

CARTA AO VELHO
MUNDO

GENOCÍDIO
INDÍGENA
BRASIL

A VIOLENCIA É UM CICLO
LONGO. ORDENS antigas
continuam ecoando
e chegaram agora
nas últimas fronteiras
do mundo.
A ordem: Exterminar!

19 JAIDER ESBELL

a e

Arte & Ensaio

a e

Arte & Ensaios

Universidade Federal do Rio de Janeiro
Federal University of Rio de Janeiro



Apoio
Support



Arte & Ensaios

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

UNIVERSIDADE FEDERAL DO 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: Ivair Reinaldim

Cânones em rotação

@2021 autores @2021 Programa de Pós-graduação em Artes Visuais

Imagem da capa: Jaider Esbell. *Carta aberta ao velho mundo*. Livro-objeto,

posca sobre impressão off-set, 37,5 x 27,7cm, 2019

Foto: Marcelo Camacho

Editoria

Livia Flores (Universidade Federal do Rio de Janeiro, Brasil)

Tadeu Capistrano (Universidade Federal do Rio de Janeiro, Brasil)

Conselho Editorial

Adele Nelson (University of Texas, Estados Unidos)

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)

Maria Luisa Luz Tavora. (Universidade Federal do Rio de Janeiro, Brasil)

Michael Asbury (University of the Arts London, Reino Unido)

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

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

Ricardo Basbaum (Universidade Federal Fluminense, Brasil)

Roberto Conduru (Methodist University, Estados Unidos)

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. 27, n. 41, jan.-jun. 2021.

Semestral

Resumos em português e inglês

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

Ana Cavalcanti (UFRJ)
Cezar Bartholomeu (UFRJ)
Elisa de Magalhães (UFRJ)
Felipe Scovino (UFRJ)
Ivair Reinaldim (UFRJ)
Maria Luísa Luz Tavora (UFRJ)
Paulo Venancio Filho (UFRJ)
Rogéria de Ipanema (UFRJ)
Ronald Duarte (UFRJ)
Tatiana da Costa Martins (UFRJ)

Avaliadores *ad hoc* (AE n.41)

Alexandre Sá (Uerj)
Alice Monsell (Ufpel)
Aline Rayane de Oliveira (UFRJ)
Ana Cavalcanti (UFRJ)
Ana Mannarino (UFRJ)
Analu Cunha (Uerj)
André Leal (UFRJ)
Angela Donini (Unirio)
Carla da Costa Dias (UFRJ)
Carlos Augusto Nóbrega (UFRJ)
Cayo Honorato (UNB)
Cecília Cavalieri (UFRJ)
Claudio Oliveira (UFRJ)
Claudio Ribeiro (UFRJ)
Cristina Salgado (UFRJ)
Daniela Kern (UFRGS)
Daria Jaremtchuk (USP)
Dinah de Oliveira (UFRJ)
Doris Kosminsky (UFRJ)
Elisa de Magalhães (UFRJ)
Elisa de Souza Martinez (UNB)
Felipe Scovino (UFRJ)
Fernanda Albertoni (UFRJ)
Fernando Gerheim (UFRJ)
Francini Barros (Ufpe)
Frederico Benevides (UFRJ)
Frederico Carvalho (UFRJ)
Hanna Claudia Rodrigues (UFRJ)
Inês de Araújo (Uerj)
Izabela Pucu (pesquisadora independente)
Jorge Soledar (UFRJ)
Julia Machado (UFRJ)
Lorraine Mendes (UFRJ)
Luana Aguiar (UFRJ)
Lucas Sargentelli Icó (UFRGS)
Lucia Gouvêa Pimentel (UFMG)
Luciano Vinhosa (UFF)
Luiz Cláudio da Costa (Uerj)
Luiza Leite (pesquisadora independente)
Marcelo Campos (Uerj)
Maria Luiza Fragoso (UFRJ)

Marta Strambi (Unicamp)
Maurício Barros de Castro (Uerj)
Mayana Redin (UFRJ)
Maykson Cardoso (UFRJ)
Meriney Horta (UFRJ)
Michelle Sommer (UFRJ)
Milton Machado (UFRJ)
Mônica Zielinsky (UFRGS)
Natália Quinderé (UFRJ)
Patricia Corrêa (UFRJ)
Paulo Silveira (UFRGS)
Paulo Venancio Filho (UFRJ)
Pedro Eboli Nogueira (UFRJ)
Rafael Haddock Lobo (UFRJ)
Raquel Versieux (UFRJ)
Regina de Paula (Uerj)
Ricardo Basbaum (UFF)
Ricardo Maurício Gonzaga (Ufes)
Roberto Conduru (SMU-EUA)
Rodrigo Guéron (Uerj)
Rosana de Freitas (UFRJ)
Samuel Abrantes (UFRJ)
Sergio Bruno Guimarães Martins (PUC-RIO)
Tatiana da Costa Martins (UFRJ)
Thais Medeiros (UFRJ)
Vera Lins (UFRJ)
Vinícios Ribeiro (UFRJ)
Yuri Firmeza (UFC)

Equipe de produção (PPGAV/EBA/UFRJ)

Ana Soares
André Arçari
Ignez Capovilla
João Paulo Ovídio
Luísa Marques
Marcela Cavallini
Mario Cascardo
Paulo Holanda
Thiago Fernandes
Vanessa Magalhães Pinto
Veronica Valle
Coordenação
Helena Eilers

Editoração eletrônica

Fátima Alfredo

Projeto gráfico e diagramação

Lu Martins

Revisão

Maria Helena Torres

Tradução

Elvyn Marshall

Arte & Ensaio

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

- 7 **Cânones em rotação**
Canons turning
Tadeu Capistrano, Livia Flores

ENTREVISTA

- 14 **Na sociedade indígena, todos são artistas**
In indigenous society everyone is an artist
Jaider Esbell

ARTIGOS

- 50 **“Vende tela, compra terra” e outras formas de atuação política do Movimento dos Artistas Huni Kuin (MAHKU)**
“Sell painting, buy land” and other forms of political action by the Movement of Huni Kuin Artists (MAHKU)
Daniel Dinato
- 74 **Matula cheia de voz: a voracidade vocal de Grace Passô em *Vaga carne***
A carrier bag full of voice: Grace Passô’s vocal voracity in Dazed Flesh
Maria de Abreu Altberg
- 93 **Filosofias de *arkhé* como enfrentamento ao *ontocídio*: oralidade e cultura afro-brasileira**
Arkhé Philosophies against the Ontocide: Orality and Afro-Brazilian culture
Mateus Raynner André de Souza
- 110 **Ballet Folclórico Mercedes Baptista: entre brasilidade e negritude no Rio de Janeiro das décadas de 1950 e 1960**
Mercedes Baptista Folk Ballet: between Brazilianess and Blackness in Rio de Janeiro during the 1950’s and 1960’s
Erika Villeroy
- 127 **Corpos femininos na performance: por uma subversão**
Female bodies in performance: for a subversion
Beatriz Nascimento Triles
- 141 **Acontecimento performático para o nascimento de uma vida-virilha: uma experiência compartilhada**
Performative event for the birth of a virilha-life: a shared experience
Sandra Bonomini
- 167 **A alma encantadora do Beco ou as crônicas de um vagabundo: arte drag, performance e urbanidades**
Alley’s lovely soul or the chronicles of a tramp: art of drag, performance and urbanities
Fábio de Sousa Fernandes

