam tais jogos de olhares. Partindo da experiência europeia diante da natureza e dos corpos indígenas do Novo Mundo sob a égide da devoração e do consumo, apresentamos estratégias presentes na arte contemporânea latino-americana que tensionam o circuito do olhar colonial. A substância central dos trabalhos de Nazareth, Fusco e Gómez-Peña consiste em radicalizar enquadramentos nos quais sujeitos subalternizados foram historicamente percebidos (e inventados) pela pulsão escópica europeia. A complexa relação entre olhar, devoração e consumo nos interessa como fio condutor para examinar os modos de ver e ser vistos produzidos pela dinâmica colonial.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BARRIENDOS, J. A colonialidade do ver: rumo a um novo diálogo visual epistêmico. *Revista Epistemologias do Sul*, v. 3, n. 1, p. 38-56, 2019.

CALVINO, I. *Sob o sol-jaguar*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

DENIS, F. *Uma festa brasileira celebrada em Ruão em 1550*, seguido de um fragmento do século XVI que trata da teogonia dos antigos povos do Brasil e das poesias em língua tupi de Cristóvão Valente. Brasília: Senado Federal, Conselho Editorial, 2011.

FUSCO, C.; GÓMEZ-PEÑA, G. Coco Fusco and Guillermo Gómez-Peña by Anna Johnson. *BOMB Magazine*, n. 42, inv. de 1993.

MOMBAÇA, J. *A plantação cognitiva* (MASP Afterall: arte e descolonização). São Paulo, 2020.

NAZARETH, P. *Paulo Nazareth: arte contemporânea/LTDA* (textos J. Melo et al.). Rio de Janeiro: Cobogó, 2012.

_____. Entre-lugar: identidades em trânsito. Entrevista concedida a Michel Masson. *Revista online do Departamento de Arquitetura e Urbanismo da Pontifícia Universidade Católica*. Rio de Janeiro: PUC-Rio, v. 4, n. 6, 2018.

_____. Mas não se come com a mão de qualquer jeito, existe uma maneira [...]. Entrevista concedida ao Programa de Pós-graduação em Artes Visuais da Escola de Belas Artes, UFRJ. *Revista Arte & Ensaios*. Rio de Janeiro, n. 38, p. 9-47, 2019.

PIQUEIRA, G. *Primeiras impressões: o nascimento da cultura impressa e sua influência na criação da imagem do Brasil*. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2020.

ROBLES-MORENO, L. "Please, Don't Discover Me!" On The Year of the White Bear. *Walker Art* (Sightlines), jul./2018.

SEVCENKO, N. O front brasileiro na guerra verde: vegetais, colonialismo e cultura. *Revista USP*. São Paulo (30), p. 108-119, jun./ago. 1996.

TAYLOR, D. A savage performance: Guillermo Gomez-Pena and Coco Fusco's "Couple in the Cage". *The Drama Review*, v. 42, n. 2, p. 160-175, ver. de 1998.

TRIELLI RIBEIRO, G. O fim do fim da arte: a poética itinerante de Paulo Nazareth. *Revista Landa*. Florianópolis: UFSC, v. 5, n. 1, 2016.

VERGÈS, F. Bananes, esclavage et capitalisme racial. *Le Journal des Laboratoires d'Aubervilliers* (Cahier C), p. 9-11, 2018/2019.

SOBRE AS/OS AUTORES

Ana Paula Emerich

Artista visual e sonora, com pesquisas que articulam imagem, perspectivas conceituais, escuta, gravação em campo, práticas de arquivo e imaginação política. Participa de residências e desenvolve trabalhos comissionados, apresentados em contextos expositivos, editoriais e cênicos. Bacharel em Música/Regência/Unicamp, mestre e doutoranda no PPGArtesUERJ. Professora no Instituto de Artes/UERJ, integra a equipe editorial da revista *Concinnitas*.

Leila Danziger

Artista, poeta, professora e pesquisadora do CNPq. Tem graduação em Artes (DNSEP, Orléans, França), doutorado em História (PUC-Rio) e pós-doutorado na Bezalel Academy of Arts and Design, Israel. Sua exposição individual *Navio de emigrantes* foi apresentada na Caixa Cultural de Brasília (2018) e de São Paulo (2019). Em 2021, publicou *Cadernos do povo brasileiro* (livro de artista, Ed. Relicário) e *Cinelândia* (poesia, Ed. 7 Letras).

Luiz Cláudio da Costa

Professor associado do Instituto de Artes da Uerj e do PPGARTES/Uerj. Mestre (1993) e doutor (1999) em Comunicação pela UFRJ, com pós-doutorado na Université de Paris 1. Bolsista Produtividade/CNPq, Prociência Uerj/Faperj e Cientistas do Nosso Estado/Faperj. Membro do grupo de pesquisa Modos – História da arte: Modos de ver, exibir e compreender. Publicou o livro *A gravidade da imagem: arte e memória na contemporaneidade* (Quartet, 2014).

Marisa Flórido Cesar

Professora adjunta do Instituto de Artes da Uerj e do PPGARTES/Uerj, crítica de

arte e curadora independente. Doutora e mestre pelo Programa de Pós-graduação em Artes Visuais pela Escola de Belas-Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro, na área de história e crítica de arte. Possui textos sobre artes visuais em livros, revistas de arte e catálogos. Entre os livros publicados, estão: *Nós, o outro, o distante na arte contemporânea brasileira* (Circuito, 2014); *Ana Vitória Mussi* (Apicuri, 2013).

