



Arte e Ensaios
vol. 26, n. 39,
jan./jun. 2020

Arte & Ensaios
a e

Arte e Ensaios

Periódico do Programa de Pós-graduação em Artes Visuais - PPGAV/EBA/UFRJ
CAPES - Qualis A2
Apoio CNPq e CAPES

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO

Federal University of Rio de Janeiro

Reitora

Denise Pires de Carvalho

Decana do Centro de Letras e Artes

Cristina Grafanassi Tranjan

Diretora da Escola de Belas Artes

Madalena Ribeiro Grimaldi

Coordenador do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais

Carlos de Azambuja Rodrigues

Artes e política

@2020 autores

@2020 Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais

Imagem da capa: *Prato de Resistência*, Milton Machado.

Foto: Everton Ballardin [coleção Daros Latinamerica]

Editoras

Rogéria Moreira de Ipanema (Universidade Federal do Rio de Janeiro, Brasil)

Tatiana da Costa Martins (Universidade Federal do Rio de Janeiro, Brasil)

Conselho Editorial

Adele Nelson (University of Texas, USA)

Jacques Leenhardt (École de Hautes Études en Sciences Sociales, França)

João Paulo Queiroz (Universidade de Lisboa, Portugal)

José Emilio Burucúa (Universidad Nacional de General San Martín, Argentina)

Maria Amélia Bulhões (Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Brasil)

Michael Asbury (University of the Arts London, UK)

Paulo Venâncio Filho (Universidade Federal do Rio de Janeiro, Brasil)

Pedro Pablo Gómez Moreno (Universidad Distrital Francisco José Caldas, Colombia)

Ricardo Basbaum (Universidade Federal Fluminense, Brasil)

Roberto Conduru (Methodist University, USA)

Sonia Gomes Pereira (Universidade Federal do Rio de Janeiro, Brasil)

Sonia Salzstein (Universidade de São Paulo, Brasil)

Dados Internacionais de Catalogação na publicação (CIP)

(Universidade Federal do Rio de Janeiro, RJ, Brasil)

Arte e Ensaios : Revista do Programa de Pós-graduação em Artes Visuais da Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro [recurso eletrônico]. Rio de Janeiro : PPGAV/EBA/UFRJ, vol. 26, n. 39, jan./jun. 2020.

Semestral

ISSN eletrônico: 2448-3338

Disponível em: <https://revistas.ufrj.br/index.php/ae/index>

Anual: 1994-2006

ISSN impresso: 1516-1692 (até 2016)

Arte & Ensaios, Rio de Janeiro, EBA/UFRJ, vol. 1, n. 1, 1994 - .

1. Artes Visuais. 2. História e Crítica de Arte. 3. Imagem e Cultura. 4. Linguagens Visuais. 5. Poéticas Interdisciplinares. I. Universidade Federal do Rio de Janeiro. Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais. II. Universidade Federal do Rio de Janeiro. Escola de Belas Artes. III. Título: Arte e Ensaios.

CDU: 7.01(05)

Comissão de Políticas Editoriais

Cezar Bartholomeu (UFRJ)
Elisa Magalhães (UFRJ)
Ivair Reinaldim (UFRJ)
Maria Luisa Luz Távora (UFRJ)
Paulo Venâncio Filho (UFRJ)
Rogéria Moreira de Ipanema (UFRJ)
Tatiana da Costa Martins (UFRJ)

Avaliadores *ad hoc* (AE n.39)

Alegria Benchimol (UPPA)
Almerinda Lopes (UFES)
Ana Magalhães (USP)
Ana Mannarino (UFRJ)
Ana Paula Nascimento (USP)
Beatriz Rauscher (UFU)
Carla Dias (UFRJ)
Carlos Terra (UFRJ)
Celina Lage (UFMG)
Cezar Bartholomeu (UFRJ)
Cristina Salgado (UERJ)
Daniela Kern (UFRGS)
Dária Jaremtchuk (USP)
Eduardo Veras (UFRGS)
Emerson Oliveira (UNB)
Fabiane Pianowski (FURG)
Fernanda Pitta (FAAP)
Ivair Reinaldim (UFRJ)
Jorge Vasconcellos (UFF)
Katia Gorini (UFRJ)
Liliane Benetti (UFRJ)
Lívia Flores (UFRJ)
Lucia Gouvêa (UFMG)
Luciano Vinhos (UFF)
Luciene Lehmkhul (UFPB)
Luiz Freire (UFBA)
Marcelo Fonseca (FACHA)
Marcelo Mari (UNB)
Marco Rizolli (UPM)
Maria Alice Rezende Gonçalves (UERJ)
Maria Cristina Volpi (UFRJ)
Maria de Fatima Morethy (UNICAMP)
Maria Luisa Távora (UFRJ)
Marília Andrés Ribeiro (UFMG)

Martha Strambi (UNICAMP)
Mauricius Farina (UNICAMP)
Michel Masson (PUC)
Nara Cristina Santos (UFMS)
Neiva Bohns (UFPEL)
Nilton Santos (UFF)
Paloma Oliveira (UERJ)
Patricia Corrêa (UFRJ)
Paula Ramos (UFRGS)
Paulo Gomes (UFRGS)
Paulo Silveira (UFRGS)
Paulo Venâncio Filho (UFRJ)
Raphael Fonseca (CPII)
Raquel Pifano (UFJF)
Renata Zago (UFJF)
Ricardo M. Gonzaga (UFES)
Sergio Andrade (UFRJ)
Simone Michelin (artista visual)
Sylvia Furegatti (UNICAMP)
Soraya Simões (UFRJ)
Sonia Salcedo (curadora)
Terezinha Barachini (UFRGS)
Vera Lucia Thomaz (ANPAP)
Vera Pugliese (UNB)

Produção (PPGAV)

Beatriz Vianna
Bruna Costa
Carolina Rodrigues
Fabricio Guimarães
João Paulo Ovídio
Lia Imanishi
Mariana Menezes
Mayra Maluf Terra
Nathalia Nicolich
Omar Garcia
Paula Regina Santos
Raira Rolisola
Thatiana Napolitano

Bacharelado de História da Arte

Ana Coutinho de Souza

Projeto gráfico e diagramação

Lu Martins

Arte e Ensaios

[Programa de Pós-graduação em Artes Visuais]
Universidade Federal do Rio de Janeiro - UFRJ
Rua Maurício Joppert da Silva, s/n - Cidade Universitária
Fundão - CEP 21941-972 - Rio de Janeiro - RJ - Brasil

<https://www.ppgav.eba.ufrj.br/>
<https://revistas.ufrj.br/index.php/ae>
<https://revistas.ufrj.br/>
Contato: arte.ensaios@gmail.com

SUMÁRIO *SUMMARY*

EDITORIAL

- 06 **Artes e Política**
Arts and Politics

ARTIGOS

- 11 **The Mapping Journey Project de Bouchra Khalili: fazendo mapas falarem**
The Mapping Journey Project by Bouchra Khalili: making maps speak
Valdir Pierote Silva
- 27 **Rosto em suspenso: marcos iniciais da videoarte no brasil**
Suspended face: video art's milestones in Brazil
Felipe Scovino
- 39 **O impossível dizer de Leila Danziger: (des)escrita, aporia e espanto**
The impossible saying of Leila Danziger: (dis)writing, aporia and amazement
Thiago Grisolia Fernandes
- 55 **Roupas como corpos: o agenciamento político do vestuário por Christian Boltanski [testemunho & documento dos corpos ausentes]**
Clothes as bodies: the political agency of clothing by Christian Boltanski [Testimony e Document of Absent Bodies]
Angélica Oliveira Adverse
- 67 **Violência, corpo e imagem: nuno ramos e Rosangela Rennó**
Violence, body and image: Nuno Ramos and Rosangela Rennó
Tadeu Ribeiro Rodrigues
- 81 **Bordados, sonhos e pesadelos: deslocamentos de traumas e objetos domésticos na obra de Rosana Palazyan**
Embroidery, dreams and nightmares: displacement of traumas and domestic objects in the work of Rosana Palazyan
Vanessa Lúcia de Assis Rebesco
- 93 **Corpo e autoexperimentação - uma leitura da art charnel de Orlan a partir do pensamento pós-feminista de Paul B. Preciado**
Body and self-experimentation: a reading of ORLAN's artcharnel from Paul B. Preciado's post-feminist thinking
Rejane Lopes Rodrigues
- 107 **A questão do espaço e a enunciação do sujeito no trabalho de Dana Awartani**
The issue of space and the enunciation of the subject in the work of Dana Awartani
Deivisson Dias Chagas
- 121 **Sonoridades micropolíticas na arte de Manata Laudares**
Micropolitical sonorities in the art of Manata Laudares
Priscilla Porto Nascimento Fasani

- 143 **Antonio Dias: campos do desejo no espaço público da arte**
Antonio Dias: desire's fields in the public space of art
Fernanda Lopes Torres
- 159 **Cemflores: poéticas políticas em Belo Horizonte nos anos oitenta**
Cemflores: political poetics in Belo Horizonte in the eighties
Clara Albinati
- 177 **Produzindo ruídos no encontro com o outro: uma análise de guia das putas e na calada, de Bruno Faria**
Making noises on the meeting with the Other: an analyze of Guia das Putas and Na Calada by Bruno Farias
Izabella Maria da Silva Medeiros
- 193 **Grande Orlândia: uma manifesta abaixo da linha vermelha**
Grande Orlândia: a manifest underneath Red Line (Linha Vermelha)
Helena Wilhelm Eilers
- 211 **Celeida Tostes e seu muro de resistência: acercamentos sobre metodologia de ensino de uma professora-artista**
Celeida Tostes and her wall of resistance: approaches on teaching methodology of an educator-artist
Mariana Novaes
- 225 **In-between: imbricações entre arte, cidade e instituição na obra vazadores de Rubens Mano**
In-between: the imbrications between art, city and institution in the vazadores' work of Rubens Mano
Tatiana Sampaio Ferraz
- RESENHAS
- 251 **ON AIR: Tomas Saraceno e a poesia ator-rede**
On Air: Tomas Saraceno and actor-network poetry
Aline Couri Fabião
- 259 **Dorminhocos**
Sleepers
Lindomberto Ferreira Alves
- REEDIÇÃO
- 267 **Tudo pode ser arte, mas arte não pode (ser) tudo**
Everything can be art but art cannot be everything
Entrevista com Milton Machado, por Fernanda Lopes

Artes e Política

Mote de ampla circularidade na História da Arte, o vetor **Artes e Política – Políticas e Arte** coloca-se como possibilidade crítica das produções artísticas, teóricas e historiográficas. O atravessamento dos termos Artes e Políticas produz linhas ativas que mobilizam elementos para a construção prático-teórica da Área das artes e, considerando a relevância para a pesquisa acadêmica, Artes e Política – Políticas e Arte passa a compor dois números da Revista Arte e Ensaios.

A primeira parte da temática, Artes e Política, número 39 da Revista **Arte e Ensaios**, transparece orientação articulada a partir de aspectos nucleares das produções e práticas artísticas. Os subtemas propõem a indissociação da Política e das Artes atomizada nas possíveis inflexões discursivas e ativas da experiência artística. No primeiro conjunto, o termo Política se realiza através da vontade de Artes. São narrativas que destacam pontualmente as práticas de artistas e coletivos perspectivados pela política, permitindo formulação crítica, construção de conceitos e potência discursiva. O conjunto de 15 artigos científicos desta edição apresenta aspectos da dinâmica **Artes e Política**, refigurados em atuações e ativações dos trabalhos e projetos, das formulações conceituais e das chaves de leituras para compreender/fazer Política no registro das Artes. Pensar a associação das Artes e Políticas não é recente ou estranho. Cabe, portanto, atualizar termos e conceitos para os enlaces de **Artes e Política** permitam transparecer as circularidades de propostas possíveis.

Limites, fronteiras, meios específicos, corpo, violência, trauma, memória são abordagens características da atualidade que confabulam com experiências poético-políticas. As práticas artísticas repercutem o silenciamento – mecanismo perverso do poder – e as estratégias poéticas expressas no corpo. Traçam ainda a violência e o trauma como marcador potente. E apontam para qualidade de resistência necessária às Artes. Sobressaem, portanto, os saberes e as práticas

como dispositivos poéticos e a elaboração das escritas não subalternas na produção e na reflexão das estruturas narrativas históricas que ativam circuitos e recolocam percepções sócio-culturais.

Além da publicação de 15 artigos científicos, o número 39 traz 2 resenhas e a reedição da entrevista do artista Milton Machado (colocar título da entrevista), conduzida por Fernanda Lopes e publicada originalmente para a DARDOMagazine, em 2014, para a primeira parte da composição **Artes e Política – Políticas e Arte**.

O ano de 2020, marcado pela Pandemia, impõe outros modos de vida e soa premente articular **Artes e Política – Políticas e Arte**.

As editoras

Como citar:

IPANEMA, Rogéria Moreira de; MARTINS, Tatiana da Costa. Artes e Política. **Arte e Ensaios**, Rio de Janeiro, PPGAV-UFRJ, vol. 26, n. 39, p. 06-07, jan./jun. 2020. ISSN-2448-3338. DOI: <https://doi.org/10.37235/ae.n39.1>. Disponível em: <<http://revistas.ufrj.br/index.php/ae>>

Arts and Politics

A widespread trope in the history of art, *Arts and Politics – Politics and Art* offers critical potential for artwork, art theorization, and art historiography. The combination of the two terms, art and politics, spawns active lines that galvanize elements for the construction of practices and theories in the arts. Considering its relevance to academic research, *Arts and Politics – Politics and Art* is the theme of two issues of *arte e ensaios*.

As the first issue on this theme, issue 39 of *arte e ensaios* focuses on an orientation articulated from core aspects of artworks and art practices. The sub-themes propose the indivisibility of politics and arts in each active and discursive inflection of artistic experience. In the first group, politics is realized through the will of the arts. These are narratives that foreground the specific practices of individual artists and collectives from the perspective of politics, enabling critical formulations, the development of concepts, and discursive potency. The fifteen articles in this issue present different aspects of the arts-politics dynamic, reconfigured in the actions and activations of artworks and projects, conceptual formulations, and interpretative approaches for comprehending/doing politics in the register of the arts. Thinking about the association between arts and politics is nothing new or strange. Yet it is worthwhile bringing the terms and concepts up-to-date so that their interconnections can shine a light on the potential circularities inherent to the proposals.

Limits, frontiers, specific media, body, violence, trauma, memory – these are characteristic approaches today that enter into dialogue with poetical-political experiences. Art practices echo the act of silencing – a perverse mechanism of power – and the poetic strategies expressed in the body. They also trace out violence and trauma as potent markers. And indicate the quality of resistance

necessary for the arts. Ultimately, they bring forth knowledge and practices as poetic devices and the elaboration of non-subaltern writings in productions and reflections on the historical narrative structures that activate circuits and reshape sociocultural perceptions.

Alongside these articles, issue 39 also contains two reviews and a new edition of an interview with the artist Milton Machado *Tudo pode ser arte, mas arte não pode (ser) tudo* by Fernanda Lopes, published originally in DARDOMagazine in 2014, for the first part of the ensemble **Arts and Politics – Politics and Art**.


This year of 2020, marked by the pandemic, has imposed different modes of life and demonstrated how paramount it is to articulate **Arts and Politics – Politics and Art**.

Publishers

***The Mapping Journey Project* de Bouchra Khalili: fazendo mapas falarem**

The Mapping Journey Project by Bouchra Khalili:
making maps speak

Valdir Pierote Silva*

 [0000-0001-8763-3879](https://orcid.org/0000-0001-8763-3879)

Resumo

A partir da obra *The Mapping Journey Project* de Bouchra Khalili, este artigo aborda as tensões entre o sistema de codificação geopolítica contemporâneo e a mobilidade de populações marcadas como indesejáveis, especificamente imigrantes e refugiados que tentam ingressar na Europa. Para acessar esses tensionamentos, o artigo produz uma espécie de contra-cartografia ao transitar por algumas linhas de força que estabelecem fronteiras, instituem mapas oficiais e compartimentalizam o mundo, separando populações que importam daquelas que supostamente não possuem valor.

Palavras-chave

Arte e migração; Arte Contemporânea Africana;
Mapas; Fronteiras; Deslocamentos Humanos

Abstract

Based on Bouchra Khalili's The Mapping Journey Project, this article addresses the tensions between the contemporary geopolitical coding system and the mobility of populations marked as undesirable, specifically immigrants and refugees trying to enter Europe. In order to access these tensions, the article produces a kind of counter-cartography when passing through some lines of force that establish borders, establish official maps and compartmentalize the world, separating populations that matter from those that are supposed to be worthless.

Keywords

*art and migration; African Contemporary Art;
Maps; Borders; Human Displacements*

* Mestre em Estética e História da Arte pelo Programa de Pós-Graduação Interunidades em Estética e História da Arte da USP, São Paulo, Brasil.

Introdução

[...] para o pobre, os lugares são mais longe.
(GUIMARÃES ROSA, 2001, p.63)

Os deslocamentos humanos e as migrações têm se destacado como questões de significativo interesse para o campo da arte contemporânea, especialmente para trabalhos de artistas africanos¹. Isso se deve, talvez, a certa extroversão africana, um modo de ser que é fortemente direcionamento para o aberto, para as interconexões e para os movimentos; uma visão de mundo que valoriza a aprendizagem baseada na mobilidade, no trânsito, resultado de um conhecimento construído por meio das movências e mediante o estabelecimento de relações².

A obra *The Mapping Journey Project* (2008-11), da franco-marroquina Bouchra Khalili, opera por meio dessa perspectiva e participa desse multifacetado e efervescente cenário de produções que pensam e discutem os variados graus de circulação das pessoas pelo mundo. Trata-se de uma videoinstalação compreendendo oito vídeos que apresentam vozes e mãos de imigrantes indocumentados e refugiados que narram suas jornadas ao mesmo tempo que as traçam, com um marcador permanente, sobre um mapa geopolítico oficial (MOMA. *The Mapping Journey Project*; VIDEOBRASIL. 17º Festival Internacional de Arte Contemporânea SESC_Videobrasil, 2011).

Partindo das diversas dimensões mobilizadas por Bouchra Khalili, o presente artigo tem como propósito criar uma espécie de cartografia de elementos acionados em *The Mapping Journey Project*, problematizando relações entre arte, políticas de fronteira, mapas oficiais e a regulação das mobilidades humanas.

The Mapping Journey Project

Ao assistir os vídeos de *The Mapping Journey Project* é possível imaginar as linhas e os pontos do próprio percurso pessoal, construído em intenso trânsito por

¹ PISSARRA, 2010; HERZ-JAKOBY, 2013; DUBIN, 2014; BOURRIAUD, 2011.

² MBEMBE, 2014b; BAYART, 1999.

lugares – físicos e simbólicos –, ao longo dos anos. Contudo, apesar da enormidade que é a vida de qualquer pessoa, algumas experiências que a constituem exigem outras formas, para além dos corpos individuais. O que seria, afinal, forte o bastante para romper a profusão de componentes e intensidades individuais para abrir passagem no mundo, não mais pessoal, por meio de um gesto, uma enunciação ou um traço?

Em *The Mapping Journey Project*, são as histórias de imigrantes ou refugiados indocumentados que atravessam o limite das narrativas particulares para adquirirem uma nova amplitude como questão social e coletiva. Trata-se de relatos de pessoas textualizadas pelos discursos xenófobos e racistas como inferiores, perigosos, subdesenvolvidos e ilegais. São viventes de um mundo ocultado por representações oficiais que, por meio de traços e narrações, demonstraram o caráter violento e apaziguador dos mapas.

Se, por um lado, os mapas oficiais apagam violentamente, com suas linhas aparentemente inofensivas, os conflitos, as guerras e as mortes que dão espessura as suas fronteiras, por outro, também buscam estabelecer uma pacificação, uma imagem fixa, como se os territórios fossem naturais e portadores de dinâmicas equilibradas.



Fig. 1
Bouchra Khalili. *The Mapping Journey Project*,
2008-11

Consciente dessa natureza oxímora dos mapas, ao mesmo tempo violenta e apaziguadora, Bouchra Khalili procura desorganizá-la, rachando certa *pax* geopolítica através dos relatos e desenhos dos seus interlocutores. Tais pessoas fazem derivar dali, das frias ilustrações da oficialidade, outros elementos, como as perigosas travessias de fronteiras sob a ameaça das polícias nacionais ou os coiotes que exigem grandes quantias para falsificação de papéis. Mais do que isso, esses relatos e traços falam, no seu conjunto, das necropolíticas (MBEMBE, 2016) imigratórias que definem quem pode viver ou morrer nas circulações entre países.

Outro ponto que se destaca é que, nas oito telas da videoinstalação, apenas se escutam as vozes, que são acompanhadas por legendas em inglês. Enquanto as mãos traçam itinerâncias, os rostos permanecem invisíveis durante todo o tempo. A videoinstalação despessoaliza, dessa maneira, os percursos particulares em favor do aparecimento das linhas, do movimento, indicando como o estatuto político de alguém pode emergir da possibilidade ou impossibilidade de movênci pelo mundo. Mostra ainda os efeitos desumanizadores da invenção da categoria imigrante ilegal, produz certo apagamento dos rostos, fazendo desaparecer singularidades por meio de estereótipos e violências.

Mapas e regimes de circulação

Ao recorrer a memórias frequentemente subalternizadas, Khalili desvela as arbitrariedades de qualquer *pax* geopolítica, do mesmo modo que sobrepõe às linhas das fronteiras os rastros de vidas que nunca apareceram em discursos dominantes. Diante do reducionismo e do caráter hegemônico dos mapas (HARLEY, J. B. 2001), o trabalho da artista produz uma espécie de sacudimento das imagens geopolíticas, abrindo os grafismos estanques por meio de narrativas e traços de imigrantes.

Em entrevista a *Frieze Magazine* (2019), Khalili lembrou que a primeira imagem que realmente a impressionou foi um Mapa do Mundo de 1154, do viajante marroquino, geógrafo e botânico Muhammad al-Idrisi. Tratava-se de um mapa circular que mostrava o Sul como o Norte e vice-versa, uma representação descentralizada do mundo, sem marcação de hierarquias.

Com efeito, esse tipo de experiência estética pode ter influenciado a artista na aliança com ideias de geógrafos como Brian Harley, importante crítico da

instrumentalização dos saberes cartográficos no exercício dos poderes de impérios, estados-nações ou conglomerados capitalistas. Para Harley (2001, p.57)

Os geômetras marchavam ao lado dos soldados, elaborando primeiro os mapas para as missões de reconhecimento, depois com informações gerais, antes de fazê-los instrumento de pacificação, civilização e de exploração dessas colônias. Mas isto vai muito além da demarcação de fronteiras para submeter política e militarmente as populações. Os mapas prestam-se a legitimar a realidade da conquista e do império. Eles contribuem para criar mitos que ajudam a manter o status quo territorial.



Fig. 2
Muhammad al-Idrisi.
Mapa-múndi, 1154

Partindo do *status quo* da geopolítica mundial, Khalili mostra que os “os mapas são essencialmente uma linguagem de poder e não de contestação” (HARLEY, 2001, p. 79). E, de certo modo, ela também produz uma descentralização dos poderes ao propor uma reorganização das linhas, mostrando a infinidade de percursos que compõem um território.

Já do ponto de vista dos regimes de circulação, é possível, inclusive, acompanhar o histórico de um dos imigrantes da obra, um jovem de Bangladesh cuja fala é traduzida abaixo:

Ele me disse que eu tinha que ir primeiro de Daca para a Rússia
 Não, isso é errado
 Eu fui primeiro de Daca para Nova Délhi
 Onde eu passei dois dias
 Então eu saí de Moscou
 Que é aqui que
 eu cheguei em Moscou
 Depois de uma semana em Moscou
 O homem me disse que tínhamos que ir para Skopje
 Em um país chamado Macedônia.
 Quando cheguei em Skopje
 Eles me disseram que meus documentos pareciam um pouco falsos.
 Eles me disseram: “Você não pode entrar no país.”
 E eles chamaram a polícia.
 Eu fiquei preso por 8 meses e 20 dias, algo assim.
 Depois eles me enviaram para Bangladesh. . . O homem que paguei para
 ir à Itália disse: “Espere alguns meses, encontraremos outra estrada”
 (KHALILI. *The Mapping Journey Project*, 2011, tradução nossa).

Com esse trecho, sublinha-se a dimensão das distâncias exigidas das pessoas marcadas como subalternas. Os caminhos, bem como os meios para percorrê-los, são mais complexos, dispendiosos, cheios de perigos, de ataques, de proibições, de ziguezagues, de idas e vindas. Revelam-se os tipos de aceleração de determinados corpos nas travessias, as velocidades desiguais impostas às pessoas.



Fig. 3
Bouchra Khalili. *The
Mapping Journey Project*,
2011

Os espaços explicitam estruturas hegemônicas que impedem o fluxo para certos grupos populacionais. Um imigrante portador do estereótipo de indesejável poderá demorar vários meses, ou mesmo anos, para atravessar uma determinada fronteira, diferentemente de um executivo transnacional que circula pelo mundo em altíssima velocidade, enfrentando pouquíssimos bloqueios. Evidenciam-se, desse modo, as desigualdades nos graus de liberdade de mobilidade, bem como dois grandes regimes de circulação pelo mundo: um ligado às pessoas e mercadorias (materiais e imateriais) necessárias à manutenção dos fluxos do mercado capitalista global (turistas, executivos e representantes do sistema financeiro, bens culturais, modelos de vida etc.), e outro que compreende os humanos fixados em lugares cujo controle e subalternização estão ainda sob a égide de um poder disciplinar e territorializado. Alta circulação de um capitalismo mundial financeiramente integrado e, simultaneamente, barreiras e violências contra a circulação de insurgentes diante das políticas de fronteiras.

Artistas africanos, por exemplo, pelo fato de serem africanos, e muitos deles negros, sofrem inúmeros impedimentos para moverem-se com liberdade pelo mundo. A partir dessa questão, o camaronês Barthelemy Toguo criou o projeto *Carte de séjour* (carta de permanência), composto por grandes carimbos com vários tipos de frases que fantasiosamente poderiam atestar a possibilidade de trânsito e permanência nas diversas partes do mundo. Ao comentar este trabalho em entrevista a Marta Mestre, o artista assinala que se trata de uma

[...] grande ironia, no sentido em que a reflexão que ali se fazia era ostensiva, e que os carimbos a declaravam em frases como “Shame on you”, “Immigration Officer”, ou “No exit”. Para além disso, e ao inverso de muita da circulação da cultura material africana feita por ocidentais, procurei expor estes carimbos com o seu suplemento de burocracia associada. O meu próprio passaporte, que estava cheio de carimbos de embaixadas e de controlos de fronteiras, resumia esta dificuldade de circulação. Foi um projecto que me deu um enorme prazer porque se tratava de uma experiência partilhada, não só com toda uma geração de artistas contemporâneos com entraves na sua mobilidade, mas também com um forte impulso da imigração africana para a Europa. Decidi então sobredimensionar estes carimbos de forma a expressar a lentidão deste processo, o tempo que nos leva a passar de uma fronteira para a outra, e os perigos por que se passa. Tal como refere, a importância que é para certas pessoas conseguir um visto, na mesma equivalência do desejo dos colonizadores pelos ídolos africanos (MESTRE, 2010).

A própria Bouchra Khalili é índice do alto embaralhamento e das diversas conexões dos territórios do planeta: ela nasceu em Casablanca, no Marrocos, em 1975, mas cresceu entre seu país natal e a França e, atualmente, reconhece Berlim como seu lugar de residência. Khalili cursou cinema e artes visuais em Paris e tornou-se professora de arte contemporânea na *Oslo National Academy of the Arts* (Noruega), além de ser cofundadora da *La Cinémathèque*, uma organização com sede em Tanger, Marrocos, dedicada à promoção da cultura cinematográfica no Norte da África (BOUCHRA KHALILI [site]).

Contudo, o significativo grau de mobilidade da artista relaciona-se a sua biografia, que a localiza em uma posição diferenciada: em razão de sua condição social e filiação francesa, a artista possui facilidades de circulação pelos sistemas

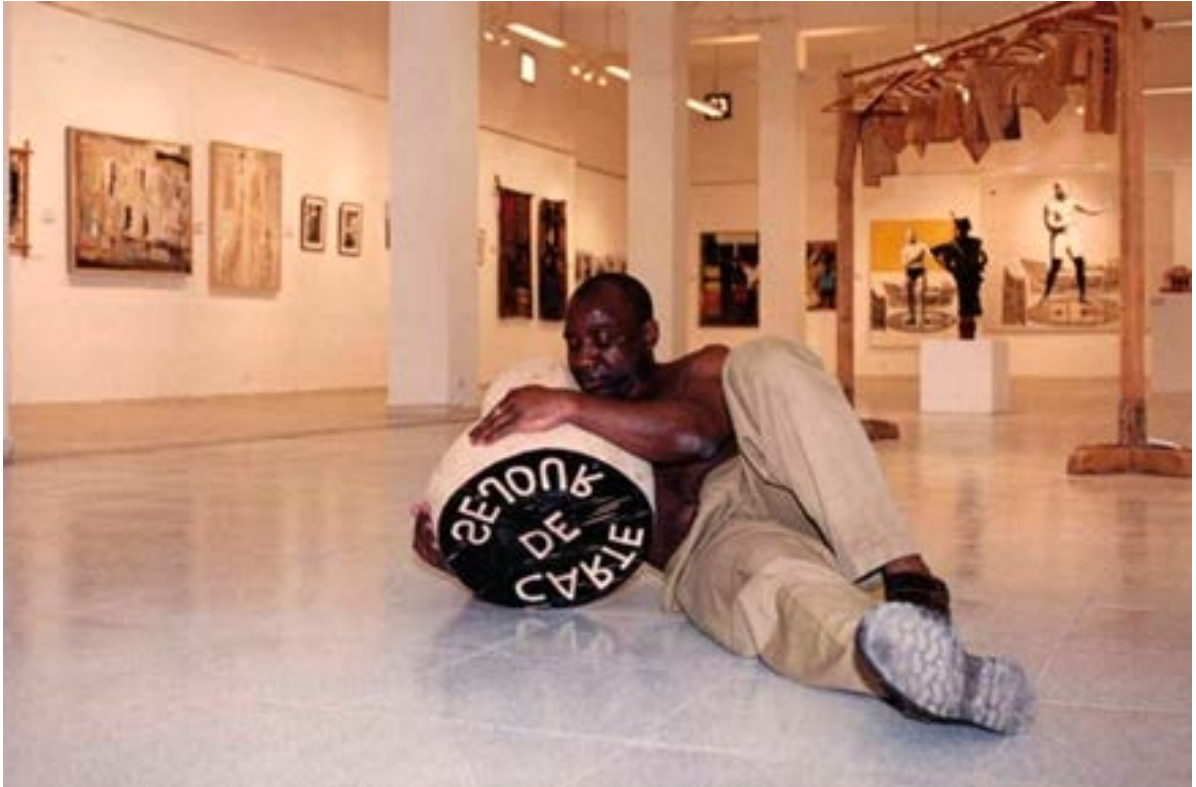


Fig. 4
Barthélemy Toguo.
Performance *Carte de
Séjour*. Senegal, Bienal
de Dakar, 1998

da geopolítica global. No entanto, mesmo assim, ou talvez por isso mesmo, ela não parece se distanciar de questões que afetam muitos de seus contemporâneos africanos que buscam ampliação de universos pela mobilidade.

Como se vê, muitos componentes complexos e heterogêneos são cristalizados nas representações gráficas chamadas de mapas, os quais são extremamente limitados porque não podem apreender as desigualdades nos tempos, nos espaços, nas velocidades e nos trânsitos. Tampouco retratam as disputas para manutenção de fronteiras e territórios, a instituição arbitrária de Norte e Sul, a projeção imagética eurocentrada dos continentes.... Os mapas são precários e insuficientes na abordagem dessas questões, bem como no que diz respeito aos percursos das inúmeras pessoas que participam da tessitura dos territórios. O universo de elementos ligados à divisão do território mundial não cabe em sua forma, viciada em naturalizar por meio de abstrações da realidade e de sucessivas tentativas de pacificar pela violência (HARVEY, 2001).

Traços que delimitam e definem

A expansão ultramarina europeia, as dominações e ocupações coloniais, bem como a partilha do território do continente africano durante a Conferência de Berlim marcaram indelevelmente a África (CHARLES; SÁ MARQUES, 2011). Esse violento processo produziu, entre muitas coisas, diversas projeções cartográficas, as quais revelaram que “um traço de lápis sobre um mapa podia determinar a vida e a morte de milhões de indivíduos” (HARVEY, 2001, p. 59). Bouchura Khalili, por sua vez, mostra em *The Mapping Journey Project* que, embora os traços de morte sejam fartos nas cartografias, há ainda a possibilidade de retomar tracejos vitalistas das pessoas que constituem, de fato, os territórios. Com isso, ela mobiliza uma ressignificação de mapas geopolíticos oficiais, cuja base são os processos de expansão imperialistas e coloniais e cuja estética é fortemente ancorada na presença de linhas retas, as quais dividem e compartimentalizam, desfazendo qualquer organicidade das geografias locais.

Com efeito, Ingold (2007) compreende que a modernidade ocidental e os processos colonialistas produzidos no seu interior apresentam importante conexão com as linhas retas, as quais, enquanto estética e conceito, emergiram em detrimento de outros modos de tracejar. Nessa perspectiva, a linha reta, com início, meio e fim, é uma forma de pensar que ganhou força ao longo dos últimos séculos produzindo, além de imagens, um adestramento dos sentidos, em que olhar, ouvir e andar são condicionados a linearidade. “Nas sociedades ocidentais, as linhas retas são onipresentes. [...] [trata-se de] um símbolo virtual da modernidade, um indicador do êxito do racional, forma triunfante sobre as vicissitudes do mundo natural” (INGOLD, 2007, p. 211, tradução nossa).

A relevância da linha reta está ligada, de certo modo, a sua grande polivalência. Por meio dela, se compartimentaliza, ordena, mede, e se expressam números e proporções. Com essa tecnologia, o mundo pode ser altamente esquadrinhado segundo uma racionalidade garantidora de certezas, legitimidades e direções. Concomitantemente,

[...] ao longo do século XVIII, surgem vários discursos sinceros acerca da natureza, da especificidade das formas dos seres vivos, das qualidades, traços e características dos seres humanos e, até, de populações inteiras, que são especificadas em termos de espécies, gêneros ou raças classificados ao longo de uma linha vertical (MBEMBE, 2014a, p.37).

Em outras palavras, a linha reta se encontra com o evolucionismo social num processo de ampliação dos seus usos — primariamente ligados aos campos da geometria, cartografia e matemáticas — nas leituras sobre as sociedades, a partir de então divididas e valoradas conforme termos colonialistas, racistas e autocentrados.

A linearidade persiste nas compreensões relativas ao tempo, ao espaço e a história, mas, apesar disso, os interlocutores de Khalili colocam em jogo outros sentidos, outras formas e direções que precisariam se abrir. Por necessidade, coragem e resistência, estas pessoas estão produzindo as novas cartografias do mundo contemporâneo, nas quais não há mais a centralidade das linhas retas, uma vez que, para os imigrantes codificados como indesejados, viajar de modo reto, pela menor distância entre dois pontos, é quase impossível. De fato, o que há são curvas, ziguezagues e vaivéns, como se vê na figura 5, reprodução de uma das imagens da obra *The Constellations Series* (2011), produzida por Khalili a partir das linhas inscritas pelos seus interlocutores em *The Mapping Journey Project*. Cada cidade é um ponto em negrito, enquanto os percursos são os pontilhados. Não há caminhos retilíneos e se esboçam traços complexos, mais próximos do caráter rizomático das vidas, isto é, de uma condição com várias linhas múltiplas, com desvios, que se inter cruzam produzindo campos heterogêneos de conexões e rupturas ao longo do tempo (DELEUZE; GUATTARI, 2009).

Compartimentalização e racialização do mundo

Os mapas e linhas retas participam do grande empreendimento de produção de fronteiras com o propósito de estabelecer compartimentalizações homogêneas nas quais se fundem geografia, raça e tempo, sob um governo das populações. Trata-se, em outros termos, do forjamento das colônias, espaços supostamente sem conexão com o tempo presente e cuja população é atacada por uma fabulação de uniformidade entre fenótipos e culturas, a localizando falsamente em estágios subalternos de humanidade. Com efeito, nota-se aqui a operação de uma forma de pensamento baseada nas classificações filogenéticas que é transplantada para os universos humanos, num processo de coisificação das pessoas³.

³ FABIAN, 2013; MBEMBE, 2001.

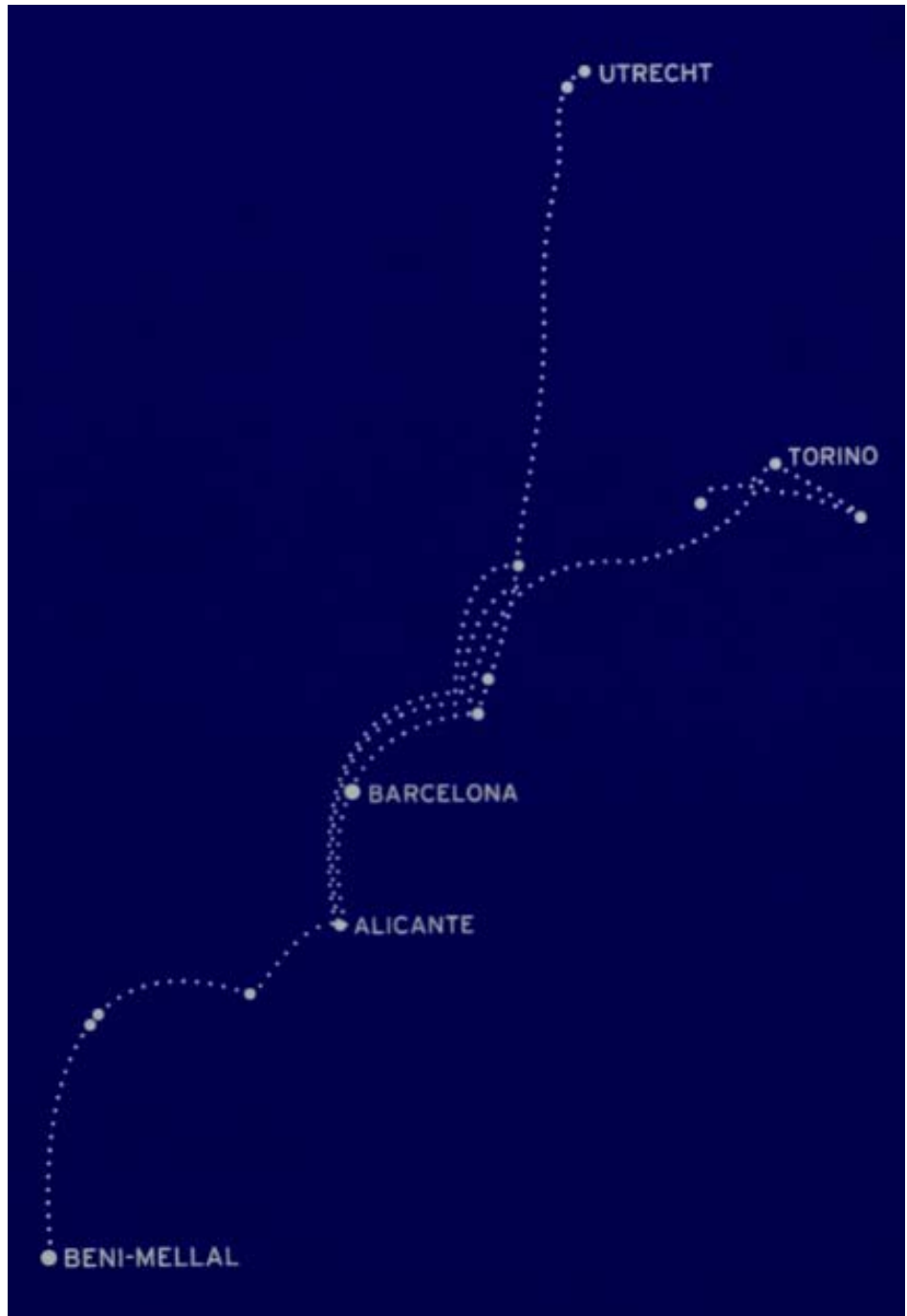


Fig. 5
Bouchra Khalili.
The constellations
series, 2011

Pode-se também chamar essa operação de racialização do mundo. Para Achille Mbembe (2014b, p. 71),

A raça é aquilo que permite identificar e definir que grupos de populações são, individualmente, portadores de traços diferenciais e mais ou menos aleatórios. [...] Neste contexto, os processos de racialização tem como objetivo marcar estes grupos de populações, fixar o mais possível os limites nos quais podem circular, determinar exatamente os espaços que podem ocupar [...]. Trata-se de fazer a triagem destes grupos de populações, marcá-los individualmente como “espécies”, “séries” e “tipos”, dentro de um cálculo geral do risco, do acesso e das probabilidades, de maneira a poder prevenir perigos inerentes a sua circulação e, se possível, a neutralizá-los antecipadamente, muitas vezes por paralisção, prisão ou deportação. [...] a raça é, simultaneamente, ideologia e tecnologia de governo.

A raça é, portanto, uma forma de governo de corpos e de grupos, definindo possibilidades de circulação, bem como justificando várias formas de exploração, genocídios e epistemicídios. Nessa perspectiva, libertar-se dessa maquinaria racista exige uma miríade de práticas de reconfiguração e de insubmissão (MBEMBE, 2018), problemática encarada de modo frontal pelos protagonistas dos vídeos de *The Mapping Journey Project*. Apesar de toda a violência das fronteiras, essas pessoas romperam com os lugares fixos engendrados pelo sistema colonial-racial-capitalista e, por meio de insurreições singulares, tornaram-se vetores de força múltiplos que fissuram barreiras e lugares estáticos.

Nesse viés, os processos de homogeneização, compartimentalização e racialização são elementos de regimes de definição ancorados na violência, constituintes de um dispositivo para produção de paralisia e morte dos grandes contingentes populacionais que são impedidos de circular e produzir vida conforme seus próprios interesses e desejos.

Trata-se de pessoas excedentes ou resistentes ao capitalismo mundial integrado (GUATTARI, 1981) com uma multiplicidade de fazeres e dizeres que não cabem em nenhum mapa. E é justamente sobre essa imensidão que transborda das representações pacificadoras que *The Mapping Journey Project* vem nos falar: as cartografias hegemônicas não são neutras e nelas há variados graus de barbárie, bem como uma significativa aliança entre poderes que investem na paralisia dos “indesejáveis”, tanto quanto na delimitação e exploração de seus corpos e territórios.

Referências

- BAYART, J.F. *L'Afrique dans le monde: une histoire d'extraversion*. **Critique internationale**, v. 5, Paris, p. 97-120, 1999.
- BIENAL DE DACAR. **Barthelemy Togo**, *Performance Carte de Séjour*, Senegal, 1998. Disponível em: <<http://amlatina.contemporaryand.com/pt/editorial/dakar-and-havana/>>. Acessado em: mar. 2020.
- INTENSE ART MAGAZINE. **Bouchra Khalili**. Disponível em: <<http://www.iam-africa.com/alternative-perspectives-bouchra-khalilis-mapping-journey-project/>>. Acessado em: mar. 2020
- BOURRIAUD, N. **Radicante: por uma estética da globalização**. São Paulo: Martins Fontes, 2011.
- CHARLES, A. J., SÁ MARQUES, L. A. C. de. Cartografia histórica da África - Mapa cor de Rosa. **Anais do I Simpósio brasileiro de cartografia histórica**, Paraty, p.1-16, 2011. Disponível em: <https://www.ufmg.br/rededemuseus/crch/simposio/CHARLES_ARLINDO_E_SA_LUCILENE_ANTUNES.pdf>. Acessado em: mar. 2020.
- DELEUZE, G.; GUATTARI, F. **Mil Platôs - Capitalismo e Esquizofrenia**. v. 1. São Paulo: Editora 34, 2009.
- DUBIN, S. C. Ngezinyawo-Migrant Journeys, Wits Art Museum (WAM), Johannesburg, April 10–July 20, 2014. **African Arts**, n. 48, v. 2, Los Angeles, p. 85-89, 2015,
- FABIAN, J. **O tempo e o outro: como a antropologia estabelece seu objeto**. Rio de Janeiro: Vozes, 2013.
- FRIEZE MAGAZINE. *Questionnaire: Bouchra Khalili*. n. 199, nov.-dez., 2018. Disponível em: <http://www.bouchrakhalili.com/wp-content/uploads/2015/05/Questionnaire_-Bouchra-Khalili_-Frieze.pdf>. Acessado em: mar. 2020.
- GUATTARI, F. **Revolução molecular: pulsações políticas do desejo**. São Paulo: Brasiliense, 1981.
- GUIMARÃES ROSA, J. **Primeiras estórias**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.
- HARLEY, J. B. *Maps, knowledge and power*. In: HARLEY, J. B. **The New Nature of Maps: Essays in the History of Cartography**. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 2001.
- HERZ-JAKOBY, A. *Mobility in the Life and Work of Contemporary Ghanaian Artists*, **Critical Interventions**, n. 7, v. 1, Santa Barbara, p. 65-78, 2013.
- INGOLD, T. **Líneas: una breve historia**. Barcelona: Gedisa, 2007.

- KASFIR, S. *Migration and displacement*. In: Kasfir, S. *Contemporary African art*. London: Thames and Hudson, 1999.
- MBEMBE, A. As formas africanas de auto-inscrição. *Estud. afro-asiát.*, v. 23, n. 1, Rio de Janeiro, p.171-209, 2001.
- MBEMBE, A. *Crítica da Razão Negra*. Lisboa: Antígona, 2014a.
- MBEMBE, A. *Sair da grande noite: ensaio sobre a África descolonizada*. Mangualde; Luanda: Edições Pedagogo; Edições Mulemba, 2014b.
- MBEMBE, A. Necropolítica. *Arte & Ensaios*, PPGAV, EBA, UFRJ, n.32, p. 123-151, dez. 2016.
- MBEMBE, A. *O fardo da raça*. São Paulo: N-1, 2018.
- MESTRE, M. *A beleza e o sofrimento - conversa com o artista Barthélémy Toguo*. Buala, 19 out. 2010. Disponível em: <<http://www.buala.org/pt/cara-a-cara/a-beleza-e-o-sofrimento-conversa-com-o-artista-barthelemy-toguo>>. Acessado em: 20 jul. 2018.
- MOMA. *The Mapping Journey Project*. Acessado em: 20 jul. 2018.
- MUHAMMAD AL-IDRISI, *Mapa-múndi*, 1154. Disponível em: <https://pt.wikipedia.org/wiki/Dreses#/media/Ficheiro:Al-Idrisi's_world_map.JPG>. Acessado em: mar. 2020.
- PISSARRA, M. *Migrant Perspectives: The Art of Zemba Luzamba*. *Critical Interventions*, n. 4, v. 1, Santa Barbara, p. 102-107, 2010.
- VIDEOBRASIL. *17º Festival Internacional de Arte Contemporânea SESC_Videobrasil. The Mapping Journey Project*. São Paulo: Sesc São Paulo, 2011.

Submetido em março de 2020 e aprovado em maio de 2020.


Como citar:

SILVA, Valdir Pierote. *The Mapping Journey Project* de Bouchra Khalili: fazendo mapas falarem. *Arte e Ensaios*, Rio de Janeiro, PPGAV-UFRJ, vol. 26, n. 39, p. 11-25, jan./jun. 2020. ISSN-2448-3338. DOI: <https://doi.org/10.37235/ae.n39.2>
Disponível em: <<http://revistas.ufrj.br/index.php/ae>>

Rosto em suspenso: marcos iniciais da videoarte no Brasil

Suspended face: video art's milestones in Brazil

Felipe Scovino*

 [0000-0003-3308-9382](https://orcid.org/0000-0003-3308-9382)

Resumo

O artigo analisa algumas obras iniciais da produção de videoarte no Brasil em meados dos anos 1970, tendo como estudo de caso as produções de Anna Bella Geiger, Letícia Parente e Sonia Andrade. Em particular, o signo de um rosto apagado, oculto, suspenso ou desfigurado que aparece nas produções analisadas. Tangenciando o conceito de rostidade, de Deleuze e Guattari, o artigo discute as implicações estéticas e políticas que essas produções trazem em um Brasil patriarcal e sob o regime da ditadura militar.

Palavras-chave

Anna Bella Geiger; Sonia Andrade; Letícia Parente;
Videoarte; Rostidade

* Professor de história da arte contemporânea no Departamento de História e Teoria da Arte e do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da UFRJ.

Abstract

The paper analyzes some early works of video art production in Brazil in the mid-1970s, taking as case study the productions of Anna Bella Geiger, Letícia Parente and Sonia Andrade. In particular, the sign of an erased, hidden, suspended or disfigured face that appears in their productions. Addressing the concept of faciality, by Deleuze and Guattari, the paper discusses the aesthetic and political implications that these productions bring to a patriarchal Brazil under the regime of the military dictatorship.

Keywords

Anna Bella Geiger; Sonia Andrade; Letícia Parente;
Video Art; Faciality

I.

Em Vídeo: estética do narcisismo, artigo de Rosalind Krauss publicado em 1976, a autora argumenta que a videoarte e as especificidades de seu *medium* possuem narcisismo inerente. Essa característica está presente em experiências em que o autoenvolvimento do artista se combina à utilização expressiva dos mecanismos eletrônicos próprios desse gênero, em estratégias psicológicas e abordagens do projeto psicanalítico que possibilitam discussões acerca da reflexividade do *self*.

Contudo, se deslocarmos essa noção do narcisismo para a produção inicial de videoarte no Brasil, localizada no início dos anos 1970, encontraremos um lugar da prática um tanto diferente, ao menos em seu contexto histórico. As produções iniciais de videoarte e de filme de artista no país se constituem em torno, primordialmente, de nomes femininos. Anna Bella Geiger, Letícia Parente e Sonia Andrade foram artistas que de certa forma introduziram as questões tecnológicas do filme e do vídeo na produção artística. E, para este artigo em especial, focamos em como o corpo e, mais particularmente, o rosto aparecem em suas respectivas produções.

Para pensar a relação entre rosto, imagem, produção técnica e arte, trago à discussão o ensaio “Ano zero – rostidade” (1980), de Deleuze e Guattari. Eles afirmam que:

Os rostos não são primeiramente individuais, eles definem zonas de frequência ou de probabilidade, delimitam um campo que neutraliza antecipadamente as expressões e conexões rebeldes às significações conformes. Do mesmo modo, a forma da subjetividade, consciência ou paixão, permaneceria absolutamente vazia se os rostos não formassem lugares de ressonância que selecionam o real mental ou sentido, tornando-o antecipadamente conforme a uma realidade dominante (DELEUZE; GUATTARI, 2012, p. 36).

O princípio que norteia a pesquisa desses filósofos franceses supõe que o rosto, entendido como a principal ferramenta da expressão e da comunicação humana, configura-se, na modernidade, “como uma superfície de inscrição de valores, padrões e signos que reverberam certa realidade dominante, respondendo a agenciamentos de poder” (FLAUSINO, 2019, p. 5). E, “a fim de circular a ideia

de um grande Rosto produzido por uma máquina abstrata da rostidade” (2019, p. 19), o artigo expõe conceitos fundadores da produção de imagens na videoarte, em particular o ocultamento do rosto da mulher artista, apresentando-os como atuantes dessa máquina, colaboradores de processos que solidificam a produção de um rosto que se define ou obedece de modo quase incondicional aos valores de um sistema patriarcal e preconceituoso e que por sua vez atua sobre as vontades e desejos de uma sociedade. A circulação e o agenciamento de valores desse sistema evidenciam padrões “produzidos pela máquina associados às imagens-clichês” (FLAUSINO, 2019, p. 206) e viciadas que acabam respondendo por estereótipos de padrões culturais e comportamentais. Por exemplo, nas obras de Letícia Parente que serão analisadas, existe evidentemente um padrão que ao longo do tempo ficou condicionado à figura feminina: a artista realiza suas obras dentro de casa, utilizando ora objetos ligados a esse universo doméstico, como ferro de passar, cabide e armário, ora situações ritualísticas, como o ato de maquiar-se, que se desdobram no condicionamento estereotipado mulher e beleza. Substancialmente, a artista faz uso desses mecanismos para expor criticamente os padrões excludentes da sociedade em relação à mulher. É pelo rosto que percebemos a apatia, a maquiagem como forma de transfiguração e o comportamento mecânico da artista em suas obras. Ficam expressas no rosto as suas distintas relações de visibilidade e comunicabilidade. O rosto é, portanto, o que define o indivíduo: o que marca e o singulariza.

O rosto não é um invólucro exterior àquele que fala, que pensa ou que sente (...). Uma criança, uma mulher, uma mãe de família, um homem, um pai, um chefe, um professor primário, um policial, não falam uma língua em geral, mas uma língua cujos traços significantes são indexados nos traços de rostidade específicos (DELEUZE; GUATTARI, 2012, p. 36).

O que definiria esse rosto da mulher? Quais funções ou funcionalidades estariam ali traçadas? O que pode esse corpo? Pretende-se, com essas questões, discutir a percepção do caráter de um rosto não originalmente individual, “ou ainda, esmiuçar nos traços de rostidade aquilo que entra em choque com determinadas máquinas binárias de aparelhos de poder” (NICIÉ, 2008). No caso da subjetivação, ainda segundo Nicié, “teríamos o vazio a partir do momento em que o rosto simplesmente se recusasse a formar lugares de ressonância de acordo

com uma realidade dominante” (NICIÉ, 2008). E é exatamente esse vazio que me interessa explorar, isto é, como uma série de mutações, desaparecimentos, apagamentos, transmutações que o rosto sofre nas obras de videoartistas mulheres nos leva a pensar não só num corpo indisciplinado ou em formas de representação de um estranhamento em meio a uma cultura dominante (do patriarcado e do capitalismo), mas sobretudo refletir sobre o campo da individuação.

O vídeo compreende o *medium* da televisão. Entendo que a TV era o referente simbólico para se pensar, no Brasil, a propagação midiática instantânea (não mais imaginávamos a “imagem da notícia”, mas agora ela se concretizava diante dos nossos olhos) ao mesmo tempo que propagava, constituía e sedimentava ainda mais fortemente os lugares sociais da família. A televisão e todas as instâncias midiáticas celebravam o lugar da vida moderna. E à mulher ainda restava o lar. Não é à toa que vários artistas pop, como Richard Hamilton, Eduardo Paolozzi ou mesmo Andy Warhol, tinham o lar ou os lugares de prática social do doméstico como alvo em suas obras. Recordo também a pioneira obra da videoarte, *Semiotics of the Kitchen* (1975), de Martha Rosler, na qual a artista se traveste em personagem de uma dona de casa inserida no espaço da cozinha. Segregada ao seu espaço social e cultural, a artista, diante de uma bancada, revela e anuncia em língua inglesa ao público, numa sequência de A a Z, os utensílios que habitam a cozinha e condicionam uma estrutura social rígida e patriarcal. A artista travestida de dona de casavaria entre a apatia e a violência, e os utensílios se colocam metaforicamente como instrumentos de violência e isolamento. Contudo, é importante destacar diferenças entre obras das artistas brasileiras que serão debatidas neste artigo e um específico cenário norte-americano no campo da videoarte que estava sendo produzido naquele exato momento. No caso das obras de Geiger e Parente aqui analisadas, havia um caráter de antiespetáculo, regidas por uma minimalidade de gestos, ausência de som e especialmente a ideia de performar *com* a câmera, em contraponto à produção norte-americana, sob a dinâmica de uma sociedade já bastante midiática, em que a televisão é o referente em muitas obras e o(a) artista performava *para* a câmera. Havia nesse caso uma consciência implícita de que o(a) artista estava sendo assistido por um público, como em um programa televisivo, ou ao menos o público a assistir sua performance era algo implicitamente dado e problematizado de antemão. Esse Outro, o público, era um sujeito ativo e objeto de diálogo e consciência do artista. Ao longo da obra, o artista se comunica

constantemente e diretamente com esse Outro. Mesmo na citada obra de Rosler, o aspecto cênico é o de um programa televisivo de culinária sendo transmitido hipoteticamente para o grande público. Há ainda *Centers* (1971), de Vito Acconci, quando, tomando consciência da existência da câmera – fator central na ideia de performar para a câmera –, aponta consecutivamente o dedo para a câmera/público. Já em *TV Commercials* (1973-1977), Chris Burden compra pequenos intervalos dentro da programação de canais de televisão locais e apresenta propagandas subversivas, como uma inserção dentro da lógica capitalista da indústria midiática. Em meio à programação normatizada de comerciais, Burden inseria partes de performances realizadas ou performando como um poeta ou um estereótipo de artista visual, lendo textos de própria autoria ou ainda apresentando poemas visuais. Ainda sobre as artistas brasileiras em questão e o seu ato de performar *com* a câmera, devo acrescentar que, depois da explanação sobre as obras norte-americanas, havia um sentido de introjeção da câmera. Ela não precisava ser apontada ou identificada, nem o corpo da artista se voltar conscientemente para o público como a reconhecer sua presença e por sua vez praticar dinâmicas de interação. Performar *com* a câmera é, por um lado, aceitar e realizar as condições de dramatização de uma performance e, por outro, conduzir de forma autônoma, sob os aspectos recentemente descritos, a produção de regimes de discursividade e linguagens experimentais.

II.

Em *Passagens I* (1974), Anna Bella Geiger sobe em situação cíclica a escada de um prédio. Não vemos o seu rosto, mas apenas os seus pés seguindo tal gestual. O vídeo realizado em P&B aumenta a atmosfera de dramaticidade e enclausuramento. A ocultação do rosto nessa obra, assim como o fato de ambigualmente caminhar sem rumo e/ou se submeter a um programa esquemático ao percorrer uma área específica (a escadaria de um edifício), nos leva a pensar sobre um sentido de ausência. O que vemos é um corpo (fantasmagórico ou fantasmático) percorrendo um espaço e obedecendo a um ritmo, pois, ao supostamente chegar ao fim da escadaria, o vídeo retorna à sua origem (o início da escada). Eis a aparição de um corpo aprisionado e confinado, pois a própria escadaria do prédio – apertada e sufocante – conduz a essa percepção. A mesma experiência nós temos

ao assistir grande parte dos vídeos de Letícia Parente. Feitos em sua própria casa, a artista cria cenicamente um espaço de paralisia e tédio.

Já na obra *Sem título (1974-77)*, Sonia Andrade, em pouco menos de três minutos, envolve o seu rosto com um barbante. O ritmo se mantém mesmo com o rosto já “desfigurado” por conta da pressão que o barbante exerce sobre a pele. A câmera foca o rosto, como em um retrato 3x4, o que transmite uma atmosfera de punição ou autoflagelamento. Por parte de Andrade, performando *para* a câmera como um programa de horror e violência sendo transmitido pela TV, não há expressão de dor, mas certeza ou compreensão de que esse ato precisa ser feito e concluído. A prática de envolver o seu rosto com o barbante torna aparente o ócio e a ação de um tempo repetitivo, monótono e acelerado. São reflexos de uma sociedade sob a ditadura. E não é por acaso que os corpos dessas artistas mulheres aparecem aprisionados e em confinamento. Além da situação política atravessada pelo país, impõe-se sobre elas um preconceito estrutural em relação às suas funções socioculturais. Ter o lar como signo (ou espaço cênico ou ainda de realização) de suas obras¹ e os seus corpos não apaziguados diante de ações exaustivas e de cunho violento é desmistificar, desconstruir e reorganizar o seu próprio espaço social no mundo. O já falado confinamento e a circulação de seus corpos por espaços estreitos da casa (corredor, quarto, armário) revelam o lar, portanto, como um espaço segregador e castrador.

Revelar a ausência elabora um significante para a ideia de rostidade: o rosto é aquilo que nomeia, que aponta e, portanto, particulariza o sujeito. Não exibi-lo, rasurá-lo, transformá-lo, excluí-lo, maquiá-lo, negar a sua presença é um ato político e singularmente um índice sobre o estado do corpo feminino no Brasil, em especial nos anos 1970, data de produção dos vídeos em questão.

¹ Nessa obra em especial de Sonia Andrade, não se pode identificar o espaço em que a ação se realiza, mas também em uma obra sem título do mesmo período (1974-77) a ação se dá em uma cobertura de prédio. Neste caso, a artista sentada, tendo a paisagem do Rio de Janeiro ao fundo como um irônico cartão-postal, se serve de uma série de alimentos de forma gradual, assim como reformula aos poucos o seu comportamento sobre a mesa. Esse vídeo, em particular, tem uma proximidade maior com o aspecto performático *para* a câmera que citei no início do artigo.

A alegoria sobre o confinamento que as três artistas descrevem espacialmente nas obras analisadas, “de onde não há escapatória, poderia ser denominada a prisão de um presente em colapso, isto é, um tempo presente completamente separado de um sentido de seu próprio passado”² (2006, p.147), segundo Krauss.

No caso particular de *Passagens I*, percebam que o que vemos são os passos, o movimento mecânico e repetitivo, um corpo que pouco a pouco perde a sua autonomia e se transforma em máquina. Não há qualquer sinal de particularizar ou individualizar a cena: não vemos o rosto, mas sabemos que se trata da artista. Não sabemos exatamente o local em que ocorrem as ações, porém, tudo é familiarmente estranho. Como afirmam Deleuze e Guattari, “o close do rosto no cinema tem como que dois polos: fazer com que o rosto reflita a luz ou, ao contrário, acentuar suas sombras até mergulhá-lo ‘em uma impiedosa obscuridade’” (2012, p. 36-37).

É claro que é importante contextualizar o ato, pois estamos em 1974, período de exceção, de um tempo em que o corpo – e a arte brasileira é pródiga em exibir e refletir isso – é partido, mutilado, esquartejado, suspenso da realidade. Dificilmente exibido de forma inteiriça. Obras como as de Antonio Dias, Artur Barrio, Carlos Zilio, Cildo Meireles e Wanda Pimentel não nos deixam esquecer.

III.

“Se a cabeça, mesmo humana, não é obrigatoriamente rosto, o rosto é produzido na humanidade, mas por uma necessidade que não é a dos homens ‘em geral’.” (DELEUZE; GUATTARI, 2012, p. 40). Deslocando essa afirmação para *Preparação I* e *In* (ambas produzidas em 1975), o rosto não é animal, mas tampouco é humano em geral, há mesmo algo de absolutamente inumano no rosto que é paradoxalmente negado e construído simultaneamente. Um corpo em mutação que nega a expressão ao mesmo tempo que a solidifica ou congela.

² Apesar de Krauss se referir à obra de Nancy Holt, esse pensamento possui diálogo com as obras das artistas brasileiras em questão

Parente escolhe, em *Preparação I*, o ato de maquiar-se. Em frente ao espelho, coloca esparadrapo sobre sua boca e depois olhos, intercalando essas ações com o ato da maquiagem. Com o auxílio de um batom, desenha olhos, cílios e boca sobre os esparadrapos, e logo depois ajeita o cabelo, concluindo o ritual de beleza – como se estivesse se preparando para um grande evento –, e sai do quarto. Parente realiza uma máscara de si própria. Constrói um novo rosto sobre a sua própria carnalidade. A constituição desse rosto/máscara é a possibilidade de entender a si própria, o seu lugar no mundo, mas substancialmente amplificar rizomaticamente uma posição política sobre o mundo. Podemos perceber que o signo do silêncio atravessa todas as produções artísticas citadas. Eis mais uma alegoria e acento crítico sobre como a sociedade patriarcal (não) atribuía valores à mulher. Silêncio, aqui, se coaduna com uma objetificação de gênero, mas também se coloca como um soco no estômago. Ademais, atributo da domesticidade e da beleza, a maquiagem esteve ligada ao gênero feminino de forma secular.

Já em *In*, a artista adentra o armário, se pendura sobre um cabide e fecha a porta do móvel decretando o fim do vídeo. Esse último ato também representa, simbolicamente, o desaparecimento do corpo de Parente. É a suspensão do processo de individuação em detrimento de um corpo que se transforma em coisa, objeto. Os signos trabalhados pela artista revelam o universo do doméstico e de um lugar cultural, sob a perspectiva do patriarcado, da mulher. Percebam que todas as ações performáticas de Parente se dão no ambiente da casa: lugar de operação do trabalho feminino e de clara exclusão ou sublimação desse mesmo corpo. O trabalho lido como punição, algo secularmente consagrado no Brasil. Em nome da família e de pressupostos patriarcais, o corpo feminino é destinado à operação maquínica de cozinhar, passar, lavar, cuidar das crianças, varrer ou qualquer outra atividade exploratória ligada ao cuidado doméstico. Parente ironiza essas funções e atributos. Tapa olhos e boca cinicamente. Não pode falar ou ver, mas simplesmente exibir o bom grado. Vê-se diante do espelho e opera a constituição de um processo de mascaramento. Em nenhum caso a máscara serve para dissimular, para esconder, mesmo mostrando ou revelando. “A máscara assegura a instituição, o realce do rosto, a rostificação da cabeça e do corpo: a máscara é então o rosto em si mesmo, a abstração ou a operação do rosto. Inumanidade do rosto” (2012, p. 55), afirmaram Deleuze e Guattari.