- 193 **Dando bandeira: relatos para comunidades imaginadas**
Dando bandeira: stories for imagined communities
Caio Riscado
- 212 **Do *habitat* natural ao sistema da arte: o corpo do animal como evidência do complexo de mudanças do mundo**
From natural habitat to the art system: the animal's body as evidence of a changing world
Marco Túlio Lustosa de Alencar
- 233 **Ensaio para o acidental: a loucura e a queda em Rancière, Bas Jan Ader e dom Quixote**
Essay for the accidental: loucura and fall in Rancière, Bas Jan Ader and Dom Quixote
Daniela Cunha Blanco
- 251 **Monumentos urbanos e arte pública: os obeliscos em rotação**
Urban monuments and public art: the obelisks in rotation
Edilson Pereira
- 279 **Performance – empreendimentos [i]mobiliários**
Performance – real [e]developments
Bárbara Silva da Veiga Cabral
- 298 **Nem teatro nem cinema: a performance no espaço de exclusão**
Nor theatre nor cinema: performance in the exclusion area
Luciano Vinhosa
- 315 **As “situações” gráficas de Anna Bella Geiger e o livre jogo das transfigurações**
Anna Bella Geiger's “situations”: the free play of transfiguration
Luiz Cláudio da Costa
- 331 **“Aqui está a opção do Terceiro Mundo: um futuro aberto ou a miséria eterna”. Reflexões sobre a obra tardia de Mário Pedrosa**
“Here is the Third World option: an open future or eternal misery”: reflections on Mário Pedrosa's late work
Luiza Mader Paladino
- DOSSIÊ GUY BRETT**
- 350 ***Beyond Brazil: remembering Guy Brett through his own eyes***
Além do Brasil: lembrando Guy Brett através de seus próprios olhos
Michael Asbury
Tradução: Felipe Scovino

DOSSIÊ AMÉRICA LATINA ARTE & COMBATE

- 409 **América Latina | Arte & Combate**
Latin America Dossier | Art & Combat
Michelle Sommer
- 414 ***Poéticas Situadas***
Situated Poetics
Andrea Giunta e Michelle Farias Sommer
- 423 ***Algunas preguntas sobre el arte contemporáneo en México
tableros, posiciones y cambios de juego***
*Some questions about contemporary art in Mexico.
Boards, positions and game changes*
Amanda de la Garza Mata
- 430 **Em torno da ordem: arte e instituições no Brasil de agora**
About order: art and institutions in Brazil, today
Clarissa Diniz
- 437 ***Nuevas latitudes del arte contemporáneo***
New contemporary art latitudes
Rodolfo Andaur
- 448 **Vozes negras e suas amplificações nas artes visuais brasileiras**
Black voices and their amplifications in Brazilian visual arts
Igor Moraes Simões

Cânones em rotação

Arte & Ensaios apresenta o número 41, correspondente à chamada pública “Cânones em rotação”, publicada em dezembro de 2020. Ao final daquele primeiro ano de pandemia anunciava-se a possibilidade de as primeiras vacinas virem a ser disseminadas em larga escala pelo mundo, o que de fato aconteceu em muitos países. Mas não no Brasil. A crise humanitária, ética e política – e, por que não dizer?, também estética – que vivemos se expressa de forma brutal e trágica na morte de mais de meio milhão de pessoas. Junto ao luto generalizado, cresce a precarização e a ameaça de aniquilação de formas de vida minoritárias. Sabemos que grupos indígenas e a maioria afrodescendente da população são especialmente atingidos por um processo histórico de longa data que se acirra de forma radical, o mesmo que, a partir de seu fundamento patriarcal, estende sua violenta intolerância às questões feministas e dissidências de gênero, suscitando as mais variadas respostas.

Considerando que o cânone, por sua vez, é igualmente uma construção histórica, legitimada pela ação (e tradição) crítica de grupos sociais dominantes que buscam sedimentar suas escolhas na memória social por meio de mecanismos de transmissão como a educação e a publicação, abrimos nesta edição espaço para que vozes plurais imprimam deslocamentos sutis ou enérgicos ao campo sempre em disputa do pensamento e da escrita sobre arte.

Exemplar de um giro imposto ao cânone modernista, tão central para a formação cultural brasileira, é a torção proposta por Jaider Esbell, artista e escritor macuxi, que abre este número com uma das páginas do seu livro *Carta ao velho mundo* na capa, seguida da entrevista Na sociedade indígena, todos são artistas, concedida à revista. Ao reivindicar a agência de seu avô Makunaima, que vê na oportunidade de colar-se à capa do livro *Macunaíma*, de Mário de Andrade (1928), uma forma de ganhar o mundo e escapar à apropriação e à vitimização, fazendo cumprir sua energia de transformação, Jaider Esbell convida os Macuxi e outros povos originários e também a nós, não indígenas, a rever posições relativas ao mito, à história e à arte.

Escolhidos mediante avaliação cega por pares, os 15 artigos subsequentes trazem questionamentos que contribuem para desdobramentos da temática.

Trata-se de uma “gira” de textos que incorpora vozes dissonantes e denuncia as heranças coloniais que assombam o presente. Contra uma atualidade violentada pelas ofensivas neoconservadoras, a revista abre espaço para a polifonia textual que ecoa dos movimentos indígenas, da cultura afro-brasileira, da reivindicação igualitária dos gêneros, da reinvenção das experiências urbanas e do engajamento crítico das práticas artísticas diante do mal-estar contemporâneo.

Por fim, dois dossiês encerram o número. O primeiro é dedicado à memória de Guy Brett, importante crítico de arte e curador britânico. Falecido em fevereiro deste ano, Brett foi responsável pelo acolhimento da obra de artistas como Hélio Oiticica, Lygia Clark, Mira Schendel e Sérgio Camargo no ambiente artístico londrino da década de 1960, contribuindo desde então para a consolidação da presença brasileira no circuito internacional de arte. No artigo *Beyond Brazil: remembering Guy Brett through his own eyes*, Michael Asbury, historiador, crítico e curador anglo-brasileiro, retrança a trajetória intelectual do amigo, dando-lhe voz por meio de excertos de textos de sua autoria que abrangem uma atuação de caráter cosmopolita e transdisciplinar, aberta a produções culturais e artísticas não europeias, numa abordagem sensível e precursora do que viria a ser chamado de virada decolonial. De forma sucinta, o artigo indica múltiplas entradas ao legado crítico de Guy Brett, que extrapola largamente sua relação com o Brasil. Entretanto, justamente devido a seu interesse para pesquisadores, apresentamos junto ao texto original em inglês, a tradução para o português gentilmente realizada pelo crítico, curador e professor Felipe Scovino.

O segundo dossiê, *América Latina: arte & combate*, organizado pela pesquisadora e curadora Michelle Sommer, reúne uma entrevista a ela concedida por Andrea Giunta (Argentina) e quatro breves ensaios críticos de Amanda de la Garza Mata (México), Clarissa Diniz (Brasil), Rodolfo Andaur (Chile) e Igor Moraes Simões (Brasil). Esses textos integraram a edição especial da revista francesa *Artpress* sobre América Latina (2020), coeditada por Michelle Sommer e Diego Milos (Chile) a convite da crítica de arte francesa Catherine Millet. Em seu conjunto, ora publicados em seus idiomas originais, eles desenham um panorama extremamente complexo e rico de questões que emergem das práticas artísticas e curatoriais e/ou institucionais no contexto latino-americano. Nele reconhecemos muitos dos tópicos que atravessam a presente edição, colaborando para nos refletir no amplo campo das “poéticas situadas”, expressão utilizada por Andrea

Giunta, que nos parece especialmente produtiva para pensar impulsos fundamentais à criação e à crítica em meio ao intenso e urgente aqui e agora em que nos encontramos.