Mayra Martins Redin

Atua na intersecção entre a arte, a escrita e a clínica psicanalítica. Doutora em Artes, atua também na clínica, como professora e artista. Participa de exposições e residências artísticas desde 2004. Publicou o livro *Poema de começo de construção* (Quelônio, 2018) e *Histórias de observatório* (Confraria do Vento, 2013), e também ensaios e artigos em torno das temáticas da palavra, da imagem e da escuta. Integra o grupo-oficina Artesania dos Dias, que trabalha a partir de coleta de sonhos e colagens coletivas.

Paloma Carvalho Santos

Artista, professora e pesquisadora, com linha de pesquisa em Teoria da Arte (poéticas da cor na arte moderna e contemporânea). Professora adjunta do Instituto de Artes da UERJ, atualmente coordenadora adjunta do PPGARTES. Doutora em História Social da Cultura (PUC-Rio), vem publicando suas pesquisas gestadas na pintura e fotografia, realizando instalações e intervenções. Publicou *Reflexões sobre a Cor* (Martins Fontes, 2021) junto ao grupo de pesquisas cromáticas ECA/USP.

Sheila Cabo Geraldo

Pesquisadora em história e teoria da arte, professora de arte moderna e contemporânea no Departamento de

Teoria e História da Arte do Instituto de Artes e no Programa de Pós-graduação em Artes – PPGArtes, da Uerj. Coordenadora do Grupo de Pesquisa Escrita: arte, história, crítica. Bolsista Produtividade do CNPq e Procientista Uerj/Faperj com a pesquisa “Políticas da Memória: o colonialismo e o primitivo na arte”.

Tadeu Ribeiro Rodrigues

Doutorando no Programa de Pós-graduação em Artes da Universidade do Estado do Rio de Janeiro, mestre em Estudos Contemporâneos das Artes pela Universidade Federal Fluminense e bacharel em História da Arte pela Universidade Federal do Rio de Janeiro.

SOBRE AS ORGANIZADORAS DA COLEÇÃO

Luciana Lyra

Coordenadora e docente do Programa de Pós-graduação em Artes da Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ), professora associada do Departamento de Ensino da Arte e Cultura Popular (DEACP), na mesma universidade. Docente permanente do Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas (UFRN) e colaboradora do Programa de Pós-graduação em Teatro (UDESC). Ph.D. em Artes Cênicas (UFRN) e Antropologia (USP). Doutora e Mestre em Artes da Cena (PPGAC/UNICAMP). Pesquisadora-líder do grupo MOTIM – Mito, rito e cartografias feministas nas artes (CNPq). Atriz, encenadora, diretora, dramaturga e escritora. E-mail: lucianalyra@gmail.com. Sites: www.lucianalyra.com.br / www.unaluna.art.br / <https://amotinadas.wixsite.com/motim>. ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-5440-5482>. Lattes ID: 5443015479907169.

Paloma Carvalho Santos

Coordenadora adjunta e docente do Programa de Pós-graduação em Artes. Doutora em História Social da Cultura pela Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (2011). Artista, professora e pesquisadora, professora adjunta do Instituto de Artes da UERJ, com linha de pesquisa em Teoria da Arte (poéticas da cor na arte moderna e contemporânea). Vem publicando suas pesquisas gestadas na pintura e fotografia, realizando instalações e intervenções. Publicou *Reflexões sobre a Cor* (Martins Fontes, 2021) junto ao grupo de pesquisas cromáticas ECA/USP. E-mail: palomaoliveira.santos@uerj.br. Site: palomacarvalho.wordpress.com. Lattes ID: 4150417300695515.

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
Tuxped Serviços Editoriais (São Paulo, SP)
Ficha catalográfica elaborada pelo bibliotecário Pedro Anizio Gomes
CRB-8 8846

S237e Santos, Paloma Carvalho (org.).

Entre Artes / Organizadora: Paloma Carvalho Santos. - 1. ed. -
Rio de Janeiro : NAU Editora, 2022.
98 p.; il.; fotografias. (Trans_bordar horizontes: Coleção
PPGArtes-UERJ Arte e Cultura Contemporânea, v. 2).
E-Book: 16 Mb; PDF.

Inclui bibliografia.
ISBN: 978-65-87079-74-5.
ISBN Coleção: 978-65-87079-72-1.

1. Arte Contemporânea. 2. Arte e Alteridade. 3. Arte Negra.
4. Escrita e Visualidade.
I. Título. II. Assunto. III. Organizadores.

CDD 700
CDU 7



© NAU EDITORA
Rua Nova Jerusalém, 320
CEP: 21042-235 - Rio de Janeiro (RJ)
Tel.: (21) 3546-2838
www.naueditora.com.br
contato@naueditora.com.br

COORDENAÇÃO EDITORIAL
Simone Rodrigues

REVISÃO DE TEXTOS
Daniel Turela Rodrigues
Miro Figueiredo

PROJETO GRÁFICO E DIAGRAMAÇÃO
Tatiana Podlubny

CONSELHO EDITORIAL
Alessandro Bandeira Duarte (UFRRJ)
Claudia Saldanha (Paço Imperial)
Eduardo Ponte Brandão (UCAM)
Francisco Portugal (UFRJ)
Ivana Stolze Lima (Casa de Rui Barbosa)
Marcelo S. Norberto (CCE/PUC-Rio)
Maria Cristina Louro Berbara (UERJ)
Pedro Hussak (UFRRJ)
Roberta Barros (UCAM)
Vladimir Menezes Vieira (UFF)

1a. edição - 2022