Quando Parente simbolicamente expõe olhos que são atravessados por um furo, revela que, se o indivíduo tem um destino, esse será mais o de escapar ao rosto, desfazê-lo, tornar-se imperceptível. Afirmar-se como clandestino.

Cito agora outra passagem de Deleuze e Guattari quando transcrevem uma passagem de *Trópico de Capricórnio*, de Henry Miller, que me parece significativa para pensar a obra de Parente: ““Eu não olho mais nos olhos da mulher que tenho em meus braços, mas os atravesso nadando, cabeça, braços e pernas por inteiro, e vejo que por detrás das órbitas desses olhos se estende um mundo inexplorado, mundo de coisas futuras, e desse mundo toda lógica está ausente. (...) Quebrei o muro (...), meus olhos não me servem para nada, pois só me remetem à imagem do conhecido. Meu corpo inteiro deve se tornar raio perpétuo de luz, movendo-se a uma velocidade sempre maior, sem descanso, sem volta, sem fraqueza. (...) *Selo então meus ouvidos, meus olhos, meus lábios*” (DELEUZE; GUATTARI, 2012, p. 40-41, grifo dos autores).

A rostidade não se efetua então apenas nos rostos que produz, mas, em diversos graus, nas partes do corpo, nas roupas, nos objetos, segundo uma ordem das razões (não uma organização de semelhança). Em todas as obras aqui apresentadas, há um aspecto cênico, uma teatralidade, um esforço em construir um espaço que, sob o ponto de vista do feminino, reforça ao mesmo tempo que debocha do espaço segregador do trabalho e da beleza. Estão lá a casa, os objetos que pertencem a esse ambiente, o cuidado de si que passa pela cosmética e a servidão a um espaço patriarcal. Nesse sentido, é sintomático que as ações performáticas de Geiger, Parente e Andrade não só levem o corpo a um exercício repetitivo e maquinico, mas elaborem um estado de coisificação. Contudo, é importante refletir sobre a condição burguesa dessas artistas: não apenas porque se maquiar e zelar pela casa são atos burgueses, mas porque se constituem em um grupo social distinto da grande maioria das mulheres brasileiras. As obras em certa medida acabam se endereçando, falando, ou se correspondendo com uma atitude, ação e posicionamento de uma determinada classe social e não das mulheres em geral. Paira sobre essas obras certo condicionamento burguês.

O corpo é o lugar onde práticas sociais da cultura são atravessadas e, mais do que isso, o corpo é o lugar onde tais práticas se colocam em relação ao modo pelo qual o poder se organiza. Não falar, calar-se, obedecer e pôr-se pronta para

práticas domésticas que correspondem a um ritual estafante, contínuo e opressor são gestos e estratégias presentes nesses vídeos. Em *In*, Parente opera um ritmo lento e tenso, em que deliberadamente seu corpo se transforma em roupa/coisa. O que se coloca em disputa é o processo de individuação, particularmente em relação ao corpo feminino. Já em Andrade, o rosto parece mesmo se desfazer, se desvanecer, se esvaír, a cada instante, neutralizado pela (in)ação de uma cabeça que só faz pensar (afirmar, produzir) a sua própria (in)capacidade de fazer sentido, de ter um nome, de ser um rosto definido e definitivo, identificado e identificável na paisagem. Seja nos anos 1970 ou no contemporâneo. O que conta nessas obras não é a individualidade do rosto, mas a eficácia da cifração que ele permite operar, e em quais casos. Não é questão de ideologia, mas de economia e de organização de poder.

Ora, não há falta de individuação sem a presença de um agenciamento autoritário, não há mixagem dos dois (subjetivação e autoritarismo) sem agenciamentos de poder que agem precisamente por significantes, e se exercem sobre almas ou sujeitos. Como relatam Deleuze e Guattari, “são esses agenciamentos de poder, essas formações despóticas ou autoritárias, que dão à nova semiótica os meios de seu imperialismo, isto é, ao mesmo tempo os meios de esmagar os outros e de se proteger de qualquer ameaça vinda de fora” (2012, p. 54). As obras apresentadas tratam de uma abolição organizada do corpo em virtude das coordenadas corporais disciplinadoras pelas quais as mulheres passavam. O que se expõe, nas obras analisadas, é uma espécie de contragolpe a essa disciplina dos corpos. São corpos que respondem aos agenciamentos de poder não pelo viés da domesticação ou subordinação, mas por uma perspectiva da violência sistêmica, isto é, elaboram respostas à repressão utilizando dispositivos muito peculiares e simbólicos: o deboche, a ironia, o escárnio. Obedecer a programas e responder às expectativas planejadas são atributos de poder que se colocam como regras e elementos disciplinadores. Esses acontecimentos (ou roteiros) estão nos vídeos, mas a forma como são colocados evoca um golpe contra essas expectativas.

Referências

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia** 2. vol. 3. 2ª ed. São Paulo: Editora 34, 2012.

FLAUSINO, Cristina Valéria. **Rosto e rostificação: os modos de operar da máquina abstrata da rostidade**. 2019. Tese (Doutorado em Ciências da Comunicação) – Programa de Pós-graduação em Meios e Processos Audiovisuais, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2019. Disponível em: <<https://teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27161/tde-16052019-115517/pt-br.php>>.

KRAUSS, Rosalind. Vídeo: a estética do narcisismo. In: FERREIRA, Glória; FILHO, Paulo Venancio. **Arte e Ensaios**, n.13, p. 144-157. Rio de Janeiro, Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, Escola de Belas Artes, UFRJ, 2006.

NICIÉ, Michelle. A máquina abstrata da rostidade: notas sobre artes, literatura e filosofia a partir de Samuel Beckett. In: SMALL, Daniele Avila (ed.). **Questão de Crítica: Revista Eletrônica de Críticas e Estudos Teatrais**, Rio de Janeiro, 10 mai. 2008. Disponível em: <<http://www.questaodecritica.com.br/2008/05/a-maquina-abstrata-da-rostidade/>>. Acesso em: 21 fev. 2020.

Submetido em fevereiro de 2020 e aprovado em junho de 2020.


Como citar:

SCOVINO, Felipe. Rosto em suspenso: marcos iniciais da videoarte no Brasil. **Arte e Ensaios**, Rio de Janeiro, PPGAV-UFRJ, vol. 26, n. 39, p. 27-37, jan./jun. 2020. ISSN-2448-3338. DOI: <https://doi.org/10.37235/ae.n39.3>. Disponível em:<<http://revistas.ufrj.br/index.php/ae>>

O impossível dizer de Leila Danziger: (des)escrita, aporia e espanto

The imposible saying of Leila Danziger: (dis)writing, aporia and amazement

Thiago Grisolia Fernandes*

 [0000-0002-0856-8528](https://orcid.org/0000-0002-0856-8528)

Resumo

Este artigo lança um olhar sobre a noção de apagamento na obra da artista e poeta Leila Danziger, a partir do procedimento de arrancar a camada mais superficial de folhas de jornal, presente em vários de seus trabalhos. Pensando sua produção plástica e poética a partir deste mesmo procedimento, desdobramos conceitos como os de aporia, testemunho e desescrita, recorrendo a pensadores como Márcio Seligmann-Silva, Jean-Luc Nancy, Paul Celan e Jacques Derrida, contribuindo para a construção de um campo ampliado da poesia.

Palavras-chave

Leila Danziger; Apagamento; Aporia

Abstract

This article takes a look at the notion of erasure in the work of the artist and poet Leila Danziger, based on the procedure of removing the most superficial layer of newspaper sheets, present in several of her works. Thinking about his plastic and poetic production based on this same procedure, we unfold concepts such as aporia, testimony and diswriting, using thinkers like Márcio Seligmann-Silva, Jean-Luc Nancy, Paul Celan and Jacques Derrida, contributing to the construction of an expanded field of poetry.

* Doutorando do Programa de Pós-Graduação em Ciência da Literatura da UFRJ.

Há, na obra da artista-poeta carioca Leila Danziger, um procedimento-chave, que atravessa boa parte de seus trabalhos e constitui matéria fundamental de sua investigação artística. Trata-se do gesto quase obsessivo de depilar folhas de jornal, colando fitas adesivas sobre a folha e retirando-as em seguida, apagando assim sua camada mais superficial. Este gesto funciona como uma operação plástica que produz uma espécie de alegoria formal da noção de apagamento, revelando, pela via da forma, alguns dos temas sobre os quais seu trabalho parece querer se debruçar: a memória em relação ao esquecimento, as possibilidades e impossibilidades da linguagem diante da história e seus eventos traumáticos e a forte dimensão plástica, material da escrita poética.

De saída, podemos observar, como efeito deste procedimento, a subtração da palavra. Mas não se trata, no caso de Leila, de uma subtração completa, absoluta; não se trata de um abandono que implica em um déficit ou em uma falta. Pois, quando apagadas, as folhas de jornal de Leila Danziger – de que são compostos os trabalhos *Lembrar | Esquecer*, de 2006, a série *Viagem histórica e pitoresca ao Brasil*, de 2008 e a série *Vanitas*, de 2010, para citar apenas alguns exemplos – revelam o verso da folha de jornal, a folha de trás, a face oculta da comunicação, o avesso do procedimento de escritura do mundo.

Derrida, em conferência intitulada “Uma certa possibilidade impossível de dizer o acontecimento” (2012), procurando responder à provocação “Dizer o acontecimento, é isto possível?”, coloca em questão a prerrogativa que teriam certos meios de comunicação de dizer o acontecimento:

A televisão, o rádio, os jornais, nos trazem os acontecimentos, nos dizem o que se passou ou o que está se passando agora mesmo. Tem-se a impressão que o desdobramento, os progressos extraordinários das máquinas de informação, das máquinas próprias a dizer o acontecimento deveriam de certa forma aumentar os poderes da fala quanto ao acontecimento, esse da fala da informação. Ora, me lembraria de uma palavra – e é uma evidência –, que esse pretendo dizer do acontecimento, e mesmo essa mostragem do acontecimento não está nunca naturalmente à medida do acontecimento, não é nunca confiável a priori. (DERRIDA, 2012, p. 237)

Se a escrita dos jornais poderia nos oferecer, em princípio, a grande quantidade de informação que é característica de nossa época, Leila, ao “depilar”

o jornal, denuncia a fragilidade da informação que diz o mundo, subvertendo sua leitura e mostrando apenas seu ilegível avesso. Para Márcio Seligmann-Silva, o jornal passa a não mais ser lido, mas deslido – o que nos aponta para o fato de que a escritura realizada com este gesto de apagamento – “gesto ao mesmo tempo delicado e ritual, repetitivo e violento” (SELIGMANN-SILVA, 2012, p. 95) – é, em verdade, não uma falta de escrita, mas seu avesso: “O trabalho de Danziger é como o destecer noturno de Penélope: ela deslê o jornal com seu gesto de retirar sua camada superficial” (SELIGMANN-SILVA, 2012, p. 98).

Se a informação é a substância que alimenta o ser humano moderno, assim como engraxa as engrenagens dos sistemas econômico e político, através dos apagamentos os jornais se tornam ‘balbuciar’, ‘lalar’, objeto significativo que tende ao puramente matérico, ou seja, uma negação da sociedade da informação” (SELIGMANN-SILVA, 2012, p. 91).

Em vários trabalhos, como em *Pallaksch. Pallaksch*, da série Diários Públicos (2011) [figura 1], e *Para-ninguém-e-nada-estar* (2008-2010) [figura 2], a artista, depois de retirada a camada mais superficial das folhas de jornal, aplica sobre as folhas algumas palavras; mas, então, estas palavras já nada podem dizer, a não ser a impossibilidade de que algo seja dito. No primeiro caso,

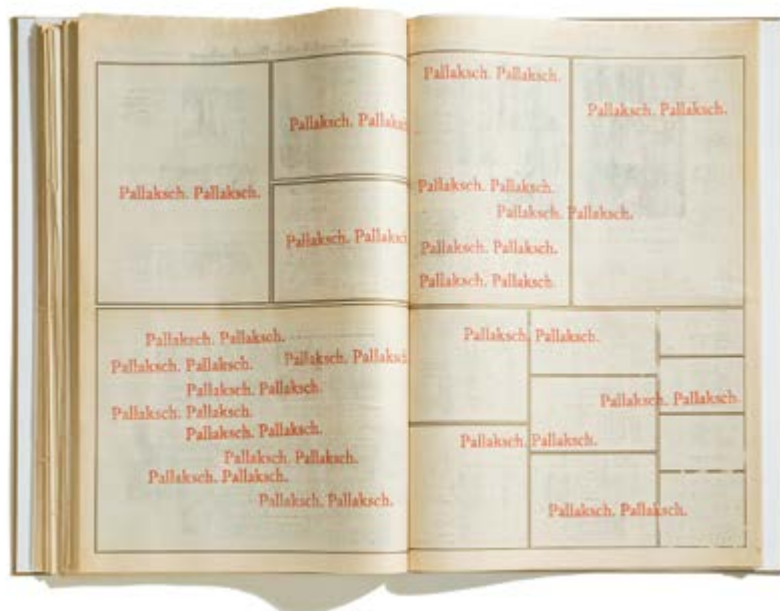


Fig. 1
Leila Danziger. *Pallaksch. Pallaksch*, da série Diários Públicos, 2011.

as palavras utilizadas, que dão título ao trabalho, são os versos do poeta romeno, judeu, de língua alemã, Paul Celan – justamente a onomatopeia “*Pallaksch, Pallaksch*”, que não tem, em princípio, nenhum sentido definido na língua.

Estas palavras, que nada querem ou podem dizer, tornam-se, no trabalho de Leila, um balbucio – a um só tempo delicado e violento – que resta do turbilhão de informações que querem dizer o mundo. Se tais palavras enunciam a ausência de sentido, Derrida, em texto sobre a poética de Edmond Jabès, poeta egípcio de origem judaica, para quem a ideia de escritura também é muito cara, afirma que “a ausência é a permissão dada às letras para se soletrarem e significarem, mas é também, na torção sobre si da linguagem, o que dizem as letras: dizem a liberdade e a vacância concedida, o que elas ‘formam’ ao fechá-la na sua rede” (DERRIDA, 2002, p. 63-64). Retornando a um grau zero da escritura, anterior ao significado, esses dizeres-balbucios desinstrumentalizam a língua, pela ausência de sentido imediato, mas, em vez de oferecerem possibilidades múltiplas de significação, fundam-se numa espécie de aporia, em um impasse, em uma ausência quase definitiva de acesso. Jean-Luc Nancy diz que “o sentido de ‘poesia’ é um sentido sempre por fazer”, já que o sentido de que se trata, em poesia, é sempre aquele do “acesso a um sentido a cada vez ausente e adiado” (NANCY, 2013, p 416). Esta aporia fundante da poética de Leila Danziger também se apresenta em Paul Celan, como traduzido por Leila, que salienta, ao final, a gagueira, o eterno gaguejar que nada pode dizer, mas que se apresenta apenas como um balbucio incompreensível:

(...)
Viesse
viesse um homem
viesse um homem ao mundo, hoje, com
a barba de luz dos
Patriarcas: ele poderia
se falasse ele deste
tempo, ele
poderia
apenas gaguejar e gaguejar
sempre –, sempre –,
continuamente.
 (“Pallaksch. Pallaksch.”)
 [Celan apud DANZIGER, s/d]

Há, ainda, um vídeo, do mesmo ano de *Pallaksch. Pallaksch*, em que, ao fundo de imagens da artista performando seu gesto de apagamento dos jornais, sobrepostas a imagens de ondas quebrando na beira da praia, ouve-se a voz do próprio Celan murmurando, continuamente, esses versos. O som do indizível, neste caso, completa a imagem do apagamento e da evanescência.

No outro caso, Para-ninguém-e-nada-estar (figura 2), tradução de Claudia Cavalcanti para outro verso de Paul Celan, observa-se, na folha do jornal, mais do que o que está do outro lado da página, também alguns rastros do gesto de apagamento, algo que sobra da página apagada, além do carimbo, em vermelho, com este verso do poeta judeu. Esses rastros do apagamento apresentam-se ora como imagens, ora como palavras avulsas, e possibilitam uma ressignificação do texto jornalístico – não no sentido de se recriar uma narrativa, como em uma espécie de montagem ou mixagem, mas de transformar plasticamente uma imensa quantidade de informação, agora apagada, em *outra coisa*: talvez em poesia. Se, como aponta Nancy, “a própria poesia pode ser encontrada ali, onde sequer há poesia”, podendo ser mesmo “o contrário e a recusa da poesia, e de toda a poesia” (NANCY, 2013, p 416), este verso de Celan – que é a própria poesia – junto com o gesto de Leila, permite encontrar poesia ali, onde só havia certa massa informe de notícia. “O jornal se transforma em poesia, como ocorre em alguns trabalhos de Danziger que apresentam páginas de jornal nas quais algumas palavras são mantidas, projetando um universo poético onde antes só havia prosa” (SELIGMANN-SILVA, 2012, pp. 91-94).

Os trabalhos de Leila operam sempre a partir de uma perspectiva da memória: o apagamento dos jornais tem por objetivo, no mais das vezes, mais do que proporcionar escritas outras, denunciar a fragilidade do nosso sistema de política da memória. Ao recorrer à poética de Paul Celan, que viveu a experiência do campo de concentração, e sendo ela própria de uma família de origem judaica, a artista utiliza a escritura de modo subvertido: não para escrever a memória daquela que foi uma das catástrofes-síntese do Ocidente, mas para, por outro lado, *desescrevê-la*; ou, antes, escrever seu esquecimento. Seligmann-Silva afirma que, ao “apagar a memória do mundo”, tal apagamento “tem justamente um efeito de memória”, porque a artista “estende nosso horizonte e alarga nosso espaço lúdico de ação” (SELIGMANN-SILVA, 2012, p. 94).

Mas, se o teórico nos diz que Leila parece pedir silêncio (“Silêncio, por favor!”, ela parece nos dizer” [SELIGMANN-SILVA, 2012, p. 91]), evidenciando

o caráter silencioso disso que chamamos *desescrita*, que quer negar as falas positivas do mundo, o suporte do jornal parece evocar, irremediavelmente, uma multidão de vozes, que resistem em ser suprimidas no trabalho de Leila – a despeito de sua vontade de silêncio. É impossível, poderíamos dizer, escapar ao turbilhão polifônico de informações que constituem nosso defasado aparato de memória histórica, sobretudo nossa história do presente. E, por mais violento que seja o gesto de Leila, e por mais delicado que o seja, seu trabalho, embora dotado deste imenso potencial silencioso, abarca todas as vozes: é “pura entropia”, a levar todas as vozes de volta à massa da terra, misturadas e irreconhecíveis. Situa-se, portanto, na tênue zona de tensão entre o silêncio e a polifonia, entre o balbucio e o grito de denúncia, este trabalho que, mais que operar “uma diferenciação no discurso jornalístico, problematizando a verdade construída como obviedade através da desordem e da ruína produzida na materialidade da página” (COSTA, 2012, p. 69), como sugere Luiz Cláudio da Costa, dá corpo ao esquecimento – ou voz ao silêncio.

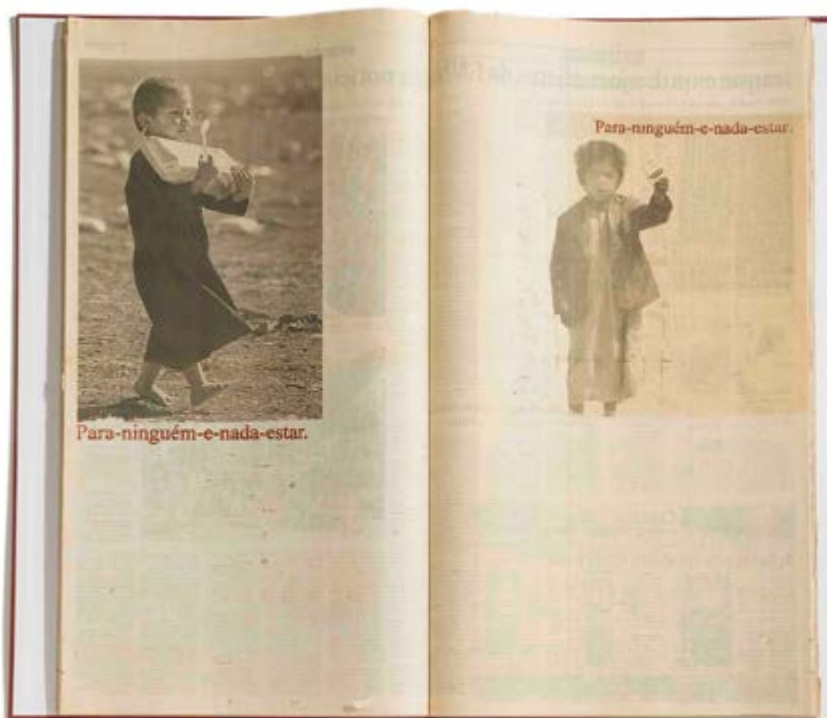


Fig. 2
Leila Danziger.
Para-ninguém-e-nada-estar,
2006-2010

Talvez esta espécie de contrassenso, tão bem realizada plasticamente por Leila, coloque em jogo um impasse constitutivo da poesia: este que se apresenta entre a experiência, ou o acontecimento, e a linguagem, na medida de sua própria impossibilidade. Isto é que, talvez, a aporia de que falamos, que parece fundar a poética de Leila e mesmo de Celan, seja, na verdade, fundante da “própria poesia”. E esta dimensão aporética da escrita poética está também de algum modo presente no trabalho de Leila mais identificado com a poesia propriamente dita.

A artista-poeta tem dois livros de poemas publicados, *Três ensaios de fala* (2012) e *Ano novo* (2016). Em ambos, embora o procedimento plástico de apagamento das palavras, de que falamos no início deste ensaio, não esteja efetivamente presente, há uma forte remissão a tal processo. O poema *Pontualidade*, de seu segundo livro, elabora quase nos mesmos termos o que viemos discutindo a respeito de seu trabalho plástico:

Às seis e trinta e cinco, eu abro a janela
e os jornais oscilam com o vento:
a carcaça da baleia, o herói de pedra,
a criança que atravessa um rio a cavalo.
O dia começa à espera de um aceno.
O menino eleva o olhar ao décimo andar
no exato instante
em que fecha o portão de ferro.
Eu devolvo imobilidade às imagens e me retiro
por trás do vidro sempre empoeirado
que filtra a brutalidade crescente do sol.
(No lugar do mundo em que estou, as estações nunca se cumprem.)
De passagem, inspeciono
minúsculas configurações
de sujeira e mofo
em progressão
Há perspectivas da casa que desconheço,
pontos
em que me demoro
não mais do que instantes.
Sei que há vida

no vão inalcançável
entre o armário e a estante
onde o que cai
se ausenta
e reaparece –
livre de função, urgência,
sentido.
É mesmo importante
que alguns lugares da casa
vivam sem mim
(DANZIGER, 2016, p. 53).

Os jornais desperdiçando ao vento suas notícias (juntamente com seu vago poder de dizer os acontecimentos), a escritora que se retira (“de sua própria escritura”, como diz Derrida?), a vida que há nos vãos onde algo cai, tornando-se ausente e tornando a aparecer (em um jogo de mostraçã o e apagamento), uma existência que se dá a despeito da presença física, a liberação dos grilhões do sentido, tudo isso comparece no poema, como na obra visual. “E isso, ao menos, todos temos em comum/ – entropia e nenhum sentido” (DANZIGER, 2012b, p. 63), dirá Leila em seu livro anterior, *Três ensaios de fala*, cuja capa, não por acaso, é uma imagem de um trabalho seu em que, dentre outros elementos, há várias borrachas, de aparência infantil, gastas, como se já tivessem realizado muito apagamento.

Há, ainda, em sua poesia, um nome, às vezes próprio, às vezes comum, que a todo momento se ausenta, que não pode ser pronunciado. Este nome interrompe o fluxo da história, da herança, da linhagem, da transmissão familiar da língua (como no caso Celan), ora trazendo à tona a ascendência judaica da poeta, evocando um evento histórico tão violento e traumático, como o Holocausto e as feridas da guerra, ora rememorando eventos familiares, igualmente traumáticos, porém em menor escala, como no poema abaixo, também de *Ano novo*:

Sem querer, mancho de vinho
a narrativa de uma vida.

Arquivados há décadas
três recibos de hospital –

berçário incubadora oxigênio

novembro de 1960

uma menina

[Seu nome: jamais pronunciado em família.]

(DANZIGER, 2016, p. 25).

Há acontecimentos cuja densidade histórica e cujos efeitos espantosamente devastadores para a vida humana fraturam o tempo, tornando sua reprodução pela linguagem impossível. Algumas guerras, a escravidão, a tortura, o campo de concentração produzem experiências tão radicais que sua narração, mesmo pelos que sobreviveram a elas, não assimilam sua totalidade. Vários autores já se debruçaram sobre o tema, e não nos interessa, aqui, aprofundarmo-nos nas noções de testemunho e memória. Derrida, na conferência já mencionada, chega mesmo a dizer que não apenas estes acontecimentos que fraturam a História são impossíveis, inviáveis pela linguagem, mas que o é todo acontecimento, como, poderíamos dizer, a morte de um bebê (não) dita no poema acima.

Em entrevista a Fátima Pinheiro, da Revista Subversos, Leila, ao ser perguntada se o seu trabalho tratava de uma poética sobre o impossível de dizer, responde:

Talvez tenha me tornado artista para me aproximar dessa área de silêncio que havia na minha história familiar, como mencionei há pouco, o que por sua vez me impulsionou em direção a uma história muito maior. A literatura de testemunho foi e continua sendo muito importante para mim. E acho que enfrentar impossibilidades é a tarefa mesma da arte. Seu regime é sempre aporético. Ou seja, o artista sabe que vai falhar ao tentar dar forma a certa experiência e, ao mesmo tempo, não pode fugir a isso. Como escreveu Manuel António Pina, poeta português morto recentemente: “Já não é possível dizer mais nada / mas também não é possível ficar calado”. (DANZIGER, 2012a, s/p)

Na mesma entrevista, Leila afirma que, embora tenha nascido nos anos 1960, a experiência da II Guerra “é o prisma que orienta minha reflexão (e perplexidade) diante de tudo o que acontece” (DANZIGER, 2012a, s/p). Esta perplexidade ou, por outra, este espanto, que irrompe diante das experiências-limite que cindem

a temporalidade da história, de que já falamos, como as guerras e seus efeitos sobre as cidades e as subjetividades – mas também, se quisermos, pensando com Derrida, de qualquer acontecimento –, parece-nos ser uma outra face daquela aporia de que, segundo a própria Leila, sempre se trata na produção de arte.

Alberto Pucheu argumenta longamente, remetendo à tradição clássica, a respeito dos pontos através dos quais é possível associar espanto e aporia, e, desta forma, *de certo modo*, associar o fazer do poeta ao do filósofo. O trecho a seguir, que sucede à citação do *Teeteto*, de Platão, e da *Metafísica*, de Aristóteles, em que os dois filósofos dizem nascer a filosofia do espanto, sendo que Aristóteles ainda acrescenta que aquele que se espanta encontra-se em aporia, sintetiza parte de sua argumentação:

Há, pelo menos, três assertivas em tal passagem. A primeira, inteiramente platônica: a de que, para haver filosofia, tem de haver espanto, pois é através dele que, desde sua origem até sempre que ela existir, a cada vez, inevitavelmente, a filosofia se faz; na segunda, para a sorte de todos nós, indo além do Platão citado, uma breve explicação de quando o espanto se dá: o espanto se instaura quando, imersos na aporia, imersos no impasse, imersos na ausência de alternativas a serem seguidas, reconhecemos nossa ignorância, mergulhando no não saber que a caracteriza; por fim, é exatamente o compartilhar dessa experiência do impasse e da ignorância, o compartilhar, portanto, da aporia, que faz com que o filósofo e o poeta, de alguma maneira, sejam o mesmo, já que, tanto no poético quanto no filosófico, há a intensidade constitutiva do espantoso ou do admirável, confundida, agora, com a da aporia. (PUCHEU, 2018, p. 272)

A escritura poética de Leila Danziger, como a de Paul Celan, nasce deste espanto que coloca a poeta em situação de aporia. No poema abaixo de Celan, do livro *A morte é uma flor. Poemas do espólio*, traduzido por João Barrento, o significante “espanto” mesmo comparece, mas, além disso, o poema parece dizer sobre certa relação entre acontecimento e linguagem.

Também nós queremos estar
onde o tempo diz a palavra-limiar,
o milênio emerge na neve, remoçado,

o olhar errante
descansa no seu próprio espanto
e cabana e estrela
vizinhas se destacam no azul,
como se o caminho já estivesse percorrido.
(CELAN, 1998, p. 18)

Se falamos de certos acontecimentos que fraturam o tempo, e diante dos quais só resta ao poeta ou ao artista o espanto e a impossibilidade de dizê-los, neste poema de Celan é a própria época (o tempo, o milênio) fraturada (aquela que “diz a palavra-limiar”) que se espanta de si mesma, com um olhar que não é certo. Também o poeta parece querer estar neste lugar (todavia impossível) onde é dita aquela palavra que dobra o tempo, a palavra-limite correspondente a um acontecimento-limite, a palavra-fronteira que está sempre na véspera, que não é nunca ouvida, onde sempre queremos estar, mas não podemos – pois o caminho nunca está, a priori, percorrido, e é necessária a experiência de percorrê-lo, ainda que acometido da mais desestabilizadora das vertigens.

Leila Danziger performa este limiar, a fronteira aporética entre a palavra e o indizível, não apenas com as palavras, como já vimos, mas também plástica, materialmente. Há, contudo, ainda uma outra dimensão, não absolutamente excluída daquelas duas, através da qual a artista-poeta opera esta poética: a dimensão corporal.

O corpo da artista coloca-se sempre como operador desta *desescrita*, quando aparece performando o ato do apagamento, como no caso do vídeo já citado anteriormente, mas, também, quando não aparece – ou quando aparece apenas desde sua retirada. Se como diz Barthes, “a escritura é o ato muscular de escrever, de traçar as letras” (BARTHES, 2009, p. XX), afirmação que atribui uma perspectiva corporal ao ato da escrita, podemos observar, com Danziger, que a *desescrita*, neste caso, funciona como o ato muscular de apagar as letras. E, se pudermos entender a *desescrita* como aquilo que está por sob o texto, nos locais de ausência – ou, se quisermos, de apagamento – que ele nos oferece, e é obtida pelo escritor sempre com maior ou menor grau de violência, tendo o corpo como operador, então o trabalho de Leila nos surge como seu exemplo privilegiado. Mesmo quando não está presente, temos índices do

corpo da artista na operação de apagamento: no referido vídeo, podemos ouvir o barulho do jornal sendo rasgado, substituto sonoro do gesto – mas o corpo, então, não carece mais de presença, pois a artista, tendo retirado as palavras dos textos jornalísticos, retira também seu corpo, deixando apenas os rastros de seu movimento – que, como nos sugere a instalação na frente da qual o vídeo *Pallaksch, Pallaksch* é projetado, é repetitivo, exaustivo, de algum modo violento, quase infinito. Rosana Kohl Bines e a própria Leila falam sobre esse investimento corporal nesta obra. Nas palavras precisas de Bines:

Operações antagônicas de supressão e impressão, próprias ao ato de carimbar, imprimem também no trabalho uma memória rítmica contundente do investimento físico ali posto. Ao fim e ao cabo, é o corpo esgotado da artista que se carimba como mais uma camada na obra, intensificando sobremaneira o grau de extenuação que emerge do trabalho. Como se a exaustão – de forças, de comunicação, de sentido, de vidas – fosse um denominador comum a eventos díspares que a obra ajuda a conectar: o cansaço da artista, a incomunicabilidade de Hölderlin (poeta alemão recluso em uma torre por quarenta anos, a quem se atribui a palavra *Pallaksch*, replicada por Celan); o silenciamento da linguagem jornalística da informação; o extermínio e esquecimento operados na Shoah (BINES, 2015, p.2-3).

Leila Danziger também descreve seu trabalho com os jornais que, como vimos, parece se repetir, de algum modo, em sua poesia, apontando para esta dimensão corporal:

Modelar efetivamente o texto informativo, erodir a matéria-jornal, raspar a linguagem informativa, silenciar sua tagarelice, desviar seu aspecto utilitário, para que outras funções possam surgir, são operações que me interessam, implicando o investimento físico numa leitura extrativa que compreendo como algo efetivamente corporal. (DANZIGER, 2013, p. 44)

É deste modo que compreendemos como corporal – uma forma corporal de se implicar, através do espanto diante do acontecimento, na aporia entre a palavra e o indizível – também a poesia de Leila, que está sempre a revirar os arquivos, mexer nos papéis, encontrar nomes esquecidos, eventualmente,

no meio deles, desconcertando a memória, a herança e a linhagem. Como no impressionante poema abaixo, de *Ano novo*:

Desejo apenas o que há de mais inútil
em seus arquivos –
certificados de garantia
de todos os eletrodomésticos
obsoletos
manual da Kombi de 1970
pocket books
(tantas capas de naufrágios)
dezenas de fitas magnéticas
com camadas de ruídos
em tempo longuíssimo.
Leio 30 anos de nossas vidas
em fichas de débitos
e créditos –
estou ali, no centro
de seus mundos
em extinção.
Recolho promessas de sua língua
da infância –
calcinações do solo perdido
e prospectos intactos na língua
renascida (alef-beit
incandescente).
Reviro blocos de décadas
cuja integridade
se rompe ao meu contato
e entendo –
brinco de céu
e inferno
com os objetos
sou o Além
das coisas
remotas
(DANZIGER, 2016, p. 16-17).

É preciso reinventar nossa memória falida, anestesiada, remota; reformular as escrituras do presente, que enunciam a catástrofe – e, para isso, escovar a contrapelo as páginas dessas escrituras banais, desescrevendo a memória para dar voz ao esquecimento. O teórico Márcio Seligmann-Silva, cujo pensamento a respeito da noção de testemunho encontra no trabalho de Leila potente materialidade, utiliza, no título de um ensaio a respeito da obra da artista, duas expressões que a designam de forma, ao mesmo tempo, precisa e poética: “uma arca para a memória” e “prática de descascar o mundo” (SELIGMANN-SILVA, 2012, p. 88). A poesia de Leila Danziger encontra, nas frinchas da escrita descartável do mundo, ou no meio de objetos inúteis (que anunciam, contudo, a morte do pai), o potente silêncio que se apresenta por sob as infinitas vozes da Babel do espetáculo e da informação, propiciando uma nova possibilidade de lembrar-se: *desescrever*, em poesia, oferecendo modos de pensar, discutir e construir outras possibilidades de memória e de mundo, através da ausência implicada na linguagem, que faz apagar, recusar ou questionar certas palavras, certas imagens, certos corpos.

Referências

BARTHES, Roland. Variações sobre a escrita. In: BARTHES, Roland. **O prazer do texto precedido de Variações sobre a escrita**. Lisboa: Edições 70, 2009.

CELAN, Paul. **A morte é uma flor: poemas do espólio**. Tradução de João Barrento. Lisboa: Ed. Cotovia, 1998.

COSTA, Luiz Cláudio da. A melancolia na arte: um artefato da vida pública. In: DANZIGER, Leila. **Todos os nomes da melancolia**. Rio de Janeiro: Apicuri, 2012.

DANZIGER, Leila. **Ano novo**. Rio de Janeiro: 7Letras, 2016.

DANZIGER, Leila. **Diários Públicos: sobre memória e mídia**. Rio de Janeiro: Contracapa/FAPERJ, 2013.

DANZIGER, Leila. **O artista por ele mesmo: entrevista com Leila Danziger**. Editora Subversos, 2012. Disponível em: <http://subversos.com.br/o-artista-por-ele-mesmo-entrevista-com-leila-danziger/>, acesso em 24 jul. 2019.

DANZIGER, Leila. **Pallaksch. Pallaksch**. Rio de Janeiro, s/d. Disponível em: <<https://www.leiladanziger.net/pallaksch-pallaksch>>, acesso em: 12 mar. 2020.

DANZIGER, Leila. **Três ensaios de fala**. Rio de Janeiro: 7Letras, 2012.

DERRIDA, Jacques. Edmond Jabès e a Questão do Livro. In: DERRIDA, Jacques. **A escritura e a diferença**. Tradução de Maria Beatriz Marques Nizza da Silva. São Paulo: Perspectiva, 2002.

DERRIDA, Jacques. Uma certa possibilidade impossível de dizer o acontecimento. **Revista Cerrados**, v. 21, n. 33, 3 set. 2012.

NANCY, Jean-Luc. Fazer, a poesia. Tradução de Letícia Della Giacoma de França, Janaína Ravagnoni e Maurício Mendonça Cardozo. **Revista ALEA**. Rio de Janeiro, vol. 15/2, p. 414-422, jul-dez. 2013.

PUCHEU, Alberto. **Que porra é essa: poesia?** Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2018.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. Uma arca para a memória: Leila Danziger e a videoarte como prática de descascar o mundo. In: DANZIGER, Leila. **Todos os nomes da melancolia**. Rio de Janeiro: Apicuri, 2012.

Submetido em março de 2020 e aprovado em junho de 2020.


Como citar:

FERNANDES, Thiago Grisolia. O impossível dizer de Leila Danziger: (des)escrita, aporia e espanto. **Arte e Ensaios**, Rio de Janeiro, PPGAV-UFRJ, vol. 26, n. 39, p. 39-53, jan./jun. 2020. ISSN-2448-3338. DOI: <https://doi.org/10.37235/ae.n39.4>
Disponível em:<<http://revistas.ufrj.br/index.php/ae>>

Roupas como corpos: o agenciamento político do vestuário por Christian Boltanski [Testemunho e Documento dos Corpos Ausentes]

Clothes as bodies: the political agency of clothing by Christian Boltanski [Testimony e Document of Absent Bodies]

Angélica Adverse*

 [0002-8938-8819](https://orcid.org/0002-8938-8819)

Resumo

O artigo aborda o agenciamento das roupas no trabalho do artista Christian Boltanski. Partindo da dimensão do poder dos corpos têxteis, analisaremos como as roupas investem-se das palavras emudecidas dos corpos ausentes, constituindo-se como alegoria do testemunho e do documento histórico. A ideia central é pensar como as roupas explicitam a aniquilação humana provocada pelos regimes políticos totalitários. Analisaremos como as instalações *Prendre la Parole* (2005) e *Personnes* (2010) desvelam a presença-ausência da vida-morte na experiência política do discurso têxtil.

Palavras-chave

Roupas; Corpos; Agenciamento; Política; Memória

Abstract

*The article addresses the agency of clothes in the work of the artist Christian Boltanski. Starting from the dimension of the power of the textile bodies, we will analyze how the clothes invest themselves with the muted words of the absent bodies, constituting themselves as an allegory of the testimony and of the historical document. The central idea is to think about how clothes make explicit human annihilation brought about by totalitarian political regimes. We will analyze how the installations *Prendre la Parole* (2005) and *Personnes* (2010) reveal the presence-absence of life-death in the political experience of textile discourse.*

* Residente Pós-Doutoral no Programa de Pós-graduação em História da UFMG. Doutora em Artes Visuais pela Escola de Belas Artes da UFMG.

Estar nu é estar sem palavra.

Odile Blanc

Introdução

O vestuário é um elemento que, de algum modo, apresenta as relações de poder geradas pela ação da palavra. Seguindo as proposições de Barthes (2013), pretendemos analisar como o agenciamento das roupas pelas intervenções artísticas de Christian Boltanski torna-se uma alegoria dos corpos aniquilados pelos regimes políticos totalitários.

Ao longo do artigo, apresentaremos como o agenciamento das roupas transforma-se num tipo de testemunho histórico, tornando-se um documento visual que representa silêncio das vítimas dessas catástrofes históricas. Nosso texto pensa como o agenciamento das roupas nas obras do artista francês Christian Boltanski (1944-) encarnam uma espécie de testemunho têxtil das catástrofes da nossa história contemporânea. Pretendemos compreender esses corpos-têxteis como ações potencialmente semânticas, pois delineiam-se como uma presença informe da narrativa emudecida na história. Portanto, essas roupas são apresentadas como corpos e tornam-se os agentes responsáveis por estabelecer um discurso com o espectador, expressando a desapareição do sujeito como índice de ação política totalitária.

(In)vestir: a palavra dos corpos-têxteis

(In)vestir os corpos é, segundo Barthes (2005, p.364), uma maneira alusiva à atividade significante. É uma forma de energia ligada às representações do corpo como um ato de significação no cerne do espaço social e das sociedades dialéticas. Ao pensarmos a noção de investimento, estamos lidando com determinada potência do corpo, isto é, a sua capacidade de ação e de fala. A prática vestimentar é, nesse caso, permeada por uma energia performativa do ato da linguagem. A vestimenta seria, portanto, um artefato que expressaria a possibilidade de movimento, ou seja, um (dis)curso.

Para Barthes (2013, p.278), a palavra *discours*, derivada do latim e de uso raro na Idade Média, foi incorporada ao vocabulário moderno partir do século XVI para apresentar o sentido figurado do movimento das divagações discordantes,

dos sentidos que se constroem de um lado para o outro. Investir-se de um discurso é, como sugere a língua francesa, tenir un discours (manter/suportar um discurso), algo que Barthes nos faz perceber como uma ação performativa da linguagem e, por essa força de deslocamento, ele a decompõe a fim de que percebamos a locução acoplada ao tema da força, pela sugestão de uma energia psíquica de um corpo em direção a um objeto.

A construção de sentido na língua portuguesa é semelhante, pois a palavra (dis)curso também sugere a separação, um modo de disjunção que permite uma construção de sentido em direções opostas. Assim, (in)vestir seria recobrir-se de valor como forma de poder e de autoridade. Explica-nos Barthes (2013, p.288) que sua origem etimológica do latim estaria ligada ao sentido do (re)vestimento de poder por meio de uma peça do vestuário. Desse modo, o ato de vestir sugere uma fala (re)vestida de teatralidade ou performatividade, sendo um discurso investido de sentido e de intencionalidade.

Tal noção nos leva ao entendimento do Eu-Roupa, ou seja, seria um tipo de energia psíquica que produz a extensão do *Self* aos têxteis. Isso se efetua por meio de uma diversidade de experiências indumentárias que revelam a origem do investimento de representações do sujeito ou de outros valores sociais através das roupas. O investimento do discurso têxtil não está voltado apenas aos códigos de distinção geralmente associados à moda, mas a toda e qualquer relação sensível estabelecida com os objetos. O discurso a que nos referimos aqui é a organização concernente à dimensão humana de revelar uma adoção de critérios que conferem valor, organizando a dimensão política da aparência e da aparição no espaço social. As roupas possuem um significado simbólico. No que concerne à experiência da morte, como explica Stallybrass (1999, p. 33), nada melhor do que a roupa do morto para recriar a presença do corpo ausente. As roupas investem-se para reiterar a memória da perda numa complexa transformação do esquecimento em contra-memória, porque elas carregam as marcas de todas as estruturas sociais conflitantes.

Roupas como corpos: aparição da morte, desapareção do sujeito

Diante disso, gostaríamos de retomar a nossa epígrafe, na qual está em questão a impossibilidade da palavra diante do corpo nu. A citação de Blanc (2009, p.41) nos faz retomar o relato de Experiências no Campo de Auschwitz

a partir de 1944 por Primo Levi no livro *É Isto um Homem?* (1988). Nesse texto, ele nos relata que diante da retirada das roupas, dos pertences pessoais e da aparência, nós podemos também perder a humanidade. Levi nos pergunta se seria um homem aquele que não possui a liberdade de falar a partir da sua aparência humana, pela dignidade da diferença entre a ação dos corpos nus e dos corpos despidos: “Aqui estamos todos, trancados, nus, tosquiados e de pés na água, é a sala das duchas [...] e estamos sem sapatos, sem roupas [...] receberemos sapatos e roupas; não, não as nossas: outros sapatos, outra roupa.” (LEVI, 1988, p.21, 23, 25).

Pretendemos argumentar, por meio dessa passagem, que os códigos vestimentares são políticos e expressam a relação de poder da geografia dos corpos na sociedade. Tal como Bourdieu (1977), a aparência e a aparição dos corpos produzem uma impressão no espaço social que apresenta o investimento social no agenciamento de objetos ou ações a fim de se construir uma dinâmica política dos códigos técnicos no espaço social. A instrumentalização da ação vestimentar dá visibilidade às técnicas de distinção entre dominantes e dominados, pois o revestimento dos corpos é manifestação das posições hierárquicas que expressam as relações de poder. Mas se a ação de vestir investe os corpos de palavras, quais seriam as consequências do despojamento das vestes dos corpos no espaço social?

A aparência de um corpo constitui a relação entre os agentes por meio de propriedades distintivas da condição social. Quando construímos um sentido a partir da nossa aparência ou pela aparência do outro, estamos envolvidos na construção de um modo de olhar social, e este está intimamente associado ao reconhecimento de categorias simbólicas de poder. O desnudamento como violação é uma prática para alienar o sujeito da posse de seu corpo. Lembremo-nos dos suplícios romanos citados por Perniola (2000, p.92), de retirar as vestes dos cidadãos indignos de reconhecimento social; a imagem de Jesus Cristo nu reforça como o desnudamento dos corpos era uma estratégia do despojamento do direito de pertencer a uma cidade. Por isso, os condenados ao martírio da nudez eram expulsos para além das fronteiras, expondo a feiura natural dos corpos como forma de explicitar a sua morte social. O trânsito do corpo vestido ao corpo desnudado manifestava a negação da condição civil do sujeito no espaço público, fato que revelava não somente a interdição do discurso como também determinava a condição de exílio.

De acordo com Pellegrin (1989), o ritual de desnudamento dos corpos era uma estratégia utilizada para apresentar o enfraquecimento político de um determinado corpo. Essa prática visava a silenciar a geografia dos corpos a fim de indeterminar a origem e o pertencimento a uma determinada cultura.

A aparição social estaria ligada ao processo de fabricação de um imaginário do poder na esfera social. O corpo socialmente objetivado depende da produção do investimento de um discurso em direção ao outro, pois as roupas seriam uma interface entre o interior (subjetividade) e o exterior (espaço comunitário). O poder da palavra vestimentar está intimamente relacionado à construção de uma partilha de sentido que apresentaria a permeabilidade da instância interpessoal, de forma a estruturar a interação social. Nesse aspecto, podemos compreender a dimensão da narrativa de Levi (1988) como uma forma de aniquilação da palavra, isto é, a impossibilidade de constituição política do sujeito. Mas igualmente como uma morte cultural simbólica.

Pela primeira vez, então, nos damos conta de que nossa língua não tem palavras para expressar esta ofensa, a aniquilação de um homem [...] Nada mais é nosso: tiraram-nos as roupas, os sapatos, até os cabelos, se falarmos, não nos escutarão – e, se escutarem, não nos compreenderão [...] imagine-se, agora, um homem privado não apenas dos seres queridos, mas de sua casa, de seus hábitos, sua roupa, tudo enfim, rigorosamente tudo que possuía; ele será um ser vazio, reduzido a puro sofrimento e carência, esquecido de dignidade e discernimento –, pois quem perde tudo, muitas vezes perde também a si mesmo (LEVI, 1988, p. 24-25).

Para além de pensarmos a imagem do corpo, estamos diante da relação de significação que a dignidade de um corpo deve suscitar. A percepção de si no espaço social é resultante da constituição política instaurada pela ação performativa dos agentes. Assim, entender a ação vestimentar como um dispositivo é pensá-la como uma estratégia que desvela as relações de força nos jogos de poder que explicitam as estratégias de dominação ou de subversão. Por isso, o investimento de discurso da ação vestimentar é um modelo de agenciamento que revela um acontecimento determinado por uma intenção. O agenciamento político das roupas reflete a maneira como os artistas (agentes sociais) pretendem

dar visibilidade à condição de ação política de forma a mobilizar o ideal de liberdade das sociedades democráticas. Tal agenciamento diz respeito ao entendimento do espaço da aparência-aparição dos agentes no agir coletivo.

(In)vestir as roupas de discurso seria apresentar os modos de existência propriamente políticos por meio dos quais um espaço de visibilidade do agenciamento se constitui. A ação revela aos agentes envolvidos o deslocamento da palavra para os têxteis, instituindo a revelação das roupas como corpos políticos. As roupas reabilitariam uma fenomenologia da ação política, ou seja, a restituição da palavra. Ora, se um corpo nu é a ausência da palavra, uma roupa sem o corpo poderia ser um índice da aniquilação do agente.

Dentro dessa linha de pensamento, podemos retomar os trabalhos de Christian Boltanski, em particular, na concepção de duas instalações: *Prendre la Parole* (Tomar a palavra), apresentada na Galeria Goodmanem 2005, e *Personnes* (Pessoas/Ninguém), exposto na Monumenta de Paris em 2010. Esses dois projetos referem-se ao desaparecimento da condição política do sujeito diante da catástrofe humanitária e histórica da Segunda Guerra. *Prende la Parole* (2005) é uma alegoria da aparição-desaparição que inicia uma articulação da palavra ao têxtil como forma de testemunho. O título da instalação é a instância dessa ação na qual a tomada da palavra pelas roupas dá visibilidade à morte dos corpos, ao mesmo tempo em que propõe a fabulação do testemunho do passado. A palavra (in)vestida das roupas-corpos aí expostas apresenta a condição inumana dos eventos ocorridos nos campos de concentração. A imagem dessas roupas expressa a palavra muda dos corpos silenciados pelos assassinatos em massa cometidos na Segunda Guerra Mundial.

Na instalação de Boltanski as roupas-corpos sobrevivem para dar o testemunho da exclusão da vida nos campos de concentração. As roupas-corpos são a aparição de uma forma muito particular de afirmação de uma assimetria do poder soberano dos Estados totalitários sobre a vida. Para Didi-Huberman (2010), esses projetos recompõem a imaginação de outras relações possíveis com a antipolítica, pois designam o agenciamento dos objetos como uma ação de resistência à memória daqueles que foram silenciados. A instalação revela o agenciamento político das roupas pelo artista ao se tornarem em si mesmas um documento como memória da barbárie.

Há um ponto sobre o qual Boltanski não tergiversa. Ele que tanto ama deixar planar a dúvida, ele que se esquiva entre posições frequentemente consideradas incompatíveis, ele que parece se desviar de todos os enfrentamentos e tirar proveito de todas as ambiguidades, mantém com firmeza uma certa posição frente ao *humano*, não o humano das humanidades ou dos autodeclarados humanitários, mas o humano do qual falaram Primo Levi, Robert Antelme ou Hannah Arendt. A rejeição do Pós-Humano – e, de uma certa maneira, do pós-modernismo que lhes explicita os motivos –, eis aí, diz-me Boltanski, “o que eu posso afirmar hoje de mais claro” (DIDI-HUBERMAN, 2010, p. 36).

Em *Personnes*¹ (2010), Boltanski construiu uma instalação monumental no Grand Palais em Paris. O título do trabalho propõe uma ambivalência entre a vida e a morte, indicando um duplo sentido, em francês, da presença e da ausência dos corpos. A instalação era composta por quatro momentos: primeiramente como um tipo de arquivo morto dos corpos ausentes, um mausoléu que direcionava o percurso dos visitantes para uma espécie de campo de concentração. O espaço foi organizado como um dormitório de confinados no qual eram dispostas inúmeras roupas no chão de maneira a sugerir gestos corporais. A plasticidade geométrica dessas roupas como corpos alude ao extermínio em escala industrial. Elas se apresentam como objetos agenciados dos quais a origem foi ignorada.

A ausência dos corpos foi trabalhada pela ativação da percepção tátil do visitante, que estava diante de uma iluminação frágil e sombria do espaço. Juntamente às peças era possível escutar fortes batidas de coração. Essa instalação sonora era concebida por uma ação relacional proposta pelo projeto: Os Arquivos do Coração (*Les Archives Du Coeur*).

Em paralelo ao ambiente, foi desenvolvida uma sala de emergência onde uma equipe gravava os batimentos cardíacos dos visitantes. Essa gravação era direcionada ao espaço da instalação. A percepção do visitante era de que ainda havia uma vida em cada uma das roupas ali presentes, apesar da ausência dos corpos.

¹ Em francês, a palavra *personne* possui duplo sentido, significa tanto pessoa quanto ninguém, caso ela seja utilizada como um índice de ausência do sujeito na frase.

Por fim, foi projetado um grande monte composto por mais de 200.000 roupas que eram suspensas por um guindaste, numa analogia ao dedo de Deus. Esse guindaste apresentava um movimento contínuo de pegar as roupas elevando-as ao alto, para finalmente soltá-las em queda livre. Em livre interpretação, podemos retomar Agamben (2002, p.38) para pensar a respeito do exercício do poder soberano sobre os corpos, a fim de decidir a continuidade da vida ou o extermínio pela morte. Nesse caso, a imagem do dedo de Deus, representada pelo guindaste, sugere o limiar entre a violência e o direito nos estados de exceção. Há uma correspondência direta com os guindastes que recolhiam os corpos nos campos de concentração.

De certo modo, o agenciamento das roupas propostos por Boltanski aborda a perda do direito pela dignidade dos corpos. Tais instalações são, segundo o artista, a aparição dos corpos ausentes, a passagem do *ser* ao *não-ser*. As roupas como corpos desvelam a negação da história e a dimensão pós-humana pela aniquilação do sujeito. O problema fundamental que se coloca por intermédio das roupas-corpos seria a figurabilidade da morte como dispositivo de memória. As roupas são agenciadas pelo artista como documento do extermínio em massa e esses corpos-roupas expressam o que foi dito por Agamben (2008, p. 43), ou seja, elas são uma alegoria do testemunho de todas as pessoas que não puderam testemunhar. As roupas são o *corpus* político de uma memória preservada pelo imaginário da arte, tornando-se os agentes da posição política das imagens criadas pelo artista. As roupas são a lembrança da morte dos corpos.

Agenciamentos têxteis como documento e testemunho da História

De acordo com Gell (2018, p.45), os exercícios de agenciamentos dos objetos na arte consistem em acontecimentos relacionais que desencadeiam ações associadas à construção de sentido no mundo real. Por isso, os agenciamentos inscrevem-se em instâncias sociais capazes de indicar novas posturas interpretativas diante dos fatos históricos. Deslocar uma roupa da função utilitária é ativar uma nova consciência sobre os corpos.

Os agenciamentos têxteis propostos pelas instalações de Boltanski articulam os mecanismos da nossa memória social, tal como Benjamin (1992) referia-se ao procedimento alegórico. Assim, as roupas que vemos nessas instalações

possibilitam uma nova leitura do passado histórico a partir de um tipo de cesura provada pela instância da experiência estética na arte.

A tarefa de revelar o corpo ausente por meio das roupas efetua uma atualização do fato histórico do passado, desencadeando no tempo de agora (*Jetztzeit*) a aparição do passado no presente. Esse diálogo temporal instituído é essencial para experiencarmos na obra de arte o evento do *instante*, pois é a partir dele que podemos nos conscientizar sobre o sentido de origem (*Ursprung*), ou seja, é a partir disso que estabelecemos com os fragmentos têxteis uma relação para a restauração dos testemunhos narrativos da história do passado evocada por Boltanski. Essas roupas tornam-se documentos artísticos da violência política sobre os corpos no século XX, elas presentificam o silêncio dos mortos.

Essas roupas como corpos são os agentes da narrativa histórica do passado que apresentam o limiar entre a exceção da vida e a regra da morte na estrutura política totalitária. Ao nos depararmos com esses corpos-roupas podemos refletir sobre a sobrevivência do testemunho e da memória pelas imagens da arte. Narrativa que conduz essas alegorias para o centro da investigação historiográfica, pois as imagens artísticas deslocam-se para o campo da história a fim de revelar uma outra verdade dos fatos. Essas roupas-corpos se inscrevem como uma espécie de *Faccies Hippocratias* da história, articulando possíveis analogias entre o passado e o presente de maneira a atualizar o acontecimento dos fatos históricos.

Considerações finais

Como tentamos apresentar ao longo deste texto, o artista agencia o vestuário para narrar os fatos históricos; esses corpos-roupas ou roupas-corpo tornam-se testemunho e documento por intermédio dos quais a arte evidencia a sua posição política. O corpo dos têxteis torna-se uma palavra e a palavra, a encarnação dos fatos do passado histórico. Como explicita Baqué (2004, p.294), a palavra exterminada dos campos encontra no documento artístico a redenção do seu silêncio.

Nesse sentido, essas alegorias seriam o encontro entre o eterno e o efêmero, como uma forma de experiência aguda da representação da história como destruição ou como catástrofe. Essas narrativas sugerem o que Benjamin (1994) compreendeu como uma espécie de redenção da fala emudecida de todos

os anônimos esquecidos pelas grandes narrativas históricas. Essa seria uma forma esperançosa de narrativa por intermédio da qual poderíamos salvar os mortos.

Articular historicamente o passado não significa conhecê-lo “como ele de fato foi”. Significa apropriar-se de uma reminiscência, tal como ela relampeja no momento de um perigo [...] O dom de despertar no passado as centelhas de esperança é um privilégio exclusivo do historiador convencido de que também os mortos não estarão em segurança se o inimigo vencer. E esse inimigo não tem cessado de vencer (BENJAMIN, 1994, p. 224).

Portanto, se a política surge no processo relacional a partir da dimensão da alteridade, isto é, do reconhecimento da liberdade de ação e de palavra do outro, podemos inferir que o agenciamento do vestuário proposto pelo trabalho por Boltanski conecta o testemunho silenciado dos corpos ausentes com os processos de ficção da história no imaginário da arte. Essas roupas investem os corpos ausentes de palavras. Estabelecendo, a partir das imagens, uma ação mnemônica, encarnam a possibilidade de ação desses corpos exterminados nos campos de concentração. Essa ação é realizada pela conexão entre a arte e a política na medida em que se produz um novo modo de narrar a memória dos vencidos, (in)vestindo os têxteis de uma cognoscibilidade determinada pela rememoração do passado. Os corpos como roupas ecoam as vozes de um passado que nos dirige um apelo e, esse apelo, diria Benjamin (1994, p.223), não pode ser rejeitado impunemente.

Referências

- AGAMBEN, Giorgio. *Homo sacer. O poder soberano e a vida nua*. Belo Horizonte: UFMG, 2004.
- AGAMBEN, Giorgio. *O que resta de Auschwitz*. São Paulo: Boitempo, 2008.
- BAQUÉ, Dominique. *Pour un nouvel art politique. De l'art contemporain au documentaire*. Paris: Champs Arts, 2006.

- BARTHES, Roland. **Imagem & moda**. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- BARTHES, Roland. **Como viver junto**. São Paulo: Martins Fontes, 2013.
- BENJAMIN, Walter. **Obras escolhidas I: Magia & técnica; arte & política**. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- BLANC, Odile. **Vivre Habillé**. Paris: Klincksieck, 2009.
- BOLTANSKI, Christian. **Monumenta 2010**. Paris: ArtPress, 2010.
- BOURDIEU, Pierre. **Remarques provisoires sur la perception sociale du corps**. In: Actes de la Recherche en Sciences Sociales, 1977, N. 14, p.51-54.
- BURGER-ROUSSENNAC, Annie; PASTORELLO, Thierry. **Se vêtir de/en politique. Quelques usages politiques du vêtement**. Paris: Cahiers d'Histoire. Revue d'Histoire Critique. N. 129, 2015, p.11-17.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. **Grand joujou mortel [fragments]**. In: BOLTANSKI, Christian. **Monumenta 2010**. Paris: ArtPress, 2010, p.23-36.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. **Quando as imagens tomam posição. O olho da História I**. Belo Horizonte: UFMG, 2017.
- GELL, Alfred. **Arte & agência**. São Paulo: Ubu, 2018.
- LEVI, Primo. **É isto um homem?** Rio de Janeiro: Rocco, 1988.
- PELLEGRIN, Nicole. **Les vêtements de la liberté**. Aix-en-Provence: Alinéa, 1989.
- PERNIOLA, Mario. **Pensando o ritual. Sexualidade, morte, mundo**. Rio de Janeiro: Studio Nobel, 2000.
- STALLYBRASS, Peter. **O casaco de Marx. Roupas, memórias, dor**. Belo Horizonte: Autêntica, 1999.

Submetido em março de 2020 e aprovado em junho de 2020.


Como citar:

ADVERSE, Angélica. Roupas como corpos: o agenciamento político do vestuário por Christian Boltanski [Testemunho e Documento dos Corpos Ausentes]. **Arte e Ensaios**, Rio de Janeiro, PPGAV-UFRJ, vol. 26, n. 39, p. 55-65, jan./jun. 2020. ISSN-2448-3338. DOI: <https://doi.org/10.37235/ae.n39.5>. Disponível em: <<http://revistas.ufrj.br/index.php/ae>>

Violência, corpo e imagem: Nuno Ramos e Rosangela Rennó

Violence, body and image: Nuno Ramos and Rosangela Rennó

Tadeu Ribeiro Rodrigues*

 [0000-0003-1032-0502](https://orcid.org/0000-0003-1032-0502)

Resumo

O presente artigo busca explorar relações entre violência, corpo e imagem na arte contemporânea brasileira a partir de obras que suscitam operações de reapropriação do real. Para isso, propusemos uma articulação entre produções poéticas de Nuno Ramos e Rosangela Rennó – ambas apresentadas em 1992 – e as contribuições teóricas de Slavoj Žižek e Michel Foucault, cujo caráter não conciliatório opera um tensionamento nos discursos hegemônicos em torno do fenômeno da violência e de suas relações com a visualidade e a corporeidade.

Palavras-chave

Violência; corpo; imagem; Nuno Ramos; Rosangela Rennó

* Doutorando
em Artes pela
Universidade do
Estado do Rio
de Janeiro.

Abstract

This article aims to investigate the relations between violence, body and image in Brazilian contemporary art based on works that evoke reappropriations from the real. For that, we propose to link the artistic productions of Nuno Ramos and Rosangela Rennó from 1992 and the theoretical works of Slavoj Žižek and Michel Foucault.

Keywords

Violence; body; image; Nuno Ramos; Rosangela Rennó

Em outubro de 1992, durante uma rebelião interna na Casa de Detenção de São Paulo – popularmente conhecida como Carandiru –, a Polícia Militar invade o presídio e assassina, em apenas vinte minutos, 111 detentos. A chacina logo assume proporções nacionais nas mídias pelo caráter de barbárie e violação dos direitos humanos (dos quais o massacre foi, evidentemente, a porção mais tangível para a opinião pública). Naquele mesmo ano, Nuno Ramos produzia sua instalação *111* (figuras 1 e 2), na qual relaciona dados reais do episódio (como quatro grandes ampliações de fotografias aéreas da região produzidas por satélites em momentos próximos à invasão policial e nomes dos homens assassinados) com outros elementos plásticos (materiais como folhas de ouro, barro e cinzas, além de bulbos de vidro soprado), construindo um ambiente que recusa uma tentativa direta e explícita de comoção do espectador. É notável na obra de Ramos sua dimensão indicial, repleta de rastros que insinuam certo mal-estar – ou mesmo a impossibilidade – de produzir um discurso linear ou representação objetiva do trauma coletivo. O conteúdo do massacre surge como que por brechas, sempre intermediado e de maneira tangencial: os nomes, inscritos em matriz de linotipia, “estão na verdade em negativo, em estado de potência, não chegam a se materializar como letras impressas” (RUFINONI, 2016, p.307). Nesse sentido, os procedimentos presentes em *111* evocam um conjunto de questões em torno das possibilidades de uso do trinômio violência-corpo-imagem na arte contemporânea: tais estratégias convocam à reflexão acerca das potencialidades e limites da elaboração de casos reais de violência, dos dispositivos biopolíticos que regulam as visualidades da experiência violenta e a relação que estabelecemos com imagens, corpos e espaços em contextos de marginalização na contemporaneidade.