Expressamos nossa absoluta solidariedade à dor e ao luto das pessoas que sofreram a perda de entes queridos nesses tempos sombrios. Lembramos os tantos e tantas artistas, pensadores e ativistas que fazem falta ao país e cujas mortes por covid-19 lamentamos profundamente.

Agradecemos a todas as pessoas que colaboraram com sua energia e profissionalismo para que o número 41 da *Arte & Ensaios* viesse a público: autoras e autores, avaliadoras e avaliadores, integrantes da equipe de produção composta por estudantes do PPGAV-UFRJ e profissionais responsáveis pela revisão, tradução do editorial, *design* e editoração eletrônica. Por fim, registramos especiais agradecimentos aos ex-editores Tatiana da Costa Martins, Felipe Scovino e Rogéria de Ipanema, que nos confiaram um importante legado de atualizações nas práticas e modos de funcionamento da revista *Arte & Ensaios* qualificando-a para enfrentar os desafios de dar continuidade ao trabalho de formação e difusão do conhecimento na área de artes. Que venham dias melhores para a saúde, a cultura e a educação!

Livia Flores
Tadeu Capistrano
Editoria Arte & Ensaios

Como citar:

FLORES, Livia; CAPISTRANO, Tadeu. Cânones em rotação. *Arte & Ensaios*, Rio de Janeiro, PPGAV-UFRJ, v. 27, n. 41, p. 7-9, jan.-jun. 2021. ISSN-2448-3338. DOI: <https://doi.org/10.37235/ae.n41.1>. Disponível em: <http://revistas.ufrj.br/index.php/ae>

Canons turning

Arte & Ensaios presents number 41 corresponding to the public call for Canons turning, published in December 2020. At the end of that first pandemic year the possibility of a large-scale dissemination of the first vaccines worldwide was announced, which in fact occurred in many countries – but not in Brazil. The ethical, humanitarian and political – and why not also aesthetic crisis – which we experience, is expressed brutally and tragically in the death of more than half a million people. Alongside the generalized struggle, there is an increase in the instability and threat of extermination of nonhegemonic ways of life. We know that in the population indigenous groups and most people of African descent are being especially affected by a longstanding historic process that is steadily intensifying. The same process that from its patriarchal roots stretches its violent intolerance to feminist issues and gender dissents, eliciting a wide variety of responses.

We consider that the canon, in its turn, is also a historic construction legitimized by critical action (and tradition) of dominant social groups seeking to sediment their choices in the social memory through transmission mechanisms such as education and publication. So we open up this edition to multi-voices boosting vibrant or subtle displacements to the field forever in dispute of reflection and the written word about art.

An example of a spin put on the modernist canon, so central for Brazilian cultural formation, is the twist proposed by Macuxi artist and writer Jaider Esbell who opens this edition with one of the pages from his book *Letter to the Old World* [*Carta ao velho mundo*] on the cover, followed by the interview *In the indigenous society, everyone is an artist* given to the magazine. After claiming through his grandfather Makunaima who sees in the opportunity to adhere to the cover of *Macunaíma*, the book by Mário de Andrade (1928), a way in which to win the world and flee from appropriation and victimization, upholding his energy of transformation, Jaider Esbell invites the Macuxi people and other indigenous nations as well as our own non-indigenous people, to review positions relating to myth, history and art.

Selected from a double blind review, the 15 subsequent articles address questions that contribute to developments of the theme. This is a “spin” of texts that includes dissenting voices and denounces colonial legacies that haunt the present

day. Against a reality violated by neo-conservative offensives, the magazine makes room for the textual polyphony echoing from the indigenous movements, from the Afro-Brazilian culture, from gender equality claims, urban rebranding and the critical engagement of artistic practices faced with the contemporary malaise.

Lastly, two dossiers close the current edition. The first is dedicated to the memory of Guy Brett, influential British art critic and curator who died in February this year. Brett was responsible for welcoming the work of artists such as Hélio Oiticica, Lygia Clark, Mira Schendel and Sergio Camargo to the London art world of the 1960s, contributing since then to consolidating the Brazilian presence in the international art circuit. In his article “Beyond Brazil: remembering Guy Brett through his own eyes”, Michael Asbury, British-Brazilian historian, critic and curator, traces back his friend’s intellectual journey, giving him a voice through excerpts from texts of his authorship that covers a cosmopolitan cross-disciplinary performance, open to non-European art and cultural productions, in a groundbreaking sensitive approach that came to be called a decolonial turn. In short, the article opens many gateways to the critical legacy of Guy Brett, which broadly extrapolates his relationship with Brazil. However, precisely because of its interest for researchers in the country, we present both Asbury’s original text in English and the Portuguese version kindly translated by the critic, curator and professor Felipe Scovino.

The second dossier, Latin America: art & combat, organized by the researcher and curator Michelle Sommer, combines her interview with Andrea Giunta (Argentina) and four short critical essays by Amanda de la Garza Mata (Mexico), Clarissa Diniz (Brazil), Rodolfo Andaur (Chile) and Igor Moraes Simões (Brazil). Those texts were part of the special edition of the French magazine *Artpress* about Latin America (2020), co-edited by Michelle Sommer and Diego Milos (Chile) at the invitation of French art critic Catherine Millet. Together the texts, now published in their original languages, portray an extremely complex rich panorama of questions arising from the artistic and curatorial and or institutional practices in the Latin American context. Here we recognize many of the topics addressed in this current edition, collaborating for us to reflect on the wide range of “situated poetics”, a term used by Andrea Giunta, who appears to be especially productive in thinking of fundamental boosts for the creation and critique amidst the intense urgent here and now in which we find ourselves.

We express our wholehearted solidarity for the pain and grief of those who have suffered the loss of loved ones in these dark times. We remember so many artists, thinkers and activists who are so sadly missed in the country and whose deaths from Covid-19 we deeply mourn.

Thank you all who have collaborated with your energy and professionalism so that number 41 of *Arte & Ensaios* is available: authors, appraisers, members of the production team made up of students from the Post-graduate Program of Visual Arts of the Federal University of Rio de Janeiro (PPGAV-UFRJ) and professionals responsible for revision, editorial translation, design and desktop publishing. Lastly, we give special thanks to the former editors Tatiana da Costa Martins, Felipe Scovino and Rogéria de Ipanema, who entrusted us with a valuable legacy of updates in working practices and methods of the *Arte & Ensaios* magazine, enabling it to confront the challenges to continue the formation and dissemination of knowledge in the field of Arts. Hoping for better days to come for health, culture and education!

Livia Flores

Tadeu Capistrano

Editorial Arte & Ensaios

Como citar:

FLORES, Livia; CAPISTRANO, Tadeu. *Canons turning*. Trad. Elvyn Marshall. *Arte & Ensaios*, Rio de Janeiro, PPGAV-UFRJ, v. 27, n. 41, p. 10-12, jan.-jun. 2021. ISSN-2448-3338. DOI: <https://doi.org/10.37235/ae.n41.2>. Disponível em: <http://revistas.ufrj.br/index.php/ae>

Na sociedade indígena, todos são artistas

In indigenous society everyone is an artist

Entrevista de Jaider Esbell a *Arte & Ensaios*, com a participação de Anderson Arêas, Clarissa Diniz, Daiara Tukano, Livia Flores, Paula Berbert, Pedro Cesarino e Ronald Duarte, realizada em 15 de abril de 2021 por via remota.

Livia Flores / Em primeiro lugar eu agradeço a presença do Jaider, a generosidade em disponibilizar o seu tempo, hoje em dia altamente disputado, para estar conosco e conversar sobre a sua vida, obra, vida-obra de artista e escritor makuxi. Agradeço também aos interlocutores e interlocutoras que puderam atender a nosso convite para participar da entrevista. Estão aqui Daiara Tukano, artista e ativista dos direitos indígenas; Paula Berbert, antropóloga, educadora e articuladora de projetos ligados à pesquisa e ação em arte indígena contemporânea; Clarissa Diniz, curadora, escritora e professora em arte; Ronald Duarte, artista e arquivista da *Arte & Ensaios*; Anderson Arêas, doutorando do PPGAV, com pesquisa em arte indígena contemporânea; e Pedro Cesarino, professor da USP, antropólogo e escritor, que não pôde juntar-se a nós por conta de outros compromissos, mas enviou perguntas que lerei em breve. Tenho certeza de que o tempo vai ser curto para as muitas perguntas que irão surgir. Então, para dar o pontapé inicial, eu destaco que a capa desta edição da *Arte & Ensaios* é a primeira ocupada por um artista indígena contemporâneo, o que é motivo de grande alegria para nós. Lembro também que a temática deste número, “cânones em rotação”, é certamente inspirada no gesto do Jaider. Considero que ele imprime um giro fundamental ao grande cânone da cultura brasileira – o cânone modernista – ao se assumir neto de Makunaima e, com isso, reivindicar a agência do ancestral que se cola à capa do livro de Mário de Andrade por vontade própria, por desejo de intervenção no debate cultural.¹ Ao mesmo tempo, Jaider

¹ A esse respeito, ver Makunaima, O meu avô em mim!, texto de Jaider Esbell publicado na revista *Iluminuras*, BIEV/LAS/PPGAS/IFCH/UFRGS, Porto Alegre, v.19, n.46, jan-jul 2018, disponível em <https://seer.ufrgs.br/iluminuras/article/view/85241/49065>

restitui ao seu povo uma voz que foi confiscada e a restitui para contestar os célebres mal-entendidos da preguiça e da falta de caráter. Então, minha pergunta, para começar, é se é daí que vem a sua virada como artista, como pensador e propositor de um “sistema de arte indígena contemporâneo”. Nessa formulação me chama atenção a palavra “sistema”. Então uma segunda pergunta é: por que o uso dessa palavra? Jaider congelou? Acho que ele caiu.

Jaider Esbell / ... a ideia do sistema. Então, eu acredito que hoje, Livia e amigos que estão aqui reunidos, eu começo a ter um pouco mais dessa dimensão do que eu tenho tentado fazer, que une essas expoências, que é a identidade, que é cultura, arte...

[Problema na conexão]

JE / Então, Livia, eu estava falando dessa consciência da pesquisa e da trajetória. De entender como esses mundos se aproximam. Essa é uma forma de pensar para sair da forma de mundo “engolindo o mundo” ou “acabando com o outro mundo”. Acho que esse pensamento enquanto sistema busca alimentar outra ideia de lógica, juntar elementos ainda tão dispersos. A forma como as sociedades que estavam aqui desde sempre foram sendo apresentadas de qualquer jeito, sob outros valores. Então, digamos, tudo é mesmo uma estratégia. Pensar os fazeres indígenas enquanto práticas artísticas, enquanto estados da arte. Botar isso tudo num sistema porque aí conseguimos sinalizar um princípio, uma conexão de gênese e um sentido que não se dissocia da sua lógica, da sua aplicabilidade. E isso coloca uma possibilidade de tentar ver o que o povo fala dessa coisa do “tempo circular” — “o tempo dos indígenas é um tempo circular”. Então vamos colocando essas palavras, essas proposições, como a própria AIC. Buscar esse contraponto, de chamar de arte indígena contemporânea, até porque precisamos nos sentir ali dentro, não é? Enquanto essa ideia da autoria também, passando já para o campo do pensamento.

LF / Você entende como uma estratégia linguística, não é? De formação de um conceito, de uma tomada de posição?

JE / Como eu falei, essa consciência de ser neto de Makunaima vem sendo construída ao longo do tempo, com essa criticidade. No meu caso, mergulhando para dentro da própria cultura, me encontrando mais nisso tudo. Então, o livro *Terreiro de Makunaima*, lá de 2009, vem como um primeiro elemento, uma peça

gráfica, artística, uma publicação literária, conceitual, sei lá. Ela já vem sinalizando para esta análise: entender o que é esse Macunaíma, e ao mesmo tempo, ir engordando, alimentando mais o Makunaima desses contatos da matriz do povo. E aí você vai para esse mundo artístico, você vai fazer o quê? Você não vai procurar uma narrativa ou outra para explorar, tem muitos elementos já de lógica de pensamento: o Makunaima está há mais de 100 anos aí, tem essa coisa toda da cultura, do Modernismo, identidade e tudo. E tem também esse levante dessa identidade que está sendo requisitada aqui no Brasil por pessoas de várias gerações e realidades. Então a história do Macunaíma serve para motivar essas pessoas a buscar suas raízes, suas histórias. É possível falar de outras possibilidades; são várias coisas que vêm com esse trabalho. Acho que o Makunaima serve para muita gente, para muitos povos; ao mesmo tempo que é reflexo dessa ideia de cultura e Brasil, ele chama para essa diversidade toda.

LF / É uma pluralidade articulada, não é? Porque me parece que é para isso que a palavra “sistema” aponta. Uma articulação de diferentes elementos e agentes. Passo a palavra para quem quiser continuar com uma pergunta.

JE / Só não me perguntem como é o meu processo criativo. [risos]

Ronald Duarte / Eu queria falar, mas não nessa direção de sistema nem nada disso. Eu queria ir lá para a floresta. Porque Makunaima tem toda essa relação com brasilidade, com Macunaíma, e eu pensei em falar de canaimé, Jaider. Fala um pouco do canaimé para nós. Você pinta tanto ele, cara.

JE / O canaimé é uma das primeiras figuras que eu retrato dentro da produção pictórica. Está tanto na publicação do primeiro livro quanto numa tela de 2011, da primeira leva de produção. O canaimé é essa figura muito presente nas culturas que se partilham aqui no chamado circum-Roraima, as etnias que se comungam aqui, tanto os Karíb quanto os Arawak os Wai Wai e os Wapichana. É um objeto de curiosidade, de pesquisa e de fascínio, muito associada à figura do mal, do fantástico, e também à figura do sobrenatural, da metafísica, essas paradas todas. Em resumo, o canaimé é um *estado*, um estado performático, transitório, metamórfico mesmo, porque se trata de manipulação de poder, de feitiços...

RD / Congelou, será? Foi falar em feitiço...