Em sua obra *Violência*, publicada em 2008, Slavoj Žižek propõe deslocamentos para enunciados do lugar-comum que concebem a violência em oposição a um suposto estado de equilíbrio e ordem. Para isso, cita a célebre frase de Brecht: “o que é um assalto a um banco comparado com a fundação de um banco?”. A argumentação de Žižek, ao rejeitar a oposição entre *violência* e *ordem*, revisita um conjunto de discursos sobre a violência tecidos ao longo do século XX – nos quais, evidentemente, as duas grandes guerras mundiais, a experiência nazifascista e o holocausto têm papel preponderante – em busca de um embaralhamento de conceitos tomados como naturais. Sua crítica parte, em grande

medida, da interlocução com Walter Benjamin: em *Para uma crítica da violência*, de 1921, o alemão distingue violência mítica – a gestão da violência pelo do Estado, seu “funcionamento normal” (ŽIŽEK, 2014, p. 11) – de violência divina – “qualquer tentativa de minar o funcionamento do Estado” (ŽIŽEK, 2014, p. 11). Para Benjamin – cuja crítica se localiza num contexto de acentuada sedimentação das instituições disciplinares e crescente militarização da vida –, o Estado, por meio da justiça, da polícia e do parlamento, executa uma violência do direito – a violência legalizada, normalizada.



Fig. 1
111, Nuno Ramos,
1992



Fig. 2
111, Nuno Ramos,
1992

Ao longo das provocações de Žižek, a noção de violência é desnaturalizada e tomada em seu aspecto relacional: não há, segundo ele, a possibilidade de um grau zero de violência, isto é, uma situação neutra e universalmente pacífica. A partir desses argumentos, Žižek busca investigar não apenas a violência a qual chama de subjetiva (encarnada num sujeito), “diretamente visível, exercida por um agente claramente identificável” (2014, p.17), mas suas múltiplas manifestações, tais como a violência simbólica, “encarnada na linguagem e em suas formas” (2014, p.9), e a violência sistêmica, “consequências muitas vezes catastróficas do funcionamento regular de nossos sistemas econômico e político” (2014, p.17). As violências subjetiva e objetiva, no entanto, são percebidas de formas distintas: enquanto a primeira é experimentada como perturbação da ordem, ruptura da forma, a segunda é constitutiva da própria noção de ordem: “é uma violência invisível, uma vez que é precisamente ela que sustenta a normalidade do nível zero contra a qual percebemos algo como subjetivamente violento” (2014, p.18). A violência objetiva atravessa e fabrica as estruturas que tecem a política dos corpos, escamoteada como dispositivo disciplinar – a um só tempo repressivo e coercitivo – que distingue corpos e sujeitos como violentos e não-violentos.

Žižek, ao se referir à experiência e à narrativa da violência imediata frente às potências do horror, identifica os termos verdade e veracidade. O autor toma como exemplo depoimentos de sobreviventes do Holocausto: “uma testemunha capaz de descrever claramente sua experiência em um campo de concentração desqualificaria a si mesmo em virtude de sua clareza”, afirma. “As deficiências factuais do relato do sujeito traumatizado quanto a sua experiência confirmam a veracidade do testemunho, uma vez que indicam que o conteúdo descrito ‘contaminou’ o modo de sua escrita” (2014, p.19). No campo das artes visuais, essa veracidade de evocação do corpo e da violência passa, eventualmente, pelo embaralhamento discursivo, uma efetiva desfiguração da imagem que se dissipa e confunde no trauma.

Certamente não se trata de uma descrição realista da situação, mas daquilo que o poeta Wallace Stevens chamou de “descrição sem lugar”, que é própria da arte. Não é uma descrição que localiza seu conteúdo em um espaço e tempo históricos, mas uma que cria, como pano de fundo dos fenômenos que descreve, um espaço inexistente (virtual) que lhe é próprio, de tal maneira que aquilo que aparece não é uma aparência sustentada pela profundidade da realidade subjacente, mas uma aparência descontextualizada, que coincide plenamente com o ser real (ŽIŽEK, 2014, p.20).

A opacidade do espaço prisional na materialidade da obra de Ramos não é fortuita: embora o encarceramento em massa sustente uma tecnologia de poder que atualiza incessantemente a lógica da violência estatal, sua presença se insere na cidade como ponto cego. Tal perspectiva da violência se desdobra desde a queda do Antigo Regime na Europa: o fenômeno deixa progressivamente de ser concebido como eventualidade que interrompe esporadicamente a ordem e passa a ser exaustivamente investigado, tendo no corpo seu território central. O complexo de técnicas disciplinares surgidas no fim do século XVIII, cujo funcionamento é a gestão da economia da violência para potencializar a produção e assegurar a propriedade, fabrica uma noção inédita: o corpo violento. Segundo Foucault, o poder passa a se exercer “no corpo social, e não sobre o corpo social” (FOUCAULT, 2017, p.215, grifo do autor). Fabrica-se, através dos dispositivos disciplinares, uma classe de delinquentes. O termo

biopolítica¹, nesse contexto, refere-se ao conjunto de tecnologias através das quais o Estado deve gerir a vida da população: estabelecer normas de higiene, alimentação e moradia, organizar as cidades e regular as práticas sexuais, constituindo meios para a governabilidade. Porém, paralelamente a isso, uma nova necessidade se instalava no seio do tecido social, para a qual todas as técnicas convergiam: cada corpo deve ser transformado em força de produção (direta ou indiretamente).

Prisões, escolas, ruas e praças são pontos de partida, nesse contexto, como territórios de negociação e tensão nos quais os corpos ocupam lugar de incessante confronto. Em torno dessa questão, numa conferência de 1966, *As heterotopias*, Foucault dedica sua análise a espaços de alteridade que “se opõem a todos os outros, destinados a apagá-los, neutralizá-los ou purificá-los. São como que *contraespaços*” (FOUCAULT, 2013, p.20, grifo do autor). As heterotopias, segundo o autor, “são utopias situadas, esses lugares reais fora de todos os lugares” (2013, p.20). Dentre esses contraespaços, destacam-se as prisões, classificadas por ele como “heterotopias de desvio” – juntamente aos hospitais psiquiátricos, internatos e asilos: onde se localizam os indivíduos desviantes da norma social. As prisões, como espaço de alteridade e exceção, são pontos nevrálgicos para a investigação das relações entre violência e visualidade: menos que neutralizar os espaços além de seus muros, as prisões reiteram continuamente a lógica global da sociedade, catalisando e encarnando processos amplos.

A complexa trama de sentidos em torno da representabilidade da barbárie no Carandiru parece indicar que o trauma, apesar de eclodido na chacina, é anterior a esta. As prisões, como espaços heterotópicos, são menos um acidente que um projeto que se retroalimenta. O dispositivo disciplinar dissipa e descentraliza o poder: nele, o poder atravessa os corpos, internalizando-se na subjetividade de cada indivíduo. Nesse sistema, os corpos desviantes à docilidade e à produtividade são inscritos num determinado regime de visualidade. As características das instituições disciplinares evidenciam esse fenômeno: a observação, o registro

¹ Biopolítica e biopoder são conceitos seminais na obra de Foucault. Em sua conferência *O nascimento da Medicina Social*, proferida em 1974 no Rio de Janeiro, Foucault ainda os utiliza de forma indistinta. Em obras posteriores, os termos ganham conotações diferentes: biopoder é referido como o poder sobre a vida, enquanto biopolítica ganha o sentido de potência da vida diante do poder.

e o exame passam a ser peças centrais nesse sistema. O prisioneiro é minuciosamente observado, investigado, seu corpo é material do qual se extrai um saber. Fabricam-se no corpo noções rígidas de classificação – normas de gênero, sexualidade, etnia – para um universo de corpos que buscava o aperfeiçoamento do funcionamento social, a reprodução controlada e a disciplina do trabalho. O prisioneiro, assim como o próprio espaço do cárcere, oscila entre monumento de apagamento e atualização da ordem.

Em 2016, três dias antes de completarem-se vinte e quatro anos do massacre no Carandiru, o Tribunal de Justiça de São Paulo anulou a condenação dos 74 policiais militares envolvidos no episódio. Na ocasião, Nuno Ramos realiza uma vigília na qual, durante 24 horas, 24 convidados lêem os nomes dos presidiários assassinados. 111 vigília canto leitura retoma, a partir dos desdobramentos políticos da chacina ocorrida em 1992, os vestígios anônimos da barbárie. Segundo destaca Ruffini em relação à primeira obra do artista, “o título é apenas o número, signo vazio da contagem dos mortos” (2016, p.306). O número 111, recuperado na performance veiculada na internet em 2016, insiste no fato de que tal anonimato é menos um desvio que um dado estrutural. A anulação do crime reitera a perspectiva de Benjamin apresentada por Žižek: para possibilitar o funcionamento do Estado, o extermínio é legitimado institucionalmente como ônus incontornável da ordem, enquanto a violência encarnada – e portanto subjetiva, segundo o autor – dos corpos em rebelião é prontamente neutralizada. Violência mítica versus violência divina: os sujeitos assassinados, antes identificados por números de classificação, incorporam a violência tangível.

Em outra direção para a elaboração das relações entre violência, corpo e imagem está o trabalho de Rosângela Rennó. Também produzido em 1992, em *Atentado ao Poder* (figura 3) vemos a frase *The Earth Summit* (a cúpula da Terra) inscrita numa parede branca sobre a qual está apoiado, sobre o chão, um conjunto de fotografias. Naquele ano, o Rio de Janeiro sediava o fórum mundial conhecido como Eco 92, uma conferência de chefes de Estado organizada pelas Nações Unidas para debater questões ambientais. Enquanto as principais mídias cobriam exaustivamente o evento e as ruas da cidade eram higienizadas para o público internacional – remoção de pessoas em situação de rua, policiamento ostensivo e operações de segurança intensificadas –, os

jornais populares seguiam noticiando a violência urbana cotidiana. Para sua obra, Rennó seleciona fotografias publicadas nos jornais *A Notícia* e *O Povo na Rua* durante os dias da realização do evento: cadáveres ensanguentados, vítimas de confrontos urbanos, corpos estirados sobre o asfalto. A artista, no entanto, altera a posição original das imagens, colocando-as verticalmente no espaço. “O pequeno gesto arbitrário da artista altera o caráter estático dos cadáveres, conferindo-lhes tensão, como forma de burla de seu *rigor mortis*. Parecem estar desafiando a lei da gravidade” (HERKENHOFF, 1996, p.19). Por entre as imagens, um espectro de luz verde emoldura os corpos assassinados, numa ironia à distância entre a imagem oficial de uma cidade sustentável e o genocídio diário das ruas.



Fig. 3
Atentado ao Poder,
Rosângela Rennó,
1992



Fig. 4
Atentado ao Poder,
(detalhe)
Rosângela Rennó,
1992

A sequência de quinze fotografias, das quais a primeira e a última são inteiramente em preto, formam uma espécie de *via crucis* – motivo cristão que representa em quatorze etapas os últimos momentos de Cristo, desde sua condenação até o trajeto percorrido ao Calvário para sua crucificação (tendo na décima quinta parte, posteriormente acrescida, sua ressurreição). A primeira imagem disposta por Rennó (figura 4), cujos numerais romanos na porção inferior central indicam II, sugere o início de um processo de imolação daqueles corpos que se intensifica nas demais. Há, nessa fotografia, uma curiosa semelhança de sua posição cruciforme com as imagens utilizadas por Hélio Oiticica na década de 1960, quando o artista produziu uma série de obras a partir da figura de Cara de Cavalo, dentre as quais se destaca B33 – Bólide caixa 18, homenagem a Cara de Cavalo, de 1965, na qual Hélio apropria-se de fotografias impressas em jornais da época e manipula a imagem do cadáver de seu amigo assassinado. De modo análogo, em Bandeira-poema [Seja marginal seja herói], de 1968, Oiticica faz uso da imagem derradeira de Alcir Figueira da Silva para compor sua obra. Nesse caso, não seria equivocado afirmar que, para Hélio, tratavam-se efetivamente de crucificações expiatórias². Apesar da possível articulação de ambos os artistas ao repertório cristão, dois procedimentos os distanciam: primeiramente, se não há em *Atentado ao Poder* referência alguma à identidade dos corpos (reduzidos deliberadamente a números), Hélio, ao contrário, vale-se da personalidade histórica de Cara de Cavalo e Alcir para tecer sua poética; além disso, a estratégia de apresentação dessas imagens guarda uma diferença intrínseca – enquanto as fotografias de Hélio são elaboradas como pequenos monumentos (o bólido e a bandeira), as imagens de Rennó estão no chão, de modo que, para observá-las, o espectador deve abaixar-se.

As imagens recolhidas dos jornais ao longo de treze dias, em junho daquele ano, chamam atenção pelo achatamento dos planos (constituindo quase uma espécie de abstração daqueles corpos contra o espaço, característica que se acentua pela posição vertical) assim como pelo caráter reticulado das fotografias impressas, típico desse tipo de publicação. Como em outros trabalhos,

² Oiticica escreve sobre esta questão no texto *O herói anti-herói e o anti-herói anônimo*, de 1968, datilografado pelo Projeto Hélio Oiticica.

Rennó tensiona a relação dessas imagens com seus contextos, seus modos de circulação e recepção. Há um choque entre dois regimes de visualidade: aquele dos jornais populares de impressão rápida e barata, produzidos para o breve descarte, e o domínio dos museus, galerias e catálogos. O sensacionalismo da exposição crua de cadáveres atravessa, desse modo, para um campo onde dispara sentidos distintos daqueles de seu meio original. Altera-se o impacto desse conjunto de corpos seriados que, se antes eram consumidos rapidamente, agora como trabalho artístico funcionam quase como tótems invertidos: “a apresentação daqueles cadáveres que se encontram não na cúpula sobre a terra, como anuncia o título do trabalho, mas embaixo dela, contrasta com a imagem oficial criada em torno da Cidade Maravilhosa, o Rio de Janeiro” (HAREMTCHUK, 2007, p.91).

Nuno Ramos, ao evocar dados indiciais do caso paulistano para compor sua instalação, parece sugerir que a opacidade frente a qualquer traço de subjetividade daqueles presos assassinados não é mero detalhe, mas antes estrutura constitutiva da lógica do extermínio. Nesse sentido, Rosangela Rennó reorganiza, de outro modo, imagens de chacinas cotidianas ao lado de outros signos e espaços que lhe disparam novos sentidos. Se, em *Vigiar em Punir* e *Heterotopias*, Foucault nos chama atenção do imbricamento entre espaços e corpos marginalizados e aqueles que sustentam determinada ordem social, Žižek contribui destacando a ambivalência que se estabelece entre o binômio violência e paz. Nos trabalhos analisados acima, trata-se sobretudo de elaborar essas questões utilizando imagens do real como sistema intercambiante entre regimes de visualidade: em *111*, vemos o anonimato dos presidiários do Carandiru através de seus nomes em contagem; em *Atentado ao poder*, o projeto de futuro sustentável convive com os fantasmas crucificados da violência que opera nas periferias. Há, assim, uma constante nesses trabalhos que nos interessa frontalmente: o embaralhamento dos termos violência e paz, ordem e ruptura, como elementos inseparáveis de uma mesma equação que se retroalimenta. Não ao acaso, a escolha de tratar de duas obras produzidas no ano de 1992 é representativa da presença de determinado interesse poético por questões em torno da realidade urbana e de questionamento do legado de violência, abuso e violência de Estado normalizados durante a ditadura civil-militar no Brasil.

A partir do breve conjunto de obras analisadas, é possível identificar diferentes estratégias para a elaboração poética do trinômio violência-corpo-imagem. Os trabalhos de Nuno Ramos e Rosangela Rennó, assim como os de Hélio Oiticica, menos que operar uma apropriação poética que busque distorcer o teor de realidade das imagens de violência ou criar-lhes uma ficção, deflagram um tensionamento do próprio estatuto do relato e do real, evidenciando a arbitrariedade de qualquer produção de imagens. Nesse sentido, tais obras parecem apontar para a impossibilidade de neutralidade para os termos propostos. As operações de contaminação e reapropriação de imagens originalmente produzidas num determinado regime de representação tornam patente, afinal, a natureza arbitrária da visualidade, assim como a trama de discursos que constroem noções como *corpo* e *violência*. Apesar de assumirem procedimentos distintos, Ramos e Rennó apontam para um esgotamento de qualquer referência direta aos casos reais tomados como substância artística. Seja pelo afastamento do caso ou pela complexidade do debate, suas obras se furtam à pretensão didática e ganham força na medida em que, ao embaralhar os dados reais, assumem a potência ambivalente das imagens.

Referências

- CÓCCARO, Victoria. 111 de Nuno Ramos: la imagen ausente, una supervivencia. In: LUCERO, María Elena (Cord.). *Políticas de las imágenes en la cultura visual latinoamericana: mediaciones, dinámicas e impactos estéticos*. Rosario: UNR Editora, 2017.
- FOUCAULT, Michel. *Vigiar e punir: nascimento da prisão*. 42ª edição. Petrópolis: Vozes, 2014.
- FOUCAULT, Michel. *Microfísica do poder*. Rio de Janeiro: Paz & Terra, 2017.
- FOUCAULT, Michel. *O corpo utópico, as heterotopias*. São Paulo: n-1 editora, 2013.
- HARRISON, Marguerite Itamar. Lamentando o esquecimento da memória: as instalações fotográficas de Rosangela Rennó. In: *Cadernos de Letras da UFF (Dossiê: Letras e Direi-tos Humanos)*, n.33, p.37-58, 2007.

HERKENHOFF, Paulo. Rennó ou a beleza e o dulçor. In: **Rosangela Rennó**. São Paulo: Edusp, 1996.

JAREMTCHUK, Dária. Ações políticas na arte contemporânea brasileira. In: **Concinnitas** – Publicação do Programa de Pós-graduação em Artes (UERJ). Rio de Janeiro, v.1, n.10, ano 8, 2007.

OITICICA, Hélio. O herói anti-herói e o anti-herói anônimo [1968]. Documento datilografado. **Projeto Hélio Oiticica**.

RUFINONI, Priscila Rossinetti. Rito e violência - vigília pelos 111, por Nuno Ramos. In: **ARS** – Publicação do Programa de Pós-graduação em Artes Visuais (USP). São Paulo, v.16, n.28, 2016.

ŽIŽEK, Slavoj. **Violência: seis reflexões laterais**. São Paulo: Boitempo, 2014.

Submetido em março de 2020 e aprovado em maio de 2020.

Como citar:

RODRIGUES, Tadeu Ribeiro. Violência, corpo e imagem: Nuno Ramos e Rosangela Rennó. **Arte e Ensaios**, Rio de Janeiro, PPGAV-UFRJ, Vol. 26, n. 39, p. 67-79, jan./jun. 2020. ISSN-2448-3338. DOI: 10.37235/ae.n39.6. Disponível em: <<http://revistas.ufrj.br/index.php/ae>>

Bordados, sonhos e pesadelos: deslocamentos de traumas e objetos domésticos na obra de Rosana Palazyan

Embroidery, dreams and nightmares: displacement of traumas and domestic objects in the work of Rosana Palazyan

Vanessa Lúcia de Assis Rebesco*

 [0000-0002-8352-9019](https://orcid.org/0000-0002-8352-9019)

Resumo

O objetivo deste texto é analisar a série “... uma história que você nunca mais esqueceu?”, da artista Rosana Palazyan, elaborada entre os anos 2000 e 2002. Ainda que não intencionalmente, ao trabalhar com o bordado – prática historicamente depreciada dentro do campo das artes e associada a uma arte dita feminina – sobre o travesseiro (objeto considerado doméstico e não artístico), a artista coloca em xeque tanto as noções cristalizadas sobre diferenças sexuais quanto as hierarquias dos gêneros e dos objetos artísticos. Além de examinar quais sentidos atravessam a utilização do travesseiro e do bordado dentro de uma série que trata de um tema dolorido, discutiremos a acolhida dos testemunhos por parte da artista e o lugar de escuta que ela se coloca.

Palavras-chave

Rosana Palazyan; Objetos domésticos; Bordado; Testemunho; trauma

Abstract

The purpose of this text is to analyze the series “... a story that you never forgot?” from the Rosana Palazyan, developed between the years 2000 and 2002. Although not intentionally, when working with embroidery – a practice historically depreciated in the field of the arts and associated with a so-called “feminine art – on the pillow (and object considered domestic and non-artistic), the artist challenges both the crystallized notions about sexual differences and the hierarchies of genres and artistic objects. In addition to examining which meanings cross the use of the pillow and embroidery within a series that deals with a painful theme, we will discuss the acceptance of testimonies by the artist and the place of listening that she places herself.

Keywords

Rosana Palazyan; Household objects; Embroidery; testimony, trauma

* Doutoranda em Artes Visuais pelo Instituto de Artes da UNICAMP, com apoio da FAPESP. Mestra e especialista em Artes Visuais pela UNICAMP.

Introdução

Na história da arte ocidental, desde seu estabelecimento como disciplina, as artes aplicadas foram consideradas inferiores dentro da hierarquia de gêneros artísticos, além de serem associadas ao estigma do trabalho feminino (CHADWICK, 1996). No século XIX, apoiando-se nas descobertas da medicina e da biologia, o velho discurso naturalista e essencialista é reapropriado e passa a enfatizar a existência de duas espécies, com características e competências particulares: “aos homens, o cérebro, a inteligência, a razão, a capacidade de decisão. Às mulheres, o coração, a sensibilidade, os sentimentos” (PERROT, 1988, p. 176-178), ou seja, as mulheres passam a ser consideradas menos desenvolvidas intelectualmente que os homens. Por isso, tinham somente habilidade para criarem uma arte dita feminina, menor e menos importante do que a elaborada pelos homens ditos geniais (GARB, 1989).

Em seu livro *The Subversive Stitch: Embroidery and the Making of the Feminine*, ao relacionar a história social das mulheres com a história do bordado, Rozsika Parker analisa as mutáveis ideias de feminilidade e dos papéis de gênero atribuídos às mulheres desde a época medieval, na qual o bordado era tido como uma forma elevada de arte, inclusive praticado por homens e não apenas mulheres até adquirir um status de artesanato feminino. A partir do século XVIII, o bordado passa por um processo de domesticação e, com isso, assume um papel importante na construção da feminilidade e na educação limitante das mulheres. Estas restrições operavam através da divisão sexual do trabalho gerando opressão e obstáculos para as mulheres. Por isso, durante muito tempo, o bordado foi considerado como parte do espaço da casa, uma atividade menos intelectualizada, apartado da cena pública e destinado ao amadorismo (PARKER, 2010). Na medida em que essas construções ocorreram e os laços entre o estereótipo de feminilidade e bordado se reforçaram, mais mulheres se dedicavam ao bordado e menos homens se interessavam por sua prática.

Sabemos, no entanto, que o forte atrelamento entre uma arte considerada feminina e práticas femininas com objetos pertencentes ao espaço doméstico é resultado de uma longa construção social, que perpassa todas as camadas da vida social. Nas sociedades ocidentais do final do século XIX e início do XX, as atividades que ocorriam dentro do espaço da casa junto aos cômodos e seus

respectivos mobiliários, assim como todos atos realizados fora do âmbito doméstico, não eram sexualmente neutros. Os próprios objetos se tornavam simbolicamente sexualizados, na medida em que as práticas sociais atribuíam gênero a eles: “É no momento da ação que o gênero do espaço, do objeto e do próprio corpo pode se estabelecer” (CARVALHO, 2008, p. 181). Isso significa que as identidades de gêneros foram e ainda são, de alguma forma, construídas através dos objetos domésticos e da repetição de certas convenções sociais.

O bordado é visto como um caso exemplar: arte feminina por excelência, é adequado a esse sexo por sua graça, encanto, domesticidade e, poderíamos dizer, “textilidade”. A percepção social de que os objetos realizados em tecidos eram, “por sua natureza”, frutos de atividades de mulheres e apropriados aos recintos domésticos era por demais difundida e arraigada, a ponto de penetrar inadvertidamente, e por isso mesmo com força, as crenças e práticas em vigor nos campos artísticos. Assim, as artes têxteis, mesmo em inícios do século XX, ainda encontravam-se indissociavelmente ligadas aos estigmas do amadorismo, do artesanato e da domesticidade (SIMIONI, 2010, p.8).

Alguns artistas, nas primeiras décadas do século XIX, tanto no âmbito internacional como Alice Baily (1880-1949), Giacomo Balla (1871-1958), Sonia Delaunay(1885-1979) como a brasileira Regina Gomide Graz (1897-1973), já procuravam transformar o estatuto dos domínios têxteis e inseri-los no campo das artes, mas sem questionar quais eram os mecanismos que atuavam por trás dessas exclusões. Já a partir dos anos 1970, nos Estados Unidos, com a eclosão do movimento feminista, observamos o surgimento de uma nova situação em relação às artes têxteis, especialmente para os bordados. As artistas feministas passam a questionar as hierarquias existentes na arte e a revalorizar práticas artísticas depreciadas, isso incluiu trabalhar com objetos e temáticas atreladas ao universo da mulher e, conseqüentemente, ao espaço doméstico (SIMIONI, 2010). Assim, se antes o bordado era utilizado para construir uma feminilidade e domesticidade nas mulheres, a partir dos anos 1970, ele passa a desafiar atributos femininos até então naturalizados. E é por conta dessas transformações durante a história que Rozsika Parker ressalta a relação paradoxal do bordado com as mulheres (PARKER, 2010).

À medida que as feministas desconstruíram e ressignificaram o imaginário social sobre o bordado, mais artistas, tanto homens quanto mulheres, passaram a se interessar por ele. Na cena artística brasileira, mais especialmente a partir dos anos 1980-90, notamos que alguns artistas começam a reintroduzir o bordado em suas obras como Leonilson (1957-1993), Anna Maria Maiolino (1942), Lia Menna Barreto (1959), Leda Catunda (1961), Rosana Paulino (1967) e Rosana Palazyan (1963), só para citar alguns. As questões que aparecem nas obras desses artistas não estão relacionadas diretamente com os problemas que foram apontados pelas feministas norte-americanas nos anos 1970, entretanto, mesmo que com abordagens diversas, o bordado insere nas obras desses artistas deslocamentos e rupturas na tradição artística.

Neste texto nos deteremos, mais especialmente, à série ... uma história que você nunca mais esqueceu?, da artista brasileira Rosana Palazyan (Rio de Janeiro, 1963), elaborada entre os anos 2000 e 2002. Ainda que não intencionalmente, ao trabalhar com o bordado sobre o travesseiro (objeto considerado doméstico e não artístico), a artista coloca em xeque tanto as noções cristalizadas sobre diferenças sexuais quanto às hierarquias dos gêneros e dos objetos artísticos. Palazyan cria essa série a partir de testemunhos de adolescentes internados em uma instituição no Rio de Janeiro, dedicada à recuperação de jovens que possuíam problemas com a lei. Por isso, além de examinarmos quais sentidos e tensões atravessam a utilização do travesseiro e do bordado dentro de uma série que trata de um tema tão dolorido, discutiremos a acolhida dos testemunhos por parte da artista e, conseqüentemente, o lugar de escuta que ela se coloca.

A representação de testemunhos traumáticos e objetos domésticos na obra de Rosana Palazyan

A partir dos anos 1989, Rosana Palazyan começa a utilizar o bordado e objetos tradicionalmente associados à passividade e doçura feminina para criar obras nada meigas, pelo contrário, são imagens agudas, incômodas, que provocam grandes alterações de sentidos. Em grande parte de suas obras vemos cenas de violência, assassinato e estupro elaboradas sobre suportes como roupas de bebê, fronhas, fitas e travesseiros.

Durante aproximadamente dois anos, a artista visitou adolescentes, de 12 a 17 anos, internados em uma instituição no Rio de Janeiro, Brasil, dedicada à recuperação de jovens que possuíam problemas com a lei. Nesse período, várias obras foram criadas a partir dos diálogos entre Palazyan e os adolescentes e, entre elas, ...uma história que você nunca mais esqueceu?. De acordo com Palazyan: “Diante de tantas histórias vividas (desde a violência doméstica e a do dia a dia nas ruas, traumas, sentimentos de traição, agressões), nossa curiosidade era se eles haviam guardado aquela história que nunca conseguiram esquecer” (PALAZYAN, 2015).

A partir das entrevistas, Palazyan pôde comprovar que havia sempre pelo menos um trauma, uma história e uma memória que cada adolescente carregava consigo e que era possível esquecer. Assim, a artista transformou os testemunhos narrados em obras de arte. Cada depoimento que ela selecionou para essa série, foi bordado em torno de um travesseiro. Acima dessa peça (travesseiro de algodão), ela reconstruiu a cena do testemunho com objetos de plásticos e bonecos criados com algodão, arame e meia de poliamida. Todos os objetos dessa série são brancos, inclusive o bordado que ela realiza no travesseiro. No catálogo da exposição dessa série que ocorreu em 2002, no Centro Cultural do Banco do Brasil no Rio de Janeiro, há fotografias da instalação que mostram como as peças foram dispostas no espaço expositivo: suspensas no ar através de fios transparentes presos no teto.

Em um dos travesseiros, o bordado da artista transcreve o depoimento do adolescente que relata:

meu amigo morreu no meu lugar, o tiro era pra mim, ele era inocente. Nessa vida tenho que ser sozinho. Andou comigo, mesmo se não for bandido, tá morto. A polícia é doida pra me matar, tô devendo dinheiro pra eles. Agora quem sustenta a família do moleque sou eu (PALAZYAN, 2002).

Em outro o menino conta que:

eu tinha 11 anos quando mataram minha mãe e entrei pro crime, ela tava vindo do trabalho, era enfermeira. A polícia tava em guerra com o morro e quando ela disse que morava lá, deram um tiro nela. Ela era inocente. Odeio a polícia. Eu pego quem fez (PALAZYAN, 2002, p. 28).

Outro adolescente diz:

quando eu era pequeno, meu pai batia muito na minha mãe. Eu não podia fazer nada, só ficava olhando. Agora se eu ficar sabendo que meu pai encostou na minha mãe, eu mato ele (PALAZYAN, 2002, p. 29).

No último testemunho a que tivemos acesso o garoto conta¹:

eu era pequeno e minha mãe jogou café quente em mim, fiquei marcado. Quando sair daqui quero morar com meu pai, não quero mais saber da minha mãe. Às vezes ela ficava doidona de cachaça e não ouvia eu bater na porta e eu dormia na rua (PALAZYAN, 2002, p. 29).

Essas memórias dos adolescentes são traumáticas, apesar disso, Palazyan opta por estetizá-las em cima de travesseiros e utiliza o bordado como uma forma de imprimir seus relatos nas obras. A própria artista afirma que sua intenção foi contar essas histórias para que elas não fossem esquecidas (PALZYAN, 2015). Devemos considerar que no momento em que o trauma ocorre, existe uma dificuldade para interiorizar o acontecimento e, mesmo após muitos anos, dificilmente a pessoa poderá apropriar-se completamente dessa experiência traumática (CARUTH, 1995). Nesse sentido, destacamos aqui um ponto importante no trabalho dessa artista: a acolhida dos testemunhos e, conseqüentemente, o lugar de escuta que ela se coloca. De um ponto de vista ético, devemos considerar que esse local de escuta:

abre a possibilidade para que o sujeito se constitua enquanto testemunha e, a partir disso, passe a construir uma nova subjetividade sobre aquela que havia sido destroçada pela situação limite da experiência traumática... uma escuta ativa permite um trabalho de transmissão que é necessário não apenas para a construção daquele que recorda, mas para a sociedade. É portanto uma tarefa altamente política, que se encontra nas disputas em torno do passado e nos debates da memória social (TEGA, 2018 p. 49).

¹ Através do catálogo dessa exposição podemos concluir que foram expostas, no mínimo, 6 peças no Centro Cultural do Banco do Brasil, em 2002. Mas, nesse mesmo catálogo, só há a transcrição de 4 depoimentos.

Ademais, o que Palazyan realiza não é a escuta e a representação dos eventos que esses adolescentes vivenciaram, mas sim do testemunho, da sobrevivência do fato ocorrido. Esse novo tipo de escuta – e, conseqüentemente, esse novo tipo de fala desde o lugar do trauma – não se apoiariam apenas naquilo que sabemos do outro, mas sim naquilo que ainda não conhecemos sobre os nossos próprios passados traumáticos (TEGA, 2015, p.20). O interessante disso seria que o testemunho está localizado em um lugar de alteridade e em relação a um outro que está disposto a ouvir, pois é através da fala e da escuta que o isolamento do evento traumático pode ser quebrado. O testemunho não consiste em um enunciado sobre a verdade, mas sim em uma maneira para quem sofreu o trauma acessar àquela verdade. Nesse processo, tanto quem testemunha quanto quem ouve sofre transformações. Existe ainda um papel reparador em quem testemunha, aquele que primeiramente estava em uma posição de passividade se torna agente da ação (TEGA, 2015, p.24, 51).

Esses testemunhos de acontecimentos, que podem ser considerados simbolicamente como pesadelos, saem de uma dimensão íntima e privada e ganham um espaço na memória coletiva. A socióloga argentina Elizabeth Jelin afirma: “Há uma luta política pelo sentido do ocorrido, mas também sobre o sentido da memória mesma...o espaço da memória é, assim, um espaço da luta política” (JELIN, 2002, p. 6). No mesmo sentido, Nelly Richard afirma que a memória é uma arena em disputa, que pode ressignificar o passado e reconstruir o presente, possibilitando uma nova compreensão de recordações aparentemente estáticas (RICHARD, 2004). Nessa série, a memória deve ser entendida como oposta ao esquecimento e contra o silêncio. Rosana Palazyan recupera memórias invisibilizadas socialmente e, a partir delas, constrói cenas que estetizam um ocorrido passado e nos permite acessar os testemunhos traumáticos desses adolescentes sem escutá-los diretamente.

Como vimos acima, alguns desses adolescentes vivenciaram a violência doméstica, sofreram diretamente abusos físicos ou viram isso ocorrer com pessoas próximas, outros testemunharam assassinatos, ou seja, são jovens que foram expostos a frequentes experiências traumáticas. Nas cenas criadas pela artista, ao mesmo tempo em que acessamos esse horror dos traumas, através da reprodução do acontecimento tal como foi relatado, o uso dos objetos, materiais e procedimentos plásticos nas obras nos induzem a um certo con-

forto visual que atenua a dor. Ou seja, existe uma oposição simbólica subversiva entre a forma e o conteúdo na série. Nela identificamos as dores de vários traumas apresentados, assim como, uma harmonia estética, o agenciamento da artista e dos próprios adolescentes que puderam ressignificar suas memórias e as fissuras que a materialidade da obra opera na tradição artística.

Sobre o agenciamento da artista devemos mencionar que, indiretamente, ela pôde relatar seu próprio trauma com a violência urbana vivenciada através do assassinato de seu irmão Ricardo, em 1992. A partir dessa morte, Palazyan passa a operar em projetos que transfigurem seu luto em pauta sobre violência. Em um primeiro momento vai trabalhar com vítimas de violência e o sacrifício “eucarístico, com projetos sublimantes da dor e da perda”. Mais tarde, “o foco estará no trabalho de luto. Chamaríamos de ciclo Ricardo Palazyan ao que ela designou como ‘Uma história real particular’” (HERKENHOFF, 2002, p. 11-13). Depois, com o luto superado, a artista trabalha justapondo violência e infância. Nesse momento, a partir de relatos de jornais que noticiam violação e morte, a artista estrutura obras de contos de fadas de terror: tem a Cinderela que casou com traficante - que foi preso e morto na prisão - e, em seguida, ela foi assassinada; a Chapeuzinho Vermelho que conta a história de duas meninas que foram sequestradas, estupradas e, posteriormente, assassinadas por um homem (HERKENHOFF, 2002).

Nessa série ...uma história que você nunca esqueceu?, há um trauma e uma história que a artista também não esqueceu e não apenas os menores internados e é ela que está por trás das escolhas da artista. Todos ali são vítimas da violência, mas, ao mesmo tempo, como mencionamos acima, passam a ser agentes de suas próprias memórias, na medida em que Palazyan elabora a série em coautoria com os meninos, tendo em vista que seus testemunhos estão bordados nos travesseiros exatamente como foram narrados.

Além de mostrar no espaço expositivo um tema que socialmente as pessoas querem ignorar ou não gostam de discutir, a exclusão social e violência, Palazyan opta por suportes considerados banais e desprestigiados no universo artístico, como o travesseiro. Este possui um significado simbólico forte em nossa sociedade, sempre atrelado a momentos de intimidade, privacidade, descanso e, na série, torna-se suporte para testemunhos terríveis, verdadeiros pesadelos sociais. Heloísa Buarque de Hollanda considera que há na exposição

dessa série uma brutalidade que é contada através de um “luxo irônico da meia seda e do bordado delicado”, que a presença dos travesseiros sugerem noites pesadas, e que há também um “jogo de sombras na parede, do jogo entre narrador e espectador invadindo os fantasmas e a privacidade do universo interdito do outro” (2002, p.70).

Do mesmo modo que essa série abriga sentidos paradoxais, há uma transitoriedade ambivalente na história do bordado dentro do mundo das artes: ele deixou de ser uma atividade doméstica desvalorizada, para se tornar uma prática artística com poder político e de resistência, chegando às grandes galerias e museus de arte, como podemos ver na atualidade (PARKER, 2010). Ao invés de ser usado para decorar, trazer delicadeza e doçura, o bordado passou a revelar o caos, a força, a independência, a desconstrução e tudo o que quiserem *ad infinitum*.

Considerações Finais

Como mencionado na introdução, as artes têxteis, mesmo em inícios do século XX, ainda encontravam-se indissociavelmente ligadas aos estigmas do amadorismo feminino, do artesanato e da domesticidade (SIMIONI, 2010). Por isso, embora o trabalho têxtil tenha sido realizado com grande força pelas mulheres nas fábricas e haja uma consciência histórica de que isso tenha ocorrido, muito do imaginário social a respeito do bordado ainda encontra-se ligado à casa e à domesticidade feminina. Ao bordar no travesseiro, mesmo que a artista não tenha tido a intenção, ela rompe com os sentidos tradicionais do bordado e do próprio objeto escolhido. Ele que é um objeto do espaço doméstico, que está distante do mundo da arte e que tem seus sentidos associados muito mais aos sonhos, a momentos de intimidade, introspecção e descanso, na série, cria teias de significações completamente opostas a essas. No lugar da privacidade e intimidade, temos a divulgação das memórias e testemunhos e, ao invés de sonhos, vemos cenas de horror.

É importante ressaltar que a própria artista teve suas questões negativas com o bordado em sua adolescência. Rosana Palazyan tinha uma avó que era professora de bordado na Grécia e durante sua infância quis ensiná-la a bordar, mas a artista não quis aprender, pois acreditava que o bordado fosse uma prática de mulheres do passado. Ironicamente, anos mais tarde, foi a partir dele que

a maior parte de suas obras foram elaboradas. Por não ter aprendido a bordar da forma tradicional, Palazyan criou sua própria técnica de bordado. Interessante notar que o sentido depreciativo que a artista dava ao bordado durante sua adolescência, anos mais tarde, foi por ela mesmo deslocado e subvertido através de suas obras. Em suas criações vemos que as práticas sociais e objetos associados à docilidade, passividade, domesticidade como se fossem atributos femininos são construídas e não naturais. Seu bordado não é delicado, ao contrário, é da brutalidade, do trauma e da violência que ela extrai sua ficção e o que parece reiterar a norma subverte a tradição.

Referências

CARUTH, Cathy. *Trauma: explorations in memory*. Baltimore, EUA: Johns Hopkins University Press, 1995.

CARVALHO, Vania Carneiro de. **Gênero e artefato: o sistema doméstico na perspectiva da cultura material** – São Paulo, Editora da Universidade de São Paulo/FAPESP, 2008.

CHADWICK, Witney. *Women, Art and Society*. London: Thamesand Hudson, 1996.

GARB, Tamar. *L' Art féminin: the formation of a critical category in late nineteenth century france*, *Art History* (12), London, nº1, março 1989.

HERKENHOFF, Paulo. **Texto do Catálogo da exposição: ROSANA PALAZYAN**. Centro Cultural Banco Do Brasil, Rio Janeiro, 2002.

HOLLANDA, Heloisa Buarque de. **Texto do Catálogo da exposição: ROSANA PALAZYAN**. Centro Cultural Banco Do Brasil, Rio Janeiro, 2002.

JELIN, Elizabeth. *Los trabajos de La memoria*. Espanha: Editorial Siglo XXI, 2002.

PALAZYAN, ROSANA. **Catálogos, críticas e artigos selecionados**. Disponível em <<https://rosanapalazyan.blogspot.com/2015/04/linguagens-do-corpo-carioca-vertigem-do.html>>

PALAZYAN, ROSANA. **Texto do Catálogo da exposição: ROSANA PALAZYAN**. Centro Cultural Banco Do Brasil, Rio Janeiro, 2002.

PARKER, Rozsika. *The Subversive Stitch: Embroidery and the Making of the Feminine*. Nova York: I.B Tauris, 2010.

PERROT, Michelle. *Os excluídos da história: operários, mulheres e prisioneiros*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988.

RICHARD, Nelly. *Masculine/Feminine: Practices of difference(s)*. Durham/London: Duke University Press, 2004, p. 13-14.

SIMIONI, Ana Paula Cavalcantini. Bordado e transgressão: questões de gênero na arte de Rosana Paulino e Rosana Palazyan. *Revista Proa*. V. 01, N. 02, 2010. Disponível em: <http://www.ifch.unicamp.br/proa/ArtigosII/PDFS/anasimioni.pdf>. Acesso em: 10 fev. 2019.

TEGA, Danielle. *Tempos de dizer, tempos de escutar: testemunhos de mulheres no Brasil e na Argentina*. São Paulo: FAPESP, 2018.

TEGA, Danielle. *Tramas da memória: um estudo de testemunhos femininos sobre as ditaduras militares no Brasil e na Argentina*. Tese de doutorado IFCH-UNICAMP. Campinas, 2015.

Submetido em março de 2020 e aprovado em maio de 2020.


Como citar:

REBESCO, Vanessa Lúcia de Assis. Bordados, sonhos e pesadelos: deslocamentos de traumas e objetos domésticos na obra de Rosana Palazyan. *Arte e Ensaios*, Rio de Janeiro, PPGAV-UFRJ, vol. 26, n. 39, p. 81-91, jan./jun. 2020. ISSN-2448-3338. DOI: <https://doi.org/10.37235/ae.n39.7>. Disponível em: <<http://revistas.ufrj.br/index.php/ae>>

Corpo e autoexperimentação: uma leitura da *art charnel* de ORLAN a partir do pensamento pós-feminista de Paul B. Preciado

Body and self-experimentation: a reading of ORLAN's art charnel from Paul B. Preciado's post-feminist thinking

Rejane Lopes Rodrigues*

 [0000-0001-6280-2680](https://orcid.org/0000-0001-6280-2680)

Resumo

A partir da década de 1960 teve início na Europa e nos EUA um novo movimento artístico conhecido como arte performativa. ORLAN, artista plástica francesa, insere-se neste movimento através de obras que incluem intervenções cirúrgicas em seu próprio corpo com o objetivo de questionar o status do corpo feminino na sociedade ocidental contemporânea. Diante disso, propomos no presente artigo, uma análise do seu trabalho a partir das considerações teóricas do filósofo e escritor transgênero Paul B. Preciado.

Palavras-chave

Arte performativa; ORLAN; Gênero; Feminismo; Paul. B. Preciado

Abstract

From the 1960s, a new artistic movement known as performative art began in Europe and the USA. ORLAN, a French artist, is part of this movement through works that include surgical interventions on her own body in order to question the status of the female body in contemporary Western society. Therefore, in this article, we propose an analysis of his work based on the theoretical considerations of the transgender philosopher and writer Paul B. Preciado.

* Professora de Filosofia do IFRJ. Mestre e doutora em Memória Social pela UFRJ.

Keywords

Performative art; ORLAN; Genre; Feminism; Paul B. Preciado

Introdução

Criadora do “manifesto da arte carnal”, a artista plástica francesa ORLAN¹, nascida em 1947, procura realizar um questionamento sobre o status do corpo na sociedade ocidental contemporânea, mais especificamente sobre o corpo da mulher. Em suas obras, realiza inscrições em seu próprio corpo através de inúmeras intervenções cirúrgicas. Apesar de ter desenvolvido a maior parte das obras que analisaremos neste artigo ainda na segunda metade do século XX, acreditamos ser possível fazer uma leitura da sua produção artística a partir da perspectiva do pensamento pós-feminista de Paul B. Preciado.

Paul B. Preciado, filósofo e escritor feminista transgênero, nasceu na Espanha em 1970. A transição de gênero iniciou-se em 2014 e, antes deste processo, identificava-se pelo nome Beatriz Preciado. O seu pensamento parte da noção de “tecnologia de gênero”, já utilizada por Teresa de Lauretis, aplicando-a às novas biotecnologias de produção e reprodução do corpo. Enfatiza-o como espaço de construção biopolítica, como lugar de opressão, mas também como centro de resistência. Com isso, propõe um novo campo de estudo para o feminismo: a análise de diferentes tecnologias de gênero que produzem, de forma precária e instável, corpos, sujeitos de enunciação e de ação. Antes de Preciado, Judith Butler já havia introduzido uma aguda crítica tanto à epistemologia gênero-sexo quanto à gramática do feminismo tradicional. Para Butler, o gênero é um sistema de regras, convenções, normas sociais e práticas institucionais que produz performativamente o sujeito que pretende descrever. Através de uma leitura cruzada de Austin, Derrida e Foucault, Butler identificou uma consideração do gênero não mais como uma essência ou uma verdade psicológica, mas como uma prática discursiva, corporal e performativa por meio da qual o sujeito adquire inteligibilidade social e reconhecimento político. Também não podemos esquecer as contribuições de Donna Haraway, bióloga e filósofa estadunidense, que levou a hipótese performativa para mais fundo no corpo, colocando-a em células, cromossomos e genes. Desta forma, consideramos

¹ O nome ORLAN é um nome artístico e deve ser escrito com letras maiúsculas. ORLAN declarou que selecionou um nome nem masculino nem feminino com o objetivo de transgredir os tabus e de ficar à margem dos modelos de gênero. (GONZAGA, 2012).

que o pós-feminismo está inserido em um feminismo plural, que leva em conta a questão da diferença e propõe novas cartografias para o feminino.

Em seu Manifesto contrassexual, publicado em 2002, Preciado instaura uma filosofia do corpo em mutação, demandando formas de hiperconstrutivismo do corpo e de seus órgãos sexuais em total ruptura com as soluções filosóficas e políticas do feminismo tradicional. Segundo Bourcier (2014, p. 14):

(...) o que nos diz Beatriz Preciado, de maneira instrutiva e espantosa, é que todos nós já estamos mais ou menos operados/as por tecnologias sociais bem precisas, dito de outro modo, que todos somos *pós-op* [Pós-operatório: designa, segundo o discurso médico, o estatuto de uma pessoa transexual depois da ou das operações cirúrgicas de reatribuição de sexo]: razão pela qual nos valeria mais apontarmos para certas formas de resistência contrassexuais do que continuar nostalgicamente nos agarrando às velhas ficções de “natureza”.

Desta forma, ao afirmar que o sistema sexo/gênero é um sistema de escrita e a arquitetura do corpo, que é política, se dá em sua própria materialidade, está nos fornecendo elementos para pensarmos a *art charnel* ou arte carnal de ORLAN. Aqui iremos utilizar a obra *Testo Junkie: sexo, drogas e biopolítica* na era da fármacopornografia, publicada em 2008. Nesta obra, Preciado analisa o que ele chama de “regime farmacopornográfico”, referindo-se à importância adquirida pelas indústrias farmacêutica e pornográfica na sociedade ocidental contemporânea. O gênero farmacopornográfico é sintético, maleável, aberto à transformação e imitável, assim como possível de ser tecnicamente produzido e reproduzido. Há também na obra capítulos autobiográficos em que o autor descreve o processo de autoadministração de testosterona. Trata-se de uma intoxicação voluntária à base de testosterona sintética, o que, segundo ele, consistiria em um “ensaio corporal”.

As modificações corporais produzidas pela arte

O que é o corpo? Como podemos pensá-lo e descrevê-lo? Quais são as possibilidades e experiências que estão abertas a esta instância? Em *Memórias na carne*, Farias e Barbosa (2012) afirmam que o corpo é um *topos* dinâmico,

onde são inscritas as marcas das experiências vividas ao longo da sua existência. Afirmam ainda que o corpo é um arquivo vivo de marcas de memória, decorrentes do encontro com o mundo e consigo mesmo e invadido por uma ordenação advinda do âmbito da linguagem. Esta seria a responsável por abrir um fosso intransponível, a ponto de ser impossível qualquer redução do corpo à condição natural, pensada em termos da dinâmica corpórea mediada pelo instinto. As modificações corporais contemporâneas surgem, em sua grande maioria, no século XX, quando são difundidos os poderes dos anestésicos para tornar possível o culto aos padrões de beleza do corpo em condições indolores. Com exceções feitas aos rituais de algumas culturas ancestrais que transformam o corpo como pertencimento à comunidade ou para marcar uma passagem na vida, podemos afirmar que as modificações corporais contemporâneas têm conotações artísticas. Elas são conhecidas nos meios midiáticos a partir de várias terminologias: tatuagem, *piercing*, *branding*, *body modification*, *body play*, *art charnel*, *body art*, bioarte, *body building*, entre outras.

Na civilização ocidental contemporânea, veicula-se tanto um corpo que atende aos ideais circulantes no mercado de consumo, como aquele que reflete a decisão do sujeito de querer transformá-lo artisticamente. Podemos identificar toda uma indústria estética destinada a produzir uma forma corpórea segundo um padrão atrelado à circulação do capital e do consumo. E, buscando se manter na contramão dessa corrente, também encontramos movimentos artísticos que farão o uso do corpo como forma de expressão artística e questionamento do *status quo*: “a *body art* e outras formas de modificações corporais atestam esse princípio da contemporaneidade de que tudo se inscreve na rubrica da transitoriedade: corpos mutáveis, hábitos passageiros e formas físicas instáveis” (FARIAS; BARBOSA, 2012, p. 98).

Em meados da década de 1960, segundo Smith (2000), teve início na Europa e nos EUA um novo movimento artístico chamado de arte conceitual, também conhecido como arte corporal, arte performativa e arte narrativa. Este movimento fazia parte de uma rejeição ao artigo de luxo único em que se transformou o tradicional objeto de arte. No lugar dele, surgiu uma ênfase sem precedentes nas ideias: uma vasta e desordenada gama de informações, de temas e de interesses não facilmente contidos em um só objeto, mas transmitida mais apropriadamente por propostas escritas, fotografias, documentos, mapas,

filme e vídeo, pelo uso que os artistas faziam de seus próprios corpos e, sobretudo, da própria linguagem. Ao desprezar a consubstanciação no objeto artístico singular, a arte conceitual buscava alternativas para o espaço circunscrito da galeria de arte e para o sistema de mercado do mundo da arte. Tal fenômeno tem o seu marco histórico no *ready-made*² de Marcel Duchamp, em 1917. Neste ano, o jovem artista francês que afirmava estar “mais interessado nas ideias do que no produto final”, pegou um mictório comum, assinou-o e apresentou-o como peça de escultura intitulada Fonte em uma exposição que estava ajudando a organizar em Nova York. A obra foi rejeitada por seus colegas, mas depois deste evento a arte nunca mais voltou a ser a mesma.

Ainda segundo Smith (2000), Duchamp deu a entender que a arte podia existir fora dos veículos convencionais e manuais da pintura e da escultura, e para além das considerações de gosto. O seu ponto de vista era que a arte relacionava-se mais com as intenções do artista do que com qualquer coisa que ele fizesse com as próprias mãos ou sentisse a respeito da beleza. Concepção e significado tinham precedência sobre a forma plástica, assim como o pensamento sobre a experiência dos sentidos. Depois de 1966, o interesse no contexto e na dispensabilidade do objeto artístico único tornou-se epidêmico. As motivações eram variadas: políticas, estéticas, ecológicas, teatrais, estruturalistas, filosóficas, jornalistas, psicológicas, o que parecia oferecer uma prova indiscutível de que a pintura e a escultura convencionais estavam exaustas. Muitos artistas sentiram-se desinteressados nas conotações de estilo, valor e prestígio do objeto tradicional. Outros artistas quiseram driblar ou ridicularizar o sistema de mercado que ele engendrou, e ainda outros sentiram-se confinados pelo próprio espaço da galeria.

² O *ready-made* é a manifestação artística radical de Marcel Duchamp de romper com o objeto artístico tradicional, uma vez que se trata de apropriar-se de algo que já está feito: escolhe produtos industriais, realizados com finalidade prática e não artística (urinol de louça, pá, roda de bicicleta), e os eleva à categoria de obra de arte.

A art channel de ORLAN

As obras de ORLAN que iremos analisar neste artigo estão em sintonia com as expressões artísticas que conhecemos como *performance*, bem como o *happening*, surgidas a partir da década de 1960. Desde as suas primeiras apresentações, ORLAN dirige a sua atenção para o problema da presença histórica do corpo feminino como objeto de interesse da pintura e da escultura na tradição da arte conceitual. Também busca promover a figura da mulher como ser que dispõe de seu corpo de maneira alternativa e absolutamente soberana. As primeiras obras foram feitas com o tecido do seu enxoval e consistiu em instalações e performances em espaços de arte contemporânea na Europa e nos EUA. Afirma ainda que incomodou várias vezes as colegas feministas quando realizou apresentações em que segurava um cartaz com o seguinte anúncio: “Eu sou uma homem e um mulher”. Segundo as suas próprias palavras,

A arte que me é intrínseca pertence à resistência. A arte deve desmantelar nossos *a priori*, perturbar nossos pensamentos visto que tal arte coloca-se fora das normas. E mesmo fora da lei: é contra a arte a ordem burguesa. Ela não é para nós algo que embala, no sentido de servir àquilo que já conhecemos. Esta arte deve correr risco, ou seja, o risco de não ser aceita. É desviante e, em si mesma, um projeto da sociedade. E, mesmo se esta declaração é muito romântica, ingênua, eu digo: a arte pode, a arte deve mudar o mundo. Eis sua única justificativa (ORLAN, 1997, p. 36).

Em 1990, ORLAN inicia uma série de performances por meio de intervenções cirúrgicas. A sala de cirurgia, devidamente redecorada, é o seu ateliê de artista e as intervenções um processo para produzir suas obras. Neste processo, os cirurgiões são vestidos por grandes estilistas e durante as cirurgias a artista lê textos em voz alta. No total, foram nove cirurgias que viraram objeto de fotografias e vídeos. Na página seguinte podemos algumas fotos de suas cirurgias-performance:

Arte e Ensaios
vol. 26, n. 39,
jan./jun. 2020



Fig. 1 e 2

5ª cirurgia-performance.
Paris, 6 de julho de 1991.

Fonte: Retirado de ORLAN.

*De l'art charnel au baiser
de l'artiste. Paris: Éditions
Jean-Michel Place, 1997, p. 10.*

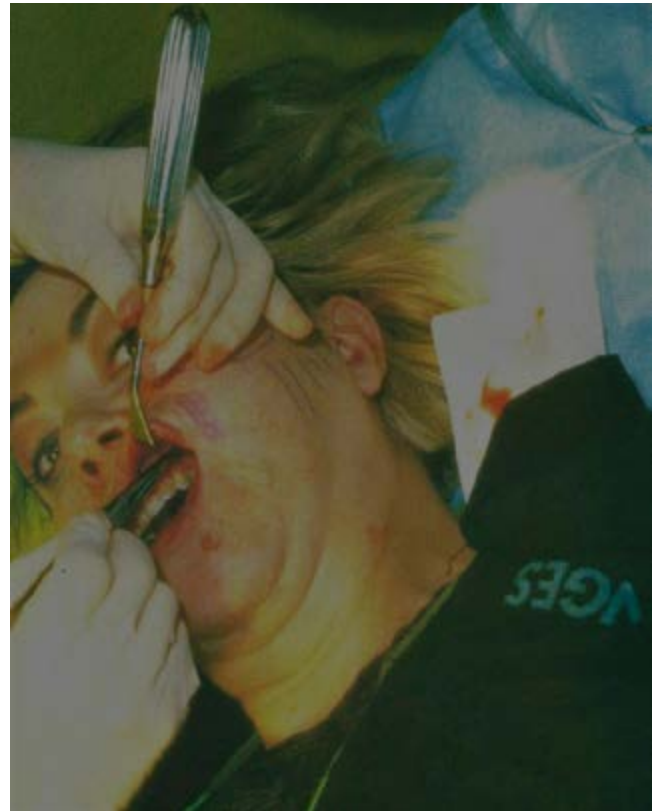


Fig. 3, 4 e 5
4ª cirurgia-performance.
New York, 21 de novembro
de 1993.

Fonte: Retirado de ORLAN.
*De l'art charnel au baiser
de l'artiste*. Paris: Éditions
Jean-Michel Place, 1997, p. 8.

Os registros visuais das transformações sofridas pela artista nas salas de operação também eram assistidos por transmissões via satélite em diferentes galerias de arte do mundo inteiro. As primeiras cirurgias visaram a transformação do rosto de tal forma que compilhassem em si algumas figuras femininas míticas: Diana (insubmissa aos deuses), Monalisa (personagem da história da arte que pode ser um homem), Europa (personagem que se deixa levar pela aventura) e Vênus (encarnação da beleza carnal). ORLAN, em seu trabalho, tem como principal objetivo questionar os padrões de beleza e denunciar as pressões sociais exercidas sobre o corpo, em particular sobre o corpo das mulheres. Em sua sétima cirurgia, ela colocou implantes de silicone em cada lado da testa, criando dois chifres. Com isso, ela visa promover um curto-circuito em toda a

ideia de uma beleza pura, canônica, ideia normalmente vinculada pelas cirurgias plásticas. ORLAN afirma que: “A cirurgia plástica é um dos lugares onde o poder do homem pode se inscrever sobre o corpo da mulher. Eu jamais poderia obter as cirurgias que eu obtive com a minha cirurgiã, os cirurgiões homens sempre querem me deixar *mignonne*” (HEUZE, 2000, p. 73).

Na conferência em que explica os princípios e objetivos da sua arte, ORLAN (1997) afirma que a arte carnal é um trabalho de autorretrato com os meios tecnológicos disponíveis nos dias atuais e que oscila entre a desfiguração e a reconfiguração do corpo. Ela se inscreve sobre a carne porque em nossa época a tecnologia permite, tornando os corpos um *ready-made* modificável. Contrariamente à *body art*, a arte carnal não deseja a dor, nem a encara como fonte de gratificação ou redenção. O importante não é o resultado plástico final, mas sim a operação-cirurgia-performance, tornando o corpo modificado um lugar de debate público. Ela também recusa a herança da tradição cristã da negação do corpo-prazer, não sendo a arte carnal uma arte auto-mutilante. Pela frase “Viva a morfina! Abaixo a dor!”, ORLAN defende o uso da anestesia e dos analgésicos. Afirma ainda que a sua arte não é contra a cirurgia estética, mas contra os padrões que ela vincula e que se inscrevem nas carnes femininas e também masculinas. Para alguns, o envelhecimento do corpo pode ser uma experiência insuportável e a utilização da cirurgia estética pode ser bem positiva. É bem evidente que a cirurgia estética não deve ser obrigatória, como também a pressão social não deve prevalecer sobre o desejo dos indivíduos, mas “fazer cirurgia não é natural, seja a estética ou não, como também não é natural tomar antibiótico para não morrer de infecção. É uma experiência do nosso século, uma das possíveis de ser escolhida” (ORLAN, 1997, p. 40).

Ao longo do seu percurso artístico, ORLAN define-se de forma irônica como uma “neo-feminista, pós-feminista e alter-feminista” (GONZAGA, 2012) já que os embates feministas deixam claro que o corpo é político e esta consciência transformou-se em uma questão histórica. Os trabalhos posteriores de ORLAN, após a série das nove cirurgias-performance, continuaram investigando o lugar das imagens resultantes de novas tecnologias na criação de um corpo plural, porém de forma indireta, através da arte digital. Desta forma, ela continuou fiel ao fio condutor das suas provocações: a construção de um corpo transgressor na imagem, instalado no limite entre natureza e cultura.

A arte carnal de ORLAN a partir das perspectivas teóricas de Paul B. Preciado

Preciado (2014) afirma que o corpo é um texto socialmente construído, um arquivo orgânico da história da humanidade na qual certos códigos se naturalizam e outros são sistematicamente eliminados. O sistema sexo/gênero é um sistema de escritura: o sexo, como órgão e prática, não é um lugar biológico preciso. Até Donna Haraway, as análises feministas da ciência reduziram as tecnologias do sexo a certo número de tecnologias reprodutivas. A ciência foi rejeitada por representar uma forma sofisticada da dominação masculina sobre o corpo das mulheres, assimilando assim qualquer forma de tecnologia ao patriarcado. Ao promover a demonização de toda forma de tecnologia como dispositivo a serviço da dominação patriarcal, esse feminismo foi incapaz de imaginar as tecnologias como possíveis lugares de resistência à dominação. A maioria dessas críticas feministas reivindicou uma revolução anti-tecnológica na qual os corpos das mulheres se liberariam do poder coercitivo e repressivo dos homens e das tecnologias modernas para se fundir com a natureza. Preciado (2014) questiona tal pensamento e afirma que compreender o sexo e o gênero como tecnologias permite remover a falsa contradição entre essencialismo e construtivismo.

Em *Testo Junkie: sexo, drogas e biopolítica na era farmacopornográfica*, Preciado (2018) afirma que, longe de ser a criação de uma agenda feminista, a noção de gênero apareceu nas indústrias médicas e terapêuticas dos Estados Unidos no final da década de 1940. Em 1955, o psicólogo infantil John Money, que tratava bebês intersexuais, tornou-se a primeira pessoa a fazer uso da categoria gramatical de gênero como uma ferramenta clínica e de diagnóstico. Às rígidas classificações sexuais do século XIX, ele opôs a maleabilidade do gênero, utilizando técnicas bioquímicas e sociais. Desta forma, partiremos do princípio de que ser homem ou mulher é uma ficção produzida por um conjunto de tecnologias do corpo, de técnicas farmacológicas e audiovisuais que funcionam como próteses de subjetivação. O gênero é um programa operacional capaz de desencadear uma proliferação de percepções sensoriais sob a forma de afetos, desejos, ações, crenças e identidades. E será justamente este o recorte utilizado por ORLAN em suas performances: a autoexperimentação de seu corpo a partir das possibilidades proporcionadas pelas novas tecnologias, tendo em vista promover afetos e reflexões acerca da condição do corpo feminino em nossa sociedade.

Fazendo uma breve análise do uso das cirurgias plásticas sobre o corpo humano, podemos afirmar que os procedimentos cirúrgicos desenvolvidos para tratar as vítimas das duas grandes guerras mundiais na primeira metade do século XX serão transformados, nas décadas de 1950 e 1960, em técnicas para cirurgias cosméticas. Com o tempo, as diversas intervenções de cirurgia plástica se transformam em técnicas de consumo de massa para uma nova classe média. Em suas performances, ORLAN questiona os ideais de beleza vinculados por essas novas intervenções cirúrgicas e a pressão que tais ideais promovem, sobretudo, sobre o corpo das mulheres. Como vimos anteriormente, ela não nega as tecnologias disponíveis nesta área e os possíveis usos que podemos fazer delas, mas sim propõe novos caminhos, onde tais cirurgias podem ser utilizadas para uma construção mais autônoma de si. Preciado também segue a mesma linha de pensamento proposta por ORLAN, incorporando em suas análises e propostas de resistência o uso das tecnologias médicas e cosméticas desenvolvidas ao longo do século XX, só que em um nível molecular, através do uso de substâncias químicas.

Segundo Preciado (2018), é apenas através da reapropriação estratégica dos aparelhos biotecnológicos que se torna possível inventar a resistência e arriscar uma revolução. Parece urgente encarar os nossos corpos como plataformas biopolíticas e testar sobre eles os efeitos dos assim chamados hormônios sexuais sintéticos, com o objetivo de criar e demarcar novas estruturas de inteligibilidade cultural para os sujeitos sexuais e de gênero. Antes que todas as inovações teórico-políticas produzidas durante os últimos quarenta anos pelo feminismo, pelo movimento de liberação negra e pela teoria *queer* e transgênero sejam reduzidas a sombras radioativas, é indispensável transformá-las em experimentação coletiva, em prática física, em modos de vida e formas de convivência. Afinal, Preciado afirma que “é necessário evoluir para práticas de autointoxicação voluntária e que o contraprojeto da modernidade é fazer da autoexperimentação a tecnologia central do eu em uma sociedade distópica” (PRECIADO, 2018, p. 367).

Desta forma, podemos perceber que Preciado percorre caminhos bastante semelhantes aos percorridos por ORLAN em sua estratégia de pensar o corpo normatizado, mas também revolucionário, a partir da perspectiva do discurso de gênero, ultrapassando os discursos feministas tradicionais. Segundo as suas

próprias palavras, “os hormônios são próteses químicas. Drogas políticas. Neste caso, a substância não só modifica o filtro com que decodificamos o corpo e, portanto, o modo pelo qual somos decodificados pelos outros” (PRECIADO, 2018, p. 413). Desta forma, de acordo com o que vimos ao longo deste artigo, o pensamento que não utiliza o seu corpo como plataforma ativa de transformação está pisando em falso. Ideias não bastam. Apenas a arte trabalhando junto com a *práxis* pode gerar mudanças.

Referências

BOURCIER, M., 2014. ‘Prefácio’. In. PRECIADO, B. Manifesto contrassexual, São Paulo, n-1 edições.

FARIAS, F. R. de; BARBOSA, C. M., 2012. Memórias na carne, Curitiba, CRV.

GONZAGA, R. M., 2012. ‘O corpo como rascunho: ORLAN, o verbo feito carne feito imagem feita verbo’. In. Congresso Internacional da Associação de Pesquisadores em Crítica Genética, X Edição, pp. 798-807. Disponível em: <http://www.anpap.org.br/anais/2011/pdf/cpa/ricardo_mauricio_gonzaga.pdf>. Acesso em: 19 Nov. 2017.

HEUZE, S., 2000. *Changer le corps?* Paris, Éditions La Musardine.

ORLAN, 1997. *De l'art charnel aubaiser de l'artiste*, Paris, Éditions Jean-Michel Place.

PRECIADO, B., 2014. *Manifesto contrassexual*, São Paulo, n-1 edições.

PRECIADO, B. P., 2018. *Testo Junkie: sexo, drogas e biopolítica na era farmacopornográfica*, São Paulo, N-1 edições.

SMITH, R., 2000. 'Arte conceitual'. In. STANGOS, N. *Conceitos da arte moderna: com 123 ilustrações*, Rio de Janeiro, Jorge Zahar.

Submetido em fevereiro de 2020 e aprovado em junho de 2020.


Como citar:

RODRIGUES, Rejane Lopes. Corpo e autoexperimentação: uma leitura da *artcharnel* de ORLAN a partir do pensamento pós-feminista de Paul B. Preciado. **Arte e Ensaios**, Rio de Janeiro, PPGAV-UFRJ, vol. 26, n. 39, p. 93-105, jan./jun. 2020. ISSN-2448-3338. DOI: <https://doi.org/10.37235/ae.n39.8>. Disponível em: <<http://revistas.ufrj.br/index.php/ae>>

A questão do espaço e a enunciação do sujeito no trabalho de Dana Awartani

The issue of space and the enunciation of the subject in the work of Dana Awartani

Deivisson Dias Chagas*

 [0000-0003-3293-787X](https://orcid.org/0000-0003-3293-787X)

Resumo

O presente artigo analisa a questão do espaço e do sujeito colonizado na obra “*I went away and forgot you. A while ago I remembered. I remembered I’d forgotten you. I was dreaming*”, da artista saudita Dana Awartani. Misto de arte *site-specific* e registro fílmico de performance, o trabalho dialoga com a insurgência de novos sujeitos na produção de arte contemporânea em contextos contra hegemônicos e de subalternidade crítica, bem como com as mudanças ocorridas desde a década de 1960 até os dias de hoje em torno da concepção de especificidade do espaço.

Palavras-chave

Site-specific; Performance;
Sujeito; Subalternidade

Abstract

This paper analyzes the issue of space and the colonized subject in the work “I went away and forgot you. A while ago I remembered. I remembered I’d forgotten you. I was dreaming”, by Saudi artist Dana Awartani. Mixed with site specific art and filmic performance record, the work dialogues with the insurgency of new subjects in the production of contemporary art in contexts against hegemonic and critical subalternity, as well as with the changes that occurred from the 1960s to the present day in around the concept of space specificity.

* Mestrando no Programa de Pós Graduação em Artes Visuais do Instituto de Artes da Unicamp.

Instalado no espaço da galeria, um tapete de mosaico multicolorido recobre parte do piso. Na parede ao fundo, um filme em projeção mostra o mesmo chão de mosaico espelhado recobrendo o piso de uma ampla sala de estar. A certa altura do vídeo uma mulher aparece em uma porta que se encontra na parede ao fundo da sala. A mulher em questão veste um traje negro em peça única, que vai do pescoço aos pés. Tem os cabelos negros e longos soltos. Rapidamente identificamos tratar-se de uma mulher não-ocidental, quem sabe uma mulher árabe. Toma uma vassoura e adentra o espaço da sala. Calmamente começa a varrer o chão, que para surpresa de quem assiste, trata-se de um efêmero tapete feito de areia e pigmento. Acompanhamos o trabalho resignado da performer, que transforma, em questão de minutos, aquele imbricado mosaico de cores em um amontoado de areia cinzento. À medida que varre, um novo piso em mosaico é revelado, este de pedra e impassível diante das vassouradas. Terminado a ação, a artista deixa a sala e cerra a porta. Permanece o piso de pedra e o amontoado de areia.

Esse é o trabalho da artista saudita Dana Awartani apresentado na 21ª Bienal de Arte Contemporânea do Sesc Vídeo_Brasil, intitulado “*I went away and forgot you. A while ago I remembered. I remembered I’d forgotten you. I was dreaming*”. A edição do evento teve como tema curatorial Comunidades Imaginadas e procurava fazer “uma investigação em torno de certas preocupações comunitárias nas produções artísticas do Sul Global” (BOGOSSIAN; DUARTE; LÓPEZ, 2019, p.41).

O trabalho de Awartani apresenta características interessantes como tratar-se de uma obra *site-specific*, uma vez que se realiza como uma instalação naquele espaço expositivo específico, ao mesmo tempo em que se trata também de uma ação performática realizada em outro espaço e tempo. A simultaneidade destas duas dimensões espaço-temporal, um passado já ocorrido, – registrado e atualizado por meio do vídeo – e um presente que se corporifica no imbricado tapete de areia, nos alerta para a possibilidade de uma ampliação daquilo que podemos entender por lugar, principalmente, nos trabalhos de arte contemporâneos.

Mas ao falarmos de uma ampliação de um lugar, de que ampliação estamos falando? A que lugar estamos nos referindo? Ao nos referirmos aos trabalhos referenciados na história da arte, cuja preocupação central é o *locus* ou o *site*, invariavelmente teremos que nos remeter à ideia de trabalhos *site-specific*,

principalmente aqueles produzidos durante as décadas de 1960 e 1970, no contexto norte-americano ou inglês, predominantemente.

A assimilação destas questões espacializadas pelo cânone da arte foi, de certa maneira, um sintoma da mudança acerca do entendimento do sujeito produtor e receptor de arte. O principal sintoma que os trabalhos *site-specific* deste primeiro momento apontavam para um declínio da ideia de espaço concebida no bojo do projeto modernista. Marcado pela racionalidade, o espaço modernista se caracterizava pela assepsia em relação ao contexto social, sendo o museu, com suas paredes brancas e iluminação artificial sua personificação mais completa. Assim, o desenvolvimento do museu enquanto instituição ao longo dos séculos XVIII e XIX foi uma das facetas mais importantes da constituição do pensamento moderno, uma vez que representava um espaço próprio para o acondicionamento e salvaguarda de trabalhos artísticos, dando-lhes uma aura de autonomia em relação ao seu contexto histórico e material (O'DOHERTY, 2002, p. 3).

A pretensão de um espaço neutro, construído pelo cubo branco começava a ser questionada por trabalhos que se davam agora fora das salas expositivas e em diálogo com as especificidades e variantes do local em que aconteciam. Sob forte influência do minimalismo, essas experiências surgem, de modo geral, entre artistas residentes nos Estados Unidos, que se tornara o novo epicentro econômico e, conseqüentemente, o novo centro da produção artística internacional.

Pressentindo a decadência do formato museológico e “certo esgotamento dos elementos criativos do modernismo” (FUREGATTI, 2007, p. 34), artistas entre as décadas de 1960 e 1970 nos Estados Unidos iniciaram um movimento de afastamento dos locais tradicionais da arte, como os museus e as galerias. Havia uma clara busca por novas formas de atuação e novos espaços, o que proporcionou o encontro de artistas com a paisagem, seja ela natural ou urbana.

Os trabalhos *site-specific* eram uma tentativa, portanto, de fugir do universalismo racionalizante do espaço moderno, para um espaço menos idealizado, mais real e sensorial. Para experimentar e criar dentro dessa concepção de espaço, os artistas deste período passaram a se interessar pelas características físicas e formais que os *sites* apresentavam, como comprimento, extensão, temperatura, escala e assim por diante.

Este gesto de buscar outros lugares para a produção artística colocou ao trabalho *site-specific* uma dupla aspiração. Primeiro, o desafio epistemológico de

realocar o significado interno do objeto artístico para as contingências do seu contexto. Ao mesmo tempo, essa mudança de perspectiva da relação com o espaço acarretou uma segunda aspiração, a “reestruturação radical do sujeito cartesiano para um modelo fenomenológico da experiência corporal vivenciada” (KWON, 2008, p. 168). Essa primeira realocação do tratamento dado ao espaço é causada e, possivelmente, causa uma mudança em relação ao entendimento do sujeito, o que é essencial para que transformações epistêmicas ocorram.

A partir destas duas constatações, podemos refletir acerca do impacto que a modificação da concepção de espaço causa no cânone tradicional da arte e como essa mudança é perpetrada. Em primeiro lugar, quando se muda a concepção de *site*, conseqüentemente há uma alteração nas linguagens que podem ser entendidas como artísticas. Novos elementos tendem a aparecer, como o trabalho feito por máquinas, as intervenções na terra em amplos espaços a céu aberto, as ações a partir do corpo do artista e assim por diante. Em segundo lugar e não menos importante, mudando-se a concepção de *site*, acompanha-se também a mudança do paradigma epistemológico que dá significado ao objeto artístico. Essa mudança operacional não é de feitio simples, mas demanda, no limite, a mudança do paradigma que sustenta o entendimento do sujeito que produz e recebe a obra de arte. Como citado, ocorre que com o advento da arte *site-specific* o paradigma do sujeito racional cartesiano cai, dando lugar a uma concepção fenomenológica do sujeito, mais calcado na experiência sensorial e corpórea.

Superado a concepção do espaço modernista com o ganho de novos terrenos, os artistas começaram – a partir dos anos 1980 – a voltar sua atenção não somente para as questões físicas e formais do espaço, mas para questões que continham maior grau de criticidade. Expandindo o conceito de *site*, as práticas artísticas passaram a operar em uma chave de funcionamento muito diferente daquelas primeiras preocupações dos artistas da *site-specific* dos anos 1970. Se naquele momento o *site* era entendido rigorosamente a partir de suas características formais e físicas, nesse momento este entendimento passará por uma radical ampliação, e os trabalhos passarão a adotar novos critérios para o que se entende por *site*. Mais que um lugar físico, o *site* passa a ser entendido como um lugar discursivo ampliado, que pode muito bem acomodar “uma história étnica reprimida, uma causa política, um grupo de excluídos

sociais”, o que representa “um salto conceitual crucial na redefinição do papel ‘público’ da arte e do artista” (KWON, 2008, p.171). Tais mudanças são notadas por Hal Foster (2014, p. 173) da seguinte maneira:

Esses desdobramentos constituem uma sequência de investigações: primeiro, dos materiais constituintes do meio artístico, em seguida, das condições espaciais de sua percepção, e depois, das bases corpóreas dessa percepção [...]. Em pouco tempo, a instituição da arte não podia mais ser descrita apenas em termos espaciais (estúdio, galeria, museu etc.); era também uma rede discursiva de diferentes práticas e instituições, de outras subjetividades e comunidades. Tampouco o observador da arte podia ser circunscrito apenas em termos fenomenológicos; ele também era um sujeito social definido na linguagem e marcado pela diferença.

Sem dúvidas, essas mudanças se devem em grande parte a um certo pensamento pós-moderno, em que uma gama maior de agentes começa a aparecer e a elaborar suas falas e modos de ser.

O esgotamento das definições restritivas de arte e artista, identidade e comunidade também foi provocado pela pressão dos movimentos sociais (direitos civis, feminismos diversos, políticas *queer*, multiculturalismo), bem como dos desenvolvimentos teóricos (a convergência do feminismo, da psicanálise e da teoria do cinema; o resgate de Antonio Gramsci, e o desdobramento dos estudos culturais na Grã-Bretanha; [...] o desdobramento do discurso pós-colonial com Edward Said, Gayatri Spivak, Homi Bhabha, entre outros; e assim por diante). Portanto, a arte passou para o campo ampliado da cultura[...] (FOSTER, 2014, p. 174).

Acontece também que, em conjunção com a cultura, a própria arte passa a ser entendida de uma forma mais ampliada. Kwon pontua que

considerando o foco na natureza social da produção e recepção de arte como sendo exclusivista demais, até elitista, esse *engajamento expandido com a cultura* favorece locais ‘públicos’ fora dos confins tradicionais da arte em *termos físicos e intelectuais* (KWON, 2008, p. 171, grifo nosso).

No trecho citado, Kwon constata que as mudanças efetuadas dentro do conceito de *site-specific* têm por consequência virtuosa o envolvimento de novos locais dentro do calcificado espectro da arte tradicional. O engajamento que se dá entre a arte e outros setores da cultura, ao mesmo tempo que também se reconhece como uma produtora cultural tal qual estes setores, faz com que ela amplie, para além do local físico da arte, como salientado no trecho, seus domínios para novos espaços discursivos, ao passo que ganha, também, o status de produtora de conhecimento.

Dessa maneira, a arte contemporânea, a partir da forte influência dos estudos revisionistas, irá passar a conceber o espaço em uma nova chave de leitura, agora, profundamente relacionado com sua constituição histórica, social e cultural, problematizando como certos espaços, discursos e, por que não, sujeitos da arte foram apagados ao longo de sua história. Isto passa pela percepção de que os espaços geográficos não são um fato inerte da natureza, mas que são resultado de interações de caráter histórico.

Se a geografia deseja interpretar o espaço humano como o fato histórico que ele é, somente a história da sociedade mundial, aliada à *história da sociedade local*, pode servir como fundamento à compreensão da realidade espacial [...]. Pois a história não se escreve fora do espaço e não há sociedade a-espacial. O espaço, ele mesmo, é social (SANTOS, 1977, p. 81, grifo do autor).

Edward Said em sua obra seminal sobre o Orientalismo, vai na mesma direção, ao lembrar de um importante ensinamento de Vico, de que

os homens fazem a sua própria história, e que só podem conhecer o que fizeram, e aplicá-la à geografia: como entidades geográficas e culturais – para não falar das entidades históricas –, os lugares, regiões e setores tais como o ‘Oriente’ e o ‘Ocidente’ são feitos pelos homens (SAID, 1990, p. 81).

O que se deve entender com isso é que a concepção de espaço não se reduz às suas características formais e geográficas, mas que é constituído a partir das relações que os humanos estabelecem com ele, relações estas perpassadas por questões econômicas, políticas e sociais. O trabalho de Dana Awartani ocupa

dois espaços físicos distintos. Um primeiro local, alhures, ao qual temos acesso por meio do vídeo e um segundo, o espaço físico expositivo. Entretanto, pode-se dizer que o espaço ocupado pelo seu trabalho não está em nenhum destes lugares, senão no espaço que existe entre eles. Isso quer dizer que o trabalho desta artista ocupa o espaço discursivo que é criado a partir das relações coloniais que são estabelecidas entre a cultura europeia e, neste caso específico, aquilo que se convencionou chamar de outro oriental.

Como dito anteriormente, esse lugar de onde o trabalho emerge não se trata tanto do Oriente em si, do Oriente material e concretamente existente (mais especificamente, a Arábia Saudita, onde a primeira ação é realizada), mas mais em uma espécie de ideia sobre o Oriente que foi criada pela complexa máquina de produção de sentido do Ocidente. Isto não nos permite negar a existência concreta do lugar onde Awartani realiza sua ação, pois “existiam – e existem – culturas e nações localizadas no Leste, e suas vidas, histórias e costumes têm uma realidade crua obviamente maior que qualquer coisa que pudesse ser dita a respeito no Ocidente” Entretanto, ao que parece, o trabalho analisado fala a partir de um lugar que coincide com o fenômeno chamado por Said de Orientalismo,

que trata principalmente não de uma correspondência entre orientalismo e oriente, mas da consistência interna do orientalismo e suas ideias sobre o Oriente [...], a despeito ou além de qualquer correspondência, ou falta de, com o Oriente ‘real’. [...] a consciência criada, essa constelação regular de ideias, como a coisa proeminente em relação ao Oriente, e não ao seu mero ser (SAID, 1990, p. 24).

A obra “*I went away and forgot you. A while ago I remembered. I remembered I’d forgotten you. I was dreaming*” ocupa este interregno entre o espaço da ação que vemos no vídeo e o espaço da galeria onde o tapete de areia é construído, um lugar intangível fisicamente, mas que, em um paradoxo, não deixa de exercer um poder sobre nossas consciências e modos de pensar. Um espaço discursivo criado colonialmente entre Ocidente e Oriente em “uma relação de poder, de dominação, de graus variados de uma complexa hegemonia,” (SAID, 1990, p. 17) daquele sobre este. O processo colonial, por sua vez, cria não somente um novo espaço enquanto discurso, mas também uma nova forma de subjetivação, ou seja, cria também o sujeito desse espaço. Dessa forma, a artista se apresenta

como um sujeito não universal e não pertencente ao discurso hegemônico, mas atravessado por questões históricas e culturais, “um sujeito social definido na linguagem e marcado pela diferença” (FOSTER, 2014, p. 73).

Este sujeito, portanto, não será universal e unívoco, como aquele do sistema cartesiano ou mesmo fenomenológico e esta parece ser a grande novidade que este novo tipo de produção instaura no debate sobre arte. Desta maneira, podemos pensar que o sujeito que se apresenta contemporaneamente admite-se contingencial, marcado pelas especificidades que o atravessam. Não mais havendo a possibilidade de um sujeito unívoco, deparamo-nos com uma diversidade de sujeitos, que terão suas identidades forjadas a partir de características próprias e pontuais. Sujeitos cujas identidades estão forjadas na classe, na sexualidade, no gênero, na etnia ou no local de origem (KWON, 2008, p.180).

A reflexão que se propõe a partir destes desdobramentos se debruça sobre quem são estes novos sujeitos e que conflitos são evidenciados em suas produções e análises. Dessa forma, se torna imprescindível levar em conta aspectos históricos e culturais relevantes, que determinam o lugar dos sujeitos no mundo, inclusive na arte. Questões como a colonização – aqui, especificamente, a construção do Oriente como um outro cultural – bem como o apagamento de inúmeras culturas e a subsequente divisão do mundo em países avançados e países não desenvolvidos aparecem como importantes dados para se pensar a produção de novos sujeitos no contexto da arte contemporânea.

Essa problematização, por sua vez, é algo de uma complexidade enorme. O fato é que o sujeito contemporâneo (ou o seu entendimento) não cabe mais em uma narrativa universalizante e essencialista, sendo que esse entendimento deve sempre ser colocado em perspectiva. Esse novo sujeito, complexo e atravessado pelas questões históricas e culturais, surge em contraponto a um certo sujeito universal, que tinha sua personificação no homem europeu. Surge em contraponto a uma certa ideia de

Europa, uma noção coletiva que identifica a ‘nós’ europeus em contraste com todos os ‘outros’ não-europeus, e de fato pode ser argumentado que o principal componente da cultura europeia é precisamente o que torna essa cultura hegemônica tanto na Europa quanto fora dela: a ideia de identidade europeia como sendo superior em comparação com todos os povos e culturas não-europeus (SAID, 1990, p. 19).

Esse novo sujeito aparece também nas reflexões de Gayatri C. Spivak, que tentará pensar esse sujeito a partir do lugar da subalternidade. A autora conduz sua reflexão pelo fato de que a ideia de sujeito, de um Eu (*Self*) foi criado pelo homem ocidental, sendo que as demais identidades podem ser entendidas como “sujeitos-efeitos (SPIVAK, 2010, p. 25). Ao criar a si mesma como “Sujeito”, a Europa acabou por forjar o complexo e polêmico conceito de “Outro”.

O mais claro exemplo disponível de tal violência epistêmica é o projeto remotamente orquestrado, vasto e heterogêneo de se construir o sujeito colonial como Outro. Esse projeto é também a obliteração assimétrica do rastro desse Outro em sua precária subjetividade (SPIVAK, 2010, p.47).

Essa relação entre o Eu ocidental em detrimento de um Outro parece ser o cerne da construção da cultura ocidental e, conseqüentemente, dos cânones da História da Arte. Nessa dinâmica, a posição ocupada pelo sujeito ocidental garantiu-lhe a possibilidade de forjar uma normatividade para aquilo que poderia ser considerado culturalmente aceito, artisticamente aspirado e epistemologicamente razoável. Essa normatividade irá perpassar a História da Arte e a Estética desde seus primórdios até muito recentemente, se utilizando de todo aparato colonizador nos territórios colonizados, com a finalidade de eclipsar outras culturas. Pois a normatividade ao mesmo tempo que forja a norma também cria as anomalias, com o intuito de legitimar sua existência. Dessa maneira, pensando dentro do campo estético, as manifestações deste cunho presentes na cultura dos outros povos tornam-se, na visão do sujeito ocidental, algo carente de determinação e racionalidade. Não é preciso dizer que com esse entendimento em relação a cultura do “outro”, este sujeito também é apreendido pelo homem ocidental como incapaz de produzir arte, assim como conhecimento e cultura, ou seja, trata-se de um sujeito menor ou de um não-sujeito.

Toda essa construção histórica forjará o Ocidente como uma cultura hegemônica e monolítica, em detrimento das outras culturas. Nesse sentido, a possibilidade deste novo sujeito falar aparece como uma indagação, pois, a ele, é negado o acesso aos mecanismos de fala legitimados, ao mesmo tempo em que sua forma de falar é deslegitimado pela epistemologia ocidental. Complexificando a discussão, Spivak lança-nos o seguinte questionamento: “pode o sujeito subalterno falar?” (2010, p. 54). O que aqui está em jogo é a possibilidade ou não da

autorrepresentação pelos sujeitos que foram forjados como “outros”. A relação entre Ocidente e os “outros” sempre foi uma relação desproporcional, que impossibilitou a estes a autorrepresentação. Said ilustra esse pensamento da seguinte maneira:

O encontro de Flaubert com uma cortesã egípcia [produziu] um modelo amplamente influente da mulher oriental; ela nunca falou de si mesma, nunca representou suas emoções, presença ou história. *Ele* falou por ela e a representou (SAID, 1990, p. 17, grifo do autor).

Said ainda aponta para a questão de que o europeu ao representar aquilo que a ele parece ser o Oriente, ocupa um lugar de exterioridade, ou seja, se encontra em outro lugar, fala mais a partir de uma abstração do que de uma materialidade. E essa permissão para falar passa pela ideia de que “a exterioridade da representação é sempre governada por um truísmo segundo o qual se o Oriente pudesse representar a si mesmo, ele o faria” (SAID, 1990, p. 33).

Assim sendo, o sujeito subalterno deve ser representado pelo produtor de conhecimento, o homem ocidental. Notando tal conjuntura, Spivak (2010) tecerá uma crítica àquilo que ela chamou de “intelectual transparente”, ou seja, pensadores europeus que procuram dar voz, ou melhor, deixar que os sujeitos subalternos falem. O problema dessa passividade é que o intelectual ocidental se furta da responsabilidade, pois nega a representação como um instrumento eficaz da colonização.

Isso reintroduz o sujeito constitutivo em pelo menos dois níveis: o Sujeito de desejo e poder como um pressuposto metodológico irreduzível; e o sujeito do oprimido, próximo de, senão idêntico, a si mesmo. Além disso, os intelectuais, os quais não são nenhum desses S/sujeitos, tornam-se transparentes nessa ‘corrida de revezamento’, pois eles simplesmente fazem uma declaração sobre o sujeito não representado e analisam (sem analisar) o funcionamento do (sujeito inominado irreduzivelmente pressuposto pelo) poder e do desejo (SPIVAK, 2010, p. 44).

O que acontece aqui, novamente, é que a partir tanto da exterioridade quanto da transparência, tende-se a essencializar o sujeito subalterno, buscando uma conceitualização do sujeito em uma única resposta ideal e totalizante. Entretanto, Spivak (2010, p. 22) nos lembra que “o sujeito subalterno colonizado é constitutivamente e irremediavelmente heterogêneo [...] sua redução a uma narrativa coerente é contraproducente.”

Nesse sentido, Dana Awartani opera num duplo movimento, tensionando os locais tradicionais da arte e produzindo um *locus* de enunciação próprio. A artista traz a questão da colonização do oriente, tanto do pensamento quanto dos costumes, ao nos deixar de frente com um sedutor mosaico feito de areia, fruto de um trabalho artístico esmerado. Resultado de uma investigação extensa dos costumes ancestrais do povo árabe, o trabalho traz como que em ressonância, o trabalho meticuloso e paciente de construir mandalas, numa exploração quase infinita de formas e cores. Não é trivial o fato de, em suas entrevistas, Awartani se referir ao seu trabalho como algo relacionado ao cultivo do espírito e da mística do povo árabe. Se em determinado momento, o discurso da superioridade ocidental sobre o oriente foi usado por artistas e intelectuais europeus para suas criações, parece que agora, Awartani faz o mesmo movimento, mas em uma chave invertida. Aproveita o discurso da subalternização da cultura oriental para questioná-la. Entretanto, não o faz explicitamente, mas à medida que vai adentrando no grande abismo aberto por esse discurso (SAID, 1990, p. 26).

A instalação nos remete, ainda, a uma rica e longa história cultural do povo árabe. A intenção do trabalho, porém, não é a permanência monumental, assim como certas construções e monumentos modernistas. E é isso que acontece com parte da obra. Pela ação tranquila da artista o tapete de areia é desfeito e sob seus restos emerge um outro chão, cuja origem, sabe-se pela voz da artista, trata-se de um piso de modelo ocidental. Numa operação rica em sutilezas, Awartani confronta o espectador com o histórico processo de inferiorização da cultura oriental pelo ocidente e, mais recentemente, do assédio do projeto moderno sobre os costumes e a cultura árabe, especificamente, em seu país, a Arábia Saudita. Em seminário realizado durante a exposição do trabalho em questão, ao analisar a obra, Márcio Seligmann liga o trabalho de Awartani a uma crítica ao projeto modernista que, como já enunciado, procurou, por um viés conservador, “[...] ‘higienizar’ o passado, pintando tudo de branco e reduzindo as linhas ao mínimo” (SELIGMANN, 2019, p. 38). Ao contrário, o trabalho apresentado aponta para uma resistência a esse afã de homogeneização das culturas pelo projeto ocidental.

A afirmação feita anteriormente de que o trabalho de Awartani não ocupa nenhum dos lugares que podem ser vistos na instalação – nem o espaço da galeria, nem o prédio onde é feito o registro do vídeo – mas sim um terceiro lugar que alude a um certo discurso sobre o Oriente, não quer dizer que o local

onde o trabalho se origina não é importante. Muito pelo contrário, acredita-se que essa “localização estratégica” (SAID, 1990, p. 31) seja de fundamental importância para os sentidos que a obra cria. Ao reafirmar uma padronagem tradicional de seu povo, mesmo que em um movimento paradoxal de apagamento, a artista evoca o valor artístico de elementos de sua cultura local. Segundo Lippard, “*the geographical component of the psychological need to belong somewhere, one antidote to a prevailing alienation*” (LIPPARD, 1997, p. 7). Dessa maneira, a questão do local se apresenta como um elemento importante para o entendimento desse trabalho, à medida que ele se contrapõe a um movimento de universalização e abstração da cultura.

If the universalizing tendencies of modernism undermined the old divisions of power based on class relations fixed to geographical hierarchies of centers and margins only to aid in capitalism’s colonization of “peripheral” spaces, then the articulation and cultivation of diverse local particularities is a (postmodern) reaction against these effects (KWON, 2002, p. 157).

Ao mesmo tempo em que o trabalho ocupa um lugar discursivo criado pela colonização, sua existência parece ganhar significado à medida que a artista articula um discurso contra hegemônico e crítico, partindo de referências específicas de sua cultura e local de origem. Esse movimento, calcado na diferença e na especificidade dos sujeitos, possivelmente, reintegra a artista a um lugar onde pode enunciar sua fala.

Entretanto, deve-se ter em mente que tanto sujeito quanto espaço não coincidem totalmente nesse caso. O significado dos espaços estão sempre em aberto e o sujeito sempre em uma condição de vulnerabilidade e a efemeridade da ação de Awartani parece nos alertar para isso. Aqui não há necessariamente uma conclusão, ao contrário, há a constatação de certa impossibilidade de definir o novo sujeito da arte, o que, ao que parece, seja um ganho e não uma perda. E que o próprio espaço da arte contemporânea não pode ser definido com precisão, sendo que certa instabilidade parece ser o marco que faz com que produções contemporâneas adquiram sentido e potência. Quem sabe pensar nesses lugares como “lugares errados” (2002, p. 63), como Kwon os designa em determinado momento de sua reflexão, seja um dos caminhos para não se cair em armadilhas, tais como a universalização dos espaços e a essencialização dos sujeitos.

Referências

- BOGOSSIAN, G.; DUARTE, L.; LÓPEZ, M. A. Imaginações Comunitárias. **Comunidades Imaginadas**. 21ª Bienal de Arte Contemporânea Sesc_VídeoBrasil. São Paulo: Sesc: Associação Cultural Videobrasil, 2019.
- FUREGATTI, S. H. **Arte e meio urbano. Elementos de formação da Estética Extramuros no Brasil**. Tese (Doutorado em Arquitetura e Urbanismo). Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo. São Paulo, 2007.
- FOSTER, H. **O Retorno do Real**. Trad. Célia Euvaldo. São Paulo: Cosac Naify, 2014.
- KWON, M. **One place after another: site-specific art and location alidentity**. Massachusetts: Institute of Technology, 2002.
- KWON, M. Um lugar após o outro: anotações sobre site-specificity. **Arte e Ensaios**. Revista do Programa de Pós-graduação em artes visuais. EBA UFRJ, ano XV, nº 17, 2008. Disponível em: http://www.eba.ufrj.br/ppgav/doku.php?id=revista:arte_e_ensaios_17. Acesso em: 06 de dezembro de 2012.
- LIPPARD, L. **The Lure of the Local: senses of Place in a Multicultural Society**. New York: New Press, 1997.
- O'DOHERTY, B. **No interior do cubo branco: A ideologia do espaço da arte**. trad. Carlos S. Mendes Rosa. São Paulo: Martins Fontes, 2002.
- SAID, E. W. **Orientalismo**. O Oriente como invenção do Ocidente. Trad. Tomás Rosa Bueno. São Paulo: Cia. Das Letras, 1990.
- SANTOS, M. Sociedade e espaço. A formação social como teoria e como método. **Boletim Paulista de Geografia – BPG**. nº 57, 1977. Disponível em <https://www.agb.org.br/publicacoes/index.php/boletim-paulista/article/view/1092>. Acesso em 02 de fevereiro de 2020.
- SELIGMANN-SILVA, M. Decolonial, des-outrização: imaginando uma política pós-nacional e instituidora de novas subjetividades. In. DUARTE, L. **Leituras: 21ª Bienal de Arte Contemporânea Sesc_VídeoBrasil**. São Paulo: Sesc: Associação Cultural Videobrasil, 2019.
- SPIVAK, G. C. **Pode o subalterno falar?** trad. Sandra Regina Goulart Almeida, Marcos Pereira Feitosa, André Pereira Feitosa. Belo horizonte, MG: Editora UFMG, 2010.

Submetido em março de 2020 e aprovado em junho de 2020.

Como citar:

CHAGAS, Deivisson Dias. A questão do espaço e a enunciação do sujeito no trabalho de Dana Awartani. **Arte e Ensaios**, Rio de Janeiro, PPGAV-UFRJ, vol. 26, n. 39, p. 107-119, jan./jun. 2020. ISSN-2448-3338. DOI: <https://doi.org/10.37235/ae.n39.9>
Disponível em: <<http://revistas.ufrj.br/index.php/ae>>

Sonoridades micropolíticas na arte de Manata Laudares

Micropolitical sonorities in the art of Manata Laudares

Priscilla Porto Nascimento Fasani*

 [0000-0002-1521-1818](https://orcid.org/0000-0002-1521-1818)

Resumo

Este artigo apresenta parte da tese *SoundSystem*: experiências sonoras e dançantes partilhadas pelos artistas Franz Manata e Saulo Laudares no circuito independente de arte contemporânea. A partir das disparações afetivas incitadas por *The Place* (1998-...), que é a própria pista de dança como obra de arte, *Heartbeat* (2006), instalação sonora que compartilha uma conversa entre corações e, pela intervenção urbana *AFTER: Nature* (2008-...), que disponibiliza ao público o canto dos pássaros, pensaremos sobre a posição política assumida pelos artistas, que é realizada através da ativação de um saber eco-etológico.

Palavras-chave

Arte sonora; Sound System; Corpo vibrátil;
Micropolítica; Manata Laudares

Abstract

This article presents part of the SoundSystem thesis: sound and dancing experiences shared by artists Franz Manata and Saulo Laudares in the independent circuit of contemporary art. Based on the affective hits triggered by The Place (1998 -...), which is the dance floor itself as a work of art, Heartbeat (2006), a sound installation that shares a conversation between hearts and, through urban intervention AFTER: Nature (2008 -...), which makes the song of birds available to the public, we will think about the political position assumed by the artists, which is accomplished through the activation of an eco-ethological knowledge.

* Doutora em Cultura e sociedade pela Universidade Federal da Bahia (UFBA).

Keywords

*Sound art; Sound System; Vibrating body;
Micropolitics; Manata Laudares*

*Sons são sons e homens são homens, mas agora
Nossos pés estão um pouco fora do chão (John Cage)*

AFTER: Nature



Fig. 1
AFTER: Nature (2008):
instalação sonora com
tweeters, 150 m de
cabos, gerador, trilha.
Créditos: Saulo Laudares.

Em 2008, Franz Manata e Saulo Laudares expuseram a primeira versão de *AFTER: Nature*¹, uma instalação sonora acusmática², em que não se via a fonte do som, reproduzindo uma trilha composta por sons de cantos de pássaros,

¹ Este trabalho recebeu o prêmio *Interferências Urbanas*.

² A situação acusmática, proposta por Pierre Schaeffer na década de 1950, possibilita uma nova escuta através do isolamento do som do seu complexo áudio-visual, permitindo a criação das noções de objeto sonoro e de arte sonora. Através da repetição do mesmo fragmento sonoro gravado, a ênfase é colocada nas variações de escuta, que possibilitam reverberações no inconsciente (GIBBS, 2007).

no Aterro do Flamengo, no Rio de Janeiro. O projeto consistiu na instalação de 28 *tweeters* (pequenos alto falantes de onde saíam os sons agudos) na copa de 5 árvores, numa área do Aterro conhecida como Recanto dos Animais. Nesta poética obra, os artistas desejaram atrair as pessoas para esse lugar transmutador, propuseram uma desaceleração no caos urbano, instigaram o passante a desfrutar dos sons dos pássaros e até permitiram aos mais desatentos descobrir, através de falhas na trilha e outros ruídos, de que se tratava de um artifício.

Dentre os sons emitidos, estava o canto do dançador-de-coroa-dourada, a primeira espécie híbrida de pássaros da Amazônia, que foi considerada extinta até reaparecer em 2002 na região do Rio Jamanxim. O pequeno pássaro recebeu este nome devido à dança de acasalamento executada pelos machos e à cor das penas da sua cabeça de tom amarelo brilhante³.

De acordo com Saulo Laudares, neste local artificial do Aterro, onde em vez de mar há terra, não habitam passarinhos, apenas aves predadoras como maitacas e araras, que comem os ninhos e os ovos dos outros pássaros⁴. Mas, a partir desta intervenção, os artistas puderam devolver os pássaros às árvores do Aterro. O curador Marcelo Campos ecoou sobre a obra:

Na polifonia das cidades, o canto dos pássaros funciona como som atávico, fazendo-nos lembrar nostalgicamente da natureza, da anti-civilização, da perda do paraíso. (...) A instalação de Franz Manata e Saulo Laudares situa-se na interseção entre som natural e artificios, entre a rua e a floresta. Ora mimetiza a paisagem, ora expõe interferências, maculando-a. No cotidiano da cidade, AFTER: Nature amalgama-se ao fluxo das ruas, criando inevitáveis invisibilidades (CAMPOS, 2008, p. 78).

AFTER: Nature se constitui como um rizoma, está entre as coisas, situa-se entre lugar, num entretempo, configurando-se como uma obra de passagem.

³ MUSEU GOELDI. A primeira espécie de ave híbrida da Amazônia. Disponível em: <https://www.museu-goeldi.br/noticias/a-primeira-especie-de-ave-hibrida-da-amazonia>. Publicado em 31/01/2018. Acessado em fevereiro de 2020.

⁴ Depoimento à autora durante visita à exposição *AfterNature*, Sé Galeria, São Paulo, 7 abr. 2018.

Podemos pensá-la como um ritornelo⁵ deleuziano, que aciona sensações no nosso corpo, levando-nos a um movimento vital dançante. Há nela a intenção de reinventar o cotidiano e transfigurar o lugar comum. Trata-se de uma desnaturalização do ordinário e um *dépaysement* (BUENO, 2012), um deslocamento para outro lugar, que provoca transformações.

Esse bloco de sensações (DELEUZE, 2011) da obra pode introduzir outras maneiras de ver e sentir através das ressonâncias ou reverberações desde que se afine a escuta para os afetos que o encontro mobiliza. Este estado de graça pode ser partilhado a partir de uma disponibilidade para deixar-se contaminar por este poder regenerador da força vital (RONILK, 2006, p.53). O *duo* sentiu a necessidade de fabricar um tempo de duração, o tempo do acontecimento⁶ e partilhá-lo neste encontro. Pois como dizia o poeta Manoel de Barros (2010, p. 199): “quando nossos olhos estão sujos de civilização, cresce por dentro deles um desejo de árvores e aves”.

Franz Manata e Saulo Laudares realizaram uma versão em vídeo da instalação *AFTER: Nature* à convite do canal Futura para uma série de inter-programas, nos quais apresentaram uma leitura sobre ruídos urbanos. Nota-se que este trabalho foi inspirado nas pesquisas do compositor e artista plástico canadense Raymond Murray Schafer que propunha em seu projeto *The Soundscape* (1977) a necessidade de se pensar numa ecologia sonora, numa limpeza de ouvidos, considerando a poluição sonora existente nas cidades (SCHAFER, 2011). Manata e Laudares também realizam *soundwalks*, caminhadas meditativas propostas por Schafer, a fim de obterem informações sonoras dos ambientes e colherem material sonoro para realizarem suas obras.

⁵ Num sentido genérico, chama-se ritornelo todo conjunto de matérias de expressão que traça um território. Num sentido restrito fala-se de ritornelo quando o agenciamento é sonoro ou dominado pelo som. Ritornelo é um cristal de espaço-tempo, uma experiência de improvisação, que leva à desterritorialização, a reterritorialização, a transformações (DELEUZE; GUATARRI, 1997, p. 139).⁶ A situação acusmática, proposta por Pierre Schaeffer na década de 1950, possibilita uma nova escuta através do isolamento do som do seu complexo áudio-visual, permitindo a criação das noções de objeto sonoro e de arte sonora. Através da repetição do mesmo fragmento sonoro gravado, a ênfase é colocada nas variações de escuta, que possibilitam reverberações no inconsciente (GIBBS, 2007).

⁶ Acontecimento é o efeito incorpóreo de misturas de corpos (ZOURABICHVILI, 2016, 145).

The Place



Fig. 2
The Place (2014):
Galeria Bang Bang,
Lisboa, Portugal.
Créditos: Saulo Laudares.



Fig. 3
The Place (2017):
Cafiné, Berlim,
Alemanha.
Créditos: Saulo Laudares.

The Place, assim como *AFTER: Nature*, existe em várias versões e faz parte do conjunto da produção do *duo* Manata Laudares que é designado *SoundSystem*. Este projeto no qual os artistas consideram-se o sistema de som, surge em 1996, na cidade de Belo Horizonte, e tem como proposta partilhar experiências que têm o objetivo de afetar os inter-atores. Os artistas sonoros utilizam signos como cantos de pássaros, microfones, alto-falantes, batidas do coração e música eletrônica. Também fazem uso de elementos das artes visuais como a pintura em aquarela, fotografias, impressões em tecido, esculturas, cerâmica, azulejos, vídeos, frascos de vidro, comprimidos, letreiros luminosos e projeções. Além disso, utilizam imagens e conceitos retirados da literatura e da filosofia.

Apesar de criarem alguns objetos, a obra do *duo* Manata Laudares passa essencialmente pela desmaterialização do objeto, pois acordando com o posicionamento do artista Robert Morris consideram que “o objeto não se tornou menos importante. Ele só não é mais o problema central da arte”⁷.

Há um século, o gesto duchampiano do *readymade* levou a questionar os limites da arte e a pensar o artista não como um mero produtor de objetos, mas como um propositor de ideias. Além de problematizar a questão da autoria e do *status* do artista como um gênio-criador, Marcel Duchamp abordou questões de gênero que ainda hoje polemizam no mundo das artes. Duchamp surgiu travestido de mulher, pela primeira vez, numa foto de 1927, através de sua personagem *RroseSélavy*. No final dos anos 60, a arte foi despossuída do objeto que a representava desde o renascimento. Lucy Lipard usou a expressão desmaterialização da arte pela primeira vez em 1968, caracterizando a abertura da arte para além do objeto canônico. O grupo americano *Fluxus*, do qual fizeram parte John Cage, Nam June Paik, La Monte Young, Joseph Beyus, configurou-se como uma comunidade informal de músicos, artistas plásticos e poetas radicalmente contra ao *status quo* da arte, que buscavam realizar uma arte feita de simplicidade, anti-intelectual, que desfizesse a distância entre artista e não-artista, uma arte que aproximasse arte e vida. O curador suíço Harald Szeemann organizou a exposição *Quando as atitudes se tornam forma* em 1969, quando destacou uma nova forma desmaterializada de trabalho, em que o processo era a obra de arte,

⁷ Declaração do *duo* na instalação audiovisual *Verbos* (2011).

reunindo pela primeira vez na Europa artistas conceituais, provocando reações. Ainda hoje, o curador suíço Hans Ulrich Obrist dá preferência à obra desmaterializada e gosta de trabalhos que não podem ser dissociados de sua recepção pelo público.

Esse impulso para o imaterial no Brasil foi inaugurado pelo estilo curatorial de Walter Zanini que realizou exposições que marcaram o início da atividade curatorial no país e que dialogaram com a arte postal e com o grupo *Fluxus* (OBRIST, 2010, p.192).

Frederico Moraes, em 1969, criou a Unidade Experimental do MAM-RJ, em parceria com Cildo Meireles, Guilherme Vaz e Luiz Alphonsus, abrindo espaço para um laboratório de linguagem, onde aconteciam debates, concertos e cursos. A unidade acabou se expandindo para a área externa do museu dando lugar aos Domingos de criação, encontros de inventividade coletiva (COSTA, 2019). Moraes acreditava no artista como um propositor de situações que devem ser vividas e experimentadas, deslocando a sua aura para o público, co-criador das obras (COHN, 2010, p. 123).

Na versão inaugural de *The Place*, realizada em 1998, a proposta era partilhar a experiência⁸ da pista de dança e foi inspirada na obra Incidentes de Roland Barthes. No texto *No Palace, esta noite...* Barthes descreve a experiência que teve nesta boate francesa e afirma a potência deste encontro. O projeto *SoundSystem* emerge de um desejo de eternizar o instante pleno de intensidade da experiência vivida na pista de dança. Conforme Barthes:

Confesso que sou incapaz de me interessar pela beleza de um lugar, se ali não houver pessoas (não gosto de museus vazios); e, reciprocamente, para descobrir o interesse de um rosto (...) para saborear-lhe o encontro, é preciso que o lugar desse encontro tenha também seu interesse e seu sabor (2004, p. 53).

⁸ Experiência é entendida como algo que pode nos atravessar, nos transformar sem que se possa nomeá-la; é algo que excede a linguagem, é um limiar, é um saber que não se sabe, refere-se a um acontecimento singular, que se aproxima mais das sensações, é um ponto de indeterminação que comporta a união dos opostos (KIFFER; BIDENT; REZENDE, 2012). A experiência é o que nos toca e isto requer um gesto de interrupção, um gesto que é quase impossível nos tempos que correm. A experiência é uma abertura para o desconhecido e para o imprevisível (BONDÍA, 2002).

O momento em que a noção de partilha⁹ aparece de forma conceitual no trabalho do *duo* foi em *The Place*, que é um espaço de imersão em processo onde ocorrem manifestações que têm no outro o seu sentido de existência. O lugar pode se tornar uma pista de dança, um local de palestras ou mesmo uma rádio na web. Através de suas ações, *The Place*, realizado em diversas cidades do Brasil e do mundo, pretende instituir uma rede compartilhada de experiências sonoras.

The Place é um espaço coletivo sinalizado por uma malha de quebra-cabeças, projetada no chão ou na parede que, quando iluminada por luz negra, fica florescente. A imagem de quebra-cabeças, que sugere que o trabalho exige um esforço de pensamento, tem igualmente inspiração barthesiana. Desta vez em sua metodologia criativa que consistia em encaixar fragmentos de diferentes anotações para produzir seus textos (PINO, 2015, p. 41). *The Place* é o lugar onde DJs, artistas, intelectuais e o público compartilham suas experiências sonoras, dançam e se divertem. Conforme observou o curador Fernando Cocchiarale¹⁰, o que anima e dá vida a esse espaço em *The Place* é a música, que também proporciona o encontro da obra do *duo* Manata Laudares. Manata iniciou sua carreira como artista plástico e Laudares como DJ.

A embriaguez promovida pela frequência hipnótica da música eletrônica, a alegria da dança e o encanto dos encontros possíveis, vitalizam os espaços em *The Place*. Essa festa, inspirada nos cultos ao deus Dionísio, cheios de vitalidade e alegria, une música e dança, funcionando como um dispositivo¹¹ de sensações destinado a estimular a vontade de potência¹².

⁹ Utilizamos o termo no sentido de Jacques Rancière, para o qual partilha significa tanto a participação em um conjunto comum quanto, inversamente, a distribuição em quinhões. A partilha do sensível é um ato político e se refere a um encontro discordante de percepções individuais. Há um ritmo compartilhado e, ao mesmo tempo, um ritmo próprio de cada participante. RANCIÈRE, Jacques. A partilha do sensível: estética e política. São Paulo: Editora 34, 2005.

¹⁰ Entrevista de Fernando Cocchiarale à autora no MAM-RJ em 5 jan. 2017.

¹¹ Dispositivo aqui se refere ao modo de funcionamento, a um modo de dispor as coisas.

¹² No sentido nietzschiano, a vontade de potência é o disparador ou força impulsionadora que leva à criação. Está relacionada à energia vital (MORA, 2001, p. 731).

Dentro de uma leitura barthesiana, esta festa (*party*) em *The Place* pode ser vista como uma partilha, que isola um grupo longe dos outros; como uma farra, que liga eroticamente os participantes; como uma partida, o momento regulado de um divertimento coletivo (BARTHES, 2005, p. 128). Mais do que isso, a festa em *The Place* é lugar de atividade política. Nas palavras do curador Bernardo Mosqueira: “a pista (de dança) é lugar de atividade política: resistência, afeto, articulação, relação e criação. Fervo¹³ é Luta”¹⁴.

Os artistas Franz Manata e Saulo Laudares, que tiveram um encontro amoroso na vida e na arte, resistem às imposições de gênero, à insensibilidade, e a outras formas de domesticação do desejo. Seu ativismo, no entanto, se dá por meio da luta micropolítica e não através da luta macropolítica, que é uma luta visível contra o opressor e em defesa das minorias. Como afirmou Deleuze, os corpos não se definem por seu gênero, órgãos ou funções, mas por aquilo que podem, pelos afetos dos quais são capazes (DELEUZE; PARNET, 1998, p. 49). Essa arte que tem como tema central o encontro, a interação, o viver junto, a partilha de momentos, quando se propõe a investir e problematizar a esfera das relações, desenvolve um projeto político (BOURRIAUD, 2009).

Também propõem a dilatação do tempo vivido, resistindo à cronopolítica, política de controle do tempo, que deseja um corpo útil, exercendo sua função no organismo social. Essa experiência de proporcionar uma duração a ser experimentada, um tempo suspenso ou dilatado tem a ver com a proposta do compositor minimalista Philip Glass que, através do mecanismo da repetição, desejava criar uma música que pensasse espacialmente, que construísse a experiência do ex-tase.

Esta prática artística em *The Place* reverbera também a curadoria realizada pelo norte-americano Walter Hops, em 1978, quando organizou a exposição *Thirty-Six Hours* num pequeno espaço alternativo, o Museu de Arte Temporária, propondo a participação coletiva de artistas e apresentando em sua abertura alguns *discjockeys* (OBRIST, 2010, p. 33).

¹³ Fervo é um local de encontro das pessoas para fazer uma festa e produzir alegria.

¹⁴ Entrevista de Bernardo Mosqueira à autora, via e-mail, 22 set. 2016.

Heartbeat



Fig. 4
Heartbeat (2006):
instalação sonora com
caixas de som, fontes,
cabos, trilha.
Créditos: Saulo Laudares.

A instalação sonora *Heartbeat* (2006) ocupou as Cavalariças do Parque Lage, no Jardim Botânico, e consistia em duas enormes caixas de som, colocadas diametralmente opostas no espaço, que emitiam uma trilha sonora composta pelos sons dos ritmos cardíacos de cada um dos artistas. O vazio entre as duas caixas era um convite para que a audiência participasse fisicamente dessa conversa entre corações. O som vital dos batimentos cardíacos fazia vibrar os corpos, pois não era possível ao público ficar isento diante daquelas ondas de grave. Este fragmento do discurso amoroso dos artistas afetava os participantes, levando-os a dançar.

Segundo o curador Guilherme Bueno, *Heartbeat* investe na “plástica do som” (2012), que é a capacidade de as ondas agirem sobre o corpo do participante, criando campos de força de atração ou repulsão, que fazem tanto imergir hipnoticamente quanto ser “obstruído” naquele ambiente (BUENO, 2012).

O *duo* Manata Laudares, assim como Deleuze e Guatarri, compartilhava um modo de existência, um modo de vida, uma ética. Os artistas/autores não

criam ou escrevem juntos, no mesmo ritmo, mas cada um no seu tempo e, assim, trabalham entre os dois, trata-se de uma dupla captura.

A experiência de ouvir e sentir o som dos batimentos cardíacos, dissociados de uma imagem corpórea, nos remeteu, com o tempo, ao conceito deleuziano de Corpo sem Órgãos (CsO) (DELEUZE; GUATARRI, 1996). Esses corações não estavam ali expostos a fim de elucidarem a sua função fisiológica no corpo, cumprindo seu caráter utilitário e mecânico no organismo. A intenção era partilhar um desejo de afetar e ser afetado. Os corações desta instalação têm um ritmo próprio, são música.

O CsO é uma prática, um exercício, uma experimentação que busca gerar um corpo de resistência e intensidades, livre de automatismos e capaz de dançar. A dança é a libertação do corpo dos movimentos utilitários no direito e no avesso; põe em xeque a aparente imobilidade das coisas. A lógica utilizada aqui não é a da razão, é a lógica da sensação (DELEUZE, 2007). Em sua arte sonora não se trata de reproduzir ou inventar formas, mas de captar forças. O *duo* Manata Laudares, ao acionar a música e a dança, busca tornar visíveis e sonoras as coisas que não são. A obra é imaterial e material ao mesmo tempo. Com o CsO, aprendemos que é possível ver, sentir, imaginar, amar, pensar de outros modos.

O conceito de “corpo vibrátil” (RONILK, 2016), cunhado por Suely Rolnik, compatível com o CsO artaudiano-deleuziano, é ainda mais pertinente para nomear a relação afetiva destes corpos dançantes, que são constituídos de um organismo e de órgãos, mas que ultrapassam a sua condição utilitária. O corpo vibrátil é como aquele ponto de interrogação que há em nós, que está sempre levando a uma recriação e realizando um exercício experimental de liberdade. Esta política praticada por Manata Laudares, que trabalha no campo do invisível, denominada cartografia ou micropolítica, é um modo de pensar com este corpo vibrátil, desejante, que utiliza a capacidade subcortical do nosso corpo, que sentimos através das sensações.

A concepção da obra de Manata Laudares está em consonância com a ética de Spinoza quando se refere à relação entre os bons encontros e o aumento da potencialidade dos homens. É preciso buscar compor relações que aumentem a nossa força de existir. Esta ética é uma etologia que considera o poder de afetar e ser afetado e é necessariamente uma ética da alegria, da afirmação da existência (DELEUZE, 2002).

Arte sonora

Depois da metade do século XX, emergiu uma nova cultura áudio, a cultura de músicos, compositores, artistas sonoros, estudiosos e ouvintes atentos à substância sonora, ao ato de ouvir e as possibilidades criativas de gravação de som, *playback* e transmissão (COX, 2004). O trabalho artístico de Manata Laudares tem sua genealogia nestas práticas musicais.

Uma das primeiras referências ao termo conceitual arte sonora, ocorreu em 1983, durante a exposição *Sound/Art*, realizada em Nova York, que reunia trabalhos que tivessem por objetivo a máxima: “ouvir é uma outra forma de ver” (ZAREMA, 2010, p. 360). O interesse por essa integração do som em trabalhos plásticos acontece mais intensamente a partir da segunda metade do século XX, quando fica claro que a separação entre som e imagem na nossa experiência vital não existe. A arte sonora se tornou então um campo viável, encontrando lugar em importantes museus e galerias no mundo.

A definição contemporânea de *Sound Art* ou Arte Sonora abrange as produções artísticas que têm o som como objeto de reflexão e suporte ao mesmo tempo, e têm sido apresentadas das mais diversas formas, tais como instalações, esculturas e intervenções urbanas (VAZ, 2008). O termo arte sonora foi muito utilizado para designar diferentes formas de música experimental, referindo-se aos experimentos realizados em meados do século XX que possibilitaram o advento de uma nova audição.

A invenção da música concreta por Pierre Schaeffer que, em 1948, pela primeira vez, utilizou material sonoro do cotidiano para fazer música, foi um ato revolucionário. Schaeffer era responsável pela sonoplastia da Radio difusão-Televisão Francesa e utilizou objetos como matracas e buzinas para realizar uma possível composição com ruídos. Depois de uma fase de experimentação acústica, Schaeffer começou a gravar os sons dos objetos, tornando-se precursor das técnicas experimentais de *DJ*. Seu primeiro estudo, o *Étude aux chemins de fer*, feito a partir de ruídos de uma estação ferroviária, já apresentava uma nova questão, pois partiu dos próprios ritmos do trem, que não se encaixavam no sistema métrico convencional. A composição *Sinfonia para um homem só* (1950), feita em parceria com Pierre Henry, é considerada como prelúdio da música eletroacústica. Neste trabalho os sons de choros, passos, risos, batidas

de coração e chamadas telefônicas foram gravados e manipulados em estúdio (MELO, 2007).

Neste mesmo período, na Alemanha, os pesquisadores da Escola de Colônia (ou Senoidal), liderada por Herbert Eimert, experimentavam aparelhos eletrônicos para a produção sonora que serviu de matéria-prima para a música eletrônica. Karlheinz Stockhausen usou equipamentos dos laboratórios eletrônicos para gerar e transformar sons do improviso e para montá-los dentro de composições finalizadas (GIBBS, 2007).

Outra figura que exerceu uma grande influência na arte e na música contemporânea foi John Cage, ao incorporar silêncios, ruídos e instrumentos não convencionais em seus *happenings* e desenvolver performances colaborativas que previam a intervenção do público. Influenciou o próprio movimento artístico do grupo *Fluxus* que começou a explorar a ideia da performance como arte, promovendo a aglutinação de artes plásticas, música, teatro e dança. Cage, um iconoclasta, realizou obras que subverteram a linguagem musical e artística vigente, dando ênfase ao processo de criação.

Em 1940, Cage começou a compor no *Prepared piano*, assim chamado devido a inserção de parafusos, latas, cartolina e outros objetos dentro de suas cordas para realçar os atributos dos instrumentos percussivos e para estender suas possibilidades sonoras. Em 1950 foi o pioneiro no uso das técnicas de indeterminação na composição, ideia derivada do clássico livro de oráculos chinês, o *I Ching*, que utiliza operações do acaso (CAGE, 2013). A peça mais famosa de Cage 4'33" (1952) convida os membros da performance e a audiência para experimentar 4 minutos e 33 segundos de "silêncio" ou de som não intencional, enquanto o público esperava ouvir um concerto tradicional, no qual os músicos tocam e a platéia ouve (COX; WARNER, 2004, p. 25-28). Em *Variations V* (1985) operava juntamente com outros músicos, diferentes instrumentos enquanto a Companhia de Merce Cunningham apresentava uma coreografia. Os sons dos movimentos dos bailarinos eram captados através de microfones. Cage compôs 4'33" após ter visitado a câmara anecóica (sem eco), uma sala à prova de reverberações, na universidade de Harvard, onde acabou ouvindo um som grave, que provinha do seu sistema circulatório e um agudo, do seu sistema nervoso. Cage chega à conclusão de que o silêncio não existe e que é som ambiente (CAGE, 2015, p. 44-45).

Um dos pioneiros a contribuir para o desenvolvimento da arte sonora, antecessor de Schaeffer e Cage, foi o artista Luigi Russolo que fez parte do movimento Futurista italiano e escreveu o manifesto *A Arte dos Ruídos* (1913), um dos mais influentes textos sobre estética musical do século XX. Russolo argumenta que os instrumentos de orquestra tradicionais não eram mais capazes de capturar o espírito da vida moderna, com seus ruídos industriais e, um ano depois, cria os *Intonarumori*, máquinas produtoras de ruídos (COX; WARNER, 2004, p.10). Todas estas fontes sonoras deveriam ser incorporadas na criação de uma nova forma de música, entretanto, nesta época ainda não havia tecnologia que permitisse a incorporação dos sons do mundo real às performances musicais (GIBBS, 2007).

Edgard Varése, assim como Russolo, clamou por um novo conceito de música e se inspirou nos desenhos metafóricos da astronomia e cartografia. Compôs com Pierre Schaeffer a música eletrônica *Déserts*, sua primeira composição usando fita magnética. Em 1958, em parceria com o arquiteto Le Corbusier, compôs *Poème Electronique*, música que foi apresentada acompanhada por projeções de imagens.

O artista sul-coreano Nam June Paik inventa a videoarte em 1963 durante a Exposição de música e televisão eletrônica, realizada na Alemanha. Nesta exposição disponibilizou televisores e usou imãs para distorcer as imagens, promovendo uma experiência sinestésica, uma indivisão dos sentidos.

Philip Glass, compositor minimalista, através do mecanismo da repetição visou realizar a experiência do tempo suspenso, acreditando que a música tem a força de vencer o empobrecimento da nossa experiência do tempo. A ópera *Einstein on the beach*, trabalho feito com Robert Wilson, tinha 5 horas de duração ininterruptas, durante as quais era permitida à audiência entrar e sair quando desejasse (SAFATLE, 2017).

La Monte Young, também minimalista, realizou o projeto *Dream House* junto com a sua esposa Marian Zazeela, transformando um prédio, onde moraram junto com outros músicos, em uma instalação de luzes e som (VAZ, 2008). O *duo* Manata Laudares chegou ser comparado à dupla integrante do *Fluxus*.

No Brasil, a formação da Arte Sonora aconteceu de maneira difusa e experimental, expandindo-se através da literatura, das artes plásticas e das

escolas de música. O músico alemão Hans-Joachim Koellreutter criou o grupo Música Viva (BRITO; ZANETTA, 2004, p. 2) em 1938, considerado o primeiro movimento musical moderno no Brasil, além de fundar as primeiras escolas de música e introduzir as sonoridades da música dodecafônica¹⁵. Acreditava no caráter interdisciplinar da música, entendendo que o acontecimento musical está conectado com a vida (BRITO, 2012, p. 101-103).

Décio Pignatari e os irmãos Augusto e Haroldo de Campos deram origem ao movimento concreto na literatura, na década de 1950. Utilizavam recursos poéticos como rimas e aliterações a fim de estabelecer relações sonoras entre as palavras, além de utilizar elementos das artes visuais. A poesia concreta *O rei menos o reino* (1949-1951), de Augusto de Campos, apresenta avocação do poeta ao som, conseguindo realizar o projeto *verbivocovisual* joyceano, que idealizava integrar a palavra, o som e a visualidade gráfica das letras. Os literatos uniram-se ao grupo de arte concreta, tornando-a interdisciplinar.

O Movimento Concreto nas artes visuais, criado pelo grupo paulista Ruptura em 1951, propunha um trabalho geométrico e racional. Com a dissidência do grupo carioca Frente, surge o movimento neoconcreto que intuiu o não-objeto, valorizando a dimensão orgânica e a experiência do sujeito. A questão central, que era a organização do campo visual no Concretismo, passa a ser a relação entre corpo e espaço no Neoconcretismo, estimulando o uso dos demais sentidos. Ambas as propostas eram sintetizadas pela questão de Malevitch sobre a autonomia da arte em relação à representação. A arte neoconcreta aproximava-se da desmaterialização do objeto, pois estava mais relacionada à experiência estética do que ao objeto em si (COCCHIARALE; GEIGER, 2004, p.16). O artista Hélio Oiticica dizia que o que fazia era música através dos seus Heliotapes e Cosmococas.

¹⁵ A música dodecafônica ou atonal foi criada na década de 1920 pelo compositor austríaco Arnold Schoenberg e propunha uma ruptura do sistema tonal. Todas as 12 notas da escala cromática passam a ter a mesma importância.

Guilherme Vaz, um dos fundadores da arte conceitual no Brasil, foi também um dos pioneiros da Arte Sonora no país. O artista percebia o som como um grande imã, no qual cabe colar qualquer imagem, juntar opostos, transgredir fronteiras proibidas. Trabalhava no liame entre a música e as artes visuais e, desde o final da década de 1960, questionava a concepção de arte como produção de objetos e propunha que a existência virtual da arte fosse concreta (LAGNADO, 2018). Na obra *Music for papersheet* (1973), o artista compõe com uma folha de papel, enquanto em *Crude* (1973), tira sons da arquitetura de um edifício com seu corpo (MANATA, 2016).

Cildo Meireles desde a década de 60 experimenta o som nas artes plásticas, acreditando que a experiência estética se dá com o uso de todos os sentidos, não somente com a visão. Em *Marulho* (1991-1997/2003) é possível escutar a palavra água em diversas línguas enquanto se caminha sobre o píer que redonda no mar feito de folhas azuis. Na instalação sonora *Babel* (2001) foram empilhados 800 aparelhos de rádio, ligados simultaneamente em diferentes estações. O coletivo Chelpe Ferro, com seus áudio-readymades, além dos artistas Paulo Vivacqua, Rodolfo Caesar, entre muitos outros, possuem trabalhos singulares que se destacam na arte sonora do Brasil.

A emergência do projeto *SoundSystem* se deu a partir das influências desses artistas que experimentaram o som de diferentes formas, ao longo do século XX, proporcionando o nascimento de uma nova experiência estética que denominamos escuta sinestésica. Esta escuta tem o som como disparador de sensações que afetam os demais sentidos, proporcionado um encontro com o outro e consigo mesmo.

Essa capacidade sinestésica (BARTHES, 1990, p. 278), muito trabalhada pelos artistas e poetas, busca aguçar as sensações do invisível ao pronunciar as coisas que não têm nome, ao escutar a cor dos passarinhos, ao desenhar o cheiro das árvores, ao fazer o mato sair na voz. Pois um pequeno fragmento sonoro, seja do que for, pode nos falar para além da razão. Entretanto, tal qual o personagem Alberto Caiero, de Fernando Pessoa, Manata Laudares vivem o conflito do artista que precisa viver e pensar a sua obra ao mesmo tempo.