Arte & Ensaios
vol. 27, n. 41,
jan.-jun. 2021

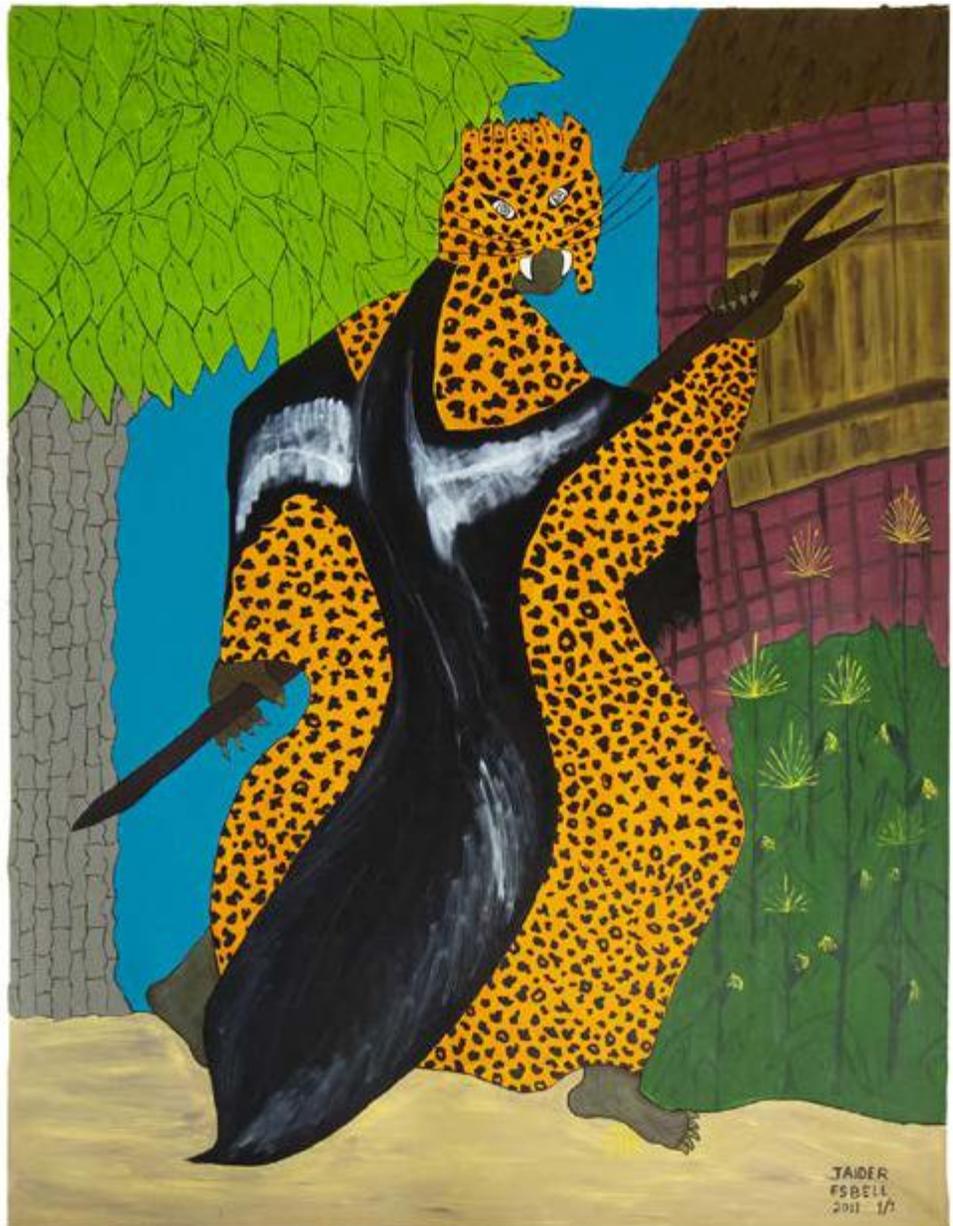


Figura 1
Jaider Esbell,
O Ataque do Kanaimé, 2011,
acrílico sobre tela,
168 x 129cm
Foto: Marcelo Camacho

JE / Eu estava falando de como o canaimé se constitui, que é um indivíduo, uma pessoa que tem curiosidade de saber como funciona esse mundo e vai atrás desses conhecimentos. E vai fazendo a aproximação desse estado de ser canaimé. Essas informações são conhecimentos preciosos, que não se repassam de qualquer modo, não é? São formações mesmo. As pessoas querem se tornar canaimé e acabam achando um mestre, ou os mestres achando seus iniciados e começam a manter essa prática, que é o domínio de algumas orações que têm a capacidade de abrir portais. As orações trazem energia para o mundo de cá, e junto com a relação que se desenvolve com o espírito de algumas plantas, então, como fazem cultos, como alimentar as plantas com sangue, outras coisas, vão juntando esses saberes até chegar na condição de *virar* o canaimé, de *estar* na corporificação do canaimé. E quanto mais avançado é o estudo do canaimé, ele pode realmente desaparecer e se transformar em outras coisas, pássaros, sumir e tal. Ele está associado à ideia de justiça para uns e maldade para outros, porque o canaimé sempre faz um ataque, como se fosse a vingança de alguém. Uma comunidade ou uma família teve uma intriga com outra família, as pessoas não vão meter as suas mãos no sangue, não é? Então elas invocam canaimé, contatam o canaimé, e o canaimé vai e faz justiça. Então realmente é uma morte muito severa, perversa mesmo. Quando não são depositados feitiços também, em que a morte é lenta, gradual... Uma prática muito bem elaborada, sofisticada, de praticar vários feitiços e também a violência física propriamente dita. O canaimé faz esse trabalho, maltrata as pessoas, bate, deixa bastante maltratada. A pessoa vai para casa, quando dá tempo de chamar um pajé, o pajé vem, e quando o pajé é bom, ele descobre qual foi canaimé que atacou, qual o motivo, quem mandou fazer e tal. São formas em que a cultura se complementa e se desafia, não é? Porque se tem o canaimé, tem o pajé, e no meio disso tudo tem o reles mortal, que é o parente que foi pescar, o parente que foi caçar... O que também está muito associado com a ideia do equilíbrio social no campo da justiça, do direito. Seria uma lei comunitária, uma lei entre sociedades. Então o canaimé é um pouco de tudo isso. Uma das formas mais relatadas é que ele aparece vestido de pele de animais, grandes ou pequenos, enfim, é uma composição de adereços que artisticamente é muito interessante. Impressionante como essas entidades se compõem com esses elementos da natureza, sendo da própria natureza, não é? Ela busca não só espiritualmente, mas plasticamente a

constituição dessa vestimenta. É muito interessante, não é? Essas composições com couro, pele, unhas, dentes, as várias faces com que o canaimé se apresenta. Essa diversidade é uma coisa que me fascina muito artisticamente. E aí eu tenho levado essa poética, essa narrativa, enfim, essa curadoria para a Bienal. Que é trabalhar a ideia de guerra de mundos, de conflito a partir da própria figura do canaimé. Como ele interage com o mundo, como se forma, como se desforma, falando dessas camadas de sobreposições de corpos e forças ou sutilezas mesmo, e o contexto disso na ideia de cultura, e principalmente na ideia de *presente*.

RD / Jaider, eu fiz essa pergunta justamente pelo *momento* que estamos vivendo. É muito a energia do canaimé, não é?

JE / Tem, tem muitos canaimés, lobisomens, esses bichos assustadores. Eles estão por aí. Mas ao mesmo tempo essa questão é interessante porque esse estado que estamos vivendo, de sobressalto, de susto, de medo, é uma coisa que acaba nos aproximando da nossa própria origem. De entender que a floresta é um lugar a que se deva recorrer mas que, ao mesmo tempo, tem seus próprios mundos, seus próprios ciclos. Tudo o que acontece dentro da floresta, como se constitui, as várias coisas que acontecem e findam por ali mesmo. Então vemos que o fim do mundo não é uma coisa única, um evento isolado, instantâneo e definitivo. É um negócio que acontece simultaneamente.

LF / Talvez o recurso a essas figuras míticas da cultura tenha um pouco a ver com a pergunta do Pedro Cesarino sobre quais são as matrizes das quais você parte para a produção do seu trabalho. E como é que você pensa a autoria na produção das suas obras.