Linguagem de travessia

As instalações do projeto *Sound System* são híbridas, coadunam sons, imagens e experiências corporais. Utilizam um mínimo de material palpável que é capaz, no entanto, de provocar um adensamento de sensações. Como observou o crítico de arte Reynaldo Roels Jr:

Obra em tudo híbrida – por sua vinculação simultânea com o rarefeito e o adensado, o palpável e o impalpável, o visível e o não-visível, o percebido e o pensado, o vivido e o imaginado, o formalizado e a recusa de formalização - ela se insere no repertório contemporâneo de modo a tecer suas próprias determinações e abrir caminhos para outras ainda (ROELS JR, 2006).

As obras do *duo* se constituem com a indocilidade dos simulacros, questionando sempre os limiões entre original e cópia, tornando complexa a noção de autoria, enfatizando o engodo dos sentidos e libertando-se de uma ideia da arte como representação. Propõem o sentido como construção e não como algo dado a priori. A potência do falso deleuziana está muito presente na obra da dupla, na qual existe sempre uma multiplicidade de caminhos, pontos de vista, perspectivas. O perspectivismo e o entrelaçamento de uma ética que se confunde com uma estética provêm do projeto filosófico nietzschiano, segundo o qual a arte é uma forma de dar sentido à existência, possibilitando a coexistência da razão e da sensibilidade, da música e da dança, estando para além do bem e do mal (NIETZSCHE, 1978).

A obra de Manata Laudares faz parte de uma genealogia de artistas que questionam a redução do trabalho do artista a um produtor de objetos qualificados formalmente. Como pontua o curador Fernando Cocchiarale, “há uma escolha conceitual do trabalho com um teor quase virótico, desconstrutivo, no qual, muitas vezes, não existe obra”.¹⁶

¹⁶ Entrevista de Fernando Cocchiarale à autora no MAM-RJ em 5 jan. 2017.

O processo de criação do *duo* possui uma proposta poética que passa pela desmaterialização do objeto, entretanto se utiliza do som, que é matéria, mas uma matéria-desmaterializada. Em *The Place*, o som sinaliza o espaço e é através do som que nos apropriamos do espaço em nossa vida cotidiana e construímos nosso repertório existencial.

O foco no processo artístico torna, na maioria das vezes, os trabalhos indissociáveis de sua recepção pelo público e, por não terem muitas vezes uma forma física, praticamente desaparecem quando o inter-ator da obra vai para casa. O que ficam são os contágios, o quase-imperceptível, as sensações intensivas.

Manata Laudares trabalham justamente nesses liames, com essa indeterminação, pois sua obra vem construindo um posicionamento que é totalmente refratário à formatação e à classificação. Por isso, afirmou Cocchiarale, “classificar o trabalho do *duo* é, em parte, liquidar com a sua potência ambígua”.¹⁷ Trata-se de uma linguagem de travessia.

Fragmentos finais

Esse desejo de voar, ou o devir corpo-pássaro-dançarino, presente na obra do *duo*, tensiona a impossibilidade que nos é ensinada desde a infância. Seu sentido ético é tornar o impossível possível, é transformar a impotência em potência.

Quando as sensações provocadas pelas obras conseguem nos afetar e quebrar nossos circuitos de afetos (SAFATLE, 2016), nos desterritorializando significa que, de alguma forma, passaram a fazer parte de nossa textura sensível e foram capazes de arrancar as velhas tintas dos nossos sentidos.

São estas pequenas transformações que alimentam o eterno retorno dessa luta invisível que tem como objetivo reeducar as sensibilidades.

¹⁷ Entrevista de Fernando Cocchiarale à autora no MAM-RJ em 5 jan. 2017.

Referências

- BARROS, Manoel de. **Poesia Completa**. São Paulo: Leya, 2010.
- BARTHES, Roland. **Incidentes**. São Paulo: Martins Fontes, 2004.
- BARTHES, Roland. **O óbvio e o obtuso**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.
- BARTHES, Roland. **Sade, Fourier, Loyola**. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- BONDÍÁ, Jorge Larrosa. Notas sobre a experiência e o saber da experiência. In: **Revista Brasileira de Educação**, n.19, 2002.
- BOURRIAUD, Nicolas. **Estética Relacional**. São Paulo: Martins Fontes, 2009.
- BRITO, Teca de Alencar de. Hans-Joachim Koellreutter: Por quê? In: JORDÃO, Gisele; MOLINA, Sérgio (Org.). **A Música na escola**. São Paulo: Allucci& Associados Comunicações, 2012.
- BRITO, Teca de Alencar de; ZANETTA, Camila Costa. Hans-Joachim Koellreutter em movimento: ideias de música e educação. **XXIV Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música**, São Paulo, 2014.
- BUENO, Guilherme. **Franz Manata e Saulo Laudares**. Dasartes número 23. Disponível em: <<http://dasartes.com.br/materias/franz-manata-e-saulo-laudares/>>
- CAGE, John. **De segunda a um ano**. Rio de Janeiro: Cobogó, 2013.
- CAGE, John. **Musicage: palavras**. Rio de Janeiro: Numa, 2015.
- CAMPOS, Marcelo. AFTER: Nature. **Interferências Urbanas**, prêmio 2008 (Catálogo).
- COCCHIARALE, Fernando; GEIGER, Anna Bella. **Abstracionismo; geométrico e informal: a vanguarda brasileira nos anos cinquenta**. Rio de Janeiro: FUNARTE, Instituto Nacional de artes plásticas, 2004.
- COSTA, Ana Luísa Veliago. **Os sentidos experimentais dos domingos de criação**. Dissertação (Mestrado em Estética e História da Arte) – Universidade de São Paulo, 2019.
- COX, Christoph; WARNER, Daniel. **Audio Culture: readings in modern music**. New York/ London: Editora Continuum, 2004.
- DELEUZE, Gilles. **Espinosa uma filosofia prática**. São Paulo: Editora Escuta, 2002.
- DELEUZE, Gilles. **Francis Bacon: lógica da Sensação**. Rio de Janeiro: Zahar, 2007.
- DELEUZE, Gilles; GUATARRI, Félix. **Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia**. v 3. São Paulo: Editora 34, 1996.

DELEUZE, Gilles; GUATARRI, Félix. **O que é filosofia?** Rio de Janeiro: Editora 34, 2011.

DELEUZE, Gilles; PARNET, Claire. **Diálogos.** São Paulo: Escuta, 1998.

FASANI, Priscilla Porto Nascimento. **Sound System: experiências sonoras e dançantes partilhadas pelos artistas Franz Manata e Saulo Laudares no circuito independente de arte contemporânea.** Tese. (Doutorado em Cultura e Sociedade) - Instituto de Humanidades, Artes e Ciências, Universidade Federal da Bahia, 2019.

GIBBS, Tony. **The fundamentals of sonic art & sound design.** London: AVA, 2007.

KIFFER, Ana; BIDENT, Christophe; REZENDE, Renato (orgs). **Experiência e arte contemporânea.** Rio de Janeiro: Editora Circuito, 2012.

LAGNADO, Lisette. **After Nature: proliferação de híbridos.** Disponível em: <<http://www.canalcontemporaneo.art.br/arteemcirculacao/archives/008213.html>>

MANATA, Franz. **Guilherme Vaz: uma fração do infinito.** Rio de Janeiro: EXST, 2016.

MELO, Fabrício. De “Introduction à la musique concrète” ao **Traité des objets musicaux: gênese do solfejo dos objetos musicais de Pierre Schaeffer** (Dissertação em Música). Universidade Federal de Minas Gerais, 2007.

MORA, José Ferrater. **Dicionário de filosofia.** São Paulo: Martins Fontes, 2001.

MUSEU GOELDI. **A primeira espécie de ave híbrida da Amazônia.** Disponível em: <https://www.museu-goeldi.br/noticias/a-primeira-especie-de-ave-hibrida-da-amazonia>. Acessado em: fev. 2020.

NIETZSCHE, Friedrich. **O nascimento da tragédia.** Lisboa: Guimarães Editores, 1978.

OBRIST, Hans Ulrich. **Uma breve história da curadoria.** São Paulo: BEI Comunicação, 2010.

PINO, Cláudia Amigo. **A última aventura.** Revista Cult, n. 200, abr. 2015.

RANCIÈRE, Jacques. **A partilha do sensível: estética e política.** São Paulo: Editora 34, 2005.

ROELS JR., Reynaldo. **Soundsystem** (Catálogo), 2006.

ROLNIK, Suely. **Cartografia sentimental: Transformações contemporâneas do desejo.** Porto Alegre: Editora Sulina, UFRGS, 2016.

ROLNIK, Suely. Deleuze, esquizoanalista. **Revista Cult.** n. 108, Nov. 2006.

SAFATLE, Vladimir. **O circuito dos afetos: corpos políticos, desamparo e o fim do indivíduo.** Belo Horizonte: Autêntica, 2016.

SAFATLE, Vladimir. Philip Glass queria música que criasse a experiência do tempo suspenso. **Folha de São Paulo.** 13 jan. 2017.

SCHAFER, Murray. *O ouvido pensante*. São Paulo: Editora Unesp, 2011.

VAZ, Felipe Fessler. *Elementos da arte sonora* (Dissertação em Comunicação e Cultura) – Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2008.

ZOURABICHVILI, François. *Deleuze: uma filosofia do acontecimento*. São Paulo: Editora 34, 2016.

ZAREMBA, Lilian (Org). *Entreouvidos: sobre rádio e arte*. Rio de Janeiro: Editora Soamerco -Oi Futuro, 2009.

Submetido em fevereiro de 2020 e aprovado em junho de 2020.


Como citar:

FASANI, Priscilla Porto Nascimento. Sonoridades micropolíticas na arte de Manata Laudares. *Arte e Ensaios*, Rio de Janeiro, PPGAV-UFRJ, vol. 26, n. 39, p. 121-141, jan./jun. 2020. ISSN-2448-3338. DOI: <https://doi.org/10.37235/ae.n39.10>. Disponível em: <<http://revistas.ufrj.br/index.php/ae>>

Antonio Dias: campos do desejo no espaço público da arte

Antonio Dias: desire's fields in the public space of art

Fernanda Lopes Torres*

 [0000-0003-4179-1649](https://orcid.org/0000-0003-4179-1649)

Resumo

Uma relação entre arte e política nos parece constante na trajetória artística de Antonio Dias. Dos desenhos e quadros-objetos dos anos sessenta à densa materialidade das pinturas dos anos noventa, passando pelas telas diagramadas dos anos setenta, seus trabalhos apresentam um domínio da escala coerente com o entendimento da arte como ação no espaço público. Reconhecemos na experiência da fabricação artesanal de papel no Nepal uma efetiva vivência da interferência da arte na sociedade. Dias deseja que sua obra participe de fato do mundo em comum partilhado pelos homens, quer ali afirmar sua singularidade, e bem sabe que esta somente pode se manifestar através de ação na esfera pública.

Palavras-chave

Arte contemporânea; Espaço público; Antonio Dias

Abstract

A relation between art and politics seems constant in Antonio Dias' artistic trajectory. From the drawings and picture-objects of the sixties to the dense materiality of the paintings of the nineties, and also in the diagrammed screens of the seventies, these works present a mastery of scale that is coherent with the understanding of art as an action in the public space. We acknowledge in the experience of handmade paper manufacturing in Nepal the effective experience of the intererference of art in society. The artist wishes that his ouvre actually take part in the common world shared by men, he wants to assert there his singularity, and he knows that this could just be manifested through action in the public sphere.

* Doutora em História pela PUC-Rio e pesquisadora de arte em Multirio - Empresa Municipal de Multimeios.

Uma relação entre arte e política nos parece constante na trajetória artística de Antonio Dias. Desenhos e objetos-quadros produzidos em meados dos anos sessenta constituem uma tomada de posição em relação à política nacional e ao imperialismo norte-americano no violento ambiente instaurado no Brasil pela ditadura militar. Na passagem para os anos setenta, as grandes telas diagramadas com sentenças inscritas em tipografia regular configuram ação política ao problematizar a arte como instituição. Em 1977, a experiência da manufatura de papel junto a um grupo social no Nepal é considerada por ele mesmo como a mais completa, na medida em que lhe permite vivenciar por meio do trabalho artístico uma intervenção mais direta na sociedade.

Esses trabalhos têm em comum um domínio da escala coerente com o novo revezamento entre as esferas pública e privada característico do capitalismo avançado. Marcam posicionamento político: a ocupação do espaço físico e ideológico da arte que constitui a sala de exposição tem no horizonte a arte como uma efetiva presença na sociedade. Se interessa a Dias o “exercício formal”, pois é por este que a obra aparece no mundo, “as séries de trabalhos geralmente têm origem num comentário politico-social (...) [têm] um gancho na realidade” (DIAS, 1999, p. 41) – e para a realidade social elas devem de algum modo retornar, devidamente localizadas no sistema de arte. Já bem distante da utópica crença pelas vanguardas modernas na possibilidade de transformação social direta pela arte, o artista tem consciência dos mediadores sociais (instituição de arte) que definem e normatizam a arte na modernidade e se intensificam na contemporaneidade. Dias sabe que sua arte sofre a pressão de uma subjetividade (ainda que fragmentada) e da necessidade de invadir na nova dimensão pública da arte. Sua existência como artista encontra-se assim condicionada à atuação no espaço público da arte. Conforme o próprio Dias, “o fato de ser artista é uma construção que faço para mim mesmo, para poder existir como pessoa, como gente” (PINACOTECA DO ESTADO DE SÃO PAULO, 2010, p. 163), em sociedade. Ali ele deve estabelecer seu “território poético ... pelo qual (...) [ele se desloca quando quer se] comunicar com o outro”¹.

¹ Antonio Dias no filme “Território Liberdade – Antonio Dias”, de Roberto Cecato, apresentado no MAM São Paulo em 11/11/2004.

Anos sessenta: desenhos, quadros-objetos e estratégia “pop”

Elementos domésticos e imagens da incipiente cultura de massa no Rio de Janeiro dos anos sessenta se ligam a signos do imaginário do artista numa fluidez capaz de produzir campos visuais que manifestam tensão devido aos significados dos ícones. Gato, cachorro, Sagrado Coração de Jesus – encontrados em muitos lares brasileiros da época - se mesclam a representações de órgãos e partes do corpo humano, genitália e ossos, policiais e armas de fogo etc. Signos recorrentes são imediatamente identificados ou meramente sugestivos; por vezes são enigmáticos, mas eles sempre aludem a uma organicidade, formando um léxico referente aos universos urbano/público e doméstico/privado.

Muitos desenhos e quadros do período claramente evocam paixão e violência – um “pedaço bruto de vida” (PEDROSA, 1998, p. 371), observa Mário Pedrosa ao diferenciar a operação de Dias daquela executada pela Pop norte-americana. *American Death: Bamboo!* (1967) deixa clara a crítica ao imperialismo dos EUA com os policiais, caveira com armas e cogumelo atômico estruturados como em uma bandeira, em vermelho, branco e azul. Podemos enxergar nos onipresentes fragmentos corporais das obras do período o dilaceramento físico provocado pela guerra e/ou presente na tortura. Em *Acidente no jogo* (1964) nitidamente identificamos caveira, osso, um brilhante pênis vermelho, assim como uma mancha vermelha na parte superior (sangue?). Já em *Querida, você está bem?* (1964) não vemos nitidamente cabeças, órgãos sexuais, fluidos corporais ou olhos, mas todos esses elementos estão lá sugeridos, e decididamente delimitados pelos traços pretos de Dias. Trabalhos como esses têm em comum uma base quadrada ou retangular – como a grade das histórias em quadrinhos, ainda que destituída de qualquer continuidade narrativa – em madeira pintada de preto, de onde peças tridimensionais em vermelho, preto e branco em tecido acolchoado avançam para o espaço a partir da compreensão do caráter objetual neoconcreto. A arte de Dias, porém, extrapola esse aspecto formal. Para Hélio Oiticica, *Nota sobre a morte imprevista* (1965) constitui *turning point* decisivo de um “processo realista que supera o campo pictórico-plástico-estrutural” para evocar “experiência profunda vivida no plano ético” (OITICICA, 1966, In BASUALDO, 2007, p. 218) – e, poderíamos acrescentar, no plano político.



Fig. 1
Antonio Dias. Acidente
no jogo, 1964.
Acrílica, óleo, vinil
sobre madeira e
tecido acolchoado,
103 x 55 x 77 cm

Outro aspecto comum aos trabalhos de meados dos anos sessenta, e o que aqui mais nos interessa, é a recorrente alusão a uma organicidade, capaz de indiciar compreensão política mais ampla, para além de aspecto ilustrativo ou panfletário. A representação de órgãos sexuais, fragmentos corporais, fluidos corpóreos – combinada a elementos díspares como máquinas, armas ou máscaras anti-gás – coloca “em ação plasticamente, um tratamento político das pulsões de vida e morte teorizadas por Freud a partir de 1920, bem como o extravazamento dessas pulsões para o campo político” (DUARTE; DIAS, 2015, p. 192). Signos que remetem a sangue, pênis e coração aparecem em vermelho, cor que possui “uma carga semântica que não pode ser reduzida à mera sintaxe formal” (DUARTE, 2015, p. 206). Esse vermelho significa a libido, o impulso erótico da arte que deve ser negociado politicamente no espaço público da arte. Eliminadas as referências figurativas em colagens e pinturas posteriores, o vermelho perde caráter adjetivo para ser assumido como substantiva marca do desejo a ser estrategicamente inserida no espaço da arte.

Anos sessenta: estratégia pop

Dias converte as interioridades psicológicas num mesmo fluxo com as exterioridades do imaginário urbano elaborado pela imprensa. O artista intui que toda significação, por mais subjetiva que seja sua origem, funciona somente em uma dimensão pública. Ainda sem compreender a natureza do alargamento da esfera pública da arte na contemporaneidade, o jovem Dias, junto a artistas como Rubens Gerchman, Roberto Magalhães, e outros, forma grupo que tenta abrir espaços em galerias, salões e museus. Com esse objetivo, os artistas buscavam aparecer nos meios de comunicação de massa, que eram por eles considerados mais importantes do que a própria coluna especializada, da crítica de arte. Bem sucedidos na empreitada, Dias e seus colegas da chamada Nova Figuração estavam sempre presentes nas páginas da revista *Cruzeiro*. “Era uma estratégia ‘pop’”², definiu recentemente o artista, consciente de que a incipiente indústria cultural no Brasil dos anos sessenta estava bem distante da dimensão pública da cultura *pop* norte-americana – e, conseqüentemente, da operação *Pop* de levar para o mundo da arte elementos da indústria cultural, de modo a alargar a esfera pública da arte, sobrepondo-se ao que até então se compreendia como esfera privada da arte.

Nesse sentido, o emprego do termo *pop* pelo artista é referência irônica ao comportamento ingênuo que ele mesmo e seus pares mantiveram no fim dos anos sessenta. Os jovens artistas corretamente percebem uma nova presença dos meios de comunicação de massa entre nós, mas esta era incapaz de garantir por si mesma uma projeção pública e social do trabalho de arte. Tal projeção somente pode ocorrer junto a certo sistema de cultura, com suas instituições, assim como de instâncias capazes de instituir a produção de arte. O Brasil dos anos sessenta possuía um meio de arte precário, formado por instituições – museu, galeria, crítica e história da arte – incapazes de devidamente definir e normatizar a produção artística.

² “Usávamos na época uma estratégia muito engraçada ... nós decidimos entrar na mídia através das namoradas... Maria Alvarez Lima na época era fotógrafa de *O Cruzeiro*, E não havia número de *O Cruzeiro* que a gente não aparecesse no fundo... Era uma estratégia *pop*”, coloca Antonio Dias em depoimento a Fernanda Lopes Torres e Martha Telles, em 19 de julho de 2004.

Na Itália, Antonio Dias vivencia um meio de arte mais estruturado, o que lhe permite compreender certas possibilidades de atuação política a seu alcance. Um dos aspectos desse poder político, de uma força corrosiva e crítica, estaria na relação entre a linguagem artística e as suas leituras. Nessa direção, vale destacar a parceria espontaneamente estabelecida com Paulo Sérgio Duarte, amigo e crítico que viria a acompanhar toda a trajetória artística de Dias. O artista conhece Duarte em Milão em 1971, e o incentiva a pensar sua obra a partir da obra *Record: The Space Between*. Logo depois, Dias o convida para escrever texto que acompanha sua participação na Bienal de Paris de 1973. O legítimo interesse de Duarte pelo aspecto produtivo do trabalho capaz de configurar uma via de mão-dupla entre linguagem e crítica de arte é um dos motivos pelos quais o crítico Ronaldo Brito se referiu recentemente a Dias como “um homem da política do meio de arte”³.

Cubos, diagramas, campos, corpo

Em seu exílio voluntário na França, Dias elabora Opressor e Oprimido (1968), Cabeças (1968), Solitário e Coletivo (1967) a partir da estrutura asséptica do cubo. Os cubos negros Solitário e Coletivo destacam de modo esquemático a tensão entre as dimensões pública e privada sempre difícil polaridade da existência: do cubo fechado *Solitário* projeta-se cilindro-pênis do desejo, já *Coletivo* revela interior “aquecido” com tecido verde aveludado. Segundo o artista, esses eram “retratos de como” [ele] estava ao sair da França”, onde os trabalhos considerados politicamente engajados lhe pareciam cartazes panfletários comparados à experiência de seus amigos brasileiros que viviam na clandestinidade. Fisicamente distante do Brasil, mas atento ao que no país se passava com o recrudescimento da ditadura militar, Antonio Dias compreendia que as questões políticas deveriam estruturar a obra a partir das exigências da linguagem da época – e não meramente constituir tema para seu trabalho.

³ Ronaldo Brito em depoimento à autora e a Martha Telles, em 27 de maio de 2004 (não publicado). A consideração do crítico pode ser bem verificada em depoimento ao Jornal Opinião em 1973, quando o artista exhibe lucidez frente às questões do meio de arte brasileiro. Ver BRITO, Ronaldo; HOLANDA, Heloísa Buarque de. Explosão do mercado e crise de criação. Jornal Opinião, Rio de Janeiro, 19 de novembro de 1973.



Fig. 2
Antonio Dias.
Solitário, 1967.
Plástico laminado
em madeira, borracha,
algodão, vidro e metal,
55,5 x 50,3 x 67,5 cm.
Coleção Daros Latinamerica.



Fig. 3
Antonio Dias.
Coletivo, 1967.
Plástico laminado sobre
madeira e grama sintética,
52,1 X 50,8 X 50,8 cm.
Coleção Daros Latinamerica.

Podemos enxergar em Solitário e Coletivo os polos privado e público, entre os quais a arte se vê pressionada pelas exigências de uma subjetividade fragmentada e a necessidade de intervir numa nova dimensão pública da arte. O aspecto anônimo dos cubos leva ao limite o procedimento habitual do artista de “testar” sua emoção até que o trabalho se torne um objeto de arte “que se inscreve dentro de uma situação cultural (...) [e] funciona no contexto da arte”. “Na construção de cada trabalho”, pondera o artista, “entra o produto, a ideia de economia, o mercado, uma análise estratégica dos lugares operacionais” (DIAS, 1999, p. 54). Fazer arte exige uma conduta ética e política, frente a mercado, galeria, museu, à instituição da arte, enfim, que tenta controlar a produção e fruição dos trabalhos, por vezes neutralizando seu potencial crítico.

Na passagem para os anos setenta, já na Itália, Dias diagrama sentenças em uma série de extensos campos visuais que reiteram recusa da representação e problematizam o conceito de arte e seu espaço institucional. Trata-se de um conjunto de telas – mais gráficas do que propriamente pictóricas – que apresenta serialidade e repetição características do minimalismo. Ao contrário, porém, da sintaxe formal dos elementos no minimalismo, uma semântica se destaca naquele conjunto de telas. Ali, a conjugação entre palavra e pintura refere-se à arte como prática mental, em favor do engajamento do espectador com as ideias envolvidas na elaboração artística, característica da arte conceitual. Em contraposição, porém, ao caráter eminentemente mental de tal arte, as pinturas de Dias possuem corpo:

Muitas vezes contestam as pinturas de 2 x 3 m negras com bordo branco e escrita tipográfica, dizendo que bastaria que fossem cartões postais. Mas (...) ‘Não é o cartão postal que eu quero fazer, eu quero mostrar isso em cima da tela (...) tem um campo. Tem uma presença ali, não é uma janela, apesar de usar esse título com a ironia devida (DIAS, 2010, p. 161).

Para Paulo Sérgio Duarte, Dias faz uma espécie de inversão do procedimento empregado por artistas anglo-saxões como Joseph Kosuth ou o grupo Art and Language, que exploram a filosofia da linguagem. Em suas telas-diagramas, o artista brasileiro torna indissociáveis conceito e sensibilidade, reflexão e visibilidade, realizando uma manobra sutil: “Não se trata mais de hipostasiar a arte ao mundo das ideias, mas de ancorar a ideia ao mundo da experiência sensível” (DIAS, 2015, p. 187).

Em *Project for an artistic attitude* (1970), uma linha branca delinea um campo, no exterior do qual lemos a sentença que nomeia a obra. Ao centro, dentro do campo delimitado, a palavra *reality*, em letra maiúsculas espelhadas, é referência irônica à ideia da arte como reflexo da realidade. A inteligente articulação gráfica no campo visual exige nossa sensibilidade menos para a representação de algo do que para o questionamento dessa representação. Assim como o faz *The image* (1970), cujo título, também elemento constituinte da tela, encontra-se acima à esquerda, fora do limite estabelecido por linha preta. No centro do extenso quadro/quadrado preto que domina a tela, delimitado por linha branca, outro quadrado menor com pontos brancos irregulares é delimitado por fina linha branca. Em seu interior lemos *nothing*, e no exterior, separada pela linha, a palavra *everything*. Um jogo de palavras, aliado a jogo de linhas brancas sobre área preta e linhas pretas sobre área branca, sugere quadros dentro de quadros, em alusão à janela albertiana de modo a reiterar os limites da representação.



Fig. 4
Antonio Dias.
*Free continent / cultural
development*, 1968/9.
Acrílica sobre tela,
130 x 195 cm.
Coleção do artista. Individual
no Studio Marconi, Milão, 1970.

Já em *Free continent/cultural development* (1968/9), o jogo entre palavra e delimitação de campos aponta os limites da representação e apresenta crítica institucional. Uma linha branca delimita campo no interior da área total da tela negra. No exterior desse campo, acima, são inscritas, em inglês, as expressões do título: continente livre e desenvolvimento cultural, que assim encontram-se separadas da imaginação que ocupa o campo interno. Estaria a imaginação – própria ao artista – presa pelas medidas institucionais (linha branca)? No canto inferior, à direita, um quadrado branco – brecha para ação do artista nos limites institucionais? A matéria do artista (imaginação) encontra-se no mesmo campo visual do desenvolvimento cultural e do continente livre, mas, entre eles, há barreiras a serem superadas.



Fig. 5
Antonio Dias. Projeto
para 'o corpo', 1970.
Acrílica sobre tela,
200 x 600 cm.
Coleção Daros Latinamerica.

A amplitude política da tarefa artística de Dias consiste em que a dinâmica subjetiva do desejo (ou a imaginação da tela), ganhe dimensão pública. O que não é meramente demonstrado conceitualmente, como evidencia a presença corpórea de

seus campos-diagramas. A foto bem humorada da abertura da mostra em que foi exposto Projeto para ‘o corpo’ (1970) indica espaço para o corpo entrar em ação. As sentenças produzem espaços ou campos visuais sensíveis que devem ser ocupados mental e espacialmente. Em *Anywhere is my land*, primeiro trabalho da série, sobre extensa superfície negra a (característica) estrutura em grade convive com inúmeros pontos brancos irregulares, num sutil contraste que indica espaço infinito sugerindo expansão mental. Dias define:

(...) uma espécie de campo-base, um atelier para fazer arte pública. A ideia que eu tinha na época, muito própria da década, era esta: fazer uma arte anônima, móvel, sem suporte fixo (...) E então saiu essa série (DIAS, 2010, p. 9).

A ideia era fazer “uma arte anônima, sem suporte fixo”, completa o artista, coerente com as vertentes artísticas conceituais próprias da época. *Anywhere is my land* faz parte de “*Project Book – Ten Plans for Open Objects* [Livro-projeto – Dez planos para projetos abertos]”, formado por desenhos em papel translúcido, no qual Hélio Oiticica participa com texto que se refere a esses trabalhos como campos abertos, ou “estrutura significativa aberta”. O conhecido *Do it yourself: Freedom territory* (1968) aparece inicialmente nesse projeto de livro sob forma de diagrama, que, tal como um projeto, não exige local específico para ser recriado e pode ter o tamanho que se imaginar. Pedacos de fita adesiva demarcam no chão uma área quadriculada no espaço da galeria onde nos encontramos:

o espaço declarado como livre para apresentar uma ação, seja mental, física ou visual. É fundamental que a pessoa adote uma posição totalmente incondicional antes de adentrar a estrutura-território (DIAS; OITICICA, (1969), 2015, p. 96).

O trabalho nos incita a percorrer, a ocupar de algum modo aquele lugar. Trata-se de uma mobilização mental que provoca sim o nosso corpo, talvez mais como um impulso do que como movimento efetivo. Nesse sentido, o trabalho encena aquela sugestão de abertura mental e espacial esquematizada nos quadros-diagramas, ao nos mobilizar de modo integral, mental e fisicamente.



Fig. 6
Antonio Dias. Faça Você
mesmo: Território
Liberdade, 1968.
Titânio, dimensões
variáveis.
Coleção Daros Latinamerica

Papel no Nepal: ação artística como existência na sociedade

O quadriculado de Território Liberdade se insere na série de retículas ou grades – mais ou menos visualmente percebida – que estruturam os quadros-diagramas e de certo modo os quadros-objetos dos anos sessenta. Também a partir dessa mesma base-retícula é produzido o retângulo ao qual falta uma parte, que se torna marca do artista. Para Duarte, o elemento enuncia o destino da incompletude do espaço da arte, pela “necessidade de mediar com instâncias sociais, com o mercado, com a própria dinâmica subjetiva do desejo” (DUARTE, 2015, p. 188/9). O retângulo incompleto pode ser encontrado em desenhos, pinturas, instalações. E em *The Illustration of art / economy / model* (1975), cujo grande campo formado por tecido vermelho nas paredes da sala de exposição nos mobiliza fisicamente. O recorrente vermelho ocupa toda uma parede da sala, à exceção de área quadrada na parte superior à esquerda, que deixa entrever a parede branca. Espelhada a ela, na parede contígua, um quadrado de área equivalente à branca, em vermelho, indicia os desejos e pulsões na sala de exposição. A área retangular da qual falta uma parte do canto superior sugere no espaço uma *relação desejan*te, uma relação em que algo não foi dito.



Fig. 7
Antonio Dias.
*The Illustration of art /
economy / model*, 1975.
Óxido de ferro e vinil
sobre Madeira,
dimensões variáveis.
Coleção Nara Roesler

O retângulo incompleto também aparece em diversos trabalhos feitos em papel confeccionado pelo próprio artista no Nepal, para onde ele segue em busca de material para a edição de *“Project Book – Ten Plans for Open Projects”*. Dias termina por permanecer cinco meses no país, onde assume a fabricação artesanal de papel num campo de trabalho formado por diversas etnias. A convivência estreita com grupo de hábitos tão distintos tem como base o trabalho, que acaba por constituir oportunidade de atuar de forma mais direta naquela sociedade. Nesse sentido, compreendemos a menção por Dias de sua experiência no Nepal como a mais completa. E que parece ir de encontro à ideia de comum contida no termo público tal com empregado por Hanna Arendt. Distinta, mas correlacionada à ideia de público como acessibilidade ou visibilidade – como o que pode ser visto e ouvido por todos –, a ideia de comum abrange a interação entre os homens, o que “nos reúne na companhia uns dos outros”:

(...) o termo “público” significa o próprio mundo, na medida em que é comum a todos nós e diferente do lugar que nos cabe dentro dele. Este mundo, contudo, não é idêntico à terra ou à natureza como espaço limitado para o movimento dos homens e condição geral da vida orgânica. Antes, tem a ver com o artefato humano, com o produto de mãos humanas, com os negócios realizados entre os que, juntos, habitam o mundo feito pelo homem. Conviver no mundo significa essencialmente ter um mundo de coisas interposto entre os que nele habitam em comum, como uma mesa se interpõe entre os que se assentam ao seu redor; pois, como todo intermediário, o mundo ao mesmo tempo separa e estabelece uma relação entre os homens. [...] (ARENDR, 2007, p. 62)

Somente em um mundo em comum é possível a comunicação entre os indivíduos. O trabalho realizado em conjunto com nepaleses efetivou comunicação por meio exclusivo da produção artística. Afinal, Dias não falava a língua local, nem tampouco os integrantes daquela comunidade falavam qualquer idioma conhecido pelo artista. Então ele realizou trabalhos “de modo a permitir que conhecessem uma técnica diferente do uso das fibras e dos corantes”, o que possibilitou que ampliassem sua própria concepção de trabalho. E ainda deram nome para os quatro círculos de 140 cm de diâmetro que flutuam no espaço - Niranjanirakhar (“É azul e é vasto”). Trata-se de uma relação de trabalho inédita, impossível de ser estabelecida nas sociedades modernas ocidentais – que se aproxima da ideia de comum no mundo como “produto de mãos humanas”, mencionado por Arendt. Enquanto nos diagramas dos anos setenta Dias projeta ou idealiza a interferência da arte na sociedade, no Nepal ele a vivenciou. E teve sua singularidade individual reconhecida. “Os garotinhos, brincando com giz na estrada”, comenta Dias, “apontavam para mim e desenhavam no chão o quadrado sem o ângulo que utilizo em meu trabalho” (DIAS, 1999, p. 39).



Fig. 8
Antonio Dias.
Niranjanirakhar, 1977.
Papel nepalês com folhas
e chá, 4 elementos,
140 cm de diâmetro cada.
Cortesia Galeria Nara Roesler

Referências

- ARENDDT, Hannah. **A Condição Humana**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2007.
- DIAS, Antonio. **Palavra do Artista: Entrevista a Lúcia Carneiro e Ileana Pradilla**. Antônio Dias. Rio de Janeiro. Lacerda Editores/Centro de Arte Hélio Oiticica, 1999.
- DIAS, Antonio. **Antonio Dias: depoimento. Entrevista a Roberto Conduru e Marília Andrés Ribeiro**. Belo Horizonte: C/Arte, 2010.
- DIAS, Antonio; OITICICA, Helio. “Especial para o Livro-projeto de Antonio Dias. Notas originais (inéditas) de Helio Oiticica e Antonio Dias para o álbum Trama, Londres, 1969”. In **Antonio Dias**. São Paulo: Cosac Naify/ APC, 2015.
- DUARTE, Paulo Sérgio. “Exigência reflexiva e rigor poético”. In DIAS, Antonio. **Antonio Dias**. São Paulo: Cosac Naify/APC, 2015.
- LAFER, Celso. “A Política e a Condição Humana” (Posfácio a Condição Humana). In ARENDT, Hannah. **A Condição Humana**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2007.
- OITICICA, Hélio, “Vivência do Morro do Quietão” (1966). In: BASUALDO, Carlos (org.), **Tropicália: uma revolução na cultura brasileira**. São Paulo: Cosacnaify, 2007.
- PEDROSA, Mário. “Do Pop Americano ao Sertanejo Dias”. In ARANTES, Otília (org.). **Acadêmicos e Modernos**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1998.
- PINACOTECA DO ESTADO DE SÃO PAULO. **Antonio Dias: Anywhere is my land**. São Paulo: Pinacoteca do Estado de São Paulo, 2010.

Submetido em março de 2020 e aprovado em maio de 2020.


Como citar:

TORRES, Fernanda Lopes. Antonio Dias: campos do desejo no espaço público da arte. **Arte e Ensaios**, Rio de Janeiro, PPGAV-UFRJ, vol. 26, n. 39, p. 143-157, jan./jun. 2020. ISSN-2448-3338. DOI: <https://doi.org/10.37235/ae.n39.11>
Disponível em: <<http://revistas.ufrj.br/index.php/ae>>

Cemflores: poéticas políticas em Belo Horizonte nos anos oitenta

Cemflores: political poetics in Belo Horizonte in the eighties

Clara Albinati*

 [0000-0002-4039-5815](https://orcid.org/0000-0002-4039-5815)

Resumo

O artigo traça uma trajetória do grupo Cemflores, a partir do contato crítico-afetivo com o arquivo do poeta Marcelo Dolabela, quem guardou por mais de quarenta anos os restos dessa memória. Formado por “trabalhadores em arte”, como se denominaram, Cemflores surge no seio do Movimento Estudantil – quase todos seus integrantes eram estudantes da UFMG – e atuou no cenário da contracultura em Belo Horizonte, nos anos oitenta, período marcado pelo processo de redemocratização. Buscaram repensar a práxis das esquerdas, através da realização de ações poéticas. Publicam revistas e dezenas de livrinhos em mimeógrafo, distribuem poesia em greves e atos pela anistia, realizam recitais, exposições de arte postal e experiências sonoras que culminam na criação das bandas de estilo pós-punk Sexo Explícito, Divergência Socialista e O Último Número.

Palavras-chave

Cemflores; Marcelo Dolabela; Arte e política;
Poesia Marginal; Arte postal

* Docente do curso de cinema da FCA-PUCMINAS. Doutoranda da EBA-UFMG na linha de pesquisa Artes Plásticas, visuais e interartes: manifestações artísticas e suas perspectivas históricas, teóricas e críticas.

Abstract

The article traces the Cemflores group's path, based on the critical-affective contact with the poet Marcelo Dolabela's archive, who kept the remains of that memory for more than forty years. Formed by, as they called themselves, "workers in art", Cemflores appears within the Student Movement and they acted in the counterculture scenario in Belo Horizonte, in the 1980s, a period marked by the process of Brazil's redemocratization. They sought to rethink the praxis of the left-wing tendencies, through the performance of poetic actions. They published magazines and dozens of booklets made in mimeograph, distributed poetry in strikes and acts for Amnesty, held recitals, mail art exhibitions and sound experiences that culminated in the creation of the post-punk style bands Sexo Explícito, Divergência Socialista and O Último Número.

Keywords

*Cemflores; Marcelo Dolabela; Art and politics;
Marginal poetry; Mail art*

Anos oitenta: minhas primeiras lembranças na Terra remetem a um universo cheio de inventividade e loucura, ação coletiva, festas noturnas, profusão de imagens e sons, sentir e ser parte de um embolado de energias que resultavam numa espécie de força comum da coletividade, de união e coragem revolucionária, cantávamos juntos a mesma canção, aquele era um mundo de liberdade das palavras e imagens. As ruas de Belo Horizonte eram a passarela onde desfilávamos, somos milhares, eu sentada nos ombros do meu pai, as pessoas jogam papéis picados sobre nós das janelas dos prédios, um dragão gigante dança, movendo as barbatanas. Minha mãe vai a reuniões do grupo de marxismo na casa do professor José Chasin. Meu pai, em recitais de poesia noturnos, junto a poetas, artistas, mendigos e punks. Poesia sonora, poesia visual, poesia orbital. Vanguarda e utopia. As performances mais esquisitas nos bares. As reuniões de poesia no apartamento do Marcelo Dolabela, depois de passar pela feira-hippie da Praça da Liberdade. As crianças não podem ficar na reunião, atrapalham, e eu queria ficar, achava que entendia alguma coisa daquela conversa. Cemflores, Alegria Bluesbanda, Fahrenheit... As manifestações na Praça da Estação que duravam até de madrugada, voltávamos com o povo de ônibus e nossas bandeiras cansadas e felizes. A voz do Brizola no carro de som. O tecele-tecele da máquina de escrever à noite. Na aula de artes, fiz um móbile com as letras L-U-L-A, tinha seis anos, e a professora: “não pode fazer campanha política na aula”. As greves das professoras, invadir a prefeitura, a Rosa cantava “*Gracias a la vida*” no alto do carro de som. Também quis fazer poesia e pinte com canetinha colorida um rolo de papel higiênico para “nádegas sensíveis”, para “nádegas burguesas”. De dedos cruzados durante a contagem dos votos, a derrota de 1989, tentava entender o significado do adesivo no carro da minha mãe (um corcel vermelho, ano 1973): a imagem do Lula e os dizeres “Feliz 94”. Em 1994: nós sempre perdemos? Em algum momento, as ruas ficaram vazias. Meus pais trabalham em várias escolas ao mesmo tempo, eu tenho dois irmãos. O projetor de slides desapareceu, dele saía uma profusão de imagens do fundo do mar e do fundo das catedrais góticas. A banda Divergência Socialista ainda tocava, talvez uma vez por ano, e, escutando seus dadatapes¹, transportava-me àquele passado vibrante.

¹ Os dadatapes são experimentos sonoros, realizados em fitas k7, pela banda Divergência Socialista.

Meu pai dizia que o que os uniu foi uma perspectiva revolucionária, era

essa coisa meio Maiakovski de agir na revolução. E as perspectivas nossas não eram menores que essas. Da ditadura a gente sai, puxa uma assembleia livre e soberana, da assembleia a gente já puxa para outros negócios e faz uma revolução!²

Anos 2000, em uma homenagem aos poetas suicidas, enquanto Silma Dornas grita deitada sobre o palco em uma espécie de catarse, Marcelo Dolabela, na outra extremidade, recita impassível: “como falar poesia depois do fim da utopia?”³. Passei a interpretar essas lembranças como uma construção fantasiosa da infância. Mas seria completamente uma invenção?

É então que entro em contato com os arquivos de Marcelo Dolabela, o pop mais dadá de Beagá, amigo e padrinho de casamento dos meus pais. Marcelo guardou, durante mais de quarenta anos, milhares de documentos, entre publicações, arquivos audiovisuais, fotografias e slides, arte-postal, além de pequenos papéis com recados, anotações e cartas. Em uma sala de seu apartamento, como um *aleph*, encontram-se visões da história da poesia visual latino-americana.

Por meio destes arquivos, descubro que o coletivo integrado por meu pai e amigos tinha um nome: Cemflores. Nas revistas que publicaram há manifestos em que buscaram elaborar um projeto poético-político. Neste caminho, vislumbro também que aquele momento histórico foi muito intenso, marcado por um complexo debate sobre anistia e democracia. Impressionantes greves tomaram as ruas de todo país. No centro de Belo Horizonte houve barricadas, pedradas, carros queimados; entoando o grito “nós constrói, nós destrói!” (MARRETA, 2009), cerca de 35 mil trabalhadores da construção civil se rebelaram na greve dos pedreiros de 1979.

Em 2012, no Museu Reina Sofia, em Madrid, ocorre a exposição “Perder a forma humana: uma imagem sísmica dos anos oitenta na América Latina” (MUSEU REINA SOFIA), organizada pela *Red Conceptualismos del Sur*. Formada por artistas e pesquisadores ibero-americanos, a *RedCSur* “se postula como

² Cortez, Luciano. [Entrevista concedida à autora]. Belo Horizonte, 2009.

³ Heidegger’s song. [Compositor e intérprete] Marcelo Dolabela e banda Divergência Socialista. Belo Horizonte: Cacograma, CD, 2001.

uma possibilidade diferente de pensar, fazer, intervir, conceber, exhibir e historiar politicamente a força subversiva e a capacidade crítica das práticas artísticas ‘conceituais’ latino-americanas” (REDCSRU, Manifesto Instituyente, 2009, tradução nossa), compreendendo e ressaltando sua vinculação a contextos históricos e políticos de resistência (às ditaduras, ao neoliberalismo, ao fascismo). O trabalho da *RedCSur* se dá, por meio, entre outros, da recuperação de arquivos de artistas (ARCHIVOS EN USO), compostos por materiais diversos relacionados a manifestações que transbordam os limites convencionais da arte e da política. A intenção é reivindicar “a presença da memória sensível dessas experiências para que esta se converta em uma força antagonista no marco do capitalismo cognitivo atual” (REDCSRU, Manifesto Instituyente, 2009, tradução nossa).

No projeto “Perder a forma humana”, os pesquisadores participantes procuraram resgatar histórias de coletivos e ações *underground*, marginais e/ou realizadas por movimentos sociais nos anos 1980 na América Latina. A partir da imersão em frágeis documentos, panfletos, fotografias e relatos o projeto trouxe à tona estas experiências efêmeras, criando fissuras em uma historiografia da arte que conecta os anos 1980 ao *boom* da pintura expressiva de grande formato, celebrada pelo mercado. Essa extensa pesquisa revela que foram abundantes os vínculos entre arte - estratégias criativas e “ativismos artísticos” (CARVAJAL *et al*, 2012); e ações de resistência aos contextos ditatoriais, “reconfigurando o conceito mesmo do político” (CARVAJAL *et al*, 2012), que se desloca da intenção de efetividade, que marcou a prática artística de vanguarda nos anos 1960-1970 no continente, ligando-se mais à afetividade, através de experiências micropolíticas.

Percebo que Cemflores é parte desta imagem sísmica. Marcelo me confia oito caixas de arquivo, que levo para casa, iniciando um processo de digitalização e estudo. Ao me dedicar a essa tarefa, percebo que há ali um universo, um mundo particular, e que uma história com sua lógica própria poderia ser elaborada ao urdir esses fragmentos. Como selecionar e organizar algo dessa constelação infinita de vestígios? Não há uma resposta. Desvio-me em detalhes e surgem breves ficções.

Em 1978, os estudantes da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG) Avanilton Aguilar, Carlos Barroso, Luciano Cortez e Marcelo Dolabela se unem em torno do projeto comum de criar uma revista cultural.

Marcelo conta que um dia Carlão chegou em uma reunião com um pedacinho de papel que havia recortado do jornal Movimento, ali estava a expressão “cem flores”, todos gostaram e o grupo resolveu se chamar assim. Naquele momento, não conectaram o termo a Mao Tse Tung e ao seu conhecido aforismo, presente no “Livro vermelho”: “Que cem flores desabrochem e cem escolas de pensamento rivalizem, eis a política para promover o desenvolvimento das artes e o progresso das ciências” (MAO TSE TUNG, 1972, 328).

Na China, entre 1956 e 1957, ocorre o movimento das Cem Flores. Consistiu, inicialmente, numa campanha governamental que estimulou a sociedade – sobretudo, intelectuais, artistas, cientistas e estudantes chineses – a exercer o livre debate em torno das artes e das ciências. Em 1957, surge uma enxurrada de críticas políticas, sobretudo dos jovens estudantes, que reivindicavam mais democracia e liberdade para o comunismo. Surpreendido pela grande insatisfação da intelectualidade, Mao inicia, em meados de 1957, uma caça feroz aos que se posicionaram criticamente, alterando os objetivos originais da campanha (SHU SHENG, 2019).

“Aqui as flores eram do dizer, do discurso. Que cem flores desabrochem, a gente levou esse negócio a sério, conhecendo ou desconhecendo, ou conhecendo parcialmente a história chinesa”⁴, conta Luciano. Na Cemflores de Belo Horizonte, segundo Marcelo, ninguém era maoísta e, se houve algo nesse sentido, estaria próximo ao imaginário proposto por *La Chinoise* de Jean-Luc Godard. Desde a primeira revista (CEMFLORES nº 0, de 1978), na qual os poetas realizam uma homenagem aos 50 anos do Manifesto Antropófago, explicita-se a intenção deglutidora do grupo, presente nos gestos de apropriação e montagem de referências diversas: o modernismo brasileiro, a vanguarda (artística e política nacional e internacional), a tropicália, os quadrinhos, a arte pop, o cinema, a música, as notícias de jornal...

A criação de Cemflores se dá em um período no qual o historiador Gelsom Rozentino de Almeida (2011) observa a ocorrência de uma “crise da hegemonia burguesa”, desatada pela crise do milagre econômico de meados da década de 1970, determinando o processo de abertura política da ditadura militar.

⁴ Cortez, Luciano. [Entrevista concedida à autora]. Belo Horizonte, 2019.



Fig. 1
Capa da revista
Cemflores nº 0,
1978

No período, movimentos populares retomam força, surgindo como atores imprevisíveis pelo regime, ameaçando as manobras dos militares e empresariado que buscavam contornar a crise, promovendo o rearranjo do pacto conservador no país. Essas movimentações podem ser interpretadas como uma tentativa de construção de uma contra-hegemonia e impactaram também setores da cultura, que se unem em torno da questão democrática, coincidindo com a formação de Cemflores e suas ações político-poéticas.

O primeiro número da revista, Cemflores nº 0, traz o editorial-manifesto “O início dos fins”, nele, como o título indica, realizam uma análise de conjuntura deste momento de crise política, vislumbrando novos desafios para a cultura. Assim, desde sua fundação, a proposta do grupo foi “agir poeticamente na política e politicamente na cultura”, tendo “A poesia como base – A ação como prática”⁵. Para Cemflores, poesia era entendida como práxis cotidiana e coletiva, poesia para os vivos.

⁵ Dolabela, Marcelo. *Elas cantam Cemflores* (texto inédito), s. d..

CEMFLORES
REVISTA CULTURAL
do DCE UFMG

COMO EDITORIAL
Luciano Cortez e Silva
Carlos Barroco
Avanilton de Aguiar
Carlos Rodrigues
Marcelo Dolabela
Mauro Alves de Freitas

COLABORARAM NESTE Nº
Elmer Baumgratz
Toninho Rios
Adriana Kfoury Pereira
Mauro Alves de Freitas
Luiz Lisboa
Eduardo Zanier
Luciano Cortez e Silva
Carlos Barroco
Avanilton
Carlos Rodrigues
Carlos Lemus
Marco Antonio (ppl)
Rita Speechit
Clara Maia
Arthur G. C. Duarte
Marcelo Dolabela
Marta Bernadeth
Tales Mc. Rabbit
Nathan Kacowicz
Guto
Inês
Lincoln Volpini
Liliana
Marcin
Sandra
R. Zeferino
APATHEM (chapa UNLÃO)
Ricardo
TREF
Munis

DIAGRAMAÇÃO & ARTE
Pessoal da CEMFLORES

REDAÇÃO
DCE-UFMG
Rua Coscajaras 694
30.000 - Belo Horizonte-MG
telefone - 222 1056

O INÍCIO DOS FINS

•O Brasil não é mais aquele. Pipoca aos olhos as enganações e expansões da sociedade brasileira hoje (ou hoje de quase 300 anos). O grande doer dos séculos, exploração/opressão, tem a cada dia que passa, uma resposta maior nas consciências gerais a resposta da organização e da luta pela transformação econômica, social e política.

•O regime militar não é mais aquele. Dia-a-dia crescem as manifestações e o NÃO ao regime opressor e guerreiro das burguesias exploradoras. As greves, as passeatas, as organizações (populares, profissionais, estudantes, etcetera), a crise econômica, as crises burguesas, dentre outras evidências, começam a estremer a cor amea destes tempos.


•Também o movimento cultural já é outro. Se nos últimos 14 anos (notadamente a partir de 69) aconteceu uma sistemática perseguição aos grupos e pessoas que se motivaram a criar, e despejar na sociedade, propostas e perspectivas culturais/artísticas de maior consequência, levando ao quase total desmantelamento destes trabalhos, hoje, respirando o sursis político de revigoramento da luta de classes, parcelas das hordas culturais crescem e ganham caminhos novos e diversificados, distanciando-se do comodismo e obscurantismo que, até então, embrethavam a maioria das correntes que sobreviviam (ou mesmo alimhavam) as halocetas do governo militar e de seus apóstolos.

•Esta mostra de movimentação e mudança é que propomos uma revista cultural. Um espaço aberto. Onde aconteçam polémicas, se expressem pesquisas, análises, ensaios, críticas, contos, poesia, cartuns, artes plásticas e fotográficas, na tentativa de criação de uma nova estética, em contraposição aos rancos da arte à cultura burguesa, em crise. Uma nova linguagem que não se apoie na ideologia e valores retrógrados do capitalismo - que numa prática destrutiva/construtiva, aponta (ou tenta) veredas futuras. Que seja um espaço de fortalecimento das organizações independentes e que mostre em suas páginas trabalhos e textos que estejam referenciados, que prescitem, à nível da nossa condição humana, histórica e social.

•Neste primeiro passo **cemflores** foi feita a partir de um grupo editorial e de diversas pessoas que colaboraram na discussão ou com artigos e textos.

•Nossa proposta é que a revista seja ABERTA, mas também direcionada por aqueles que trabalham na mesma. Daí clamamos, a quem e aos grupos que se interessam pela discussão de uma nova cultura, a participar, discutir e compor o grupo editorial, e mesmo mudar o direcionamento da revista, se for a posição da maioria. Quem possui trabalhos e textos (literatura, teatro, ensaios, etc.), traga até a revista, fortalecendo-a no sentido de tentarmos expressar as diversas tendências no modo de ver e fazer cultura, hoje no Brasil.

CEMFLORES



ATENÇÃO! TIRO ALVO

**O PESSOAL DA
CEMFLORES ESTARÁ
DISCUTINDO ESTE Nº?**

DIA 2/7 * AS 17Hs**

NO DCE CULTURAL * Rua Gonçalves Dias - 1581

cemflores 2

CEMFLORES

«Que com flores desbrochem e com
estudo de pensamento realizem, eis a
política para o desenvolvimento das artes
e o progresso das ciências. Pensam
mas que é peribaldia o recurso a medidas
administrativas para impor um estilo
particular ou uma só escola de pensamento.
O problema do curso e do ensino
nas artes e nas ciências deve ser
resolvido pela discussão livre nas escolas
artísticas e científicas.»

PARTICIPE

Fig.2
Editorial "O início dos fins",
revista Cemflores nº 0,
1978

Entre 1978 e 1979, publicam quatro números da revista Cemflores, impressos em grande formato (38 x 28 cm), em *offset* e realizados com o apoio do Diretório Central dos Estudantes da UFMG (DCE-UFMG). Nelas, a experimentação gráfica característica do grupo já está presente. Aí, além dos manifestos, encontramos poemas visuais, traduções e outras invenções.

Em 1979, as greves se intensificam em todo país, mobilizando, ao longo do ano, cerca de 3 milhões de trabalhadores pertencentes a 26 categorias, como metalúrgicos, professores, trabalhadores rurais, servidores públicos, mineiros, trabalhadores do transporte urbano e da construção civil (ALMEIDA, 2011). A prática poética de Cemflores se vê tomada de assalto por esses acontecimentos e seus integrantes se perguntam “qual é a greve do poeta operário?”. Na capa da revista Cemflores nº 3, respondem: “O poeta é um operário que ainda não pode fazer greve” e, também, em um carimbo do grupo: “O poema é a greve do poeta operário”.



Fig. 3
Capa da revista
Cemflores nº 3,
1979

Realizam, a partir de então, publicações precárias e urgentes, em menor formato e rodadas em mimeógrafo ou reproduzidas em xerox, como “Aqui Ó” (ao todo, quatro números) e “Cemflores-pirata” (dois números. A publicação consistia em uma folha de papel ofício com poemas e imagens, impressa de ambos os lados). Através destas publicações rápidas, a poesia foi levada às ruas, a manifestações, greves e atos pela anistia. Nesse período, os integrantes de Cemflores se pensam como “trabalhadores em arte” e buscam a união e a solidariedade entre trabalhadores desta categoria. No manifesto “A arte de fritar ovos e fazer poesias”, reivindicam a socialização dos meios de produção e das formas de fazer, compreendida no lema “em cada cozinha uma gráfica, uma gráfica em cada cozinha” (CEMFLORES, 1979).

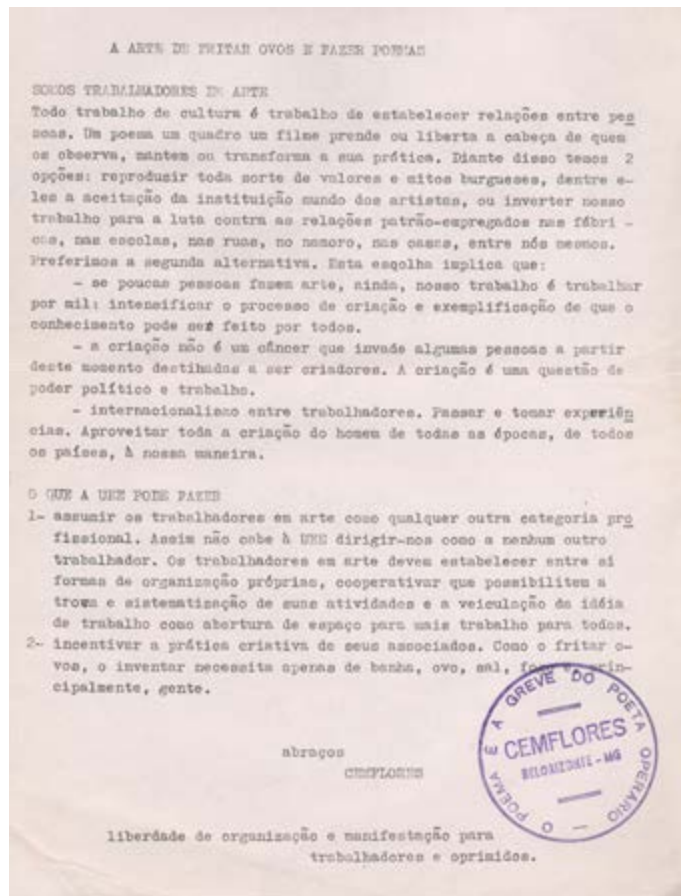


Fig. 4
Manifesto “A arte de fritar
ovos e fazer poesias”,
1979

Neste momento, várias pessoas já integram Cemflores: Jair Fonseca, Juca, Fuinha, Denise Mendes, Carlinhos Pisca Pisca, Ilka Boaventura, Vanita Aguilhar, Rubinho Mendonça, Roberto Soares, Adriana Bizzotto, Valéria Jacovine, Murilo Almeida, Marconi Dolabela, Virgílio Mattos, Carlos Augusto Novais, entre outros. Quase todos eram estudantes da UFMG (dos cursos de Letras, Comunicação Social, História, Filosofia, Psicologia etc.). Muitos deles participaram dos Diretórios Acadêmicos (Das) e alguns foram integrantes do Movimento pela Emancipação do Proletariado (MEP). A menção ao movimento cineclubista foi também recorrente na maioria das entrevistas. Bastante ativo nos ambientes universitário e secundarista, o movimento cineclubista foi fundamental para marcar a formação cultural e política de uma geração, funcionando como porta de entrada ao Movimento Estudantil.

Cemflores surge, então, no seio do Movimento Estudantil, participando de sua reestruturação ao final dos anos 1970. Não obstante, foram polêmicos e críticos à ortodoxia da esquerda tradicional, por isso, tornaram-se alvo de algumas tendências políticas e logo foram expulsos do DCE da UFMG. Conseguiram, no entanto, o apoio da UMES (União Municipal dos Estudantes Secundaristas), que concedeu ao grupo uma salinha em sua sede, onde passaram a se reunir.



Fig. 5
Alguns integrantes de Cemflores, durante uma mostra de arte postal na Fafich, em 1981. Da esquerda para direita, de pé: Jair Fonseca, Murilo Almeida, Marconi Dolabela, pessoa não identificada e Marcelo Dolabela. Agachados: Juca, Luciano Cortez, Valéria Jacovine, Rubinho Mendonça e Adriana Bizzotto.

Para Marcelo, a expulsão e o “rebaixamento” ao segundo grau foi o melhor que poderia ter ocorrido a Cemflores, já que, a partir daí, muitas pessoas que ainda estavam cursando o secundário se interessaram pelo grupo e foram agregadas⁶. A diversidade – em todos os sentidos: ideológica (eram comunistas, anarquistas, libertários, trotskistas), estratos sociais, jeitos e gostos, idades e formações, visões do mundo e formas de fazer poesia – foi uma importante característica do coletivo.

Depois da revista Cemflores, Aqui Ó e Cemflores-pirata, criaram a revista Alegria Bluesbanda (quatro números), muito elaborada poética e visualmente. É quando surgem também os livrinhos de autoria individual ou em dupla, rodados em mimeógrafo. Através deles, o grupo entende que não é necessária a chancela de concursos, universidades, editoras ou livrarias para criar e divulgar trabalhos. A partir daí, lançam quase cinco dezenas de livrinhos entre 1980 e 1982, vendidos de mão em mão nos bares e manifestações.



Fig. 6
Capa e contracapa de
“1671”, 1980. No livro,
Luciano Cortez utiliza
papel, tecido, plástico
e outros materiais.

⁶ Dolabela, Marcelo. [Entrevista à autora]. Belo Horizonte, 2009.

A partir de 1980, integram uma rede internacional de arte postal e organizam na Fafich⁷ a “Primeira Mostra Internacional de Arte Postal de Belo Horizonte: Todos os Arquinimigos dos Supermen”. Desta mostra participam, além de Cemflores, figuras-chave para a compreensão da rede de arte postal no país. Julio Plaza, Paulo Bruscky, Unhandeijara Lisboa, J. Medeiros, Falves Silva, Bené Fonteles, Maria Irene Ribeiro, Teresa Poester, Alberto Harrigan, Joaquim Branco, Hugo Pontes, Nicolas Behr e Hudinilson Jr são alguns dos nomes que aparecem na lista do catálogo de “Todos os arquinimigos”. Outras mostras de arte postal semelhantes são ainda organizadas por Cemflores nos anos seguintes.

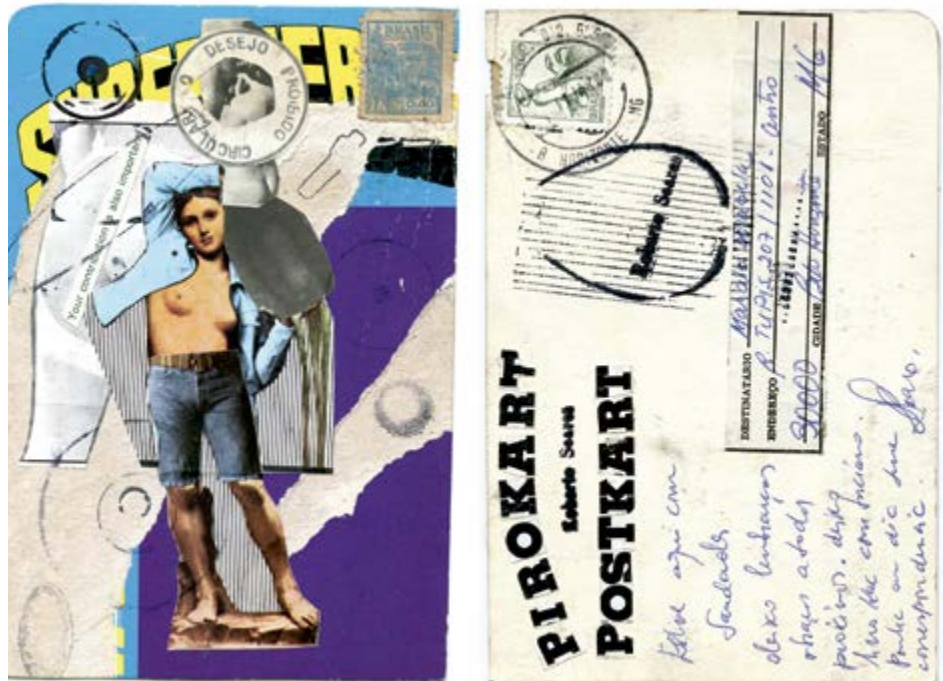


Fig. 7
Arte postal de Roberto Soares para Marcelo Dolabela, provavelmente 1981. Lê-se: “Estive aqui/ com saudades/ deixo lembranças/ abraços a todos próximos. Deixo livro Kac com Luciano. Ponha em dia sua correspondência”.

⁷ Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas da UFMG, à época, com sede na Rua Carangola, onde a maioria dos integrantes de Cemflores estudava.



Fig. 8
Folheto com a lista de
participantes da mostra
de arte postal "Todos
os arquinimigos dos
Supermen", 1980.

No início da década de 1980, Marcelo Dolabela viaja ao Rio de Janeiro, hospeda-se na casa de Eduardo Kac e entra em contato com o Movimento de Poesia Pornô. Na semana em que esteve por lá, acompanhou uma passeata deste movimento, na qual os integrantes, quase todos nus, levavam cartazes e liam poemas. Ao voltar a Belo Horizonte, Marcelo traz na maleta a palavra de ordem “tem que pirar!”⁸. Assim, uma ala de Cemflores – chamaram-se ex-Cemflores – prioriza a realização de ações, performances e recitais, expandindo o sentido das publicações, com a intenção de radicalizar para forçar a mudança. Neste caminho, foram também influenciados pelas ideias da Internacional Situacionista, como comenta Marcelo Dolabela:

A gente incorporou aquela ideia, que é: nós não vamos fazer uma publicação contínua, nós temos que fazer ações. Vamos fazer um número da Cemflores, paramos e fazemos um livro, um recital... Era sempre ação. Na hora que a ação é realizada, para e vamos para outro lado. Aquela coisa do Marcel Duchamp, que acho que é o que resume a gente, não repetir apesar do bis. (...) Não seja indústria, quebre o conceito de indústria.⁹

Como consequência das ações poéticas – leituras performáticas que incluíam a inserção de ruídos mixados de discos de vinil e fitas k7 – alguns ex-Cemflores se aproximam da música e é nesse momento que surgem as bandas Sexo Explícito, Divergência Socialista e O Último Número, marcando uma cena pós-punk em BH.

Há uma canção da banda O Último Número que se chama “Museu do mundo”, de 1988. A letra de Jair Fonseca desenha uma espécie de cenário desolado, cheio de ruínas, ruído/ruína, que lembra muito a alegoria do anjo da história de Walter Benjamin. Este cenário poderia ser o das ruas vazias dos anos 1990 da minha lembrança ou a terra arrasada das expectativas do presente bolsonarista. Nesta paisagem, foram lançadas coisas feitas para serem abandonadas: “edifícios nas cidades/ filhos, altas velocidades”, “os amores e as estátuas

⁸ Dolabela, Marcelo. [Entrevista à autora]. Belo Horizonte, 2009.

⁹ Dolabela, Marcelo. [Entrevista concedida a Bruno Verner]. Belo Horizonte, 2017.



Fig. 9
Cartaz de show da
Divergência Socialista.

Fig. 10
Divergência Socialista,
1983. Fotografia de
Tibério França.



que enfeitavam as estradas”¹⁰. Aquele que observa essa montanha de mortos e escombros da nossa história conclui que “Tudo isto é só um rastro/ Que vai do berço ao túmulo / Passar deixando restos pelo mundo/ É o cúmulo/ Acúmulo de trastes/ Museu de tudo e nada”¹¹.

O contexto histórico em que Cemflores surgiu reuniu muitas expectativas e fracassos, como a luta pela anistia, a campanha pelas Diretas Já e a derrota de Lula nas eleições de 1989. Na década seguinte, marcada pelo neoliberalismo, quando a perspectiva revolucionária (ou sua sensação) se dissipa, Cemflores também se desintegra. Ainda assim, posteriormente, alguns de seus integrantes conhecem novos entusiastas e se unem em torno de projetos comuns como a revista Fahrenheit, mostras, publicações e bienais de poesia.

¹⁰ Museu do mundo. [Compositor e intérprete] Jair Fonseca e banda O Último Número. Belo Horizonte: Filme, 1988.

¹¹ Museu do mundo. [Compositor e intérprete] Jair Fonseca e banda O Último Número. Belo Horizonte: Filme, 1988.

Tomando cerveja no Xok-Xok, bar do edifício Maletta, Marcelo Dolabela uma noite me diz que Cemflores é um modo de invenção coletiva, em que todos fazem tudo: todos escrevem, diagramam, publicam, montam os livros, vendem, distribuem, participam dos recitais... Por isso, como modo de fazer, Cemflores nunca deixa de existir.

A música “Museu do mundo” ressoa nos materiais que compõem o arquivo pessoal do poeta, são rastros de tudo e nada que ainda esperam pelo presente que se veja visado por aquele passado. A imaginação arquivística¹² sobre estes frágeis documentos reflete um desejo de liberação de projetos utópicos interrompidos, como o de democracia, igualdade e justiça ou o de uma práxis libertária que una cultura e política. Como se, ao reordenar os cacos do passado no interior de uma narrativa alternativa e sempre provisória, pudéssemos somar contribuições à “caixa de ferramentas”¹³ das lutas do presente.

Hoje escrevo a um mês do falecimento de Marcelo Dolabela e dedico esse texto a sua memória. Como disse Juca (GRACIANO, 1980) “tamos vivos, criando e incomodando”¹⁴.

Referências

ALMEIDA, Gelsom Rozentino de. *História de uma década quase perdida*: PT, CUT, crise e democracia no Brasil 1979-1989. Rio de Janeiro: Garamond, 2011.

AQUI Ó. Belo Horizonte: Cemflores, n.4, 1979.

BENJAMIN, Walter. *Obras escolhidas Volume I*: Magia e técnica, arte e política. São Paulo: Brasiliense, 1994.

CARVAJAL, Fernanda et al. *Perder la forma humana*: una imagen sísmica de los años ochenta en América Latina. Madrid: Museu Nacional Centro de Arte Reina Sofia, 2012. p. 43-50.

CEMFLORES. Belo Horizonte: Cemflores, n.0, 1978.

¹² “*Imaginación archivística*” é um conceito apresentado pela RedCSur no documento “Por una política común de archivos”. RedCSur. *Por una política común de archivos*. 2019.

¹³ Termo escolhido pela RedCSur, durante o projeto “Perder a forma humana”, para definir o livro que acompanhou a exposição: “Este livro, diferentemente de um catálogo convencional, é concebido como uma caixa de ferramentas. Adota a forma de um glossário que aglutina uma série de conceitos derivados tanto do léxico cunhado durante aqueles anos por ativistas e artistas, como do exercício anacrônico de reenquadrar estas experiências à luz do presente” (RedCSur, 2012, p.12) (tradução nossa).

¹⁴ Juca. *Coerencia*. Belo Horizonte: Cemflores, 1980.

- CEMFLORES. n. 3, 1979.
- CORTEZ, Luciano. *1671*. Belo Horizonte: Cemflores, 1980.
- CORTEZ, Luciano. [Entrevista concedida à autora]. Belo Horizonte, Brasil, 2009.
- CORTEZ, Luciano. [Entrevista concedida à autora]. Belo Horizonte, 21 de jan. 2019.
- DOLABELA, Marcelo. *Elas cantam Cemflores* (texto inédito), s. d..
- DOLABELA, Marcelo. [Entrevista concedida à autora]. Belo Horizonte, Brasil, 2009.
- CORTEZ, Luciano. [Entrevista concedida a Bruno Verner]. Belo Horizonte, Brasil, 2017.
- GRACIANO, Juca Geraldo. *Coerência*. Belo Horizonte: Cemflores, 1980.
- HEIDEGGER'S SONG. [Compositor e intérprete] Marcelo Dolabela e banda Divergência Socialista. Belo Horizonte: Cacograma, CD, 2001.
- LA CHINOISE. Direção: Jean Luc-Godard. França, 1967.
- MAO TSE TUNG. *O livro vermelho*. São Paulo: Global editora, 1972.
- MARRETA. Belo Horizonte, julho de 2009. Disponível em <<http://sticbh.org.br/boletins/jornalgreve1979.pdf>>, Acesso em: 26 de fev. de 2020.
- MUSEU DO MUNDO. [Compositor e intérprete] Jair Fonseca e banda O Último Número. Belo Horizonte: Filme, 1988. Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=Wk2nRGLvckg>> Acesso em: 04 de maio de 2019.
- MUSEU REINA SOFIA, REDCSUR. *Manifiesto Instituyente*. Madri, 2009. Disponível em <<https://redcsur.net/es/declaracion-instituyente/>>, Acesso em: 26 de fev. de 2020.
- _____. *Por una política común de archivos*. 2019. Disponível em <<https://redcsur.net/es/2019/12/22/por-una-politica-comun-de-archivos-llamamiento-a-un-acuerdo-de-buenas-practicas/>>, Acesso em: 27 de fev. de 2020.
- SHU SHENG. *Os intelectuais chineses e o regime maoísta*. 1956-1957. Curitiba: Appris, 2019.

Submetido em março de 2020 e aprovado em maio de 2020.

Como citar:

ALBINATI, Clara. Cemflores: poéticas políticas em Belo Horizonte nos anos oitenta. *Arte e Ensaios*, Rio de Janeiro, PPGAV-UFRJ, vol. 26, n. 39, p. 159-175, jan./jun. 2020. ISSN-2448-3338. DOI: <https://doi.org/10.37235/ae.n39.12>
Disponível em: <<http://revistas.ufrj.br/index.php/ae>>

Produzindo ruídos no encontro com o outro: uma análise de *Guia das putas* e *Na calada*, de Bruno Faria

Making noises on the meeting with the Other: an analyze of Guia das Putas and Na Calada by Bruno Farias.

Izabella Maria da Silva Medeiros*

 [0000-0003-0452-7734](https://orcid.org/0000-0003-0452-7734)

Resumo

O artigo analisa *Guia das putas* e *Na calada*, ações artísticas colaborativas de Bruno Faria, à luz da teoria da cultura de Homi Bhabha, buscando entender para quais sentidos essas proposições convergem no tensionamento com a experiência urbana. Para isso, foram realizadas pesquisa documental (de textos, fotos, vídeos) e uma entrevista semiestruturada com o artista estudado.

Palavras-chave

Arte contemporânea; Diferença cultural; Arte e experiência urbana; Cidade contemporânea

Abstract

This paper analyses Guia das Putas and Na Calada, Bruno Farias' collaborative artistic actions, taking as reference Homi Bhabha's cultural theory. We are trying to understand what kind of meanings these propositions converge in a urban experience tension. For it, we've realized a documental research (text, pics, videos), besides a semistructured interview with the artist which we are studying.

Keywords

Contemporary Art; Cultural difference; Art and urban experience; Contemporary city

* Doutora em Sociologia.
Docente (temporária)
do Departamento de
Sociologia da UFPE.

Introdução

Com as práticas artísticas desenvolvidas no início do século XXI, o artista se torna uma espécie de mediador que cria situações rápidas e perturbadoras da ordem cotidiana, provocando ruídos na entropia urbana (ainda que momentaneamente) e desarticulando os hábitos e as práticas culturais de grupos sociais distintos que dominam e/ou circulam por determinado território (CESAR, 2002). Essa é uma tendência que, surgida no fim do século XX, não se verifica apenas no Brasil, mas também em diferentes partes do mundo, e está diretamente relacionada a alguns processos de deslocamento na arte que vêm acontecendo desde os anos 1960. Uma mudança central foi se dando a partir do deslocamento que houve de uma prática artística fundamentada no objeto para práticas artísticas chamadas de contextuais, que se voltam para dilemas, problemas e tensões das relações sociais no espaço da experiência cotidiana e prescindem da presença do lugar onde se articulam os sentidos em torno do artista, do trabalho de arte (que pode ser uma ação colaborativa ou uma intervenção efêmera, por exemplo) e do público.

Os anos 1990 fizeram proliferar um tipo de prática artística que se concebia e se construía em grupo como uma ação coletiva, com uma forte inclinação para atuar no espaço público em direção às fendas da vida cotidiana, mesmo apresentando distintas maneiras de organização e múltiplos objetivos. Os coletivos artísticos conjugam a ação coletiva e a arte ativista como categorias que fundam o sentido de suas práticas artísticas. O caminho encontrado pelo que ficou conhecido como “ativismo” foi articular novas formas de colaboração e participação social em prol de um tensionamento entre posturas éticas e estéticas por meio de ações intervencionistas (MESQUITA, 2008). Desse modo, esses coletivos artísticos realizavam suas manifestações fora dos espaços institucionais da arte, o que fez criar espaços alternativos de produção, exibição e circulação.

Tendência crescente ao final do século XX, a arte ativista contribuiu de modo relevante para a consolidação do debate e de práticas experimentais que envolviam o espaço da rua e a arte contemporânea, abrindo caminhos para a geração atual de artistas brasileiros de arte contemporânea, que, com suas proposições, complexificaram os sentidos da arte que emerge da experiência da vida na cidade. A utilização do espaço público como espaço da arte não é uma

novidade, muito menos algo inaugurado por essa geração de artistas. Por isso é de fundamental importância entender quais elementos e questões estão em jogo e para quais sentidos as proposições artísticas contemporâneas convergem no tensionamento com a experiência urbana.

Intervenções urbanas, intervenções artísticas: arte e invisibilidade social

No presente texto, tomo como objeto de investigação duas ações colaborativas de Bruno Faria que lidam com a cidade sob uma chave de leitura centrada numa dimensão de conflito, por meio de temas como invisibilidade social, violência e desigualdade. Engendrados pela dinâmica de funcionamento da cidade contemporânea, esses problemas sociais são espacializados no tecido urbano de modo que participam ativamente da experiência e sociabilidade urbanas, passando, assim, a serem compreendidos também enquanto problemas urbanos.

As falas de Faria apresentam uma preocupação com os direitos sociais negados que inviabilizam o exercício da cidadania de determinados grupos sociais, como se verá mais adiante. As ações artísticas realizadas, apresentadas a seguir, apontam para as formas sofisticadas de desigualdade, discriminação e violência que a vida urbana contemporânea parece ter engendrado enquanto formas específicas que também definem o que é viver na cidade.

Ao teorizar sobre o tema, Caldeira (2000) constrói sua argumentação sobre segregação social e espacial na cidade tomando a narrativa do crime como um produto da violência ilegal do Estado no que diz respeito às práticas policiais e injustiças legais direcionadas, basicamente, a pobres e negros. Sem problematizar exatamente essa violência, o artista em questão também está interessado em expor as dinâmicas violentas de nossa cultura, que são naturalizadas pelas práticas segregacionistas do próprio Estado, percebidas no espaço construído da cidade e em seu cotidiano urbano. No entanto, o sujeito invisibilizado que surge nas proposições artísticas investigadas é a mulher.

Guia das putas e *Na calada* são proposições de Bruno Faria que fazem parte de um mesmo projeto artístico. Desenvolvido em 2016, durante uma residência artística no Museu do Sexo das Putas de Belo Horizonte, o projeto foi realizado pela APROSMIG (Associação das prostitutas de Minas Gerais) e patrocinado pela FUNARTE.

A publicação *Guia das putas* é um guia realizado em colaboração com as prostitutas que trabalham na Rua Guaicurus, um dos maiores centros de prostituição da América Latina. Diferente de um guia tradicional de turismo, onde os lugares e textos são elegidos por um profissional de turismo e jornalismo, nesse guia os lugares e textos foram realizados pelas prostitutas. Nele, o leitor encontra dicas de lugares na cidade de Belo Horizonte: para se hospedar, comer, se divertir, tomar um drink, entre outros. Através do guia, o leitor observa que os lugares que a prostitutas frequentam não são apenas os “da zona”, mas diversas outras regiões da cidade frequentadas também pela elite ou “tradicional família mineira” (FARIA, 2017a).

Localizada em um setor do centro da cidade bastante degradado e negligenciado pelo poder público, a zona de prostituição funciona em tempo integral e é caracterizada, principalmente, como uma zona de prostituição popular/periférica, mas conta também com prostituição de luxo, que é aquela à qual se submetem mulheres jovens, com perfil universitário, pertencentes às frações da classe mais alta da sociedade. A diferença no perfil da prostituição é percebida já no prédio onde o serviço se localiza. Enquanto há os que oferecem boa estrutura, o que inclui conforto, limpeza e bom estado das instalações, há os prédios que se encontram fisicamente comprometidos e insalubres. Na Guaicurus e em seu entorno, se encontram prostitutas de 18 (dezoito) a 70 (setenta) anos.

Bruno Faria morou por um mês em um quarto de um dos hotéis de prostituição e fazia todas as refeições com as prostitutas. O tempo em que o artista lá ficou morando foi um período de pesquisa realizada juntamente a elas para a elaboração do referido guia. Isso também incluía a diagramação, que, ao ser debatida em conjunto, transformou o guia também em pôster, por sugestão das prostitutas. Nessas reuniões coletivas, surgiu a ideia de, no verso do guia, colocar a palavra “puta” com todas as letras em maiúsculo, inscrever um risco sobre a letra “P” e colocar um “L” localizado acima do “P”, transformando o “PUTA” em “LUTA”. O guia tem formato de folheto, mas, quando ele se abre por inteiro, funciona, em seu verso, como um pôster em tamanho A3. Segundo o relato do artista, a palavra “luta” é muito identificada com elas, sendo, inclusive, muito presente na própria narrativa delas sobre a própria profissão. Faria conta, por exemplo, que era muito comum elas verbalizarem a frase “A vida da gente é uma luta”.

O artista relata que a realização desse projeto lhe possibilitou um encontro muito fecundo com o grupo de mulheres prostitutas. O tipo de prática que orienta Faria enquanto artista permitiu a ele um acesso diferente à vida daquelas mulheres e profissionais, como também foi capaz de produzir rupturas, ou pelo menos fissuras, nos estereótipos vinculados às mulheres prostitutas. Pelo resultado do projeto artístico, o *Guia das putas*, percebe-se, por exemplo, que as prostitutas não frequentam apenas lugares marginalizados da cidade, aos quais elas são facilmente associadas.

Elas não indicavam lugares da periferia não, então, para se tomar um drink, elas indicavam aqui do lado, onde ocorre a prostituição, ou o Sakaná, que é um restaurante japonês elitista, ou o Café com letras, que é elitista e só vai a classe A de Belo Horizonte. Onde comprar roupa? Elas indicam o shopping da elite. A prostituta acessa a vida da elite mineira, da zona sul, da família tradicional. O lugar onde ela come é o mesmo lugar que a moça da elite come. O que eu acho bonito nesse meu trabalho é que ele não exclui a prostituta, mostra que aquilo é o trabalho dela e que ela vive como qualquer outra pessoa. Uma vez alguém perguntou: - É um guia sobre zonas de prostituição? E eu respondi: - Não, muito pelo contrário. Então eu acho que aí tem uma questão social muito importante.

A experiência, para mim, desse projeto, foi lindíssima. Essa foi uma das experiências mais lindas da minha vida, pelo trabalho que eu fiz, pelo entendimento da vida delas. Porque a gente tem um olhar de que elas têm uma vida dura, ruim, marginalizada, com muito risco, mas a vida delas não é só isso. E elas são pessoas maravilhosas! Sim, a prostituição é foda, tem um risco, elas se submetem a programas muito baratos, a situações de violência, de briga, de tudo, mas tem um lado ali que as pessoas [os clientes] não têm na casa delas. O cara vai para lá muitas vezes procurar afeto de uma profissional do sexo, buscando um carinho que ele não tem nem na casa dele (FARIA, 2017b).

Apesar de na fala do artista haver uma tentativa de neutralização da diversidade humana que o modo de vida das prostitutas expõe, o que essa proposição artística de Bruno Faria revela são sentidos múltiplos sobre o ser puta, questão sobre a qual as pessoas, de maneira geral, possuem um olhar

estereotipado, que é, inclusive, orientado por questões relacionadas aos estereótipos de gênero. *Guia das putas* (2016) revela mulheres, como diz Ramos (2015, p. 311), “orgulhosas de serem putas, mães, avós e mulheres ‘como as outras’”, que, apesar das dificuldades e especificidades da atividade profissional que exercem, estabelecem relações de afeto e projetam desejos sexuais como qualquer outra mulher; da mesma forma que apresentam interesses por assuntos variados e levam uma rotina como inúmeras outras pessoas.

Tem uma prostituta de 70 anos, integrante da associação [APROSMIG], que me disse que comprou a casa dela com o dinheiro do trabalho [como prostituta] e que o neto dela, quando sai da escola, costuma visitá-la no trabalho para pegar dinheiro para comprar picolé. Por isso que eu digo: para mim foi uma experiência de vida porque eu pude entender outras coisas do mundo, da vida das pessoas, que não é fácil, mas tem uma beleza, de certa forma (FARIA, 2017b).

A experiência da residência para o desenvolvimento do *Guia das putas* (2016) possibilitou a criação de *Na calada* (2016). Inicialmente, o projeto consistia apenas na produção do *Guia da putas*; posteriormente, com a vivência cotidiana do artista naquele perímetro de prostituição e com as mulheres que lá moravam e/ou trabalhavam, surgiu a ideia da intervenção *Na calada*. Compartilhar parte da rotina das prostitutas por um determinado tempo ampliou o repertório cultural do artista e a ele possibilitou a construção de um outro olhar sobre aquelas mulheres, seu trabalho e suas vidas, o que acabou desencadeando a produção de uma nova ação colaborativa a partir dessa experiência.

Uma coisa que eu observei é que em todos os quartos tinha a luzinha vermelha, que é uma coisa que está no imaginário, na fantasia. A luz vermelha sinaliza que existe aquele tipo de serviço, mas naquele espaço privado. Aquilo ali acontece, mas escondido no quarto. E aí a ideia foi tomar aquela rua, aquele perímetro, daquilo [a luz vermelha]. O projeto lida com isso: sair do quarto e “vamos para a rua porque lá é nosso território” (FARIA, 2017b).

A ação teve como ponto de partida a Rua Guaicurus, conhecida como “Zona de Belo Horizonte”, um dos maiores centros de prostituição da América Latina, onde o comércio sexual acontece nos hotéis da rua

e arredores. Observando a utilização da luz vermelha, presente nos quartos dos 30 hotéis, o trabalho tem como ação o deslocamento da luz desse espaço privado dos quartos para o espaço público da rua. Na ação, todos os postes da Rua Guaicurus receberam gelatinas de iluminação na cor vermelha e, ao cair da noite, a rua era completamente iluminada por um tom avermelhado (FARIA, 2017a).

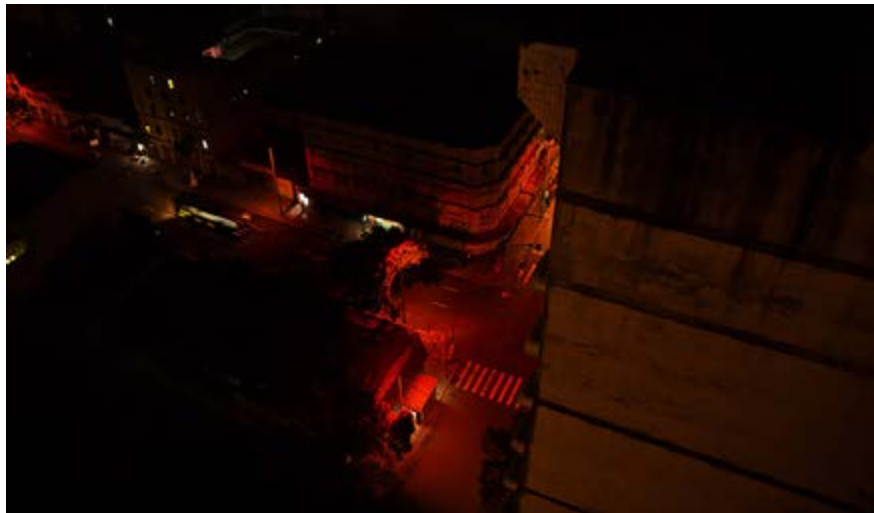


Fig. 3 e 4
Bruno Faria,
Na Calada,
2016.



Fig. 5 e 6
Bruno Faria,
Na Calada,
2016.



Fig. 7 e 8
Bruno Faria,
Na Calada,
2016.

A intervenção durou um mês e as prostitutas ainda se mobilizaram, por meio de um abaixo-assinado, para que a luz vermelha fosse mantida como a luz de iluminação daquele setor do bairro. Mas, até o presente momento, eu não tenho informação sobre o que resultou disso. O título dessa proposição de Faria se chama *Na calada*, mas as prostitutas também deram um nome a essa ação artística colaborativa: *A rua das casas das luzes vermelhas*. Sobre isso, Faria (2017b) diz:

Eu achei muito bonito. É como eu falo muito no meu trabalho: eu tomo muito cuidado quando eu preciso fazer um trabalho que lida com o outro, para não expor o outro. Eu não cheguei como “O” artista no lugar, fiz um uso daquilo, daquele lugar, daquelas pessoas, para fazer um trabalho de arte e “Tchau, fui embora!”. Não! Existiu um envolvimento ali muito legítimo delas, de participarem e colaborarem com o trabalho. Então eu acho que esse tipo de trabalho cria uma relação muito honesta com o outro. Tudo tem que ter um cuidado porque o artista tem um objetivo, mas existe o outro, inclusive como protagonista do projeto, então tem que haver muito cuidado com as pessoas para elas não serem usadas.

Nesse contexto, o Outro não se encontra no horizonte da diferença, como diria Bhabha (1998), mas se configura enquanto agente ativo da relação estabelecida em nome da proposição artística realizada. Faria não simplesmente “menciona, emoldura, ilumina” as profissionais do sexo como se elas fossem “... o bom objeto de conhecimento, o dócil corpo da diferença que reproduz uma relação de dominação” (BHABHA, 1998, p. 59) entre o ser artista e o ser prostituta. *Guia das putas* e *Na calada* (2016) indicam que o espaço social ao qual as profissionais do sexo pertencem é marcado pela diferença, não simplesmente celebrando a diferença inscrita no ser prostituta como a ideologia da diversidade cultural faz. O conceito de diversidade não contempla as tensões que são próprias ao campo da cultura. Dessa forma, ele apenas celebra o contato com o outro.

Por isso também é preciso estar atento ao uso do conceito de diferença cultural apenas como uma celebração nominal da diferença, traço objeto de crítica recorrente ao multiculturalismo. Nas palavras do próprio Bhabha (1998, p. 59), “o lugar da diferença cultural pode tornar-se mero fantasma de uma terrível batalha disciplinar na qual ela própria não terá espaço ou poder”. Orientar-se pela perspectiva da diferença é expor as tensões políticas e sociais de um espaço social que não é sincrônico.

Numa sociedade que finge e camufla a existência da prostituição, a segregação social das profissionais do sexo é mediada por operações urbanas e arquitetônicas responsáveis pela delimitação espacial de seu local de trabalho. A mulher prostituta, desse modo, só pode fazer uso de seu corpo e de sua sexualidade em lugares definidos pelo funcionamento da vida urbana a partir de marcadores espaciais, o que indica que a segregação espacial das prostitutas também funciona como ação que produz disciplina sobre o uso do corpo delas no espaço da cidade (RAMOS, 2015). *Na calada* (2016), ao tomar a rua pela cor vermelha, desvela aquele lugar como lugar de prostituição para marcar uma diferença que, agora, adquire um outro lugar político. A luz vermelha sai do espaço privado, de confinamento das mulheres prostitutas, para invadir a dimensão coletiva do espaço urbano da cidade enquanto lugar que também é delas; não um lugar de todos no sentido que o multiculturalismo faz crer que seja, mas um lugar que expõe as tensões de um espaço social configurado pela disputa: a vida na cidade.

Tensões entre arte e cidade: negociando a diferença

A partir de Bhabha (1998; 2011), eu diria que Faria projeta a reflexão sobre a experiência urbana contemporânea para a esfera do “além”, que não diz respeito a algo novo ligado ao tempo cronológico futuro. Em contraposição aos infinitos “pós”, o “além” aponta para a necessidade de contrairmos o futuro e dilatarmos o tempo presente enquanto o tempo no qual deve se inscrever nossa tarefa política. Como afirma Bhabha (1998), o presente não pode ser estritamente compreendido sincronicamente em relação aos tempos passado e futuro; ele precisa ser transformado em um *locus* expandido de experiência e aquisição de poder. O presente, então, é o tempo do agora em suas descon-tinuidades e desafios políticos mais urgentes.

Se estamos comprometidos com a superação de um princípio discipli-nador de cultura – que determina quem é o Eu e o Outro –, a reflexão sobre o presente, então, deve se sustentar por meio da projeção ou do estabeleci-mento de fissuras e deslocamentos, que, no caso do objeto de estudo deste trabalho, se voltam para a conformação do espaço urbano da cidade contem-porânea, o lugar do diferente e o tipo de vida urbana nela articulada. Faria, no meu entender, joga com o que Bhabha (1998) chamaria de uma reflexão de trânsito, um pensamento de fronteira.

Além do debate em torno do problema da identidade, da divisão política do território global e da superação da matriz cognitiva do pensamento cultural do Ocidente, a questão do pensamento de fronteira também se direciona para as metamorfoses que o poder colonial adquiriu por meio da globalização. Isso implica, por exemplo, pensar em como a cidade se organiza a partir dos bina-rismos informados pelo pensamento hegemônico, que, também na construção do espaço urbano e espaço público e nos sentidos projetados para a cultura urbana, sufoca conflitos, particularidades e contradições.

A partir disso, considero que o artista aqui em questão, Bruno Faria, atua no que Bhabha (1998; 2011) denomina de espaço liminar, aquele cujo autor entende como o terceiro espaço da enunciação. Entende-se por enunciação o processo que dá origem ao enunciado, tomado como o texto ou o sistema de significados culturais, e nele deixa as marcas políticas produzidas pelas práticas sociais que (a enunciação) reproduz. Bhabha (1998) fala de uma cultura que não

pode ser considerada em supremacia à outra justamente porque sua enunciação é atravessada pela diferença na própria linguagem que estrutura sua simbolização. Tentando deixar mais claro, isso não diz respeito à variedade de atitudes e posturas, circunscritas a sistemas simbólicos, que são percebidas entre culturas distintas, mas à própria estrutura da representação simbólica na qual se organiza a cultura. É por isso que Bhabha (Idem) afirma que “o sentido nunca é simplesmente mimético e transparente” (p. 65).

A partir disso, compreende-se que os significados culturais são construídos de forma ambivalente e, portanto, os conteúdos aos quais se referem não são um espelhamento do contexto que os produziu. Isto é, o conteúdo não revela diretamente a estrutura de sua posição, as práticas sociais e os arranjos políticos que o colocaram naquele determinado lugar de significação da cultura. A cultura como epistemologia inscreve esses conteúdos em direção à totalidade da significação, construindo, assim, um saber que se torna hegemônico; enquanto a cultura como enunciação organiza os conteúdos a partir dos antagonismos e disputas culturais. A criação, ou atuação, do terceiro espaço é o “que torna a estrutura de significação e referência um processo ambivalente, destrói esse espelho da representação em que o conhecimento cultural é em geral revelado como um código integrado” (BHABHA, 1998, p. 67) que legitima o sujeito do conhecimento.

Guia das putas (2016) e *Na calada* (2016) demonstram que é em direção à emergência da diferença que se forma o terceiro espaço. É nele, portanto, que as contradições e os conflitos se manifestam e, em consequência, a função enunciativa do sujeito da cultura adquire relevo em detrimento de sua função epistemológica. Nas palavras do próprio Bhabha (1998),

É o terceiro espaço que, embora em si irrepresentável, constitui as condições discursivas da enunciação que garantem que o significado e os símbolos da cultura não tenham unidade ou fixidez primordial e que até os mesmos signos possam ser apropriados, traduzidos, re-historicizados e lidos de outro modo (BHABHA, 1998, p. 68).

O terceiro espaço, portanto, ou espaço liminar, é o espaço onde as identidades não se estabelecem como coisas fixas e imutáveis. Assim, o espaço liminar coloca em jogo dinâmicas de dominação e deslocamento de sentido. Ele possibi-

lita, portanto, a emergência das formas híbridas: resultado do deslocamento de conhecimentos e práticas que estruturam posições estáveis e distintas que dão lugar a outras posições na organização do conhecimento cultural. O híbrido, dessa maneira, é o resultado da produção de uma nova forma que nasce dos trânsitos ambíguos que configuram as variadas práticas da cultura.

É na instauração desse espaço de intervenção, emergido do que Bhabha (1998) chama de perspectiva intersticial, que se abre a possibilidade da negociação, aqui facilmente compreendida enquanto o estabelecimento de tensões em torno dos valores e sentidos do que é o espaço público da cidade e na articulação da experiência urbana propriamente.

A partir do que fora discutido até então, posso dizer que, por meio do lugar de trabalho, as prostitutas se apropriam dos espaços da cidade, se contrapondo ao planejamento urbano oficial e às operações urbanas articuladas pela dinâmica da cultura na organização da vida urbana. A luta delas não é somente a luta por respeito à profissão e pela construção de um outro lugar político da mulher, mas também envolve as disputas em torno da ocupação do espaço da cidade enquanto um espaço urbano e um espaço público que devem traduzir a diferença que marca nossa sociedade, e não comportá-la por meio de atualizações de quadriculamentos espaciais. Assim, posso dizer que *Guia das putas* e *Na calada* (2016), ao enfatizar o caráter fronteiro do ser prostituta, produzem ruídos que questionam a temporalidade linear da sociedade liberal democrática, que é politicamente assimétrica.

Bhabha (1998) afirma que:

O epistemológico tende para uma reflexão de seu referente ou objeto empírico, [enquanto] o enunciativo tenta repetidamente reinscrever e relocalar a reivindicação política de prioridade e hierarquia culturais na instituição social da atividade de significação (p. 248).

Guia das putas e *Na calada* (2016) produzem um deslocamento do significado das profissionais do sexo: de um outro objetificado para sujeito de sua própria experiência. Essas ações artísticas colaborativas, então, parecem transformar a função epistemológica do sujeito da cultura em uma prática enunciativa, “... recolocando lugares híbridos, alternativos, de negociação cultural” (BHABHA, 1998, p. 248). O planejamento urbano, a invisibilidade

social e a desigualdade bem funcionam como função epistemológica da cultura, enquanto as práticas enunciativas são justamente as formas de interferir na cidade e de experimentá-la que as proposições artísticas analisadas sugerem.

Referências

- BHABHA, Homi. **O local da cultura**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1998.
- BHABHA, Homi. **O bazar global e o clube dos cavalheiros ingleses: textos seletos**. Rio de Janeiro: Editora Rocco, 2011.
- CALDEIRA, Teresa Pires do Rio. **Cidade de Muros: crime, segregação e cidadania em São Paulo**. São Paulo: Ed. 34, 2000.
- CESAR, Marisa Flórido. O ateliê do artista. **Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes visuais**, EBA, UFRJ, Rio de Janeiro, p. 16-29, 2002.
- FARIA, Bruno. <https://www.brunofaria.org>. Acessado em: jan. 2017a.
- FARIA, Bruno. Entrevista concedida a Izabella Maria da Silva Medeiros. Recife, 12 dez. 2017b.
- MESQUITA, André Luiz. **Insurgências poéticas – arte ativista e ação coletiva (1990-2000)**. 2008. Dissertação (Mestrado em História Social) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2008.
- RAMOS, Diana Helene. **“Preta, pobre e puta”**: a segregação urbana da prostituição em Campinas – Jardim Itatinga. 2015. Tese (Doutorado em Planejamento urbano e regional) – Instituto de Pesquisa e Planejamento Urbano e Regional, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2015.

Submetido em março de 2020 e aprovado em junho de 2020.

Como citar:

MEDEIROS, Izabella Maria da Silva. Produzindo ruídos no encontro com o outro: uma análise de *Guia das putas* e *Na calada*, de Bruno Faria. **Arte e Ensaios**, Rio de Janeiro, PPGAV-UFRJ, vol. 26, n. 39, p. 177-191, jan./jun. 2020. ISSN-2448-3338. DOI: <https://doi.org/10.37235/ae.n39.13>. Disponível em: <<http://revistas.ufrj.br/index.php/ae>>

Grande Orlândia: uma manifesta abaixo da Linha Vermelha

Grande Orlândia: a manifest underneath Red Line (Linha Vermelha)

Helena Wilhelm Eilers*

 [0000-0002-3353-985X](https://orcid.org/0000-0002-3353-985X)

Resumo

Na virada dos anos 1990 para os anos 2000 uma série de proposições pensadas e executadas pelos próprios artistas se difunde no Rio de Janeiro. O presente artigo busca trazer a história de *Grande Orlândia – Artistas Abaixo da Linha Vermelha* (2003), exposição sem patrocínio, fora do circuito de museus e galerias e que reuniu mais de 100 artistas, numa mistura de exposição, festa e manifestação política. No texto a *Grande Orlândia* é narrada, principalmente, a partir do olhar de alguns dos artistas participantes. É evidenciado não apenas a força do circuito independente, como os deslocamentos e pontos de contato junto ao território institucional.

Palavras-chave

Arte contemporânea; exposições;
circuito independente; micropolítica

Abstract

At the turn of the 1990s to the 2000s, a series of propositions thought and produced by the artists themselves spread in Rio de Janeiro. This article brings the history of Grande Orlândia – artistas abaixo da Linha Vermelha (2003), an exhibition without sponsorship, outside the circuit of museums and galleries that brought together more than 100 artists. A mixture of exhibition, party and political manifestation. In the text, Grande Orlândia is narrated, mainly, from the perspective of some of the participating artists. Is evidenced not only the strength of the independent circuit, but also the displacements and contact points within the institutional territory.

* Mestre em Artes Visuais do Programa de Pós-graduação em Artes Visuais EBA-UFRJ.

Keywords

*Contemporary art; exhibitions;
independent circuit; micropolitics*

As Orlândias: território livre para a experimentação

Entre o final dos anos 1990 e o início dos anos 2000, uma significativa emergência de proposições organizadas por artistas surge no Rio de Janeiro. Apesar de um circuito institucional pouco estimulante para a arte contemporânea brasileira, a movimentação artística era eferescente (ANDRADE, 2004). Buscando não só contornar a falta de espaço para expor, mas também criar novos territórios de experimentação, diversos artistas passaram a se organizar em diferentes *agenciamentos*, formando redes que agiam paralelamente ao meio institucional¹.

Foram realizados exposições e eventos artísticos que transpassavam os muros dos museus e ocupavam lugares pouco convencionais para a arte, como o projeto Zona Franca (2001) e o Alfândega (2003). Do mesmo modo, foram abertas organizações que visavam facilitar a execução de projetos artísticos – tal como o Agora (1999-2003) e o projeto Subsolo (2003-2016) –, assim como inauguradas galerias gerenciadas pelos próprios artistas – algumas seguindo um modelo mais convencional, como a Gentil Carioca (2003-), outras inventando modos de expor, como a Galeria do Poste de Arte Contemporânea (1997-?), que consistia em um poste, na frente do ateliê de Ricardo Pimenta (1957-), em Niterói. Como bem definiu o artista e pesquisador Luís Andrade (1967-), em meio a tantas variáveis turvas do período, é possível dizer que a cidade se transformou em um “atraente tubo de ensaio” e as dificuldades que comumente atrasam determinados processos converteram-se em combustível para a sua realização (ANDRADE, 2004, p. 135).

¹ A opção pelo uso do termo *agenciamento* é importante para compreender a natureza destas ações. De origem deleuzo-guattariana, o *agenciamento* está relacionado à heterogeneidade dos corpos que conspiram para funcionar juntos. Como escreve Deleuze enquanto as estruturas estariam ligadas a condições de homogeneidade, o *agenciamento* “age em cofuncionamento”, estando relacionado à “simpatia”, à “simbiose”. (DELEUZE; PARNET, 1998, p. 43).

Entre esses diversos agenciamentos, aconteceram três exposições: Orlandia (2001), Nova Orlandia (2001) e Grande Orlandia (2003), eventos que, juntos, reuniram cerca de 140 artistas num misto de mostra de arte, festa e manifestação política. Sem patrocínio ou verba de produção, conseguiram agregar artistas com perfis distintos e de diferentes gerações, em exposições livres e não burocráticas, as quais tinham como objetivo contornar a falta de espaço para a arte contemporânea na cidade. Os eventos foram pensados e produzidos pelos artistas Márcia X (1959-2005), Ricardo Ventura (1962-), Bob N (1967-) e Elisa de Magalhães (1962-), contudo, sua realização só foi possível devido ao engajamento coletivo dos demais participantes².

Os imóveis que receberam as Orlandias em nada lembravam o ambiente pretensiosamente neutro de museus e galerias: a primeira e a segunda edição aconteceram em uma casa da família de Ricardo Ventura, em Botafogo, no período em que ela passava por reformas. Poeira, gesso e cimento se misturavam às obras que lá estavam expostas. A última edição, a Grande Orlandia - Artistas abaixo da Linha Vermelha, foi realizada em meio aos sobrados de São Cristóvão, também pertencentes à família do artista. Não houve estudo de iluminação, catálogo ou convite formal. Cada artista era livre para apresentar o que quisesse, sem ter que passar por um crivo de curadoria. O resultado consistiu em três mostras completamente informais, nas quais foram expostos trabalhos de poesia, fotografia, performance, vídeo, música, pintura, escultura, desenho e intervenção urbana.

Este artigo dará destaque à Grande Orlandia, a maior das três exposições. Por não ter praticamente nenhum material publicado sobre o assunto, o texto foi produzido por meio de entrevistas e conversas com cerca de 40 artistas participantes (EILERS, 2019). Assim, propõe-se a narração de um fato histórico recriado a partir de suas diversas histórias.

² Apesar de Bob N ter participado apenas da primeira exposição, *Orlandia*, em 2001, teve relação direta com a concepção do conceito da mostra e escolha dos artistas. Elisa de Magalhães auxiliou na divulgação de Orlandia e a partir de Nova Orlandia passou a atuar diretamente na organização dos eventos.

Grande Orllândia, a “manifesta”

A exposição Grande Orllândia, artistas abaixo da Linha Vermelha foi inaugurada no dia 5 de abril de 2003. Com um hiato de dois anos desde a última edição, a exposição trazia no seu âmago a mesma vontade de realizar uma mostra sem burocracia e em lugares poucos usuais para a arte.

Enquanto Orllândia e Nova Orllândia tiveram pouco mais de 40 participantes, a Grande Orllândia tornou-se realmente grande, contando com mais de 100 artistas³. Os convites partiram de Ricardo Ventura, Márcia X e Elisa de Magalhães e priorizavam a interação entre aqueles que estavam começando a expor e nomes já consagrados, tal como Cildo Meireles (1948-) Franz Weissmann (1911-2005). Além desses, nesta edição os organizadores convocaram críticos de arte para expor, como Glória Ferreira e Paulo Sérgio Duarte.

Diferentemente dos dois primeiros eventos, a Grande Orllândia não aconteceu na casa de Botafogo, mas num conjunto de lojas, tmbm da família de Ricardo Ventura. Localizados na esquina da rua Bela com a General Bruce, em São Cristóvão, Zona Norte do Rio de Janeiro, os imóveis se situavam realmente abaixo  Linha Vermelha⁴. Como define o texto de divulgação do evento: “de algumas janelas do sobrado têm-se a sensação de se poder tocar as pistas com a mão, ela [Linha Vermelha] é a grande musa dessa exposição” (Canal

³ Adriana Guanaes, Adriana Maciel, Adriana Tabalipa, Afonso Tostes, Aimer César, Alex Hamburger, Alexandre Dacosta, Alexandre Vogler, Amalia Giacomini, Ana Gastelois, Ana Lúcia de Matos Milhomens, Ana Teresa Jardim, Analu Cunha, Arjan Martins, Beatriz Pimenta, Bel Barcellos, Bernardo Damasceno, Brígida Baltar, Camila Magalhães, Camila Rocha, Carla Guagliardi, Cida Marsico, Cildo Meireles, Cristina Pape, Cristina Salgado, Daisy Xavier, Daniel Feingold, Daniel Lopes, Daniela Mattos, Denise Carvalho, Denise Cathilina, Edmilson Nunes, Eduardo Coimbra, Efrain Almeida, Eliane Duarte, Elisa de Magalhães, Enrica Bernardelli, Ernesto Neto, Fábio Carvalho, Felipe Lacerda, Fernanda Junqueira, Fernando Gerheim, Franz Manata, Franz Weissmann, Gloria Ferreira, Guga Ferraz, Guilherme Zarvos, Gustavo Prado, Jean Xing Too, Jerme Saint-Loubert Bi, Joana Traub Csek, João Atanásio, João Mod, José Damasceno, Julia Csek, Kenny Neob, Laura Lima, Lia do Rio, Lina Kim, Luis Andrade, Luiz Carlos Del Castillo, Luiz Ernesto, Luiza Interlenghi, Malu Fatorelli, Márcia X, Marcio Ramalho, Marcos Cardoso, Maria do Carmo Secco, Martha Nicklaus, Miguel Pach, Monken, Mulum Marssares, Otávio Avancini, Patrícia Kunst Canetti, Paula Gatan, Paulo Climachauska, Paulo Sérgio Duarte, Paulo Vivacqua, Rachel Korman, Regina de Paula, Ricardo Basbaum, Ricardo Ventura, Rodrigo Cardoso, Rubem Grilo, Saulo Laudario, Simone Michelin, Sonia Andrade, Snia Salcedo del Castillo, Suely Farhi ,Tatiana Grinberg, Tiago Rivaldo, Tunga, Valéria Costa Pinto, Vicente de Mello, Walter Guerra, Wilton Montenegro, Xico Chaves, Ynai Dawson, Zalinda Cartaxo.

⁴ Nome popular da rodovia RJ-071, oficialmente, denominada Va Expressa Presidente João Goulart, que liga os municípios do Rio de Janeiro e São João de Meriti, passando pelo município de Duque de Caxias.

Contemporâneo, Grande Orlândia, 2003). A artista Julia Csekö (1980-), que participava pela primeira de uma Orlândia, conta que estar ali embaixo era “sujo, barulhento e, provavelmente, perigoso”. A artista detalha que:

O sobrado era praticamente uma ruína, lindo, mas muito acabado, e literalmente embaixo da Linha Vermelha, na margem da favela da Maré, um lugar cheio de fuligem, que foi transformado numa Zona Autônoma Temporária pela ocupação através dos trabalhos de arte, mas, também, dos corpos ali temporariamente ocupando o espaço, gerando energia e vitalidade a um espaço esquecido (como tantos outros) pela cidade maravilhosa (EILERS, 2019, p. 136).

De maneira poética, também Alex Hamburger (EILERS, 2019, p. 62) retrata livremente as características peculiares do local:

Grande Orlândia!
Última Flor da orla
Inculto e bela
Linha imanente de néon

Santo, Santo, Santo
De escudo e protetor
Pernambucabana
Em plena Figueira de Melo

Proferindo palavras-de-ordem
Retorno às origens do Sagrado
Locuções adverbiais / diagnose
3ª dinastia de Orlandos

Ampéres de fio in-
capacitado
Oxalá ogum castiçais
(periféricos)
Padroeiro de ambulantes:
quase subalterno

“União Fabril de Exportação”
Próximos ao corpo mimético
Toque de fuzileiros naives

Comemorando no grito primitivizado



Fig. 1
Vista externa do imóvel
em São Cristóvão. Grande
Orllândia, 2003. Foto: acervo
de Ricardo Ventura.



Fig. 2
Guga Ferraz, Vendo minha
pele, compro sua alma
(parede frontal) e Alex
Hamburger, A fúria do bairro
(parede lateral). Grande
Orllândia, 2003. Foto: acervo
de Ricardo Ventura.

Por mais que Orândia e Nova Orândia não deixassem de ter um intuito político ao questionar a falta de espaço em museus e galerias, em Grande Orândia um novo fato deixou ainda mais claro esse posicionamento. Naquele ano, o então prefeito Cesar Maia esforçava-se para realizar o empreendimento milionário, que acarretaria na construção do museu americano Guggenheim, no Píer Mauá, zona portuária do Rio. A obra era bastante controversa, rodeada de interesses obscuros, gastos exorbitantes e receita incerta⁵. O projeto foi realizado pelo renomado arquiteto francês Jean Nouvel (1945-) e contaria com uma área submersa na Baía de Guanabara, com forma de navio, característica que fez com que fosse apelidado por pessoas contrárias a ideia de “Titanic Cultural”⁶.

A questão passou a ser discutida no meio artístico e o grupo ArtesVisuais_Políticas, formado por artistas, críticos e teóricos começou a se reunir no espaço AGORA para discutir sobre a política cultural do governo, incluindo a pauta do Guggenheim. Mais tarde, os encontros passaram a ser sediados na Escola de Artes Visuais do Parque Lage. Além das negociações questionáveis do prefeito Cesar Maia, os artistas indagavam sobre o uso do dinheiro público, considerando que um museu privado deveria se instalar com sua própria verba (CANETTI, 2005).

Naquele momento de efervescência político-artística, e com o desejo de realizar uma ação mais efetiva a favor de uma revisão nas políticas culturais, Ricardo Ventura sugeriu organizar uma nova edição de Orândia. Dessa forma, mais do que um espaço de resistência criativa da arte, a Grande Orândia se tornou um evento-manifesto ou, como sugere Suely Farhi, uma *manifesta*, “um acontecimento artístico que, com alegria, conseguimos mostrar a relevância da cultura e das artes visuais” (EILERS, 2019, p. 174):

⁵ O município gastaria - só com os custos da construção - mais de US\$ 133 milhões, acrescidos de US\$ 800 mil anuais (por cinco anos), de quase US\$ 30 milhões em três parcelas para a recuperação do píer da Praça Mauá e valores dos impostos sobre a renda e Operações Financeiras (IOF), ademais dos incidentes sobre a operação do museu. Além disso, o município se comprometeu a dar garantia, por dez anos, dos déficits operacionais até o valor de US\$ 12 milhões. (AGENCIA BRASIL).

⁶ O valor referente ao projeto arquitetônico e de viabilidade da obra chegou a ser pago pela prefeitura antes da intercepção da obra. Em 2015, o ex-prefeito Cesar Maia e a Fundação Solomon R. Guggenheim foram condenados a ressarcir o município em US\$ 2 milhões. A 18ª Câmara Cível também publicou um acórdão em que mantinha a decisão de anular o contrato firmado, em 2003, entre a prefeitura e o instituto americano, pois foi firmado sem licitação. Os US\$ 2 milhões seriam referentes ao valor pago pelo projeto de viabilidade e projeto arquitetônico.

Sentíamos que devíamos fazer tudo para que o novo governo prestasse atenção para a arte contemporânea. Que pode ter um enorme alcance cultural. A *Grande Orândia* veio logo depois de organizarmos o Bloco Vade Retro Abacaxi, que virou bienal, performático – anda de ré e dura até hoje. Eram tempos democráticos e as forças progressistas estavam entrando no poder. Estávamos esperançosos e sabíamos que a verba para a cultura deveria ser: “de dentro para fora. De baixo para cima” [citando Zé Celso] (EILERS, 2019, p. 174).

Julia Csekö também chama atenção para o caráter político presente no próprio nome da exposição, aludindo à discrepância na utilização da verba pública: enquanto a arte contemporânea no Rio de Janeiro estava “abaixo na linha vermelha”, a prefeitura estava preocupada em construir um museu debaixo da água.

artistas abaixo da linha vermelha faz referência à situação de precariedade das artes, à resistência de continuar fazendo arte, mesmo em espaços não convencionais, na rua, longe das áreas nobres, em locais que talvez nunca teria conhecido, se não através dessa ocupação artística (EILERS, 2019, p.136).

Apesar dessa *manifesta* em São Cristóvão, é importante frisar que nem todos que estavam lá levantaram bandeiras específicas sobre a construção do *Guggenheim*. A vinda do museu pode ter sido o catalisador para uma efervescência política no meio artístico e para a ebulição de novos encontros e discussões sobre as políticas culturais, mas não era um motivo isolado. Ricardo Ventura conta que a vontade de uma nova edição das Orândia já existia e a oportunidade surgiu com a reforma das lojas de São Cristóvão. Além do mais, a ação não era contra o museu em si, mas em relação à forma como ele estava vindo (EILERS, 2019, p. 160). Marcos Cardoso, por sua vez, lê o evento como um movimento contra as políticas culturais de soberania institucional, além de grande manifestação de afeto (EILERS, 2019, p. 160). E, com um olhar de hoje, Eduardo Coimbra reflete sobre o momento de então:

O que ficou para mim foi a lembrança de um evento bem-sucedido, que deu luz à força que os coletivos de artistas tinham. A discussão sobre a pertinência ou não da criação do *Guggenheim* Rio, diante da miséria que nos encontramos hoje em dia na nossa cidade, me parece algo extremamente distante (EILERS, 2019, p. 113).

Arte na encruzilhada

Assim como as duas primeiras Orlândias, a abertura de Grande Orlândia foi marcada por uma animada festa. No lugar do coquetel, foram acionados os ambulantes que circulavam próximos à Feira de São Cristóvão, para que levassem suas barracas de comida e bebida. Performances e intervenções aconteciam concomitantemente na parte interna e externa dos sobrados. Ericsson Pires (1971-2012) se apresentava junto ao coletivo Hapax (2001-), enquanto vídeos eram projetados na lateral de um caminhão que servia de estúdio para Elisa de Magalhães.

A recepção do público, tanto durante a abertura como nos dias em que a exposição esteve aberta, era das mais variadas, desde olhares curiosos a perguntas ingênuas, mas interessadas, sobre as obras. Alguns casos foram marcantes, como o de um estudante de arte, bolsista da EAV Parque Lage e morador da região, que levou muitas pessoas para apresentar o espaço durante os dias em que a exposição esteve aberta. Outras situações, entretanto, tiveram desfechos curiosos e foram um tanto irônicas.



Fig. 3
Beatriz Pimenta,
Fragmentese, Grande
Orlândia, 2003, vídeos
performances de 30
segundos projetados no
caminhão em que era
realizada a ação de Elisa
de Magalhães. À direita
é possível ver as luzes
da Linha Vermelha. Foto:
Arquivo de Beatriz Pimenta.

Realizada em uma área com alto fluxo comercial durante o dia, a Grande Orlândia acontecia desde a parte interna das lojas até a encruzilhada formada entre a Rua Bela e a General Bruce. Lá, na noite de abertura, Arjan Martins (1960-) realizou um despacho sobre a bandeira dos Estados Unidos, depositando em cima dela velas e produtos símbolos do capitalismo e do estilo de vida americano, como restos e caixas de lanches do MacDonal'd's, garrafas de Coca-Cola e cigarros Marlboro. Também, no meio da encruzilhada, o balde de tinta vermelha que Ricardo Ventura usaria para uma performance virou e se tornou, involuntariamente, a própria obra. A tinta ficou espalhada na encruzilhada e diversas pegadas foram marcadas na rua ao longo da noite. Tunga, por sua vez, realizava uma performance que consistia em uma espécie de pintura no asfalto, feita com ossos de boi e sal e pequenos alto-falantes, que emitiam o som de cães latindo junto à popular canção infantil Se essa rua fosse minha. Nos dias seguintes à festa de abertura, frente a tais acontecimentos na encruzilhada, não eram poucos os que achavam que tinha acontecido algo violento no local.



Fig. 4
Arjan Martins, instalação,
Grande Orlândia, 2003.
Foto: Mídia Independente.



Fig. 5
Tunga, Se essa rua fosse
minha, performance,
Grande Orlândia, 2003.
Foto Wilton Montenegro.



Fig. 6
Ricardo Ventura,
instalação, Grande
Orlândia, 2003.
Foto: arquivo do artista.

Também causou confusão a obra apresentada por Edmilson Nunes (1964-) em uma parede que ficava exposta para a rua. Com colagens de revista pornográfica e intervenções do artista, a obra era atravessada pelo *funk* proveniente da instalação de Alexandre Vogler (1973-). Ao fundo, a escada rosa deixava à mostra a escultura de Cristina Salgado (1957-). Desavisados que circulavam pelo bairro entravam na exposição achando que se tratava de um novo prostíbulo da região. Saíam decepcionados.

Diante de diversas contradições, concluiu Ricardo Ventura: “Achavam que nós éramos uma espécie de seita satânica” (EILERS, 2019, p.160), constatação que ficou clara após o episódio em que um grupo de mulheres foi visitar o sobrado. No local, uma das obras era a de Vogler, composta por um conjunto de sete marionetes de Pomba-Gira que dançavam funk sobre uma poça de licor de anis, junto a outras sete garrafas da bebida, que ficavam disponíveis para o consumo do público visitante (VOGLER, MACUMBA NONSITE). No mesmo canto, estavam as fotografias que Ynaiê Dawson (1979-) fez na feira de São Cristóvão, em uma sessão de barracas que vendiam carnes, com animais pendurados e expostos sem pele. Entretanto, foi após ver as bolsas de soro com “sangue” penduradas no teto, de João Atanásio (1948-) que elas não tiveram dúvidas, saíram correndo e gritando: “então é verdade que aqui eles vendem a alma das pessoas pro diabo!”



Fig. 7
João Atanásio, instalação,
Grande Orlândia, 2003.
Foto: Wilton Montenegro.

Vendo minha pele, compro sua alma

Vendo minha pele, compro sua alma, diziam os lambes de Guga Ferraz espalhados dentro e fora da exposição. Enquanto muitas pessoas discutiam, de forma literal, se era possível viver sem pele naquele lugar que tirava a alma, é também interessante inverter a lógica e pensar se não era a alma da própria *Orlândia* que estava em jogo. A exposição que começou como uma ação entre amigos se tornou um dos eventos mais badalados do Rio de Janeiro, com nota em coluna social e artistas pedindo para participar. As ofertas de incentivo financeiro não tardaram a surgir. Será que os “feitiços” da tal “seita satânica artística” havia virado fetiche? Em meio aos lojistas e ambulantes de São Cristóvão, mercadorias e objetos seguiam a lógica da compra e venda. Estaria a *Orlândia* fora desse sistema? Ou, seguindo o raciocínio curioso dos passantes: no caso das Orlândias, seria possível vender a pele e viver sem alma?

Criada como uma forma de manifestar a insatisfação perante as políticas que vinham sendo adotadas pela prefeitura do Rio de Janeiro, as Orlândias receberam, nesta terceira edição, um convite um tanto irônico: o de entrar para o calendário oficial da cidade. Elisa de Magalhães conta que o convite não foi aceito, mas acabou servindo como um alerta. Para a artista, que desde a primeira edição estava à frente da produção da mostra, as Orlândias estavam perdendo sua essência, pois, além do convite feito pela prefeitura, colecionadores e galevistas estavam indo à exposição comprar obra barata, e esse não era o objetivo. Wilton Montenegro concorda: “Acaba virando um equívoco, [coleccionadores] vão para descobrir oportunidades e a ideia não era essa, mas, sim, mostrar uma pujança em torno de uma parte da arte contemporânea daquele momento” (EILERS, 2019).

Ricardo Ventura também comenta que recebeu mais de um convite para realizar as Orlândias com patrocínio, seja uma verba ou a concessão de um espaço para o evento. O que era oferecido, entretanto, não seria suficiente para arcar com os gastos reais de uma exposição, além de entrar em conflito com a ideia inicial das Orlândias. Sobre a Grande Orlândia, Ventura acredita que, apesar de ter obras muito boas naquela edição, outras eram insuficientes, o que mantinha a força do discurso como um todo, mas perdia um pouco a qualidade quando analisada esteticamente. Na casa em Botafogo, Ventura considera que houve mais experimentalismo e inovação (EILERS, 2019, p. 160).

• **SÃO CRISTÓVÃO** nunca mais será o mesmo. O bairro foi invadido, no sábado, pela intelectualidade contemporânea, no grande evento Orlândia, expo de artistas contemporâneos. Entre Tungas e Ver-garas, misturavam-se sobrenomes como Luis Wil-liams (o filho de Maria Thereza!), Giacomo Cattaneo Adorno (o filho de Carlota!), Frances Marinho, Fernan-da e Paulino Basto... enquanto, a alguns metros, a Feira dos Paraibas rolava solta...

• **AS OBRAS ERAM** expostas no meio da rua mesmo. A instalação de Tunga era um imenso pano quadra-do estendido no asfalto, com vários ossos jogados e tinta vermelha em cima. A mensagem era a da Paz, mas os vira-latas da rua não foram informados e fizeram a festa com aquela ossada toda dando mole. Foi uma carnificina! Bagdá é aqui...

• **TEVE UMA ARTISTA** que mergulhou numa banhei-ra cheia de coca-cola, que, depois, dizia-se, seria engarrafada e distribuída entre as pessoas em volta (ecal)... Weissmann fez uma big escultura amarela. Teve outro que montou um Polígono de Segurança, igual àquelas tendas da PM, e botou debaixo um despacho de macumba. A proposta era: proteção, só no Além...

• **O PARQUE DE DIVERSÕES** cult rolou até duas da manhã, e tudo terminou num bar fuleiro, debaixo da Linha Vermelha, onde, entre latinhas de Skol e caipirinhas, os socialites se confraternizaram com os artistas plásticos, os Weissmanns e as Valéris Costa Pinto do pedaço... E eu que perdi essa, meu Deus!...

Fig. 8
ANGEL, Hildegard.
Segundo Caderno,
O Globo, p. 3,
8 de Abril de 2003.

EXPOSIÇÃO

A arte que mora 'de favor'

Daniela Name

LEONARDO BUENO

O S IMÓVEIS VAZIOS da família do artista plástico Ricardo Ventura são sempre providenciados. Em 2001, uma casa na Rua Jornalista Orlando Dantas, em Botafogo, foi palco das duas primeiras edições da mostra coletiva "Orlândia", nas quais artistas ocuparam os cômodos com objetos, vídeos, instalações e performances. A casa foi entregue a novos inquilinos e "Orlândia" deixou de acontecer. Até que um grupo de sobrados dos Venturas em São Cristóvão, na esquina das ruas Bela e General Bruce, foi desocupado. É lá que "Orlândia" renasce, com o nome "Grande Orlândia", amanhã e domingo, sob a coordenação de Ventura, Maria X e Elias Magalhães.

Mais de cem artistas participam da empreitada, entre eles José Damasceno, Elraim Almeida e o veterano Franz Weissmann. Até críticos de arte como Fernando Cocchiarale, Glória Ferreira e Paulo Sérgio Duarte, em vez de escrever, vão apresentar trabalhos em vídeo, fotografia ou performance. Muitas obras têm relação com a Linha Vermelha, vizinha das casas.

A coletiva 'Grande Orlândia' ocupa sobrados vazios de São Cristóvão



▼ PAINEL DE EDMILSON. Trabalho realizado ao longo da semana de três edições com milhares de papéis

Fig. 9
NAME, Daniela, A arte
que mora 'de favor'
Segundo Caderno,
O Globo, p. 3,
4 de Abril de 2003.

Enfim, em 2003, acontecem duas renúncias: de um lado, uma decisão jurídica considerou impróprio o contrato com a Fundação Salomon Guggenheim, barrando a construção do museu e impedindo o “Titanic cultural” de chegar ao porto do Rio de Janeiro. De outro, na Zona Norte da cidade, terminava a Grande Orllândia. Com isso, os 104 artistas participantes encerraram, abaixo da Linha Vermelha, um ciclo de exposições.

De fato, as Orllândias haviam crescido e ganharam fama dentro e fora do circuito independente. Entretanto, é preciso observar que em momento algum os artistas intencionaram criar um território alternativo que *excluísse* o circuito institucional, ao contrário, desde o princípio mantiveram a melhor relação com mídia, críticos, curadores e colecionadores. Apoiando-se no pensamento deleuziano, compreende-se que, com o objetivo de ampliar o circuito artístico, os artistas buscaram linhas de fuga que abrissem e expandissem esse território através da criação. A intenção nunca foi fechar uma estrutura, mas ampliar uma rede (DELEUZE; PARNET, 1998, p. 43), abrir brechas através da força afirmativa e criativa da arte.



Fig. 10
Vista interna de uma das
lojas de São Cristóvão.
Grande Orllândia, 2003.
Foto: arquivo de Ynaiê
Dawson.

Também Michel de Certeau propõe que as diferentes “maneiras de usar” sistemas impostos ou estabelecidos mudam o seu funcionamento, criam algo novo. Para o autor, há “mil maneiras de jogar/ desfazer o jogo do outro”, se apropriar de um lugar previamente instituído e desenvolver um espaço diferente, coexistente (2014, p. 87). Assim, as Orlândias existem por meio de táticas, essas que eram para Certeau a astúcia de saber jogar no terreno que lhe é imposto. É criar e agir na possibilidade do lugar e do momento (2014, p. 95). É se apropriar das ferramentas disponíveis, aproveitar as oportunidades que surgem para intervir no território considerado problemático e insuficiente.

Vendo minha pele, compro sua alma? Já dizia o jagunço Riobaldo, de *Grande Sertão: Veredas*, o qual não se sabe se realmente vendeu sua alma ao satanás: “O diabo não há!... Existe é homem humano. Travessia” (2019, p. 429).

Referências

ANDRADE, Luis. Rio 40° Fahrenheit. *Revista Concinnitas*. n. 5. Rio de Janeiro: Instituto de Artes/UERJ. p. 127-149, 2004.

AGENCIA BRASIL. Disponível em: < <http://agenciabrasil.ebc.com.br/geral/noticia/2015-11/ex-prefeito-e-fundacao-guggenheim-condenados-restituir-municipio-do-rio> > Acessado em: 24 fev. 2019.

CANETTI, Patrícia. *Campos Independentes, pero no tanto*. Disponível em: http://www.forumpermanente.org/event_pres/simp_sem/pad-ped0/documentacao-f/mesa_01/document.2005-08-16.0986080369. Acessado em 4 jul. 2019.

CERTEAU, Michel de. *A invenção do cotidiano: 1. Artes de fazer*. 22ª ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2014.

DELEUZE, Gilles; PARNET, Claire. **Diálogos**. Tradução de E. A. Ribeiro. São Paulo: Editora Escuta, 1998.

EILERS, Helena Wilhelm. **Orlândias: Táticas para abertura de brechas e deslocamentos no circuito institucional**. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais). Programa de Pós-graduação em Artes Visuais, Universidade Federal do Rio de Janeiro (PPGAV/UFRJ). Rio de Janeiro, 2019.