JE / Acho que “matriz” que o Pedro fala deve ser o fundamento, não é? Como eu falei, eu venho tentando usufruir um pouco desse privilégio, considerando que a maioria dos povos não tem isso, uma clareza mínima do seu ponto de conexão com o mundo terreno e com o mundo cósmico e tal. Então eu venho tratando de entender como a mídia, o fascínio, essa coisa da colonização icônica vem e nos estabelece, por exemplo, coloca o Macunaíma como uma grande figura, para o bem ou para o mal. Mas como isso também impacta esse equilíbrio das naturezas das entidades. Por exemplo: Makunaima, Anik’ê, Insikiran, Sikan são quatro, pelo menos, são seres superpoderosos e tal, essa coisa toda. E aí o Macunaíma acaba levando a cena porque vai para capa do livro porque alguém achou as histórias dele mais interessantes, ou cometeram

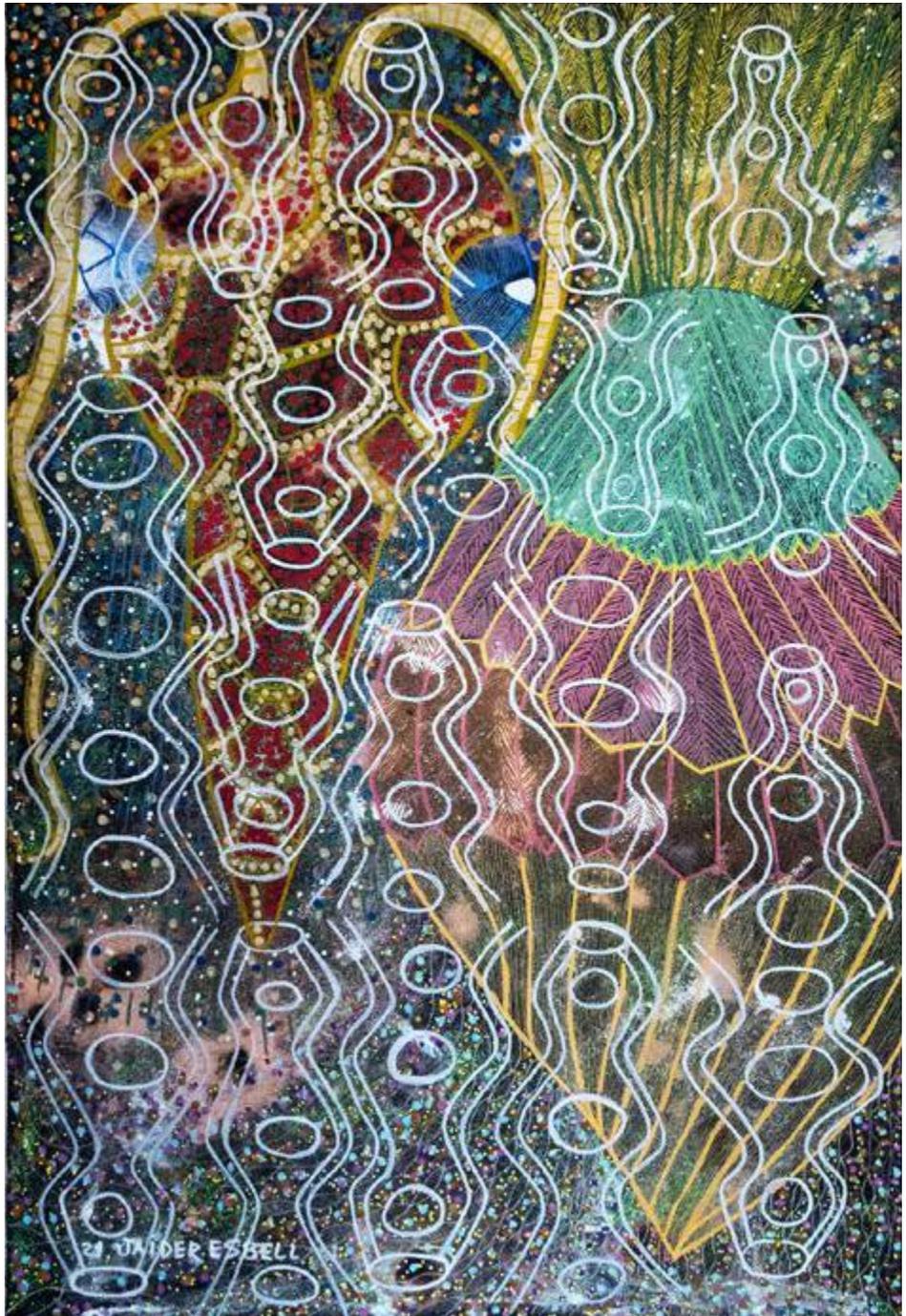


Figura 2
Jaider Esbell,
Berçário de Kanaimé, 2021,
posca e acrílica sobre tela,
100 x 75cm.
Foto: Marcelo Camacho

essa coisa de desconectar a história de um dos demais. Então a minha pesquisa vem de como isso se constitui. E de como podemos, a partir da compreensão mínima de como esse intrincamento se faz, desintrincar um pouco. E ao mesmo tempo, como não entender que o caminho da usurpação, do roubo, do vilipêndio seja o único caminho em que conseguimos aparecer dentro dessa conexão, desse súbito de mundos, que é essa coisa da colonização em cima de nós. Então não tínhamos nenhuma opção, nenhuma estratégia, não saberíamos usar nenhum dos nossos encantamentos para nos infiltrar subjetivamente nesse sistema que chegou tão avassalador, então essa coisa de... bom, Makunaima talvez ele tenha de fato querido estar na capa desse livro para fazer um pouco esse movimento todo, servir de evidência de uma possibilidade dentro de milhões que podem ter, e tem de fato. E é isso. A forma que eu tento viver essa coisa toda da vida dentro da cultura que é uma coisa tão distante, não é? Então eu vivo tentando entender isso. De fato não somos mitos, tem até uma narrativa de um livro que estamos produzindo. De uma hora para outra, descobrimos que já estamos vivendo em estado de mito, não é? Somos um mito. O índio é um mito. Então é muito divertido, no mínimo, ser artista indígena, viver dentro da história. A história que vazou, se não nos alcançou, estamos tentando entrar nela. A história e a arte e o mito, tudo passando junto.

LF / Então eu vou aproveitar para fazer a terceira pergunta do Pedro Cesarino. Acho que se conecta bem com algumas das coisas que você falou. A questão ética, com relação ao seu povo. Ele pergunta quais são os vínculos éticos que dão sentido à AIC e como eles se diferenciam da arte contemporânea.

JE / Eu acho que esses vínculos éticos... primeiro que a ética é colocada como uma coisa para olhar de longe, não é? Quando estamos trabalhando a própria vida, estamos manipulando, vivendo, *performando* a nossa existência, estamos tentando fazer com que nós não nos compreendamos como à parte de uma continuidade. Quando hoje, por exemplo, evitamos falar a palavra “ancestral” e tentamos falar mais “os nossos parentes mais velhos”, ou “nossos vovôs”, a coisa muda um pouco, não é? Como falei, eu tenho usufruído muito de todo esse composto, embora muita coisa ainda fragmentada, não é? Mas temos de fato uma raiz, uma lógica e também uma ética de mundo, de se posicionar e tal. E para nós, para o povo makuxi, temos avançado bem nesse sentido da comunicação, de como usufruir da nossa cultura, com a liberdade de transitar