Grande Orlândia em São Cristóvão. **Canal Contemporâneo**. Ano 3, n. 40, 4 de abril de 2003. Disponível em: <http://www.canalcontemporaneo.art.br/e-nformes.php?codigo=454>. Acessado em: 13 abr. 2019.

ROSA, Guimarães. **Grande sertão: veredas**. Editora Companhia das Letras, 2019.

VOGLER, Alexandre, MACUMBA NONSITE. Disponível em: <<http://www.alexandrevogler.com.br/projeto/macumbanonsite/>> Acessado em 6 jul. 2019.

Submetido em março de 2020 e aprovado em junho de 2020.


Como citar:

EILERS, Helena Wilhelm. Grande Orlândia: uma manifesta abaixo da Linha Vermelha. **Arte e Ensaios**, Rio de Janeiro, PPGAV-UFRJ, vol. 26, n. 39, p. 193-209, jan./jun. 2020. ISSN-2448-3338. DOI: <https://doi.org/10.37235/ae.n39.14> Disponível em:<<http://revistas.ufrj.br/index.php/ae>>

Celeida Tostes e seu muro de resistência: acercamentos sobre metodologia de ensino de uma professora-artista

Celeida Tostes and her wall of resistance: approaches on teaching methodology of an educator-artist

Mariana Novaes*

 [0000-0001-6059-6916](https://orcid.org/0000-0001-6059-6916)

Resumo

Este texto é um acercamento de determinados procedimentos artísticos que envolvem o corpo desde a década de 1960 até a atualidade, tendo como balizadora a articulação entre processo criativo e ensino de arte. Para tanto, busca uma aproximação do projeto artístico da artista e professora Celeida Tostes, admitindo que suas proposições trazem elementos fundantes dos procedimentos que a arte brasileira atual apresenta. Suas ações no campo do ensino e no campo da arte, muitas das vezes indiscerníveis, constituem referência histórica como núcleo de resistência atravessador de vários contextos. Esta atualização, que se permite apontar para os trabalhos de Celeida Tostes e trazê-los à luz por um pensamento mais conciliador e menos excludente, se construiu com autores de áreas diversas além do pensamento da própria artista.

Palavras-chave

Celeida Tostes; arte relacional; práticas colaborativas

Abstract

This text is about certain artistic procedures involving the body from the sixties to the present, marked as a link between the creative process and art teaching. Thus, seek an update of the artistic project from artist and teacher Celeida Tostes, admitting that its propositions bring founding elements of the procedures that the actual brazilian art shows. Her actions in the teaching and art field, many times indiscernible, they constitute a historical reference as a core of resistance across different contexts. This update, which can point to the work of Celeida Tostes and bring them to a thought more conciliatory and less exclusive, was built with authors from others areas besides the artist's thinking

Keywords

Celeida Tostes; relational arts; collaborative practices

* Docente da Especialização em Pedagogias das Artes: linguagens artísticas e ação cultural da UFSB, Doutora em Artes pela UERJ.

A linha de pensamento proposta nas reflexões aqui realizadas considera que as relações sociais constituem importante meio para estabelecer a arte relacional no contexto brasileiro. Pressupondo o corpo como base existencial da cultura, se conclui que a arte relacional no Brasil guarda estrutura específica – o que leva a uma resultante atual. Ou seja, as tensões geradas na sociedade dos anos sessenta, sob um contexto social dado, resultaram em um modo de fazer arte e em rupturas nos processos vigentes no período – que ofereceram mudanças nos paradigmas representacionais e culminaram na arte relacional e procedimentos colaborativos que são realizados hoje com características e abordagens muito particulares. Tais características se dão, fundamentalmente, na transformação do artista em mediador e abordam o sistema de arte desde a relação interpessoal, a ponto de prescindir do objeto. Rompe-se, então, o paradigma, ou sistema tradicional, artista – espectador – obra.

A arte relacional centra seus procedimentos na participação ativa do espectador, na transformação deste em agente ou experimentador, entre outras denominações possíveis. Colocando o outro como sujeito ativo de sua experiência a arte inaugura, nos espaços institucionais, uma mudança paradigmática: abdica de um discurso fechado e autoral em favor de uma experiência corporal que coloca o outro em diálogo, ou em relação com, de maneira ativa. Analisando a trajetória da geração de artistas dos anos sessenta, observa-se que seu projeto transborda o espaço institucional e objetiva a inserção na cotidianidade. Como desdobramento deste projeto, a geração atuante entre os anos 1970 e 1980 diversifica metodologias e procedimentos coletivos.

No Brasil, desde os anos sessenta, a obra está como resultante de uma tensão promovida pelo artista para a experiência do seu espectador. Era um momento de liberação de posturas (quer fossem políticas ou artísticas) e este fato culminou, em seus procedimentos artísticos, na construção de propostas que levaram a experiências de diversidade tanto espectadores quanto criadores. Tal diversidade, base do paradigma artístico inaugurado pela Celeida Tostes, era reivindicada também pela luta social que buscava o fim do regime político-ditatorial. Como coloca Celso Favaretto: *“A posição crítica e a atuação cultural requeridas pelo momento faziam coincidir o político e a renovação da sensibilidade, a participação social e o deslocamento da arte”* (2008). Portanto, cabe dizer que a fundação deste novo paradigma artístico, interessado na diversidade da

experiência e fundamentado na corporalidade, é resultante da tensão experimentada pelo momento artístico, que era transpassado por um contexto sócio-político que afetava artistas e espectadores. Esta tensão atuou no processo criativo porque afetava diretamente a base existencial dos artistas. Aqui se evidencia o fato de que o artista, de modo geral, sente-se inserido no mundo como parte dele, no sentido emprestado de Merleau-Ponty, de o “*mundo ser feito do estofado mesmo do corpo*” (2004, p. 17); o mundo e o corpo do artista não estavam em dualidade, mas em consonância com seus projetos. Referindo-se ao processo de apreensão do mundo, Maurice Merleau-Ponty coloca o corpo como o agente principal de um sistema que leva à percepção de si à medida que se determina o mundo e as coincidências deste mundo no e pelo corpo. É por vir tensionando a experiência pessoal, através da mediação direta e não objetual nos procedimentos relacionais, que se pode entender que a particularidade hoje, no prescindir o objeto, remonta aos anos sessenta e trabalhos de artistas da geração 1980 como Celeida Tostes. Enquanto naqueles primeiros processos havia a preocupação dos artistas com a transgressão e a tensão dentro dos parâmetros da arte, atualmente o foco está na dinâmica do encontro, e na diluição da autoria. Nestes procedimentos, o artista prioriza uma mediação que coloque os participantes ativos em relação – com o espaço, com o Outro, com a realidade dada – e o produto final se dissolve, assim como a autoria única. Se a arte relacional, na década de sessenta, rompia paradigmas representacionais, valendo-se da ciência de que a relação com o corpo é definidora da situação pessoal, social e cultural dos espectadores, o que se coloca em prova, na arte atual, é resultado deste paulatino abandono do objeto. Com o desenrolar dos procedimentos artísticos, a presença atuante tomou lugar central na formação de sentido.

Afirma-se, portanto, segundo Nicolas Bourriaud (2006) a partir da década de noventa, um procedimento artístico constituído pela relação na cotidianidade. Isto é, também, resultante do contexto histórico, demanda da sociedade fragmentária atual, que sinaliza para a arte o desafio para um novo jogo: o espaço a ser ocupado já não pode ser o institucional e a arte ocupa o espaço público, resistindo (como transgredia nos anos sessenta) e atuando coletivamente. É imprescindível observar que Bourriaud torna claro que já não há dissociação, nos procedimentos relacionais, entre contratos sociais e contratos estéticos, ou seja, não se faz possível um projeto de arte autônomo, no sentido clássico da estética. Este espaço

concreto a que se refere o autor está na esfera da vida, da cotidianidade e não pode ser desvinculado de uma ética própria de um sistema engajado (em sentido amplo) de produção – entenda-se este como um sistema balizado pelos valores da esfera do cotidiano, que parta do espaço que ocupa, já não mais da arte autônoma e do espaço da instituição Arte. Portanto, a produção poética se localiza em um campo onde não há fundamento no espaço expositivo mas, sim, um sistema relacional que se origina na realidade vívida do grupo de participantes.

Os procedimentos relacionais de Celeida Tostes, assim como de outros contemporâneos a ela, passaram a ser centrais nas poéticas e modos de ser no mundo de vários artistas e isto reverbera, desdobrado, na atualidade.

As formas de representação atuais, que se desdobram entre arte, ensino e vida, nos procedimentos relacionais, advêm de processos iniciados nos anos 1960, mas que se subdividiram em categorias, ou formas de fazer, a partir dos anos subsequentes. Estas categorizações se fazem relevantes porque viabilizam a inserção de procedimentos específicos ao campo relacional de que se vem tratando. Entre estes procedimentos há mais interesse nos perpetrados por artistas cuja poética envolve características pedagógicas, implícita ou explicitamente.

No caso de Celeida Tostes, mais que explicitar ambas as características, há uma fusão ou indiscernibilidade, entre poética pessoal e metodologia de ensino. Em sua meticulosa investigação das potencialidades das materialidades utilizadas, Celeida transforma método de construção de poética em pedagogia. Sua metodologia investigativa vira processo, onde vários acontecimentos se sobrepõem em, muitas das vezes, períodos longos sob a mesma temática. Na maioria das sucessões de trabalhos o que ocorre, na verdade, é o desdobramento da pesquisa, cujo projeto final é obter o melhor possível de determinada materialidade. Inclusive abdicando, em alguns casos, do uso mais convencional dos materiais e formas de apresentação. Como no caso de O Muro, sucessão da pesquisa realizada para o trabalho anterior Aldeia, que foi sucedido por um segundo projeto de Muro e que, finalmente, foi sucedido por Mil Selos e a produção de cenários e figurinos para o longa-metragem Quilombo, do cineasta Cacá Diegues.

Tratando especificamente da argila como materialidade investigada e potencializada por Celeida Tostes, tanto como metodologia de ensino, quanto como poética pessoal, pode-se demonstrar que a investigação da materialidade enfatizava o processo, que por sua vez pretendia um produto final de resultado

plástico potencializado ao máximo. Por esta estrutura processual chega-se ao fato de a artista ter abdicado de finalizar o ciclo cerâmico na construção poética O Muro, ou seja, não queimando os tijolos de adobe que o constituíam. Apesar de inúmeros trabalhos pessoais e, também, experiências de salas de aula onde a queima em forno elétrico foi aplicada com total domínio técnico, especificamente na Universidade Federal do Rio de Janeiro, em alguns casos Celeida Tostes abdicou da finalização com a queima, evidentemente como resultado de uma apurada investigação da materialidade que resultaria no desdobramento estético mais adequado – muitas das vezes sem a queima, o que provavelmente fez convulsionar alguns ceramistas e críticos mais tradicionalistas.

Nos processos artísticos O Muro e Mil Selos, à frente de uma oficina de queima rústica, ou seja, que finaliza o ciclo cerâmico levando as peças ao forno artesanal, alimentado por lenha, a artista realizou, com a assistência de uma equipe de quinze pessoas, milhares de peças. A extensa produção se deu na Oficina da Terra, montada em Xerém para a realização dos cenários e figurinos do longa-metragem Quilombo.

Portanto, o que se pretende destacar é a indiscernibilidade entre artista e educadora em arte, a ênfase no processo investigativo que leva a desdobramentos estéticos potentes e, muitas das vezes, libertadores e revolucionários, tanto no aspecto pessoal quanto no concernente à arte e seus procedimentos.

E, finalmente, o caráter eminentemente relacional que constitui os processos de Celeida Tostes, que efetiva a adesão a uma temporalidade específica (PELBART, 1993) para seus procedimentos coletivos. A ceramista, com inerente domínio do fogo, que ousou abdicar do mesmo para viabilizar processos de ensino em arte e poética pessoal, em procedimentos coletivos, relacionais, que chegaram a envolver milhares de pessoas em uma única proposição, ou ênfase, em determinado tema/materialidade investigativo. Como destaca Mauro Costa, após acompanhar um curso oferecido por Celeida Tostes:

Em termos “pedagógicos”, vejo uma familiaridade evidente entre as práticas de Celeida e as reflexões e práticas de Lygia Clark. Suas aulas nesse curso eram “proposições” como as que Lygia desenvolveu na Sorbonne - no sentido de dar elementos abertos à possibilidades de exploração sensorial-afetiva livre. Uma diferença importante é que ela não abandonava a preocupação com um resultado plástico ao final da

experiência. A experiência não é um percurso vivido pelo aluno-artista, um embarcar nos seus devires, visando à socialização-verbalização da experiência, ao final. Ela tem outro endereço: processos de experimentação que resultem ou façam estender possibilidades plásticas, embora funcionando inteiramente fora dos joguinhos de composição da plástica mais conhecida, essencialmente “visual” (COSTA, 1994, p.123).

Para a ênfase no colaborativo, investigativo e eminentemente plástico, a artista se cercou de pessoas em contextos muito diferentes e utilizou metodologias muito variadas. A maneira como ela especifica o processo criativo que constituiu o trabalho *Gesto Arcaico*, apresentado na 21ª Bienal, demonstra ênfase no colaborativo e preocupação com a metodologia investigativa:

GESTO ARCAICO, nome que encontrei para a ação reflexa da mão quando recebe em seu bojo o barro macio, é o trabalho que apresento na 21ª Bienal Internacional de São Paulo. Foi feito de mutirão. Sem referência de classe, centenas de mãos se identificaram no gesto. Só um aperto, um toque, um amassado. Não há nenhuma intenção de forma, mas cada olho com sua história irá construir um objeto, uma referência. O trabalho realizou-se no presídio Frei Caneca no Rio de Janeiro, no Morro do Chapéu Mangueira, comunidade chamada favela, na Universidade Federal do Rio de Janeiro, no Parque Lage, no Museu de Arte Moderna do Rio, com gente que passava, com doutores da COPPE da UFRJ, com empregadas domésticas, com meninos de rua. Foram gastas quatro toneladas e meia de barro, terra de diversas procedências do Estado do Rio de Janeiro, óxidos de metais, materiais diversos. A apresentação do trabalho, com 20 mil amassadinhos dispostos em três painéis de seis metros por três, e uma roda vermelha no chão, ao centro, confrontam o ato de construção do objeto e a construção da técnica na referência do olhar. Nos milhares de amassadinhos, a mão da criança de um ano se encontra com a mão do presidiário (TOSTES *apud* COSTA; SILVA, 2014, p. 168).

Celeida teve uma produção extensa, legada de forma muito fragmentada e de difícil organização na atualidade. Após um início de carreira como professora de gravura, vindo de uma formação tradicional, passou por Universidades nos Estados Unidos, onde teve contato com a cultura indígena/xamânica que, como ela mesma comentou em diversas ocasiões, a levou para uma ruptura com

o formalismo estético e a realizar um rito de passagem, com a argila – matéria que passou a nortear sua poética. Pode-se dizer que a artista transformou sua metodologia de ensino, inicialmente formalista, em proposições colaborativas, à medida que passou a enfatizar o processo de investigação/relação com as materialidades tendo como busca final um produto estético, mas desdobrado e complexo, também para sua poética pessoal. Como ela destaca:

A preocupação que o norteia [o projeto] não é a transmissão de técnicas do fazer, mas a descoberta através do fazer, visando à conscientização dos recursos já existentes (...), à relação desta com a matéria-prima e, dentro desse processo, provocar a geração e o resgate da linguagem criativa (TOSTES, 1988, p. 61).

Pensar a metodologia desenvolvida por Celeida demanda compreender que o fluxo estabelecido entre o interior e pessoal afeta e é afetado pelo contexto, de forma ampla. Como comenta a pesquisadora Katia Gorini:

Essas intermediações entre a arte e as relações socioculturais revelaram indícios de sua experiência de vida e atuação política através de suas obras. Como reflexo, trouxe novas possibilidades artísticas rompendo os limites do uso da técnica da produção cerâmica como uma produção artesanal. Isto é, serviu-se do barro e da cerâmica como expressão artística contemporânea, valorizando todo o processo de conhecimento adquirido ao longo de sua trajetória diretamente envolvida com as questões que residem nas artes plásticas, educação e ação comunitária popular. Com isso, o processo de trabalho de Celeida, considerando-a uma artista engajada em projetos artísticos e sociais, resulta em uma produção dominada de realidade. Sua obra vai para além do reflexo no objeto, considerando o trânsito de seus projetos entre as fronteiras da cultura popular e erudita (GORINI, *apud* COSTA; SILVA, 2014, p. 207).

A coletivização dos procedimentos, muitas das vezes gerando atravessamentos de estratos sociais, em um momento de abertura política, onde a tendência intimista do ateliê solitário de artista dava lugar para os encontros na esfera pública, sempre teve um caráter de grandiosidade – envolvia muita gente e ocupava muito espaço e, principalmente, gerava produtos de complexidade ímpar.

A magnitude dos processos, a temporalidade assumida e a multiplicidade envolvida na construção da poética/metodologia de ensino de Celeida vão ao encontro das especificidades concernentes à categoria de arte relacional com ênfase em processos colaborativos advinda das complexificações dos processos relacionais iniciados nos anos 1960.

Existia em Celeida uma indiscernibilidade entre a artista e a professora e tratar de sua metodologia de ensino significa falar de sua poética, e vice-versa. A metodologia de ensino trouxe especificidades sobre a temporalidade, a materialidade utilizada como dispositivo para uma arqueologia interior e pessoal que devem ser compreendidos como constitutivos, também, da poética pessoal da artista. Portanto, para aprofundar sobre sua poética pessoal, foi escolhido um trabalho, entre a vasta produção relacional da artista, que encerra características que atravessam tanto as instâncias do ensino, quanto da poética pessoal, como, também, demonstra a firmeza com que podia trabalhar em *Kairós* (PELBART, 1993) tensionando a esfera pública e a instituição arte. A obra *O Muro*, segundo a curadora Daniela Name, constituiu:

uma obra que pode sintetizar todos os embates que a artista vai travar na fase final de sua carreira. Se por um lado ela enraíza as relações com a comunidade do Chapéu Mangueira e com seus alunos no Parque Lage, por outro, enfrenta a incompreensão das instituições (NAME, *apud* COSTA; SILVA, 2014, p. 72).

O Muro foi um projeto selecionado pelo V Salão Nacional de Artes Plásticas, em 1982, e deveria ser exposto no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro. Consistia de uma parede de 16 metros de largura, feita de tijolos de uma categoria de adobe (mistura de barro com capim, palha e estrume de boi). Para realizá-lo, em junho de 1982, Celeida Tostes espalhou cartazes por toda a cidade, chamando voluntários que ajudassem na construção do trabalho.

Nos dias 12 e 13 daquele mês, um fim de semana, seus alunos do Parque Lage se juntaram aos integrantes de sua oficina no Chapéu Mangueira¹, curiosos,

¹ Esta oficina não será aprofundada, pois demandaria um artigo só para si. Trata-se de outro espaço relacional, de criação e ensino coletivo, instaurada por Tostes e moradores no Chapéu Mangueira, em um barracão desta comunidade.

amigos dos amigos etc. Em sua dissertação, Raquel Silva (2006) conta que cerca de 100 pessoas participaram da elaboração do trabalho, e que o mutirão foi coordenado pelo Sr. Coracy, marido de dona Augustinha, grande liderança entre as mulheres do Chapéu Mangueira. Apesar de ter recebido o Prêmio Gustavo Capanema pelo conjunto de sua obra, concedido pelo júri do V Salão Nacional de Artes Plásticas, Celeida Tostes quase não conseguiu mostrar o trabalho no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (MAM-RJ) – onde foi realizada a exposição daquele salão. Como já mencionado, aquele contexto apresentou resistência a uma possível receptividade do conjunto de sua obra, que resulta, entre outras questões, na pouca pesquisa referente à artista até a atualidade. Segundo Raquel Silva (2014), Tostes e seus assistentes-parceiros transportaram os tijolos de adobe, que, juntos, pesavam 12 toneladas, em um caminhão até a porta do Museu. A mostra seria aberta às 18h. Ao meio-dia, ao se deparar com O Muro já montado, o então diretor do Museu, Manoel do Nascimento Brito, alegou que era um desrespeito a artista instalar “um muro de bosta em frente ao meu museu”². A obra terminou do lado de fora do museu, integrado à exposição, após a intervenção de críticos e artistas.

Alguns autores também atribuem outras possibilidades de atuação para a figura do artista. Muitos entendem que a posição do artista que se coloca em favor de inclusão social o faz ao apontar para uma demanda a ser trabalhada coletivamente, que pode ou não ser um incômodo comunitário, e que atravessada por eixos diversos são colocados para dialogar com o campo da arte. José Luiz Kinceler (2007) ressalta como a arte, então, se relaciona com os acontecimentos ao seu redor:

O trabalho de arte já não tem mais a ver com a representação [...] [mas sim] na esfera do acontecimento, da presença: nunca mais na esfera da representação. [...] O artista como produtor é, a) um gerador de narrativas de reconhecimento mútuo; b) um indutor de situações intensificadas de encontro e socialização de experiências; e c) um produtor de mediações para seu intercâmbio na esfera pública. (KINCELER, 2007, p. 1409).

² Citado por Raquel Silva em sua dissertação, a partir de entrevistas realizadas para o trabalho.

Seguindo pelo raciocínio de Kinceler, o papel do artista é o de um articulador para a instauração de um espaço diferenciado, onde o contato tenha a potência de transformação da realidade. Pode-se ressaltar que é extremamente difícil afirmar com precisão a eficácia desta transformação. Elas podem se dar em escalas do micropolítico ou mesmo se efetivarem em uma larga escala de tempo. Celeida, nos procedimentos que envolviam vasto número de participantes em espaços diversos, encerrava este atravessamento de eixos e contextos. Como coloca o crítico de arte Marcus Costa:

Para Celeida Tostes, criar, experimentar, ensinar e aprender fazem parte de um jogo de interpretar e compartilhar o mundo. Por isso a sua sala de aula/ateliê na Escola de Artes Visuais do Parque Lage era um grande laboratório experimental, um terreno alquímico, local da ação, síntese de todo seu desafio de integrar a ação artística com a experiência da vida cotidiana em permanente exercício de criação e liberdade. Era fundamental para a artista “um compromisso com o fato social, com a inquietação, com as questões do homem nas reflexões do seu tempo, com a questão da arte como manifestação humana, como parte do mundo.” Essa instigante fusão entre artista e mestra acabou por definir a personalidade de uma inquieta e eficiente personagem que orientava e provocava esteticamente seus alunos e companheiros de trabalho ao mesmo tempo que deles exigia grande disciplina técnica e clareza conceitual (COSTA, *apud* COSTA; SILVA, 2014, p. 102).

Em 1983, Celeida Tostes foi convidada para expor na 17ª Bienal Internacional de São Paulo. Para tanto, propôs um trabalho decorrente de sua pesquisa para O Muro. Um novo muro seria realizado em etapas: na primeira, os detentos de uma penitenciária em São José do Rio Preto fariam tijolos na olaria do presídio; na segunda, presos em regime semiaberto construiriam um muro nos jardins em frente à Bienal, no Parque do Ibirapuera; a terceira parte do muro seria construída dentro do prédio de exposições - projeto de Oscar Niemeyer.

Para a artista as três partes do trabalho formavam um único muro e ela pretendia que o trabalho fosse deixando vestígios de seu caminho até a Bienal, com tijolos marcando o trajeto de São José do Rio Preto até o Ibirapuera. A obra incluía também outro circuito: uma urna levaria para o pavilhão mensagens dos presos do interior de São Paulo. O público leria esses recados e poderia

respondê-los, também por escrito, depositando as mensagens em outra urna. No último dia da Bienal as duas urnas seriam abertas, expondo os dois lados de um mesmo muro. A artista previa que, ao fim da Bienal, os tijolos fossem doados para a comunidade mais próxima ao Ibirapuera. Além disso, como ia contar com a ajuda do sistema penitenciário de São Paulo para realizar a obra, dispunha-se a dar como contrapartida a montagem de oficinas de cerâmica em presídios femininos. Era, portanto, um projeto relacional, de arte pública e com forte inserção na paisagem.

Ao receber o projeto enviado diretamente pela artista, a Bienal – naquela edição sob a curadoria de Walter Zanini – simplesmente desconvidou-a e nada aconteceu. Sobre esta problemática de recepção e recusa da Bienal de efetivar o trabalho o artista Luiz Aquila observa:

O pessoal da Bienal não aceitou a proposta. Era tudo muito novo, já havia os Parangolés do Hélio [Oiticica], mas essas coisas todas eram circunstâncias. Os Parangolés se davam no morro. Quando vinham [para o espaço formal], não era o morro inteiro que vinha junto. Mas, no caso da Celeida, a proposta é que os presos fossem montar o muro na Bienal. Isso é que assustou a turma. Ou seja: a ideia de os presos construírem um muro que ao mesmo tempo é um desmuro, porque é o muro que foi liberto. Ninguém entendeu nada. Parece tão simples, mas os cartolas e os burocratas das artes não aceitaram (AQUILA, apud COSTA; SILVA, 2014, p. 19).

Infere-se, no caso de Celeida, em sua poética e em sua metodologia de ensino, que este lugar inesperado, novo para cada subjetividade envolvida e de afirmação das diferenças como algo profícuo, constitui o cerne motivacional da artista.

A atualidade traz questões complexas ao contexto da arte relacional, às formas de criar em coletivo nos mais diversos sistemas empreendidos por artistas que enfatizam a interação, à medida que as relações sociais se complexificam e afetam as subjetividades. Nos procedimentos relacionais atuais, respeitar as diferenças, como o discurso contemporâneo acentuou nas últimas décadas, já não consegue dar conta das necessidades de representação em arte. Neste sentido, o processo criativo se expande a formas relacionais que acentuam o convívio, o encontro, o diálogo e a participação como atitudes legítimas. Isto significa conviver sob lógicas que promovam a instalação de outros paradigmas existenciais, livres de uma normatização hermética para a subjetivação (FOUCAULT, 2006).

Não basta respeitar as diferenças e seguir distanciado das formas complexas de subjetivação. Esta fórmula o Capital Mundial Integrado já realiza por meio de seu aparato técnico-científico-midiático, pelo qual o desejo é manipulado. O necessário, então, é entrar em estado de contaminação com nano-local (SOUZA, 2006), abrir-se a conviver trocando experiências num espaço dialógico que pode ser estabelecido por estratégias relacionais de arte.

Referências

- BOURRIAUD, Nicolas. **Estética relacional**. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2006.
- COSTA, Marcus de Lontra; SILVA, Raquel. **Celeida Tostes**. Rio de Janeiro: Memória Visual, 2014.
- COSTA, Mauro José Sá Rego. **O Artista na sala de aulas: outras perspectivas para a educação artística**. 1994. Tese (Doutorado em Educação) - Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 1994.
- GORINI, Katia. Celeidianas: metodologias para os devaneios da condição manipulante. In: COSTA, Marcus de Lontra; SILVA, Raquel. **Celeida Tostes**. Rio de Janeiro: Memória Visual, 2014.
- FAVARETTO, Celso. Inconformismo Estético, Inconformismo Social, Hélio Oiticica. In: BRAGA, Paula (org.). **Fios soltos: a arte de Hélio Oiticica**. São Paulo: Perspetiva, 2008.
- FOUCAULT, Michel. **Estética: literatura e pintura, música e cinema**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006.
- KINCELER, José Luiz. Vinho Saber: uma proposta de arte relacional em sua forma complexa. In: ENCONTRO NACIONAL DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISADORES DE ARTES PLÁSTICAS, 16., 2007, Florianópolis. **Anais do Encontro Nacional da Associação Nacional de Pesquisadores de Artes Plásticas**. Florianópolis: ANPAP, 2007.

MERLEAU-PONTY, Maurice. **O olho e o espírito**. Tradução Paulo Neves e Maria Ermantina Galvão Gomes Pereira. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.

PELBART, Peter Pál. **A nau do tempo-rei: sete ensaios sobre o tempo da loucura**. Rio de Janeiro: Imago, 1993.

SOUZA, Marcelo Lopes de. **A prisão e a ágora**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2006.

TOSTES, Celeida de Moraes. O popular e o erudito: quando a arte é um ponto de encontro. Morro Chapéu Mangueira: sua vida, sua gente, sua arte. **Seminário folclore e cultura popular**. Rio de Janeiro, 1988.

Submetido em março de 2020 e aprovado em maio de 2020.


Como citar:

NOVAES, Mariana. Celeida Tostes e seu muro de resistência: acercamentos sobre metodologia de ensino de uma professora-artista. **Arte e Ensaios**, Rio de Janeiro, PPGAV-UFRJ, vol. 26, n. 39, p. 211-223, jan./jun. 2020. ISSN-2448-3338. DOI: <https://doi.org/10.37235/ae.n39.15>. Disponível em: <<http://revistas.ufrj.br/index.php/ae>>

***In-between*: imbricações entre arte, cidade e instituição na obra *vazadores* de Rubens Mano**

In-between: the imbrications between art, city and institution in the vazadores' work of Rubens Mano

Tatiana Sampaio Ferraz*

 [0000-0002-4444-2121](https://orcid.org/0000-0002-4444-2121)

Resumo

Estudo da obra *vazadores*, de Rubens Mano, em seus múltiplos aspectos – espaciais, artísticos, institucionais e políticos. A escolha do artista pressupõe uma perspectiva contextualista renovada da arte contemporânea sobre a cidade, que tensiona a obra na direção de um híbrido capaz de transitar entre os mundos artístico e extra-artístico, atenta estética e politicamente à problemática urbana.

Palavras-chave

Rubens Mano; *vazadores*; arte contemporânea; espaço público

Abstract

Rubens Mano study of the work, in its multiple aspects - spatial, artistic, institutional and political. The artist's choice presupposes a renewed contextualist perspective of contemporary art on the city, which stresses the work towards a hybrid capable of transiting between the artistic and extra-artistic worlds, aesthetically and politically attentive to the urban problematic

* Docente do Curso de Artes Visuais do Instituto de Artes da Universidade Federal de Uberlândia (IA/UFU)



Rubens Mano. *vazadores*,
2002. Intervenção com
estrutura metálica e vidro.
Pavimento térreo do
Pavilhão Cicillo Matarazzo.
(Foto do artista)

De modo geral, a obra de Rubens Mano se insere numa nova perspectiva crítica e contextualista da arte contemporânea sobre a vida urbana, que tensiona o objeto de arte na direção de um híbrido capaz de transitar entre os mundos artístico e extra-artístico. Em Mano, o fazer artístico está cada vez mais imbricado à experiência do cotidiano, atento estética e politicamente à problemática urbana e suas contradições. Desde meados dos anos 1990, suas intervenções se defrontam com as circunstâncias espaciais, históricas e culturais de cada lugar em que se dão – sejam estas manifestas em escala metropolitana, local, ou “institucional” (do estatuto da própria arte).

Assim, à primeira vista, suas proposições espaciais filiam-se a um certo tipo de arte produzida a partir do *lugar* em que se instala, que leva em consideração as características do contexto, e que emergira com grande intensidade em meados dos anos 1960 (contrapondo-se ao enrijecimento da autonomia da arte moderna). É desse período o surgimento da poética do *site-specific work*, que repôs o problema do *lugar* e do contexto em que a obra se dá, e que tem se revelado uma das questões fundamentais da arte contemporânea. Elas também estão impregnadas por um valor fenomenológico impresso na ativação da obra pelo observador, que reporta igualmente à década de 1960, quando se verificou uma mudança estrutural do papel daquele na obra, enunciada por artistas como Lygia Clark e Hélio Oiticica.

Uma dessas proposições exemplares de Mano é *vazadores*,¹ concebida para a 25ª Bienal de São Paulo, em 2002. Trata-se de um dispositivo conector que funcionava como uma passagem entre o dentro e o fora do pavilhão da bienal. O “corredor” incrustado em uma das fachadas do edifício ligava o espaço expositivo ao espaço aberto, e público, do Parque Ibirapuera. Como tal, *vazadores* se propunha a ser um trânsito mútuo entre os dois lugares, uma permeabilidade totalmente horizontal e não hierárquica, tomando-se a própria arquitetura do lugar. Tanto o visitante da mostra poderia se surpreender com uma saída fortuita ao espaço verde do parque, como o usuário deste poderia esbarrar com uma entrada clandestina para desfrutar de um dos maiores eventos de arte contemporânea do mundo.

¹ Todos os títulos das obras de Rubens Mano aqui citados, bem como títulos de artigos e citações do mesmo, são grafados em letras minúsculas, de acordo com a concepção do artista.

O estudo minucioso desta obra revelará que as prerrogativas dos anos 1960 são insuficientes para abarcar os múltiplos sentidos das intervenções elaboradas por Rubens – primeiramente porque o panorama encontrado é outro, mas também porque tais filiações limitam uma leitura que leva em conta a singularidade da concepção, do fazer e do contexto estruturado pela própria obra. Assim, este artigo optou por partir de uma perspectiva da arte contemporânea que reafirma a importância do contexto, enunciada pelos artistas Ricardo Basbaum e Eduardo Coimbra em 1995 nos termos de uma síntese plástica que se constitui como “uma singularidade a partir do encontro sujeito-matéria-contexto” (Basbaum e Coimbra, 1995, p. 348). Tal perspectiva pode ser traduzida igualmente nos termos de uma *prática contextualista*, identificada na produção das últimas décadas. Valorizou-se, portanto, o estudo aprofundado de uma única obra, considerando suas especificidades espaciais, históricas, culturais e institucionais.

O projeto para a Bienal

A obra *vazadores* foi parte da proposta de Rubens apresentada aos curadores da 25ª Bienal, Alfons Hug e Agnaldo Farias, em novembro de 2001, em resposta ao convite para integrar o Núcleo Cidades, cujo tema se voltava às “iconografias metropolitanas”. Dentre as 12 cidades tematizadas nesse núcleo, Mano foi designado pela curadoria para figurar no grupo de São Paulo. No projeto encaminhado à curadoria, Rubens expôs suas motivações gerais:

A intervenção preparada para a próxima Bienal de São Paulo incide sobre as relações que estabelecemos com o espaço construído, em um contexto absolutamente tomado por estímulos visuais e constantes alterações da paisagem (como é o caso de uma metrópole como São Paulo). [...] *vazadores* sugere a importância de um olhar crítico também voltado às estruturas e instituições que organizam a metrópole, enfatizando como este acaba por definir nossa ideia de “lugar”. Ou como proposições estéticas, aspectos políticos, ramificações socioeconômicas..., podem ser consideradas e alçadas à condição de “sites”, desdobrando ainda mais os significados de uma intervenção (MANO, 2001)².

² Trecho do projeto original enviado à Fundação Bienal, datado de novembro de 2001. O projeto consta da documentação sobre a 25ª Bienal do Arquivo Wanda Svevo.

A proposta para *vazadores* foi articulada em duas partes, previstas para acontecer simultaneamente nos dois pisos reservados ao Núcleo Cidades. Apesar de complementares, Rubens só pôde realizar uma delas.



Rubens Mano. *vazadores*, 2002. Projeto de intervenção com corte na laje, grade alveolar de aço carbono e cinta de ferro, 2,5 x 5 m. Segundo pavimento do Pavilhão Cicillo Matarazzo. (Foto do artista)

A primeira parte da ação pressupunha um corte retangular de aproximadamente 2,5 x 5 metros na laje do segundo andar do prédio; no lugar da abertura no piso, seria instalada uma grade alveolar de aço carbono galvanizado, semelhante aos respiradouros colocados em calçadas para arejar ambientes subterrâneos, como metrô e estacionamentos. Abrir um corte na laje no meio do segundo andar do pavilhão conectaria visualmente o pavimento com o térreo;

o vetor vertical relacional se posicionaria como contraponto à ordem horizontal da arquitetura do pavilhão, derivada da planta livre *corbusiana* e do uso primordial do edifício, dedicado aos aparatos industriais nos anos 1950.³ O corte, porém, não foi autorizado.⁴



Rubens Mano. *vazadores*, 2002. Detalhe da intervenção com estrutura metálica e vidro no pavimento térreo do Pavilhão Cicillo Matarazzo. (Foto do artista)

³ Nomeado originalmente como Pavilhão das Indústrias, o edifício foi concebido para abrigar as “maravilhas tecnológicas” produzidas pela indústria paulista à época.

⁴ “A primeira proposta de Rubens Mano para a 25ª Bienal esbarrou no órgão de controle do patrimônio do Estado, o Condephaat. Contraditoriamente, o Estado tenta barrar um fluxo avassalador que ele mesmo estimula.” (Farias, 2002, p. 250).

A segunda parte da ação se endereçava a uma das elevações do edifício, na qual o artista propôs uma outra abertura, por meio da retirada de uma parte da caixilharia original do pavilhão e de sua substituição por um “corredor” que atravessaria os limites do prédio. O novo elemento arquitetônico da fachada deveria ser composto por uma estrutura de metal e vidro, idêntica ao vedamento original. A volumetria do corredor de passagem avançaria para fora e para dentro; em ambas as extremidades haveria uma porta de vidro sem qualquer fechadura, cadeado ou catraca que pudesse interceptar o fluxo contínuo entre os espaços. Além disso, não haveria nenhum tipo de sinalização que marcasse o dispositivo como uma entrada ou saída da bienal, mas quem o descobrisse poderia acessá-lo “extraoficialmente”.



Rubens Mano. *casa verde*, 1997. Fotografia impressa em papel RC brilhante montada em moldura de madeira, 135 x 135 x 4,5 cm. (Foto do artista)

O novo elemento construtivo, em *vazadores*, traz um tipo de procedimento recorrente na prática de Mano: a subtração.⁵ Na proposição para a bienal, ambos os atravessamentos, mesmo que em projeto, partiram da subtração de uma parcela da arquitetura – piso ou parede, para construir “negativamente” um segundo elemento no edifício, quer estranho quer idêntico às qualidades materiais e estruturais destes.

Se na fotografia *casa verde*, uma de suas primeiras operações de subtração, a construção negativa proporcionava uma espécie de mirante – isto é, uma conexão visualmente construída, como se o atravessamento daquele lugar privado devolvesse a fluidez do espaço da cidade entre suas instâncias local (da rua) e metropolitana –, no vazador executado para a 25ª Bienal o artista promove um atravessamento físico e simbólico entre o mundo da arte especializado e a vida prosaica de quem frequenta o parque.

Quatro anos após a bienal, Mano analisa retrospectivamente suas proposições:

o projeto considerou a presença de dois “atravessamentos” nas estruturas do edifício projetado por Oscar Niemeyer (Parque Ibirapuera). um físico, construído no andar térreo diretamente sobre uma das fachadas de vidro, e outro simbólico, projetado para o segundo andar do espaço expositivo – materializado somente através de uma maquete eletrônica. [...] enquanto o primeiro “atravessamento” (no térreo) oferecia-lhes uma experiência ligada ao movimento do próprio corpo, questionadora da condição de agentes de uma determinada situação, o segundo trazia como horizonte uma reflexão quanto aos condicionados processos de ocupação e construção espacial. (MANO, 2006b, p. 109)

Em termos conceituais de projeto, curiosamente, a proposta para o espaço expositivo do segundo andar envolvia uma alteração concreta na arquitetura do edifício, ou seja, apesar do atravessamento ser apenas visual haveria uma intervenção física com elementos estranhos. Enquanto que, no andar térreo, o atravessamento físico foi projetado como mimese do edifício, anulando-se na aparência vitrificada do pavilhão, por meio do qual “simbolizava” a dissolução entre o mundo da arte e o da vida.

⁵ Podemos citar algumas obras, tais como: *casa verde*, com o vazio central da demolição; *disponha*, com a retirada de parte da carroceria do veículo; e *bueiro*, anulando o vazio com luz branca.

vazadores anuncia, assim, operações cruciais desenvolvidas na prática de Rubens Mano, que implicam simultaneamente: a arquitetura, neste caso, seus códigos construtivos; o observador, e o corpo deste; e a instituição, como delimitação do lugar oficial da arte. Na primeira instância, o elemento construído transversalmente à fronteira entre a bienal e o parque criava um espaço *entre*, de livre trânsito, franqueando a passagem entre espaço privado e espaço público. Na segunda, notar-se-á que, para esse fluxo se efetivar, seria preciso que o corpo do observador ativasse o dispositivo ao percorrê-lo de um lado para o outro, ou vice-versa. E no terceiro, transitar livremente entre um lugar e outro implicava subverter as regras institucionais da Fundação Bienal numa espécie de visibilidade paralela.

A arquitetura (e a obra-arquitetura)

A escolha de Rubens para o local de sua intervenção no térreo, em si, implicava uma leitura do artista sobre aquele lugar e sobre os significados daquela edificação modernista. A opção pela fachada que se coloca diante do espaço público do parque – contrapondo-se diametralmente à entrada oficial da mostra, voltada para a Av. 23 de Maio – resgata as premissas de integração do projeto original de Oscar Niemeyer, de 1953, pelo qual o arquiteto determinara o acesso principal do edifício na face voltada para o espaço verde do parque, próximo à marquise central, que, por sua vez, conectaria todos os volumes do complexo arquitetônico. Portanto, originalmente, a conexão desejada do pavilhão não era com a via expressa, mas com o espaço público de cultura, lazer e recreação do Ibirapuera.

Tanto o parque quanto o pavilhão simbolizam os vestígios da celebração da cidade nos anos 1950, durante os quais São Paulo selava sua modernidade, metropolização e desenvolvimento. Inaugurado em 1954 como parte das comemorações do 4º Centenário de São Paulo, o parque representa o momento de efervescência cultural e econômica da capital, que queria se mostrar moderna e industrial para o mundo. Tal ambição internacional se confunde com a história da Bienal de São Paulo, criada em 1951. Ao implementar uma bienal aos moldes da de Veneza, Francisco Matarazzo Sobrinho (o mesmo Ciccillo Matarazzo, que presidiu a comissão das comemorações dos 400 anos), vislumbrou um passo

estratégico para a internacionalização tanto da arte brasileira como da capital paulista. O início dos festejos em dezembro de 1953 coincidiu com a inauguração da 2ª Bienal, que já ocorreria no pavilhão.

Tudo isso só reforça o quão pertinente e significativo seria uma bienal dedicada a pensar a cidade, e a própria mostra, a partir de sua herança modernista e à luz das transformações urbanas do final do séc. 20. Nem São Paulo se fez tão moderna assim, nem a Bienal se identifica a priori como uma entidade local. Desde pelo menos a década de 1970, e mais intensamente a partir dos anos 1990, a capital paulista deixou para trás sua vocação industrial e passou a se reconfigurar como um híbrido, sobrepondo uma cidade de serviços à sua herança burguesa. Soma-se a esse processo o impacto do capitalismo transnacional e das novas tecnologias informacionais, que fragmentou ainda mais o território urbano.

De modo análogo, a Fundação Bienal – e o projeto modernista do Parque Ibirapuera e do Pavilhão das Indústrias –, que já nascera como plataforma internacional, parecia perder progressivamente seus vínculos com a cidade e o território, buscando se alinhar cada vez mais a uma rede transnacional virtual, no movimento da internacionalização da arte guiado pela economia global. Findada a década de 1990, aquela que consolidou a globalização da arte e da cidade, era preciso pensar suas consequências, incluindo aí as contradições do projeto modernista no país.

Ao recuperar a memória do projeto arquitetônico do Pavilhão Ciccillo Matarazzo, Mano desvia o olhar sobre a arte – comumente praticado dentro do espaço expositivo legitimado – para um olhar sobre as questões arquiteturais impressas no projeto modernista e esquecidas pela instituição e pela curadoria daquela edição da bienal. *vazadores* representou, assim, uma desconstrução de códigos espaciais, reagindo aos conteúdos simbólicos presentes naquele exemplar da arquitetura moderna.

No artigo publicado na revista *Urbania*, em 2006, Rubens coloca os termos da relação da sua obra com a arquitetura local:

A dimensão da arquitetura foi referência importante para o trabalho, uma vez que o edifício reitera a utopia modernista de sugerir uma integração com seu entorno – visível na forma como está suspenso (sobre pilotis) e no uso da fachada de vidro, intensificando a relação interior/exterior (MANO, 2006b, p. 109).

Mano parecia indicar que, mesmo apesar das intenções modernistas de Niemeyer, o uso que se fazia do espaço negaria a sua própria vocação integradora moderna (contrariada, inclusive, pela cobrança de ingresso).⁶ Sabemos que de fato a utopia desejada pela arquitetura moderna não se realizou, não só no complexo edificado do Ibirapuera, mas em muitos outros projetos, culminando com Brasília em 1960. A intervenção arquitetônica promovida com *vazadores* escancara a contradição entre o edifício e seus usos, a distância entre o *lugar* e o *lugar praticado*, entre o programa arquitetônico moderno e o tipo de vida urbana que isso produziu na cidade.

De acordo com os pressupostos projetuais modernos, a modulação dos pilotis e a planta livre possibilitam uma liberdade para posicionar as aberturas de um edifício; daí os desdobramentos da ampla utilização do pano de vidro, conhecido como um dos cinco pontos da arquitetura *corbusiana*. Num ideal de integração com a natureza e de permeabilidade entre os espaços abertos e fechados, Niemeyer também empregou os fechamentos em vidro no Pavilhão das Indústrias. Rubens soube se apropriar desses elementos construtivos para propor silenciosamente no lugar um atravessamento físico e simbólico daquele edifício. Utilizando-se de vidro e ferro para armar a estrutura do atravessamento do térreo – materiais idênticos aos da fachada original do prédio –, o artista mimetizou a arquitetura (fundindo *obra-arquitetura*) e anulou a fronteira que ela estabelecia entre a arte e a cidade.

Na mimese com a arquitetura, o novo elemento construtivo proposto na fachada do pavilhão levanta uma reflexão sobre as possibilidades e os limites da ação artística na cidade: de um lado, o próprio trabalho se colocava no limite entre arte e “não-arte”; de outro, a experiência do atravessamento no térreo pressupunha que o público já tivesse vivenciado a experiência urbana dos fluxos. Trazer esse repertório significativo do viver urbano era parte das intenções do artista.

A passagem de Mano apontava, assim, para o alargamento das reflexões propostas pela curadoria da 25ª Bienal, ao criar uma situação de enfrentamento real entre a cidade e suas representações. A ação foi minuciosamente pensada para se apropriar do local da mostra e pôr à prova a opção curatorial pelo tema da

⁶ O fim da cobrança de ingresso para as bienais de arte veio somente na edição seguinte, em 2004.

metrópole. E é sob esse aspecto que residiria uma dimensão política no trabalho do artista: a produção do espaço, neste caso, decorrente dos atos de espacialização que trazem à tona a dimensão de um espaço culturalmente construído.

A proposição do corredor “disfarçado” em arquitetura trazia em seu bojo, portanto, duas dimensões: a desconstrução e a desarticulação dos códigos espaciais que organizavam aquele lugar e, ao mesmo tempo, a desmaterialização da ideia de obra, ao concebê-la como simulacro do próprio pavilhão. A dissolução da obra em arquitetura tensionava uma visualidade repertoriada pela arte contemporânea, que incluía seus pressupostos de apreensão e fruição da obra.

O público

Em decorrência do procedimento mimético e de uma deshierarquização entre as noções de obra e *site*, a segunda ação de *vazadores* exigiria uma atenção redobrada por parte de quem a observa. Para vivenciá-la, o espectador deveria embarcar num espaço-fluxo, a partir da qual reformularia a sua própria percepção do lugar. A segunda ação de *vazadores* pressupunha uma ação na *duração*, pela qual o sujeito se deslocaria ao longo da obra-corredor – seja ele visitante da exposição ou usuário (desavisado) do parque. A concretização de tal experiência exigiria a projeção do corpo do sujeito em deslocamento no “espaço-obra” da passagem.

O ato de atravessar a fronteira pode ser entendido como um ato de performance; porém, nesse caso, não era nem o artista nem o performer o seu protagonista, mas o público, que teria de se reposicionar diante da obra. No entanto, Rubens sabia do risco de a obra passar despercebida pelo público, pois sua oferta não era tão explícita assim...

somente com uma aproximação curiosa – mesmo sem ter a menor ideia do significado dessa estrutura, as pessoas poderiam acionar uma das portas de vidro, ter acesso ao “corredor” e, num segundo movimento (ao cruzar a outra porta), alcançar o lado de dentro ou de fora do edifício (MANO, 2006b,, p. 111)

A disponibilidade do sujeito, que o levaria a um “despertar para a obra” de Rubens, foi apontada pela crítica Thais Rivitti como questão crucial para

a efetividade de sua ação artística, pressuposta em diversas proposições no conjunto da obra de Mano. Ao depender de uma “disponibilidade imprevisível do público para ocorrer” (Rivitti, 2003, p.11), a obra se coloca neste terreno obscuro entre o artístico e o “não-artístico”. O “espaço em ato”, assim, desencadeia um tensionamento inclusive do estatuto da arte enquanto obra, acabada e franqueada ao público.

A instituição..., a curadoria e as negociações

O contexto institucional em que *vazadores* foi elaborado possui vários aspectos, e envolve desde os precedentes da bienal de 2002, notadamente os percalços que a gestão de Carlos Bratke atravessou em relação às conduções políticas e missões culturais da fundação; passando pela escolha curatorial da 25ª edição; pelas relações estabelecidas entre curadoria e artista ao longo do processo de elaboração das obras; até o rompimento dessas relações no momento em que Rubens Mano decide se retirar da exposição.

Para a realização da 25ª Bienal foram necessários quatro longos anos de espera entremeados por uma crise institucional e curatorial. À gravidade da situação financeira somavam-se as renúncias do presidente do conselho e de cinco de seus membros. A instabilidade também acometeu a condução artística da gestão Carlos Bratke, que se desentendeu com o então curador Ivo Mesquita no que diz respeito ao adiamento da 25ª edição em 1 ano (que coincidiria com as comemorações de seu cinquentenário, em 2001), alegando escassez de verba e problemas de infraestrutura. Os meses de instabilidade institucional culminaram com a renúncia de Mesquita em meados de 2001, substituído oficialmente pelo alemão Alfons Hug, em janeiro de 2002. Este, por sua vez, soube aproveitar a vocação da instituição e daquela gestão em específico (cuja equipe era composta majoritariamente por arquitetos e profissionais afins), ao propor o mote “iconografias metropolitanas” para a próxima edição.

No texto *Iconografias metropolitanas*, publicado no catálogo do evento, Alfons Hug abre o tema geral da mostra com a premissa de que:

[...] as metrópoles definem substancialmente o perfil da criação artística. E agora as novas megalópoles [...] Nelas transcorrem os grandes dramas urbanos, são testadas novas formas de convívio humano e desenvolvidas

novas estratégias de sobrevivência. No laboratório das metrópoles surge, por fim, também a massa crítica que transforma o *Zeitgeist* (espírito da época) em arte. (HUG, 2002, p. 16)

O texto, então, segue com os impasses que acometeriam os artistas no enfrentamento da cidade...

[...] diante do simples tamanho de muitas megacidades, dentre elas a própria São Paulo, coloca-se também a pergunta de como os artistas lidam com o problema da escala. Como a obra de arte concorre com as dimensões metropolitanas? Diante da velocidade e complexidade dos processos urbanos existe o risco de a arte ficar “a reboque” da cidade, ao invés de correr à sua frente e indicar-lhe a direção. Será que a arte é domesticada pela cidade?(HUG, 2002, p. 16)

As indagações de Hug soam apaziguadas no momento seguinte, onde o curador muda o tom e de certa forma “desiste” desse embate...

Um número considerável de artistas da presente edição da Bienal ocupou-se intensamente com o tema da cidade e criou obras que se referem diretamente a São Paulo. Mas não se trata, aqui, de arte no espaço público, que, no caso de São Paulo, sempre corre o risco de desaparecer no vórtice dourban sprawl sem chamar a atenção. Faz mais sentido recuar para o espaço protegido do pavilhão da Bienal, que permite uma contemplação das obras, concentrada e sem perturbações (HUG, 2002, p. 18).

O recuo da opção curatorial foi criticado no artigo de Rodrigo Moura e Carla Zaccagnini sobre a mostra, publicado na ocasião:

Para ser uma exposição dedicada à (metro)polis, lhe falta consciência política, e consciência de seu próprio papel político nesta cidade. A autorreferência que este edifício apresenta, sendo o único e onipresente espaço expositivo para todos os projetos, já é exemplo disso (MOURA; ZACCAGNINI, 2002, p. 33)

As justificativas do curador para restringir a atuação dos artistas ao interior do pavilhão parecia esbarrar igualmente nas intenções de Mano para a sua

participação naquela edição, tal como vimos na problematização sobre os usos de que se fez daquele edifício modernista.

A princípio, o tema da metrópole era assertivo, não só por conveniência – na convergência com a gestão Bratke e com a memória institucional da bienal em relação à sua vocação para a cidade –, mas também pelas próprias mudanças deflagradas nas grandes capitais ao longo dos anos 1990, que culminaram no crescimento extensivo e desordenado das cidades e mudaram significativamente o modo de vida urbano nelas ensejado. Não à toa, o tema da cidade aparecera com frequência no mundo da arte entre os anos 1990 e 2000, a exemplo da própria mostra comemorativa *Bienal 50 Anos* e do projeto *Arte/Cidade*, para ficar apenas em exemplos locais.

Assim, apesar de não ser um tema original, a aposta curatorial de Hug era sem dúvida relevante para a cidade de São Paulo, que se mostrava carente de reflexões sobre si mesma. Afinal, além da pauliceia ter despontado como uma das primeiras megalópoles do mundo, ela tinha conquistado recentemente o pódio das 30 cidades globais (Sousa, 2008), influentes no jogo global das trocas financeiras, informacionais e simbólicas.

Entretanto, a escolha temática acabou se limitando a uma relação distanciada da cidade. Tanto a opção curatorial em restringir a ocupação das obras ao pavilhão, como a abordagem iconográfica acerca da questão metropolitana circunscreviam a experiência da cidade à uma visada “descolada”, por vezes ilustrativa, distante das dinâmicas reais da vida urbana. O interesse curatorial acabou reduzido à uma iconografia da cidade, à sua aparência e superfície, em contraposição ao que seria estrutural, desperdiçando a oportunidade de pensar a cidade na prática.

As negociações

Do ponto de vista do artista, *vazadores* pretendeu estabelecer uma posição crítica diante de vários papéis desenhados dentro do circuito da arte contemporânea:

[a proposta] procurou abordar implicações econômicas e sociopolíticas que permeiam as grandes mostras (incidindo sobre as expectativas e responsabilidades normalmente lançadas por uma instituição cultural)

e questionar nosso papel de agentes no interior do corpo social. [...] se o espaço controlado do museu, ou da instituição, costumeiramente representa um espaço de certezas, *vazadores* procurou sinalizar uma pequena dose de instabilidade. (MANO, 2006b, p. 111)

Seria preciso, então, atravessar as negociações entre o artista e a instituição ao longo do processo para entender mais precisamente em que medida a obra fazia a crítica àquela e, por extensão, às regras do jogo artístico contemporâneo.

A operação de *vazadores* só teria êxito mediante uma negociação precisa entre artista e instituição, na medida em que o trabalho dependia de uma descrição absoluta de todas as partes envolvidas para sua plena efetividade. Segundo Mano, era condição *sine qua non* manter a obra em sigilo afim de não causar alardes nem na imprensa nem no público visitante. Só assim a passagem se apresentaria de fato como uma alternativa extraoficial de livre trânsito entre bienal e parque, diluindo-se as fronteiras. Contudo, sua execução envolveu um longo processo que se iniciou em novembro de 2001 e terminou em 17 de maio de 2002, quando Rubens se desliga da mostra, quinze dias antes dela acabar.

Do ponto de vista da Fundação Bienal, mais do que a preocupação patrimonial sobre a intervenção na arquitetura do pavilhão, a segunda ação de *vazadores* expunha a instituição a uma situação de vulnerabilidade, ao franquear o acesso para o interior do edifício, sem qualquer intermediação – seja ela a compra de um ingresso, uma catraca ou qualquer outro filtro de segurança na entrada. A vulnerabilidade alegada por parte da fundação foi interpretada por muitos como uma preocupação de ordem financeira, em que o dinheiro era pré-requisito para o acesso à arte.

Do ponto de vista do artista, a ação cogitava

uma espécie de desorientação para os usuários do Parque Ibirapuera e da Bienal, propondo-lhes uma relação direta com um espaço-simulacro – através da violação de suas próprias condições espaciais. (MANO, 2006b, p. 103)

E, como consequência, implicava o enfrentamento real da cidade por parte da mostra, indo de encontro justamente ao tema proposto pela curadoria. Além disso, na medida em que a passagem era transparente e não sinalizada,

a obra apontava para uma correspondência possível entre o dentro e o fora do pavilhão modernista, fazendo-se materializar as intenções presentes no partido arquitetônico de Niemeyer e convocando a Fundação Bienal a se pensar enquanto instituição cultural na cidade e da cidade.

A realização da obra foi condicionada à aprovação final pela diretoria da fundação, que determinou a contratação de um segurança alocado ao lado da obra para monitorar a circulação de pessoas no corredor. Entretanto, conforme relato do artista publicado no dossiê organizado por Fernando Olívia sobre *vazadores*, “em hipótese alguma a atuação desse funcionário da fundação poderia inibir o livre deslocamento do público” (Ibidem, p. 111), a não ser em casos extremos de tumulto.

Diante dessa situação, Rubens passou a considerar a importância de monitorar o controle institucional, uma espécie de vigília sobre a vigília. Para tanto, contratou uma pessoa para acompanhar as imagens transmitidas por uma câmera de segurança instalada pelo artista sobre a passagem. O contratado trabalharia a partir de um “posto” instalado no próprio espaço expositivo do segundo andar do pavilhão, no qual o artista dispôs uma mesa, duas cadeiras, um monitor de vídeo e um gravador de VHS.



Rubens Mano. *vazadores*, 2002. Detalhe da intervenção com vigilante, câmera de segurança e gravador de vídeo, no segundo pavimento do pavilhão. (Foto do artista)

A passagem que permitia o acesso gratuito e “clandestino” à exposição em poucos dias atraiu a atenção dos meios de comunicação e levou a direção da Fundação Bienal a regular o fluxo de visitantes a um número determinado por hora. Segundo consta nos relatórios de ocorrências da equipe de segurança da fundação, a partir do dia 2 de abril (ou seja, 10 dias após a abertura oficial) teve início um controle diário no fluxo de pessoas que passavam pela obra. No geral, uma média de 30 pessoas passaram pelo vazador por dia durante a primeira semana.

Apesar das negociações iniciais estabelecidas, as tensões entre instituição e artista seguiam. Para a fundação, à medida que a obra começava a ser descoberta, aumentava a possibilidade de se tornar um ponto de perda econômica. Porém, nos relatórios da segurança, o número de pessoas que vinham utilizando o trabalho como entrada para a mostra era inexpressivo (50 por dia).

A saída de Rubens da exposição foi precipitada por uma série de ocorrências no final do mês de abril. Por mais de uma tarde o artista permaneceu no espaço e retirou o pino da porta que a travava, questionando as orientações institucionais de conduta da obra. Entre os dias 3 e 16 de maio a intervenção foi mantida fechada por motivos técnicos, tornando-se a gota d’água para a saída de Mano da exposição. No dia 17 de maio, o artista comunicou oficialmente o rompimento com a fundação e formalizou a retirada da obra por meio de uma carta endereçada aos curadores e à gerência de eventos.

Do ponto de vista das negociações, o que se evidenciou foi uma conduta da direção da Bienal sobreposta às atribuições da curadoria, esta ofuscada desde o início pelas preocupações do setor da engenharia quanto ao resguardo patrimonial do edifício (da primeira parte de *vazadores*, não realizada) e do setor financeiro quanto às perdas econômicas da bilheteria do evento (na segunda parte de *vazadores*, no térreo).

Os desdobramentos apontados pela crítica após a interrupção precoce da obra compõem ainda um outro capítulo da história de *vazadores*. Teria a obra fracassado? Ou seu incômodo por parte da instituição já era um sinal de que teria alcançado seus objetivos? Ela foi “destruída” pela fundação ou tinha um prazo para se dissolver?

Na opinião de Lisette Lagnado,

o trabalho já funcionou, mesmo que interdito. Acredito que o boca a boca fez a sua parte. Eu diria que este rumor que causou foi extremamente interessante. Não vimos filas enormes para entrar por aquela passagem, não houve tumulto. O trabalho foi abortado antes mesmo de acontecer qualquer “tumulto” esperado (LAGNADO, apud OLIVA, 2002).

Celso Favaretto considera que o trabalho não foi abortado, pois

teria que terminar, se completar, no momento em que fosse descoberto. Se o artista propôs aquilo anonimamente, aquela entrada teria de conter algo de uma descoberta. À medida que a “descoberta” se tornou uma coisa propalada, boca a boca ou por qualquer outra maneira, portanto se tornando um lugar de penetração de “outsiders” na Bienal, o trabalho se completou. O efeito foi obtido, e ele teria que terminar (FAVARETTO apud OLIVA, 2002).

A problemática instaurada em *vazadores* pode ser posta em analogia a um outro fato ocorrido na história da arte contemporânea, em meados dos anos 1980, que envolveu a obra de Richard Serra, *Tilted Arc*. No artigo de Douglas Crimp, *A redefinição da especificidade espacial*, em torno da polêmica sobre a obra de Serra, o crítico de arte apontou um aspecto importante daquele tipo de prática artística que produzia uma crítica materialista sobre os fundamentos institucionais da arte:

[...] tales prácticas tienen como fin revelar las condiciones materiales de la obra de arte, su modo de producción y recepción, los apoyos institucionales que permiten su circulación y las relaciones de poder que representan dichas instituciones: en una palabra, todo aquello que esconde el discurso estético tradicional (CRIMP, 2001, p. 147).

Na perspectiva crítica apontada por Crimp, a ideia de “fracasso” não se aplicaria nem em Mano nem em Serra, uma vez que a obra, por menos tempo que tenha durado, já provocou um pensamento e uma reflexão sobre aquele espaço em que se instalou, seja este eminentemente público ou localizado na fronteira entre o público e o privado. Em *vazadores*, especificamente, os limites

institucionais do que representa a Fundação Bienal para as artes visuais foram colocados em questão, e incluíram desde sua realidade física, arquitetônica e patrimonial, passando pelos seus modos de exposição e fruição das obras, até suas relações de poder implicadas tanto no que representa para a cidade como no jogo global da mundialização da arte.

O paradigma da crítica institucional

Num exaustivo levantamento bibliográfico de tudo o que já foi escrito a respeito de *vazadores*, boa parte dos textos posicionam a crítica institucional como discussão central da obra. Contudo, é preciso elucidar que o que se denominou como práticas artísticas que endereçavam uma crítica à instituição não se resume a um ataque direcionado exclusivamente ao objeto “instituição”. Segundo a artista Andrea Fraser:

[...] a Crítica Institucional só pode ser definida por sua metodologia de especificidade do site criticamente reflexiva [critically reflexive site-specificity]. Enquanto tal, ela pode distinguir-se em primeiro lugar de práticas site-specific que lidam basicamente com o aspecto físico, formal ou arquitetônico de lugares e espaços. A Crítica Institucional ocupa-se de sites acima de tudo como sites sociais, conjuntos estruturados de relações que são fundamentalmente relações sociais. [...] um site é um campo social dessas relações. Dizer que a Crítica Institucional ocupa-se de tais sites de forma reflexiva é especificar que, entre as relações que definem qualquer site estão tanto nossas relações ao site quanto as condições sociais dessas relações. Dizer que esse engajamento reflexivo é crítico é dizer que ele não visa afirmar, expandir ou reforçar o site ou nossa relação com este, mas problematizá-lo e mudá-lo (FRASER, 2014).

Fraser assume que a crítica institucional, tal como as práticas contra-hegemônicas e aquelas *site-oriented*, têm uma raiz semelhante, qual seja a de sua natureza contextual. Porém, a autora faz questão de distinguir essas práticas contextuais surgidas entre os anos 1960 e 1970 entre si, uma vez que cada uma delas teria como estratégia um tipo de abordagem, seja em defesa das minorias, no primeiro caso, seja como tensionamento físico e arquitetônico, no segundo.

Do ponto de vista de Fraser, a crítica institucional entende o *site* como um sistema complexo estruturado a partir de aspectos físicos, políticos e sobretudo sociais, ao qual nos relacionamos criticamente. Como prática política, ela é reflexiva no sentido de suas “intenções transformadoras [...] visam, sobretudo, formas de dominação operando em seu campo de trabalho imediato” (FRASER, 2014). Ou seja, o problema não é a instituição como objeto, mas o que ela representa como relações sociais e de poder, como códigos de usos e hierarquias entre o lugar da arte e seus públicos, que em última instância são percebidos como “homologias” estruturais da sociedade contemporânea.