nisso. Então o meu deslocamento desde a Raposa da Serra do Sol, a passar por outros lugares da estrutura urbana e da teia do que sejam as cidades e tudo. E é mais um pouco desse passeio para poder estar analisando esses sistemas, como eles funcionam. O nosso trabalho é feito dentro do campo da autoria, do posicionamento do indivíduo. E aí, chega um ponto em que começamos a emitir os relatórios, fazer as prestações de contas, mostrar para as comunidades o que estamos fazendo. Porque para as sociedades indígenas, quem sai da aldeia deve voltar com alguma coisa, deve dar um retorno, alguma resposta, porque para nós os mundos não se desintegram assim tão facilmente. Não existe essa de “cortei relações com a aldeia, não sou mais isso”. Por mais longo que o bordejo do parente possa parecer, ele nunca vai estar exatamente além dessa ligação que não chega a ser um compromisso, mas é uma conexão. Ao mesmo tempo que esse passeio no mundo até subverte alguma coisa, essas coisas da lógica, pensando como os elementos da cultura são trabalhados pelos próprios indígenas. Enfim, é muito complexa a pergunta do Pedro, a questão da ética. Mas, em princípio, para mim, ela funciona exatamente dentro desse posicionamento, de entender sua função enquanto uma estrutura social que está em deslocamento constante, enquanto sociedade, falando da relação com o Estado, com a sociedade dominante. Então, essa noção de ética que o Pedro fala muitas das vezes ela não funciona, não faz o menor sentido. Por exemplo, quando colocamos a própria atuação do canaimé, uma coisa que não tem lógica, e até a ideia de justiça não cabe, não é? Pensando que a ideia de justiça, de valores que estamos tratando, é o valor de um elemento colonial, não é? Então tem horas que não há conexão. E outras vezes tem, talvez falte avançar mais nessa questão da tradução.

Clarissa Diniz / Queria pedir para Jaider, se possível, falar um pouco mais sobre a ideia de transformação e a centralidade que a transformação tem na sua vida, pensamento, obra. Mas também como tensiona e torna mais complexa uma estrutura muito binária de mundo que ancora a própria experiência da arte numa ideia de criação meio *tabula rasa*. E o modo como você experimenta, performa, usa, reivindica a ideia de transformação traz uma riqueza de possibilidades. Então, se você puder falar um pouquinho mais de transformação, seria legal.

JE / Então... Essa natureza inconstante da turma do Makunaima acaba sendo motor para pensarmos as coisas como uma frequência de passagens, de um estado para o outro, que acontece em várias velocidades e cada uma tenta

chamar atenção para si, e algumas conseguem estar mais presentes na nossa lógica de mundo, visão, sensação, audição, percepção, e outras não conseguem estar na tela principal das nossas sensibilidades, digamos assim. Então você vê um pássaro que voa. É algo que acontece rápido, passou, voou. Você não consegue, por exemplo, ver uma montanha que está crescendo, não é? Eu tive a chance de ver. Quando eu estava nos Estados Unidos, fui caminhar nessas montanhas novas que ainda estão em formação. Você vê aquelas pedrinhas rolando, tipo uma avalanche de pedregulhos, a montanha está em movimento, está crescendo. Então colocamos isso tudo dentro do que é a razão da nossa vida. Acho que o tempo da nossa vida acaba sendo como um quadro mesmo, um negócio expositivo, né? Porque as coisas só ganham essas estabilidades, esse sentido, enquanto estamos vivos, não é? Enquanto estamos aqui, de corpo e matéria, pesado no chão, não pode ter tanta fluidez. Depois que morreu, que volta para o campo espiritual, então você volta a fazer parte dessa conexão muito mais dinâmica, interativa e integrada. Eu estava pensando hoje de manhã mesmo: eu tenho dificuldade em pensar, em criar nos formatos mais retangulares, alinhados, diretos. Sou muito mais circular, muito mais linhas soltas e essas energias que se entrecruzam. Dentro da minha capacidade, tento experimentar esse tempo da transformação contínua, que é esse em que Macunaíma vem andando, passando, tocando nas coisas ou erguendo a mão, falando palavras de comando, e as coisas vão se transformando. E aí no outro momento, ele vem voltando e desfazendo aquilo, e já em outras coisas exemplificando como é possível criar seu próprio ambiente ou não aprisionar forma, não eternizar nada, não colocar nada como definitivo, duradouro demais. Isso tudo é muito fascinante. E aí, acho que essa aproximação mais cuidadosa com as medicinas também vem nos auxiliando nessa compreensão mínima de como a transformação ou o movimento... nesse borbulhar das ideias que surgem, podem ser propostas enquanto linhas de pensamento e de possibilidades de sair desse estado de apatia. Como podemos encontrar recursos que passam pela própria anatomia, não é? Como nosso corpo está preparado para estar na floresta, como ele sofre quando esse distanciamento é provocado de forma súbita, não é? Como temos que transformar, buscar elementos da sutileza da transformação para aplicar onde estivermos e ir nos transformando. Porque nós tentamos dar outro sentido



Figura 3
Jaider Esbell,
A guerra dos Kanaimés 5,
2020, posca e acrílica
sobre tela, 145 x 110cm.
Foto: Marcelo Camacho

para a palavra transformação, coloca ela muito longe da realidade, nesse campo de uma coisa gloriosa porque é raro acontecer. Mas nos transformamos constantemente, nos adaptamos, nos adequamos – nós performamos, como se fala. Se eu estou na cidade é uma performance de cidade, se estou na aldeia é uma performance de aldeia, e se, de repente, vou de uma região para outra, a performance tem que mudar, mas uma essência fica, não é? Que é a clareza de que há de fato uma necessidade de adaptabilidade para cada situação; isso também é, de certa forma, um sistema, uma transformação também.

RD / Mas, Jaider, eu fico curioso, porque tem uma hora que esse Makunaima aí fica meio Jesus Cristo, sei lá, não sei se eu estou viajando. Esse lance de sair andando e deixando a parada lá, como é que faz, não sei o quê. Será que não tem uma influência católica? Como é essa relação aí? Porque eu fiquei meio chocado daquela vez que você trouxe o Mário Taurepang aqui para o ateliê, e o cara é evangélico, lembra? E o cara foi cantar um hino evangélico em Taurepang, para o nosso amigo...

JE / Zeca Ligiero.

RD / Então, essa experiência foi interessante, e essa relação que a Igreja entra nas tribos, como essa transversalidade entra na situação... Cadê o Jaider? Caiu?

JE / Estou aqui, Ronald. Não, essa passagem que eu te falei do Makunaima andando para lá e cá, enfim, tem a história e tem a evidência, não é? Porque tem uns lugares lá que tem as pegadas gigantes do Makunaima mesmo, tem as pedras em formato de bicho e tal. Então, é a história do Makunaima, a história do povo macuxi, da cultura macuxi; ela não tem nada exatamente especial, é uma cultura como qualquer outra ou talvez o que diferencie seja a estrutura material que nós temos, não é? Temos o tronco da grande árvore, da Wazaká. Então, Makunaima jogou essa árvore no chão e do tronco da árvore minou água que inundou toda a região, acabou o mundo. Isso é o dilúvio da Bíblia, está lá na Bíblia, não é? Antes de Jesus Cristo. Então é uma cultura que tem um fundamento muito antigo, ela não se diferencia muito da grande ideia de cultura, não é? Tem uma grande árvore, tem um deus, tem todo um sofrimento, tem toda uma peregrinação e tal. A história do Makunaima, como se conseguiu rastrear até agora pelos mais antigos, conta essa excepcionalidade dele, de ser assassinado pelos filhos e depois ressuscitar. Então a história tem essas passagens todas, e são, de uma certa forma, muito próximas do cristianismo, e de várias outras filosofias. E aí, o que diferencia, como eu te falei, talvez seja essas evidências, não é? De