Ao resgatar o histórico do projeto para *vazadores* e seus desdobramentos na execução da intervenção no pavilhão, busca-se identificar as diferentes camadas que orbitam a concepção da obra – desde a arquitetura e seus constructos modernos, a memória do lugar, passando pelo sujeito enquanto protagonista do atravessamento, até os usos e códigos espaciais institucionais postos em questão. A partir disso, percebeu-se que a ação endereçada ao edifício da bienal não se restringe à generalização que se fez da *crítica institucional*; suas potencialidades se estruturam na percepção de um contexto que sobrepõe vários extratos, arquitetônico e patrimonial, espacial e temporal, artístico e institucional, sobre os quais o artista elabora suas ações.

Não à toa, para pensar a sua prática artística, Rubens se reporta à série *Inserções em circuitos ideológicos*, de Cildo Meireles. Iniciada em 1970 com “Projeto Coca-Cola”, durante a ditadura militar, a série consistiu em inscrever nas garrafas de vidro, utilizadas à época, frases com opiniões críticas e devolvê-las à circulação. Na ausência de liberdade de imprensa e de opinião pública, Cildo percebeu argutamente que o único espaço aberto de livre circulação era o espaço das mercadorias (Cymbalista, 2016, p. 66). Para tanto, Cildo empregou uma estratégia silenciosa (analogamente às ações de Rubens, décadas mais tarde) ao utilizar o mesmo material que imprimia as marcas do refrigerante sobre os vasilhames – uma tinta branca industrial vitrificada, pela qual as garrafas alteradas se diluíam entre as produzidas oficialmente pelo fabricante.

Aos olhos de Thais Rivitti, o projeto de Cildo sugere um extravasamento do circuito de arte, ao mesmo tempo em que aponta para um desejo (ou necessidade) de se misturar no caótico fluxo urbano (Rivitti, 2010, p. 152-153). Para a crítica, a obra de Cildo trazia uma posição implícita de que o espaço institucional

é insuficiente para a ação ou a operação pretendida pela obra de arte. Ao sugerir a possibilidade de introduzir a obra no circuito das mercadorias comuns, sem rejeitar sua aparição dentro do museu, a obra reivindica uma outra existência, a do lado de fora da instituição. Tanto a problematização do circuito, apontada por Rivitti nas instâncias do público, da instituição e do artista, quanto a vontade da obra existir simultaneamente nos dois mundos reaparecem em Mano, materializadas no atravessamento de *vazadores*, à medida que este instaura um espaço “entre” (“*in-between*”), dissolvido pela fluidez do corredor.

É a partir da instituição, de dentro dela, que ambos os artistas Cildo e Rubens buscaram instaurar o trabalho. Nenhuma das proposições se coloca negativamente em relação à instituição; pelo contrário, buscam amplificar seus alcances e seu diálogos com o público na expansão do circuito, seja no fluxo das mercadorias propriamente ditas, em Cildo, seja no fluxo de pessoas e da arte na cidade, no caso de Mano.

Sob o ponto de vista da crítica institucional, Lisette Lagnado adiciona um novo aspecto ao trabalho de Rubens, que o singularizaria:

O que me parece historicamente novo [...] é que há uma apropriação do lugar da instituição como local potencial para a crítica. Não necessariamente com a convivência da instituição, mas de dentro dela. À maneira das listras de Daniel Buren: este usa questões formais da história da arte, como a repetição, a cor e a linha. O que é interessante na obra de Rubens Mano é que ela comenta o “dentro” do espaço da arte, com seus elementos constitutivos (LAGNADO, apud OLIVA, 2002).

Mano, portanto, estaria muito mais próximo de Cildo do que de Buren, uma vez que comenta o dentro da instituição de arte com os seus próprios elementos constitutivos. Ao eleger listras e cores como elementos básicos para suas intervenções entre o espaço do museu e o da rua, Buren recorre a aspectos formais próprios à linguagem da arte. Nos exemplos de Cildo e Mano, ambos trabalham a partir da natureza do lugar mesmo onde atuam ao imitar seus elementos constitutivos extra-artísticos: no primeiro caso, a tinta vitrificada da garrafa utilizada pela indústria de refrigerante, e, no segundo, a estrutura vítrea de vedamento da fachada do pavilhão.

De volta ao texto de Fraser, o objeto ao qual a crítica de *vazadores* se direciona não é a instituição em si, mas as estruturas e códigos de uso contidas no seu *modus operandi*, que implicam relações de poder entre a bienal e seus públicos, e entre a arquitetura e a cidade (semelhante ao que Crimp apontou na crítica materialista de *Tilted Arc*).

O debate sobre a crítica institucional, por fim, nos ajuda a entender o alcance de *vazadores*: a obra não apenas constrói uma perspectiva crítica em relação ao papel da Bienal para a arte e para a cidade, no momento em que a instituição completava 50 anos, como também põe em evidência as relações intrínsecas entre o artista, a instituição e seus públicos, em suas dimensões estéticas, sociais e políticas.

Considerações finais

Fica claro, enfim, que *vazadores* é proposto pelo artista como uma expressão de autoconsciência com relação à instituição. Ao mesmo tempo que a intervenção no pavilhão tensiona o acesso oficial à exposição, ela traz à tona a historicidade daquele edifício relativa à utopia integradora da arquitetura moderna no contexto do parque. Ao mesmo tempo que o atravessamento é uma saída de emergência para a cidade, ele reconecta o pavilhão (e a instituição que está por trás dele) à sua vocação primordial na e para a capital paulista. Essa autoconsciência em relação à instituição se reafirma na declaração de Mano durante o debate da revista *Tropico* na Pinacoteca:

O artista não é um criador de sociedades, tampouco deve se tornar um espelho passivo da realidade. Ele é apenas um membro da comunidade que não pode se afastar das condições do ambiente em que vive (MANO, apud OLIVA, 2002).

Há um desejo implícito de se experimentar a transformação da percepção por meio de um deslocamento no espaço (protagonizado pelo observador) e do espaço (realizado pelo artista). A ambição de transformar essa percepção, isto é, de instaurar o *espaço em ato*, se mostra como um dos aspectos estruturantes da obra, onde reside sua expressividade, sua força política e seu sentido público.

Em *vazadores*, a construção de “um lugar dentro do outro” é agenciada como um movimento de atravessamento, um desejo de intensificação do fluxo entre as esferas pública e privada. Marcada por um ato de *espacialização*, a obra *vazadores* convoca o público a perceber o contexto do lugar e fazer conviver simultaneamente os dois espaços, não como opostos, mas como experiência dialética do viver urbano.

Referências

- ALBUQUERQUE, Fernanda. **Práticas artísticas orientadas ao contexto e crítica em âmbito institucional**. 2015. Tese (Doutorado em História da Arte) – Instituto de Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2015.
- BASBAUM, Ricardo e COIMBRA, Eduardo. Tornando visível a arte contemporânea [1995]. *In*: BASBAUM, Ricardo (org.). **Arte contemporânea brasileira: texturas, dicções, ficções, estratégias**. Rio de Janeiro: Rios Ambiciosos, 2001. p. 345-349.
- BARONE, Ana Claudia Castilho. *Team 10: arquitetura como crítica*. 2000. Dissertação (Mestrado em Fundamentos da História da Arquitetura e do Urbanismo). Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo, 2000.
- CRIMP, Douglas. La redefinición de la especificidad espacial. *In*: BLANCO et. al. (org.). **Modos de hacer: arte crítico, esfera pública e acción directa**. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 2001. p. 143-172.
- CURI, Fernanda. 60 anos do Parque Ibirapuera. **Blog da Bienal**, São Paulo, 20 ago. 2014. Disponível em: <http://www.bienal.org.br/post.php?i=1089>. Acesso em: 25 jun. 2020.
- CYMBALISTA, Renato. Sobre espaços públicos impossíveis. *In*: MAZZUCHELLI, Kiki; CYMBALISTA, Renato; NICOLAU, Ricardo (org.). **Marcelo Cidade: empena cega**. São Paulo: Cobogó, 2016. p. 65-72.
- FARIAS, Agnaldo. São Paulo, ó quão dessemelhante! *In*: **25ª Bienal de São Paulo: Iconografias Metropolitanas – Cidades**. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 2002. p. 244-271.
- FRASER, Andrea. O que é crítica institucional. **Concinnitas**, Rio de Janeiro, ano 15, n. 24, vol. 2, dez. 2014.
- HUG, Alfons. Iconografias metropolitanas. *In*: **25ª Bienal de São Paulo – Países**. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 2002. p. 16-23.
- MANO, Rubens. a condição do lugar no site. **ARS**, São Paulo, n. 7, vol. 4, p. 112-121, 2006a. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/ars/article/view/2967/3657>. Acesso em: 25 jun. 2020.

_____. um lugar dentro do lugar. **Urbania**, São Paulo, n. 3, p. 101-111, 2006b. Disponível em: <http://urbania4.org/wp-content/uploads/2010/10/revista-urbania-3.pdf>. Acesso em: 25 jun. 2020.

_____. vazadores, 2002. 25a Bienal de São Paulo. **Recibo 80**, Edições Traplev Orçamentos, ano 13, n. 18, p. 46-50, 2015. Disponível em: <https://traplev.hotglue.me/?r80>. Acesso em: 25 jun. 2020.

MEIRELES, Cildo. Quem se desloca recebe, quem pede tem preferência. **Malasartes**, n. 1, p. 14-19, set.-nov. 1975.

MOURA, Rodrigo e ZACCAGNINI, Carla. XXV Bienal de São Paulo. **ArtNexus**, Bogotá, n. 46, p. 30-33, 2002. Disponível em: http://www.abact.com.br/pdfs/artnexus_en.pdf. Acesso em: 25 jun. 2020.

OLIVA, Fernando. A discussão que reuniu o artista Rubens Mano e os críticos Celso Favaretto e Lisette Lagnado. **Tropico**, São Paulo, 2002. Seção Em obras. Disponível em: <http://p.php.uol.com.br/tropico/html/textos/1254,1.shl>. Acesso em: 29 dez. 2017.

RIVITTI, Thais. Inserções silenciosas [Entrevista com Rubens Mano]. **número**, São Paulo, ano 1, n. 1, maio-jun. 2003. Disponível em: <http://www.forumpermanente.org/rede/numero/rev-numero1/umentrevistamano>. Acesso em: 25 jun. 2020.

_____. Uma obra para museu. **ARS**, São Paulo, n. 13, p. 150-159, 2010. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/ars/article/view/3067/3756>. Acesso em: 25 jun. 2020.

SANTOS, Laymert Garcia dos. Un art de l'espace et de sa production. **Parachute**, Montreal, n. 116, oct.-dic. 2004.

VAN EYCK, Aldo. Is Architecture Going to Reconcile Basic Values? *In*: NEUMAN, Oscar (ed.). **CIAM'59 in Otterlo**. London: Alec Tiranti, 1961. p. 27-28.

Submetido em julho de 2018 e aprovado em outubro de 2018.

Como citar:

FERRAZ, Tatiana Sampaio. *In-between*: imbricações entre arte, cidade e instituição na obra vazadores de Rubens Mano. **Arte e Ensaios**, Rio de Janeiro, PPGAV-UFRJ, vol. 26, n. 39, p. 225-249, jan./jun. 2020. ISSN-2448-3338. DOI: <https://doi.org/10.37235/ae.n39.16>. Disponível em: <http://revistas.ufrj.br/index.php/ae>


ON AIR: Tomas Saraceno e a poesia ator-rede

On Air: Tomas Saraceno and actor-network poetry

Palais de Tokyo, Paris

17.10.2018 a 06.01.2019

Aline Couri Fabião*

 [0000-0002-5459-425X](https://orcid.org/0000-0002-5459-425X)

O Palais de Tokyo apresenta desde 2013 a série *Carte Blanche*. Em cada edição, todo o espaço expositivo é cedido à uma artista, que pode ocupar todas as salas ou atuar como artista-curadora, expondo obras suas conjugadas à de outras artistas. Philippe Parreno (2013), Tino Sehgal (2016) e Camille Henrot (2017) já participaram. Em 2018 foi a vez do argentino Tomas Saraceno (1973) que “sempre sonhou flutuar por entre as nuvens”. É conhecido principalmente por suas instalações em grande escala e pela abordagem interdisciplinar, que coloca em diálogo arte, arquitetura e ciência, criando novos modos de sentir e estar no espaço. Neste sentido, a rede colaborativa *Aerocene Foundation* (2015) busca reativar um imaginário comum para uma colaboração ética com o meio ambiente e a atmosfera.

Na primeira sala de *ON AIR*, a instalação *Web of At-tent(s)ion*, os olhos precisam de instantes de adaptação ao escuro, de delicada iluminação direcionada aos grafismos espaciais (teias de aranhas). Leva tempo perceber que não estão em caixas de vidro, mas sim apoiam-se em arestas que dão sustentação à essas arquiteturas não-humanas. Reagem a qualquer movimento na sala. Pulsam e vibram respondendo às conversas, respirações, passos. As luzes variam em intensidade de acordo com as variações das correntes de ar e das vibrações espaciais.

O artista afirma que a exposição foi concebida como uma gigantesca *jamsession*, uma seção de improvisação musical com a participação dos visitantes. Somos convidados a deslocar nossa atenção para mundos em tensão, suspensos; à nos interessarmos às vozes não humanas que se misturam às nossas.

* Professora Adjunta do Departamento de História e Teoria da Arte da Escola de Belas Artes da UFRJ.

As estruturas são também abertas a acolher, como novos habitantes, as aranhas que habitam o Palais de Tokyo. Seus ritmos entram em ressonância com as teias da instalação.

Asteias brancas, que contrastam com o fundo preto, foram tecidas por diferentes espécies de aranhas. Estruturas leves e móveis, combinam-se em diferentes tessituras: fechadas, abertas, simétricas, irregulares. Criam uma constelação de desenhos tridimensionais e definem um ecossistema em movimento, frágil e efêmero, em vozes humanas e não-humanas, que propõe outras harmonias entre as espécies e seus mundos. A fragilidade da obra instaura um silêncio permeado por sussurros, além de uma busca às aranhas. Os fios dessas teias agem como instrumentos de música que ressoam vibrações. Em algumas delas, microfones ultra sensíveis transformam o movimento, a pulsação dos fios e da atmosfera da sala – totalmente dependente dos visitantes – em som. Um detalhe que poderia passar despercebido, já que as aranhas parecem chamar mais atenção que os sons emitidos pelos falantes nas teias – demandam escuta atenta e exploradora.

Saraceno trabalhou com biólogos em seu ateliê em Berlim. Não são espécies de aranhas que naturalmente vivem juntas. Foram “convidadas” pelo artista a compartilhar esses espaços prismáticos, que foram posteriormente transportados à exposição. Aranhas e teias híbridas, arquiteturas nascidas de mundos sensoriais (*Umwelt*) diferentes. Permitem imaginar novas formas de comunicação e de cooperação entre espécies.

A próxima instalação (*Soundingtheair*), inspirada na técnica de *ballooning* das aranhas¹, é um instrumento musical eólico e aéreo tocado pelo vento. Composto por cinco fios, com três metros de extensão, que pulsam como cordas de pular desaceleradas. Aqui também os sons da sala alteram a vibração das teias, que por sua vez alteram o som. É uma versão amplificada do que se havia visto e escutado na sala anterior.

Criação coletiva improvisada por um conjunto de forças: calor emitido pelos corpos humanos, correntes de ar, tremulações geradas pelos movimentos

¹ Técnica utilizada por algumas espécies de aranhas, que consiste em lançar um fio de teia e ter seu corpo, assim, carregado pelo vento ou campo elétrico.

e respiração dos visitantes, bem como pelas interações infinitas dos diferentes elementos aéreos (poeira, teia, calor, vento, aranha, força eletrostática). Tais forças e suas interações criam juntas uma cascata de influências, que transformam continuamente os ritmos produzidos pelos fios. Um sistema de vídeo captura ao vivo os movimentos dos fios e os traduz em frequências sonoras. Esses sons influenciam a iluminação da obra *Web of At-tent(s)ion*, criando assim harmonia entre os dois espaços.



Fig. 1

Webs of At-tent(s)ion. 1ª sala da exposição. Constelação de esculturas tridimensionais, teias híbridas, tecidas conjuntamente por diferentes espécies de aranhas que não tinham hábito de viver juntas. Arquiteturas nascidas do encontro de mundos sensoriais diferentes.

Foto da autora.



Fig. 2
Sounding the air. Cinco fios, com três metros de extensão, pulsam como cordas de pular desaceleradas. Os sons da sala alteram a vibração das cordas, que por sua vez alteram o som (*feedback loop*).
Foto da autora.

Dentro deste ambiente sonoro imersivo, o mais leve movimento modifica o conjunto da composição. Cada pessoa está implicada nesse diálogo acústico: atuamos nessa *jam* atmosférica, inventando coletivamente uma partitura improvisada.

A próxima sala (*Aerographies*) dispõe balões com gás Hélio, que desenhem em papéis dispostos no chão (nada de novo). Nas paredes, quadros feitos com teias recolhidas e apresentadas sobre superfície de papel branco. Alguns, só teias (mais interessantes); outros com intervenções gráficas do artista. Para Saraceno são mapas psicogeográficos tecidos pelas aranhas. A primeira linha de uma teia de aranha, a linha estrutural, é jogada *au hazard*, no escuro.



Fig. 3
Sala Aerographies.
Série *Spider Maps*. Teia de aranha sobre o papel. A teia como materialização dos movimentos da aranha. São como mapas vivos das cidades flutuantes construídas pelas aranhas. Foto da autora

Fig. 4

Arachnomancy.

Cartas para conexão com futuros “simpoéticos”, que celebram a interconexão de todas as coisas vivas e não vivas. Explora temas como os direitos dos invertebrados e as Migrações forçadas pelas mudanças climáticas. Desenhos e reinterpretações baseadas em obras de autores como Winifred Duncan (*Webs in the Wind*, 1949); William Syer Bristowe (*The World of Spiders*, 1958), William Curtis e Elizabeth Marbury. Foto da autora.



Fig. 5

Algo-r(h)i(y)thms.

Cartas para conexão com futuros “simpoéticos”, que celebram a interconexão de todas as coisas vivas e não vivas. Explora temas como os direitos dos invertebrados e as Migrações forçadas pelas mudanças climáticas. Desenhos e reinterpretações baseadas em obras de autores como Winifred Duncan (*Webs in the Wind*, 1949); William Syer Bristowe (*The World of Spiders*, 1958), William Curtis e Elizabeth Marbury. Foto da autora.



A longa exposição passa ainda por um inventário das aranhas e teias encontradas no Palais de Tokyo e cartas de *tarot* (*ArachnomancyCards*). Apresenta também a pesquisa e ações da comunidade colaborativa *Aerocene Foundation* (quando a potencia da exposição se perde). A última obra consegue trazer de volta a surpresa que pontua o início. Na instalação *Algo-r(h)i(y)thms* (cordas, microfones de contato, *software*) cada grupo que frui a obra tem a oportunidade de improvisar uma música com quem ali estiver. Terminamos, assim como iniciamos, em uma *jam* espacial, mais atentas, talvez, a todos os seres que compartilham conosco nossa existência.

Submetido em dezembro de 2019 e aprovado em julho de 2020

Como citar:

FABIÃO, Aline Couri. ON AIR - Carte Blanche a Tomas Saraceno. **Arte e Ensaios**, Rio de Janeiro, PPGAV-UFRJ, vol. 26, n. 39, p. 251-257, jan./jun. 2020. ISSN-2448-3338. DOI: <https://doi.org/10.37235/ae.n39.17>. Disponível em: <<http://revistas.ufrj.br/index.php/ae>>

Dorminhocos

Sleepers

Dorminhocos, Pierre Verger - curadoria de Raphael Fonseca

CAIXA Cultural Rio de Janeiro, Rio de Janeiro

21.01 a 18.03.2018


Sesc Santo André, Santo André

12.03 a 16.06.2019

Sesc São José dos Campos, São José dos Campos

12.09 a 17.11.2019

Lindomberto Ferreira Alves*

 [0000-0001-7832-1734](https://orcid.org/0000-0001-7832-1734)

Em 15 de setembro de 2019, uma imagem (fig.1) chama atenção na matéria¹ de Renato Jakitas, publicada no portal do Estadão, sobre o dia a dia dos entregadores ciclistas de aplicativos na cidade de São Paulo. Nesta imagem, feita pelo fotojornalista Tiago Queiroz, têm-se dois rapazes entregadores, aparentemente dormindo no espaço público junto ao Monumento das Musas, na Avenida Faria Lima, da capital paulista. Visivelmente entregues à espera das demandas dos aplicativos, ambos utilizam a própria caixa de transporte como anteparo para se esconder da luz e, assim, aproveitar essa fissura no tempo de trabalho para descansar.

A fotografia não integra a exposição *Dorminhocos* (2018-2019), mas poderia, não fosse o fato do projeto curatorial de Raphael Fonseca² centrar-se

* artista visual, educador, pesquisador e curador independente. Mestrando em Teoria e História da Arte (PPGA/UFES)

PPGAV/EBA/UFRJ
Rio de Janeiro, Brasil
ISSN: 2448-3338
DOI: 10.37235/ae.n39.18

¹ Para acessar na íntegra a matéria “12h por dia, 7 dias por semana, R\$ 936: como é pedalar fazendo entregas por aplicativo”, acesse: <<https://www.estadao.com.br/infograficos/economia,12h-por-dia-7-dias-por-semana-r-936-como-e-pedalar-fazendo-entregas-por-aplicativo,1034668>>. Acesso em 24 out. 2019.

² Pesquisador nas áreas da curadoria, história da arte, crítica e educação. Curador do MAC Niterói e professor do Colégio Pedro II. Doutor em Crítica e História da Arte pela UERJ. Recebeu o Prêmio Marcantonio Vilaça de curadoria (2015) e o prêmio de curadoria do CCSP (2017). Entre seus projetos recentes, destaque para “Vaivém” (CCBB São Paulo, 2019); dentre outros. Integrante do comitê de seleção de artistas da 21a Bienal Vídeo Brasil (2019).

na exibição da seleção de 98 imagens da série homônima do antropólogo e fotógrafo franco-brasileiro Pierre Verger – que registram pessoas, ao redor do mundo, dormindo em locais públicos (fig.2). Por essa razão a fotografia não compõe a exposição; contudo, ela se apresenta como um importante dispositivo analítico sobre a atualidade e pertinência da mostra – cujos eixos gerais parecem convidar o público à reflexão sobre o modo como diferentes contextos sociais agenciam a equação entre as horas dedicadas ao ofício e as escassas possibilidades de fruição do tempo livre.

Antes de estabelecer residência em Salvador/BA e ficar amplamente conhecido por seus registros fotográficos e pelas obras escritas sobre as culturas afro-baianas e da diáspora africana, Verger também se debruçou, nos anos de 1930, 1940 e 1950, ao registro do cotidiano urbano e às relações aí instituídas entre trabalho, cansaço/descanso, espaço público e corpo humano, em diferentes regiões geográficas³ percorridas pelo fotógrafo.

Como a grande maioria das fotografias reunidas na mostra sequer foram reveladas por Verger, a exposição *Dorminhocos* – montada na CAIXA Cultural Rio de Janeiro-RJ (fig.3), em 2018, e remontada⁴ (fig.4), em 2019, no Sesc Santo Andre-SP e SESC São José dos Campos-SP – oportunizou o contato com outra faceta da obra de Verger, alinhada à constância formal do fotógrafo: os tons de preto e branco, o auxílio da luz solar no registro das imagens e a tendência à exploração imagética dos corpos. Entretanto, a obra não se resume a uma série atenta à espontaneidade dos modos como esses corpos se adaptavam às condições oferecidas nos espaços públicos para expurgar o cansaço, nem a um olhar que evidencia os modos como a cidade acolhe os corpos. Ainda trata de como é possível achar uma brecha para se descansar em meio às cidades.

³ Mais da metade das fotografias foram feitas no Brasil – na Bahia, Maranhão e Pernambuco. A outra parcela é composta por registros feitos em outros países como Polinésia Francesa, Japão, China, Índia, Tailândia, Congo, Laos, Camboja, Vietnã, Filipinas, México, Guatemala, Equador, Argentina, Peru e Bolívia.

⁴ Diferente da montagem no Rio de Janeiro-RJ, a remontagem da mostra nas cidades do interior paulista pôs em embate as diferentes razões que teriam levado esses corpos a tombarem em locais públicos, ao dispor as fotografias em duas linhas contínuas e sobrepostas. Na parte superior os registros feitos na Bahia, de modo contínuo; e na parte inferior, as fotos que Verger tirou em outros lugares do Brasil e do mundo.



Fig. 1
*Bike boys descansam
no meio da tarde sob o
Monumento das Musas,
na Avenida Faria Lima.
São Paulo-SP.
Fotografia Tiago Queiroz.*



Fig. 2
Pierre Verger, *Série
Dorminhocos* – Festa
da Conceição, Salvador,
Brasil, 1958. Fotografia.
Foto: Acervo da Fundação
Pierre Verger.

São fotografias cujo olhar incita à reflexão sobre o ponto de insurgência dos efeitos que a extenuante rotina modernizadora – estabelecida pelos processos de expansão industrial e urbana, nas primeiras décadas do século XX – têm nos corpos, e que perduram até hoje. Um olhar afiado que, embora esteja voltado aos anônimos fatigados, ainda nos lembra de que não é qualquer corpo que ainda é submetido aos constrangimentos das tensões econômicas, raciais, sociais e urbanísticas. São – e continuam sendo, conforme a fotografia de Tiago Queiroz – corpos de trabalhadores, homens, negros e pobres, que parecem despencar sobre si, numa reação à estafa que o trabalho, em condição de limbo jurídico-laboral, gera no corpo e no nó apertado que assombra a necessidade de descanso.

A série silenciosamente traz à tona contrastes sobre questões culturalmente complexas e historicamente não resolvidas – a exemplo das correspondências entre classe, raça, gênero, mercado de trabalho e espaço público. Alude para as razões da insustentável manutenção de uma postura ativa dos corpos registrados, há quase um século, por Pierre Verger – pertinentes, inclusive, às discussões atuais dos trabalhadores brasileiros, ante a hiperconexão e a superaceleração do cotidiano no mundo contemporâneo. O intuito (e o acerto) do curador Raphael Fonseca com essa exposição não é o de reinscrever o passado para provar o que foi. Mas, sim, o de operar um deslocamento dessas imagens apontando para a sua contemporaneidade – a co-presença do próprio presente que elas inevitavelmente perscrutam. Assim, o público, em última instância, na decupagem desse olhar, tiraria suas conclusões a respeito da assertiva de que “[...] perante o excesso, o sono, e a recusa à verbalização seguem a ser uma postura instintiva e política”⁵.



Fig. 3
Vista da exposição
“Dorminhocos” (2018),
de Pierre Verger, na
CAIXA Cultural Rio
de Janeiro-RJ.
Foto: Arquivos Riotur-RJ

⁵ FONSECA, Raphael. Texto curatorial da exposição Dorminhocos, Pierre Verger. In: FONSECA, Raphael (org.). Catálogo da exposição Dorminhocos de Pierre Verger. Rio de Janeiro: Tisara, 2018. Para mais informações, acesse: <https://www.caixacultural.com.br/cadastrodownloads1/Catalogo_Exposicao_Dorminhocos_RJ.pdf>. Acesso em 24 out. 2019.



Fig. 4

A cima: Vista da exposição “Dorminhocos” (2019), de Pierre Verger, no Sesc Santo André-SP. Foto: Acervo do Sesc São Paulo. A baixo: Vista da exposição “Dorminhocos” (2019), de Pierre Verger, no Sesc São José dos Campos-SP. Fotografia Guilherme Cicerone.

Submetido em fevereiro de 2020 e aprovado em julho de 2020

Como citar:

ALVES Lindomberto Ferreira. Dorminhocos. *Arte e Ensaios*, Rio de Janeiro, PPGAV-UFRJ, vol. 26, n. 39, p. 259-265, jan./jun. 2020. ISSN-2448-3338. DOI: <https://doi.org/10.37235/ae.n39.18>. Disponível em: <<http://revistas.ufrj.br/index.php/ae>>

“Tudo pode ser arte, mas arte não pode (ser) tudo”

“Everything can be art but art cannot be everything”

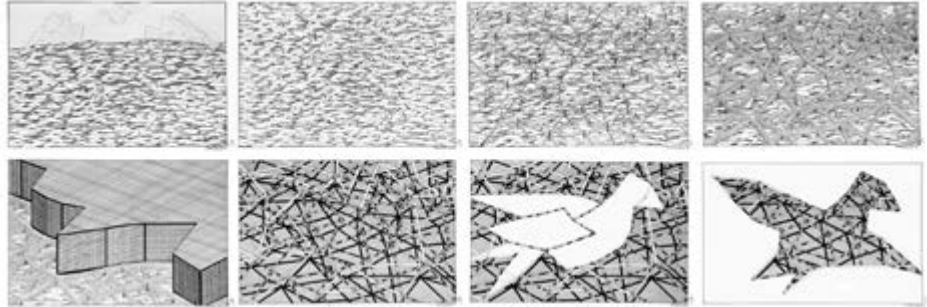
Entrevista com Milton Machado
por **Fernanda Lopes**

Nos meses de agosto e setembro de 2014, os visitantes do Centro Cultural Banco do Brasil no Rio de Janeiro foram recebidos por um grande cubo de ferro de 3,80 metros de lado instalado na rotunda do prédio. *Módulo de Destruição*, de Milton Machado – inédito na cidade, mas já exposto em Gibellina, na Itália, em 1990, e na 29ª Bienal de São Paulo, em 2010 – faz parte do projeto em progresso *História do Futuro*, iniciado em 1978, com uma série de 14 desenhos a lápis. Aqui, o artista brasileiro mescla teoria crítica, arquitetura e planejamento urbano, para discutir os movimentos dinâmicos e imprevisíveis da vida e morte de uma cidade ficcional. Desenhos, objetos e vídeo, que estão no limite entre a precisão do discurso científico e a abstração da ficção científica, nos colocam na incômoda (mas importante, apesar de pouco exercida hoje) situação de dúvida: afinal o que vemos é verdade ou não?

“A produção de Milton Machado é o oposto de qualquer tipo de *ecletismo* pois não se resigna a uma simples colagem ou citação de referências da história da arte, e sim de interpretá-las, subvertê-las, reativá-las, reinventá-las, incorporar muitas de suas dúvidas e respostas, de modo a questionar nosso entendimento sobre arte e o que dela esperamos hoje. (...) E não há nada mais eficaz para isso do que uma atenção máxima do olhar e da mente. Olhar muito, olhar bem, olhar de novo, olhar pensando”, aponta o crítico de arte brasileiro Guilherme Bueno para a forte dimensão política das obras de Milton Machado, no texto de abertura da exposição *Cabeça* – um amplo panorama da produção do artista, que reuniu mais de 100 obras realizadas entre 1969 e 2014, e que em 2015 segue para Belo Horizonte (MG).

Em entrevista exclusiva para DARDO Magazine, Milton Machado conta que nunca pensou na associação entre arte e política como ingrediente ou componente de qualquer trabalho, a não ser posteriormente. “O artista molda seus

Milton Machado.
Poder. Desenho, nanquim
e lápis de cor sobre
papel, 1976.
Foto: Zé Roberto Lobato



bonecos de barro, objetos em princípio inanimados, e fica assoprando e asso-
prando para ver se adquirem alguma vida. O ingrediente político é um desses
sopros de vida. Alguns trabalhos fazem vibrar mais essa corda do que outras. Por
exemplo, as séries de desenhos, ambas produzidas nos anos 1970, *Conspiração*
Arquitetura e *Desenhos Raivosos*. Não foram produzidos para serem políticos,
mas são. Também não foram produzidos para serem arte, mas são”, explica
o artista. “O mesmo se pode dizer do “ingrediente artístico” (algo a ver com o
“coeficiente de arte” de Duchamp?) que não chega junto com o trabalho: ele
sempre vem depois, como um suplemento, sempre se dá um *delay* entre a
aparição do trabalho e o que ele pode (eventualmente) deflagar como mais-pro-
dução de discurso (poético, político). Isso tem a ver com a lógica do evento, não
do acontecimento. Isso tem a ver com a relação e as negociações do trabalho
com *sua* exterioridade. Sem essa negociação, arte não existe”, completa.

Talvez um bom ponto de partida seja o tema desta edição da revista: você acha possível uma arte que não seja política? Como essa relação se dá de maneira de fato potente hoje?

Faz pouco tempo respondi a pergunta semelhante, em outra entrevista, a propósito de uma exposição intitulada *Cidade Política*, da qual participei. Talvez seja oportuno reproduzir aqui parte de minha resposta: “Toda exposição é necessariamente política. Assim como toda obra (produção, trabalho), assim como todo conceito (produção de discurso que resulta do trabalho do trabalho). Sem essas conexões, só seria possível pensar (produzir, conceber, expor, conceituar) uma qualquer cidade. A Polis não é uma cidade qualquer”.



Milton Machado.
A Ditadura. Nanquim
sobre papel, 1977.
Foto: Everton Ballardin

A DITADURA

Quando digo que toda exposição é política, incluo aí a que se dá na intimidade e com a proteção de quatro paredes – como desnudar-se, por exemplo, no caso do ato amoroso. Nesse caso, e para dizer o mínimo, estaria em jogo uma política do corpo. Política, porque se trata de troca, que implica entrega, retorno, aceitação, retribuição (afeto). Mostrar o corpo, nesses casos, não se limitaria à mera exibição. O corpo que entrego ou recebo do outro não é mais somente meu, nem seu. O trabalho de arte que entrego ou recebo do outro não é mais somente seu, nem meu.

Uma arte politicamente potente seria aquela em que as transposições, as migrações de um sítio para outro, as ultrapassagens de fronteiras e limites, as inversões de posição, as escolhas deste ou daquele partido, resultariam não de algum fundamento ou ideário que a priori as justificasse, de um qualquer *étant-donné*, estado ou Estado, estória ou História que as autorizasse, e sim da inescapável condição de mobilidade que caracteriza não apenas a arte e suas estratégias, mas a própria circunstância contemporânea. Desse modo, as estratégias do trabalho politicamente potente não são explícitas, até porque implicam movimentos muitas vezes ilícitos, até condenáveis, como se dá nos casos de contrabando, de importações e exportações ilegais. Uma arte politicamente potente seria do tipo que contraria os estatutos e as condutas alfandegárias. Por isso, muitas vezes, resulta a dificuldade de identificá-la, classificá-la ou reconhecê-la como arte. A arte politicamente potente trava embates com a perplexidade contemporânea, e não com as certezas modernas. Por isso, a arte, que não tem nada de próprio, não tem como apresentar credenciais confiáveis.

Se mudaram as relações, dos anos 1960/70 para cá? Sim, a Cidade, por ser a mesma sendo outra, demanda de nós novas estratégias, novas ultrapassagens, novos planos de ataque e de fuga. Algumas muralhas foram reforçadas, outras caíram; e a profundidade do fosso, aqui e ali, aumentou, exigindo reformas nas pontes levadiças.

Quais seriam essas muralhas que foram reforçadas? E as que caíram?

A derrubada de muros pode resultar na falsa impressão de que certas distinções, como entre direita e esquerda, deixaram de fazer sentido, quando na verdade as rupturas ampliam as diferenças e incorporam novos sentidos. A queda de um

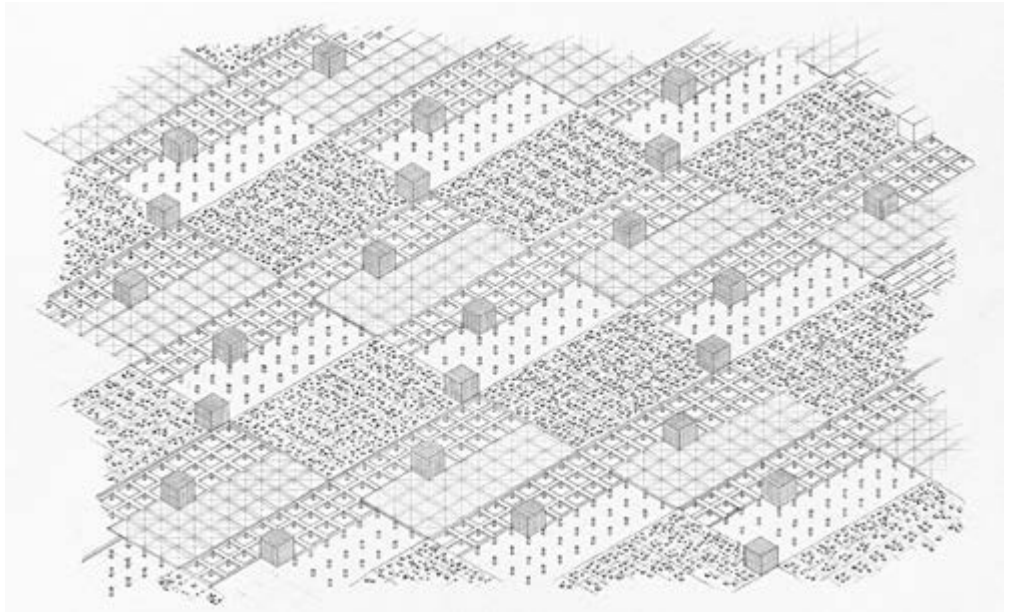
muro, em princípio intransponível – e daí sua eficácia (por exemplo, Berlin, 1989) –, traz a necessidade de erigir novos marcos, de traçar novos alinhamentos, de se adotar novos critérios de diferenciação, de modo a possibilitar a continuidade da abertura e a ampliação do território (conquistas, ultrapassagens, devires, incorporações), para além das reduções do tipo Ocidente x Oriente. Isso deve valer para a derrubada de ditaduras, como no caso brasileiro, já que falamos de fossos profundos (e de covas rasas). A horizontalidade e homogeneidade de um espaço (aparentemente) sem fraturas ou fissuras pode impedir que se distinga, em meio a tantas linhas sem a eficácia das coordenadas (a tal perplexidade contemporânea), o horizonte. O horizonte (*Horismus*, Heidegger) não é onde tudo acaba; pelo contrário, é onde tudo (re)começa. Daí a importância das pontes, que funcionam, ao mesmo tempo, como fratura e ligação, separação e união. As pontes são necessárias, mesmo quando o espaço-entre ainda é líquido e navegável, porque incorporam modalidades extraordinárias de navegação, imprimindo velocidades variáveis às travessias, revelando pontos de vista alternativos às observações ensimesmadas.

“A ponte não é para ir nem pra voltar
A ponte é somente atravessar
Caminhar sobre as águas desse momento”
(Lenine e Lula Queiroga)

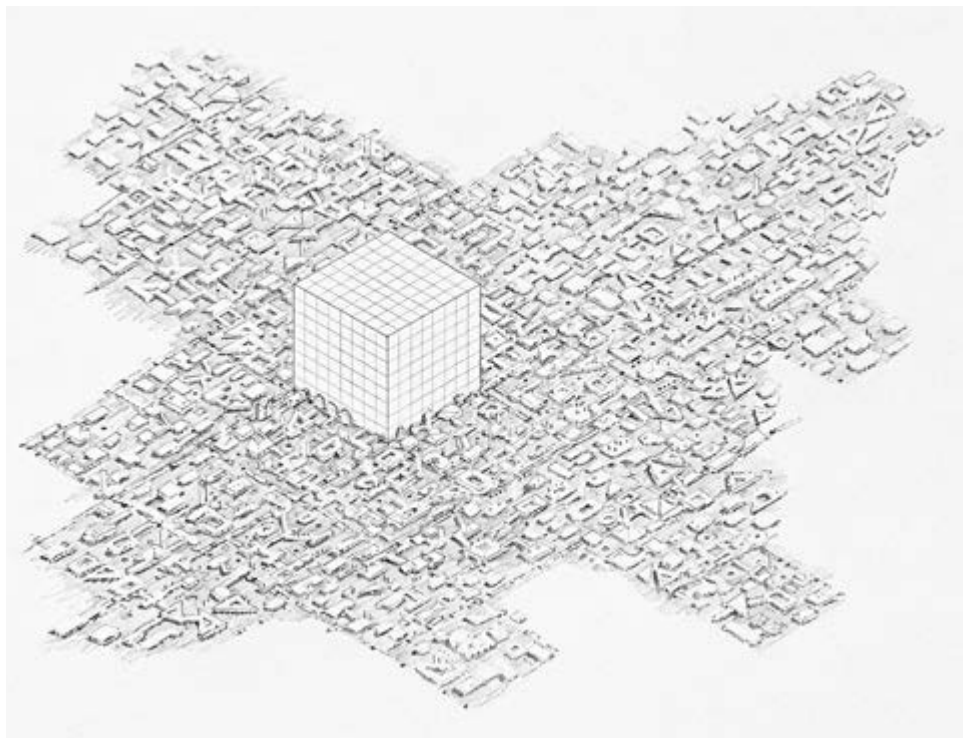
Artistas e críticos têm dado conta de reformar essas pontes hoje?

Costumo dizer que há artistas, críticos e curadores do século 20 e artistas, críticos e curadores do século 21 – e que muitos séculos os separam. Quem me pedir que explique isso estará dando uma de século 20. Os critérios que se mostraram eficazes para a compreensão, a interpretação e o julgamento crítico de produções do século passado – e olha que o novo século só tem 15 anos! – mostram-se ineficazes ou insuficientes no trato com as produções contemporâneas. Se, em 1979, Rosalind Krauss precisou cunhar a denominação “escultura no campo ampliado” para poder lidar com produções esdrúxulas e heterodoxas (Minimal, Land Art, Body Art, por exemplo), hoje tudo ou quase tudo tem jeitão de heterodoxo, ainda que muitas vezes de teor flagrantemente reacionário, trazendo a necessidade de se cunhar novas denominações e categorias, a todo momento. A arte não se cansa de ouvir: “Sua isso, sua aquilo”, e ela gosta! Desde

Milton Machado.
*História do Futuro. Ciclos
de Construção, Vida e
Destruição das Cidades
Mais-que-Perfeitas.*
Série 2 Desenho 4.
Lápis sobre papel, 1978.
Foto: Wilton Montenegro



Milton Machado.
História do Futuro.
*Módulo de Destruição
na Posição Alfa.*
Série I Desenho 1.
Lápis sobre papel, 1978.
Foto: Wilton Montenegro



L.H.O.O.Q., portanto desde 1919, sabemos que a arte tem a bunda quente, que tem fogo no rabo, que está louca para sair por aí dando para todo mundo, repetindo em altos brados desaforos como “*la pittura è cosa mentale*”. Muita gente – críticos, artistas, curadores – ainda correm atrás da moça com paninhos pudicos que escondam dos olhos sua indesejável e incômoda nudez.

O filósofo Stephen Toulmin (em *Cosmopolis: a New agenda for Modernity*), propõe que regulemos (seria adiantar, ou atrasar?) nossos relógios da História, que localizam o marco da Modernidade na dúvida sistemática de Descartes (1596-1650), deslocando-o para Montaigne (1533-1592), de modo a incorporar um método mais adaptativo, flexível – *plástico*, em suma – que o autor considera adequado para lidarmos com a fluidez e (mais uma vez, voltamos a ela) a perplexidade contemporânea. Descartes e Montaigne são quase contemporâneos, mas muitos séculos os separam. Uma vez, em palestra que fiz, propus que sejamos mais Frajola e menos Piu-Piu (Sylvester and Tweety, no *cartoon* original). Piu-Piu é cartesiano, Frajola é montaigneano. Piu-Piu, garantido pela teleologia e monotonia programada dos *scripts* e contando com a proteção de sua cuidadora, tem a certeza da fuga, da segurança e da estabilidade, da continuidade sem rupturas e sem maiores incidentes. Para ele, tudo não passa de mais um desenho animado. A Frajola, restam a criatividade e o risco, a incerteza e a aventura da experimentação. Em minha leitura de Montaigne, entendo que a possibilidade importa menos do que a probabilidade. Qualquer universo, que o bom senso rejeitaria como impossível – por exemplo, capturar o passarinho –, é possível e verossímil, desde que se possa provar sua existência, ainda que se tenha que recorrer a alguma geometria não euclidiana, a alguma patafísica, a alguma estratégia *tongue-in-cheek*. Sabemos que só a ficção não mente. Frajola constrói suas tão geniais quanto ineficazes arapucas para capturar Piu-Piu recorrendo aos metros suspeitos e marotos de Duchamp. Vai ver por isso “não darão certo, jamais”. As arapucas de Frajola são como as pontes, mesmo que não levem a lugar nenhum. Piu-Piu sempre encontra um muro para se esconder em segurança, por isso estará sempre cantando (vitória), sempre no mesmo lugar: “Canto, logo existo”. Pensando nas analogias de *História do Futuro*, eu diria que Piu-Piu faz o papel do Sedentário e Frajola o do Nômade. Frajola faz com que o mundo perfeito de Piu-Piu seja o Mundo Imperfeito. Piu-Piu faz com que o mundo imperfeito de Frajola seja o Mundo Mais-que-Perfeito.

Falando em *História do Futuro*: tanto ele quanto *21 Formas de Amnésia* são exemplos de como as pontes são imagens recorrentes na sua produção, reunida recentemente na exposição *Cabeça*, realizada este ano no Centro Cultural Banco do Brasil (RJ).

21 Formas de Amnésia é trabalho de final dos anos 1980 (1989). *História do Futuro*, de final dos anos 70 (1978). Em 1978, eu frequentava cursos de pós-graduação em urbanismo, depois um mestrado em planejamento urbano, com interesse nas questões teóricas relativas às cidades, como se fosse um arquiteto. Em 1989, eu estava interessado nas questões teóricas da imagem, além de praticar pintura intensa e apaixonadamente, como se fosse um pintor. Quando iniciei os desenhos de *História do Futuro*, eu já me identificava como um “arquiteto-sem-medidas”. Quando iniciei as colagens de *21 Formas de Amnésia*, eu já era identificado por comentadores mais limitados e implicantes como um “artista cabeça”.

Ambos os trabalhos têm a ver com pontes e navegações. *História do Futuro* tem origem na ideia (de um arquiteto-sem-medidas) de conceber um sistema de pontes gigantescas, que refariam a ligação entre os continentes que hoje conhecemos separados, de modo a reconstituir, artificial e progressivamente, a unidade perdida da Pangeia, o continente único cindido pela ação de cataclismos no período Cambriano. Com o tempo, os temas de minhas pesquisas ampliaram-se, da unidade continental perdida para a ideia de unidade como idealidade moderna: unidade do corpo, unidade do espírito, unidade do self, unidade da nação, unidade do deus etc.. E, naturalmente, unidade da arte (Arte com nome próprio, objeto de seculares grandes narrativas), coisas que hoje reconhecemos como inevitavelmente fragmentárias. Mesmo assim, a principal analogia a que o trabalho recorre e propõe, é que o esférico Nômade – personagem conceitual e protagonista dos dramas de *História do Futuro* – teria como análogo o Artista – não um mero produtor de belos objetos, mas identificado como figura emblemática do homem criador.

21 Formas de Amnésia: um Pequeno Museu Imaginário, tem origem em um (mau) desenho a pastel seco sobre cartão, medindo 35x50 cm, que recortei em 1750 fragmentos quadrados de 1cm de lado. Não há quaisquer registros fotográficos, digamos, da “unidade continental perdida” que constituía o desenho original.

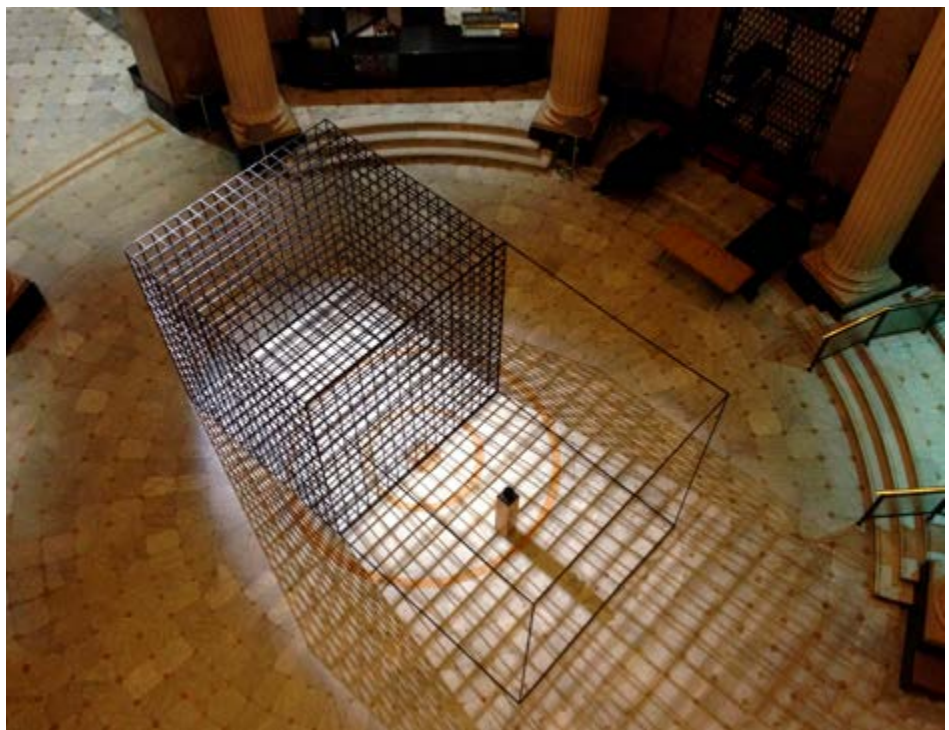


Milton Machado.
*Módulo de Destruição
na Posição Alfa.*
Escultura, aço. 29ª Bienal
de São Paulo, 2010.
Foto: Fernanda Figueiredo
e Eduardo Mattos

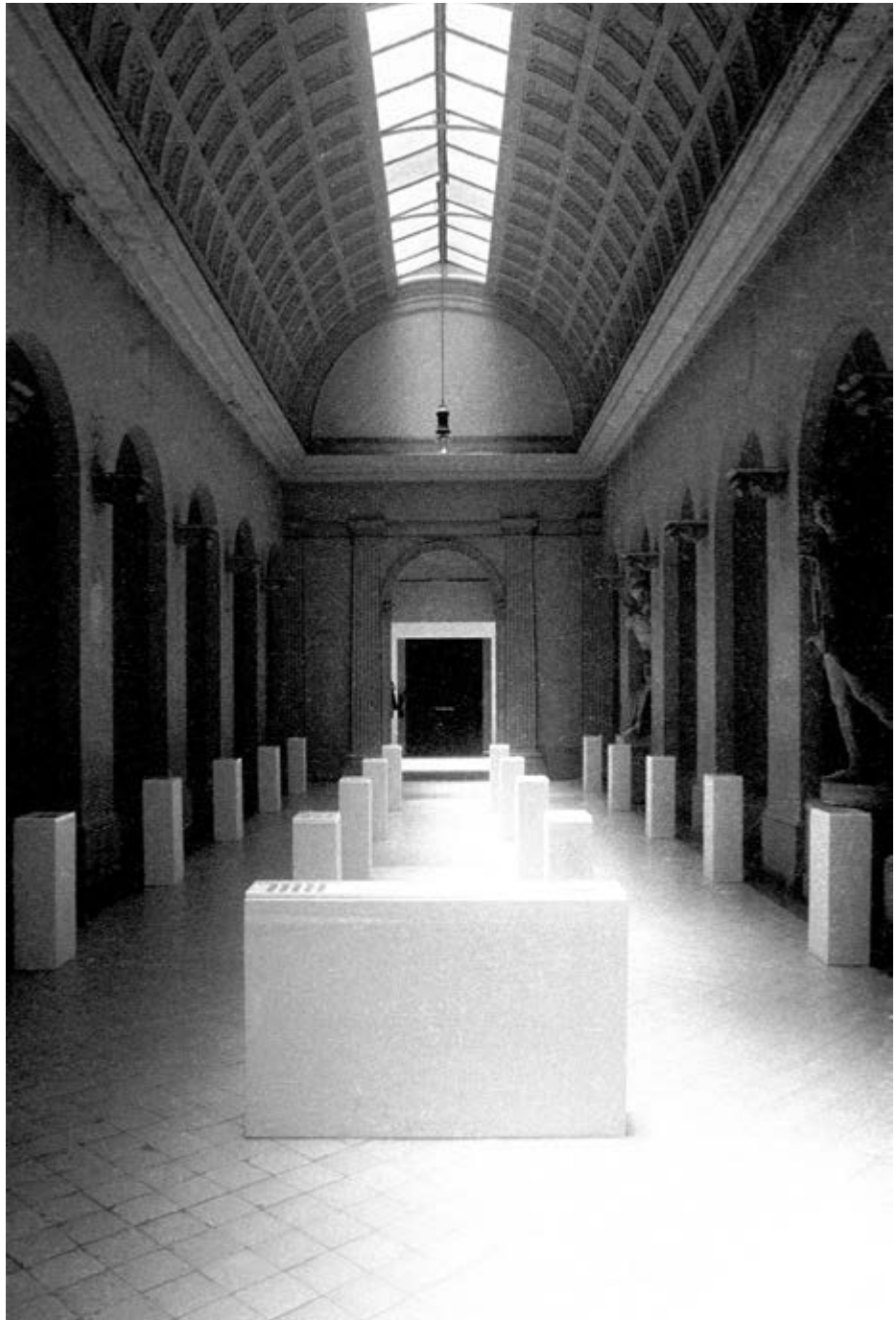
Nos fragmentos quadrados, encontrei vocações imagéticas as mais diversas: um fragmento único e isolado pode ser identificado e nomeado como um “Matisse”. Outros, reunidos como um quebra-cabeças ao inverso, como um “Nu Hesitante Antes de Descer a Escada”. Outros, ainda, como o “Falo de Cézanne”. Seriam, por assim dizer, resíduos de pintura, e a disposição horizontal das colagens em caixas de acrílico individuais e sobre colunas de madeira distribuídas regularmente pela sala de exposição reforça a impressão de ruína histórica. A imagem original é relegada ao esquecimento; em compensação os fragmentos, antes errantes e incógnitos, adquirem identidade e nomes próprios. Nomes usurpados e arbitrários, naturalmente, que se alimentam de nossa memória iconográfica para garantir existência e permanência, tal como os vampiros que se nutrem do sangue dos incautos, geralmente quando estão de olhos fechados. Sem esses processos de “transfusão parasitária”, aquelas imagens não seriam capazes de produzir reflexos nos espelhos. *21 Formas de Amnésia* faz a ponte entre o passado (história da arte) e o futuro (amnésia), valendo-se do cancelamento e da desapareção do presente (o original). Só que vampiros, dizem, são eternos. Para criaturas criadoras, o tempo é/será para sempre presente.



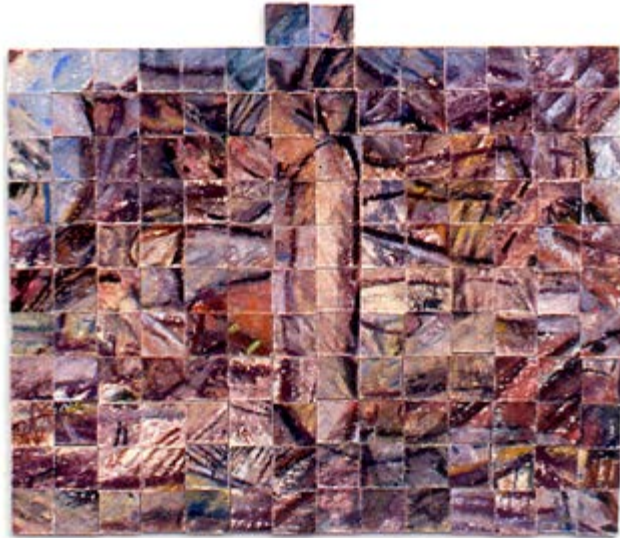
Milton Machado.
Nômade. Mármore
port'oro, madeira, ferro.
Museo Civico Gibellina,
Itália, 1990.
Foto: Milton Machado



Milton Machado.
*Módulo de Destruição
Atravessado por Nômade*
Escultura, aço, mármore,
madeira. Centro Cultural
Banco do Brasil, Rio de
Janeiro, 2014.
Foto: Milton Machado



Milton Machado.
21 Formas de Amnésia
Vista da instalação
MNBA, 1989.
Foto: Milton Machado



Milton Machado.
21 Formas de Amnésia
Falo de Cézanne.
Pastel sobre cartão,
colagens, 1988.
Foto: João Bosco

GRANDE PELA MÊNIS IRRADIANDO
PRÉNSA EM INTELIGUS PPARIZANTES
245 JHERIAÇÕES DO MOME ET VICTIMAS
1956



Milton Machado.
21 Formas de Amnésia
Cerrar Ligeiramente
os Olhos.
Pastel sobre cartão,
colagens, 1988.
Foto: João Bosco

GRANDE PELA MÊNIS IRRADIANDO

Milton Machado 1988



Cabeça



68

Conação

Razão e Emoção

Milton Machado 202 34

Milton Machado.
21 Formas de Amnésia
Razão / Emoção.
Pastel sobre cartão,
colagens, 1988.
Foto: João Bosco

Essa imagem do “artista cabeça” se apresenta como mote de uma série de trabalhos feitos com cartões de visita, de quando você era professor na Escola de Artes Visuais do Parque Lage.

A EAV confeccionou cartões de visitas para seus professores, identificados pelo nome e pelo núcleo ao qual pertenciam. Além de ser um dos professores do Curso de Aprofundamento em Pintura, que era um curso prático, eu dava aulas no Núcleo Teórico. Daí que meu cartão me identificava como “Milton Machado / Teórico”. Isso gerou um conjunto de pequenas colagens, justamente com esse título, em que utilizei os cartões. Muito oportuno para um artista geralmente apontado (ou acusado) como “excessivamente teórico” (como se a produção de Teoria, assim como toda produção poética, já não fosse excessiva por sua própria natureza). Em um dos trabalhos da série, em que faço referência a *One and Three Chairs*, de Joseph Kosuth, confeccionei uma cadeira empilhando e colando os cartões, incorporando, além da definição de “Cadeira”, a definição de “Teórico: aquele que conhece cientificamente os princípios de uma arte mas não a exerce. *Fam.* utopista, devaneador. *Ant.* prático” (verbetes do Dicionário Enciclopédico Segurier). Em outro, 3 livrinhos em miniatura, com capas nas cores azul, vermelho e amarelo, foram colados no verso dos cartões sobre uma malha ortogonal de linhas negras, recebendo o título de *Mondrian Teórico*.



Milton Machado.
Mais Pintura. Acrílica
e colagens sobre
tela, 1987.
Foto: João Bosco



Milton Machado.
Kosuth Teórico. Cartões
impressos, cópias xerox,
objeto, verbetes, 1993.
Foto: Wilton Montenegro

Quando começou a dar aula? Acredita que existe uma dimensão política no ensino?

Em inícios dos anos 1970, além de estudar e tocar horas e horas por dia, dei aulas de violão clássico. Comecei a dar aulas de maneira mais sistemática em 1979, quando Lygia Pape me convidou para trabalhar no Centro de Arquitetura e Artes da Universidade Santa Úrsula (RJ). Eu dava aulas de plástica, junto a uma equipe de professores formada por arquitetos-artistas. É sintomático que muitos artistas praticantes tenham estudado arquitetura naquela faculdade, considerada na época a melhor do Rio. Nos anos 1980 e até 1994, por cerca de 11 anos, fui professor da Escola de Artes Visuais do Parque Lage. Em 2001, voltando de Londres, onde fiz meu doutorado e morei por 7 anos, tornei-me professor da Escola de Belas Artes, onde estou até hoje. No Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais e também na graduação, no Departamento de História da Arte.

Não diferencio minhas práticas ou tentativas como professor, escritor, arquiteto, pesquisador, artista, poeta e músico amador. Tudo é trabalho, tudo é produção de discurso e de conhecimento. Eventualmente, de prazer. No texto “7 Questões”, que produzi para a exposição “As Férias do Investigador” (1981), escrevi: “Trabalha-se até dormindo, só que este é um trabalho não enquadrável no gênero reconhecido socialmente como Trabalho”. O artista, hoje, faz de sua presença diante de um problema um *site*. E desse *site*, produz um programa, uma ação. Situação = sítio + ação. Não mais específico, como o ateliê tradicional ou o lugar adequado para alguma determinada implantação ou intervenção. Qualquer lugar pode ser um lugar para a produção de arte, e isso traz um nível maior de politização da arte. Com o aumento dos graus de liberdade (“tudo pode ser arte”, como escreveu Danto, como mostraram Duchamp, os Dadaístas, a Pop), aumenta necessariamente o grau de responsabilidade social, tanto no que se refere à produção quanto às interpretações, à crítica e aos julgamentos. Tudo pode ser arte, mas arte não pode (ser) tudo.



Milton Machado.
Produção. Instalação.
Galeria Nara Roesler,
São Paulo 2009.
Foto: Milton Machado

No cenário atual, quando vivemos um momento delicado no Brasil, com a crise de saúde por conta do COVID-19 e uma crise política no Governo Bolsonaro, o setor cultural tem sido não só afetado (demissões em museus, suspensão de patrocínios...), mas atacado também. Quais estratégias possíveis, pensando especialmente para artistas e professores?

São circuitos e contextos diferentes, com diferentes regulações, mas infectados pela mesma doença. A enfermidade mais letal que nos assola no Brasil de hoje chama-se “extinção”. Sumária, total, radical. É necessário extinguir, mas o quê? Ora, isso decidiremos depois, por alguma operação de sintonia grossa. Por enquanto, basta que se elabore “o plano”.

Alguns sinônimos para “extinção”, obtidos com o simples gesto de selecionar a palavra acionando a tecla Control: diminuição, aniquilamento, apagamento, destruição, anulação, invalidação, revogação, cancelamento. Em outra palavra: *MORTE*.

Uma estratégia? Para escapar da morte, que são tantas? Do extermínio total, radical? E para escapar da vergonha? E da raiva? Cloroquinas? Águas bentas? Isolamento, ainda maior? A dois metros, cem quilômetros de distância de meu “próximo”? Devo atravessar a rua? Invasion of the body snatchers? Zoom (e corta?).

Estamos aterrorizados, vítimas de todo tipo de ameaças. Vivemos um clima de casa mal assombrada, assustados por uma fantasmagoria de parque de diversões. *Fake*, mas nem por isso menos assustadora. Cuidado: espectros envoltos em mortalhas vermelhas espreitam por detrás das portas prestes a atacar e devorar criancinhas de boa família, tementes a Deus, vestidas de rosa e azul. Há que combatê-las até a... *MORTE*.

Aí está, já podemos decidir o que e quem extinguir: tudo o que for de outra cor é alma do outro mundo.

Logo perceberemos (artistas e professores, entre outros contumazes promotores da balbúrdia, já perceberam) que se trata, na verdade, de um circo melancólico e mambembe, movido a carroça, uma trupe de pangarés esqueléticos posando de feras, comandados por um mestre de cerimônias desbocado fantasiado de coveiro. Trilha sonora? Puns de palhaço.



Milton Machado.
Prato de Resistência.
Desenho, técnica mista
sobre papel, 1976.
Foto: Everton Ballardin



Milton Machado.
Cheiro da Corte.
Desenho, técnica mista
sobre papel, 1976
Foto: Everton Ballardin

Como você está lidando com a quarentena? Tem conseguido produzir? É preciso produzir agora?

Fico em casa. “Trabalha-se até dormindo...”.

Produzir agora, agora quando? Tenho cerca de 30 desenhos prontos, suficientes para duas exposições individuais. São belos, complexos e elaborados. Tenho os desenhos, tenho o título: “*Arte não. Desenho*”. Continuo produzindo. Ou melhor, e procurando ser coerente com o título: continuo desenhando. Quando surgir a oportunidade eventual da exposição e os desenhos, aos gritos, reivindicarem a condição de “arte”, responderei: produzi.

Se precisássemos de doenças para produzir já teríamos todos decepado nossas orelhas.

Como citar:

LOPES, Fernanda. Tudo pode ser arte, mas arte não pode ser tudo. Entrevistado Milton Machado. *Arte e Ensaios*, Rio de Janeiro, PPGAV-UFRJ, vol. 26, n. 39, p. 267-285, jan./jun. 2020. ISSN-2448-3338. DOI: <https://doi.org/10.37235/ae.n39.19>. Disponível em: <<http://revistas.ufrj.br/index.php/ae>>