que temos de fato o tronco da grande árvore, e essa árvore foi cortada, jogada no chão, e essas sementes se espalharam no mundo, no universo, pela velocidade da queda da árvore, estão até hoje circulando por aí, brotando, se miscigenando, né? Então acho que Makunaima, a história do povo macuxi, não tem essa reivindicação de uma pureza, de uma raiz única. Ao redor do Monte Roraima tem muitas outras árvores que já foram cortadas em outros tempos, em outros fins de mundo, que já foram construídos e reconstruídos, mas até onde se entende, a árvore que foi cortada por último é esse Monte Roraima, e a última floresta viva é essa Floresta Amazônica, não é? Dentro dessa lógica, a Floresta Amazônica é a copa dessa grande árvore, de todos os saberes, de todas as coisas que existem. Esse tronco acaba graficamente, geograficamente, fisicamente, servindo como uma potência de ilustração para esse questionamento de mundo, mas como é que isso funciona? Está ali uma evidência. Se o que a ciência quer é a evidência, tem a prova, que é o tronco da grande árvore. E que para dentro da grande árvore, da raiz, tem o buraco onde os Macuxi têm o mundo reserva, não é? A história de que a galera vai para outro lugar depois que aqui já acabou, que é o ovo, a rainha, a ideia de como a natureza vai, a origem das coisas, a fonte. É um pouco assim que funciona a cultura.

CD / Jaider, sobre essa coisa do cristianismo que o Ronald falou, lá num trecho de *O meu avô em mim*, você diz que uma diferença entre Cristo, a narrativa bíblica cristã, e a história do Makunaima, é que Makunaima não estaria na chave vítima-mártir. Acho que quando você nos conta sobre a agência de Makunaima, você também desmonta esse complexo da vitimização e da martirização. E aí você fala uma coisa que eu acho muito massa, que é sobre a coragem, sobre os atos, os gestos plenos de coragem, como o próprio corte da Wazaká que você narra, que são cortadas nessa aposta do tempo, numa escala muito maior. E eu acho muito bonito quando nessa hora você fez essa diferença, já que estamos falando de religião, de cristianismo, e dessa chave, de coragem *versus* martirização, ou vitimização. Acho que você usa talvez os dois termos, não lembro exatamente qual. É algo que me veio na pergunta de Ronald.

JE / Então, um dos elementos bem marcantes, se é que precisa dessa coisa de um diferenciador do makunaimismo para o cristianismo, essa coisa de ser essencialmente do bem. Makunaima nunca tem essa reivindicação de ser um elemento que represente o bem. Dentro da estrutura da língua, aliás, a terminologia Makunaimã, o “ã” significa o mal, o grande mal. Ele vem de uma natureza,



Figura 4
Jaider Esbell,
A guerra dos Kanaimés 6,
2020, posca e acrílica
sobre tela, 145 x 110cm.
Foto: Marcelo Camacho

não diria que seja uma natureza de paz e harmonia, ele vem de uma natureza de constância. De uma frequência de convulsão, não é? Então o que é essencial nessas passagens de Makunaima é essa coisa de desestabilizar. De tirar a situação de um ponto de equilíbrio e a colocar para andar, para movimentar. Então mexe com a zona de equilíbrio mesmo, é uma energia forte, propulsora, provocadora, ela vem passando para fazer com que alguma coisa se movimente ali naquele momento, naquela ocasião, um pouco disso.

LF / Jaider, pegando aqui um gancho na pergunta da Clarissa sobre a transformação, você está sempre performando a própria transformação, me parece. Vendo seus trabalhos mais recentes – um vídeo que está no *site* do Instituto Moreira Salles ou a *live* que você fez na abertura da exposição na Galeria Milan, se colocando em estado performático, eu percebo uma ampliação enorme de seus recursos, dos materiais que você usa, das direções pelas quais o seu trabalho vai se expandindo. Achei bem interessante no vídeo do Instituto Moreira Salles, que você coloca uma paleta e um instrumento de medição. Eu não consegui identificar muito bem o que era, mas deixa evidente a presença da tecnologia como um instrumento de trabalho. Se você puder falar um pouco sobre isso...

JE / Então, o que acontece é que eu tento pensar que, artisticamente ou enquanto um ser sobrevivente de tanto tempo, até mesmo privilegiado por fazer parte disso tudo, que, de fato e consciência, podemos usufruir de qualquer coisa que exista neste mundo. E tudo que há de recurso, tecnologia, conhecimento, acaba sendo também nosso, de direito, direito de usufruto, de experimentação, direito de aplicar isso no nosso corpo, na nossa voz, na nossa entrega. Artisticamente, para mim, tem funcionado muito essa evolução. Não vamos falar de evolução... nesse caminhar, nessa entrega de entender a sutileza que há entre a coisa da espiritualidade, da arte, da política. E como esses encontros podem ser projetados por meio dessas tecnologias, mídias, espaços. É essa noção de que estamos dentro de um sistema, que em princípio nos conhecemos e nos reconhecemos, que é o sistema das nossas próprias artes, e aí conseguimos ir um pouco nesse sistemão, em que temos é que fazer um recorte dentro de uma performance maior, que é um estado constante de performance, de estar em vigilância, em espreita, em estado político constante. E aí reforçamos ainda mais essa coisa da performance do figurativo e da invocação dessas forças, dos elementos, por meio de concentrações, de tentar integrar isso na poética, no conceito da obra que

é contínua, coletiva, que é uma obra de urgência e de estratégias também. Então, performance tem funcionado muito pra mim, ela tem me possibilitado socializar muito dessas energias que eu tenho conseguido alcançar nessa caminhada e é uma forma de fazer uma arte que não seja visual. Eu tenho batido um pouco nessa tecla, que a arte fica muito no campo da visualidade ainda, não é? Tem essa necessidade de alcançar os sentidos, os sentidos a mais do que a visão. Então a sonoridade, a energia que a gente consegue colocar por meio do canto, da voz, ao criar movimento corporal gerando frequência, isso funciona muito pra mim. É um trabalho que eu gosto de fazer, é mais uma forma de entregar o corpo e o espírito para que uma força maior se manifeste. Não seria exatamente uma incorporação, mas um estado de ponte, de teletransporte.

LF / Linha de transmissão, não é?

JE / É, uma linha de transmissão [risos].

LF / Adoro essa sua profissão original, de eletricista de linha de transmissão, e como você agora opera outras centrais energéticas. Às vezes tenho essa impressão, quando vejo sua atuação, não apenas no trabalho plástico, visual, artístico, mas também político, não é? Pessoal convidado, não quer entrar na conversa? Gostaríamos de ouvir vocês.

Anderson Arêas / Boa tarde, Jaider e todos. Eu venho acompanhando o trabalho de vocês nos últimos anos e ano passado vi a série de pinturas do Jaider, *A guerra dos Kanaimés* (2020), na 34ª Bienal de São Paulo e também *Pameri Yukese*, individual da Daiara Tukano no CCSP, e *Véxoá*: nós sabemos, a primeira exposição de arte indígena contemporânea na Pinacoteca de São Paulo. Eu tenho aprendido muito com a arte indígena contemporânea e com a literatura indígena contemporânea: destacaria os trabalhos da Eliane Potiguara, Firmiano e Luiz Gomes Lana, Kaká Werá, Davi Kopenawa, Ailton Krenak, Jaider Esbell, Daniel Munduruku, Graça Graúna, entre outros. Tenho aprendido muito com vocês, principalmente sobre as transmissões entre ancestralidade, arte e espiritualidade. Entrevistei o Jaider em 2019 e ele me devolveu uma pergunta que ainda vem tendo em mim um efeito bastante medicinal: “Quem são vocês, cientistas?”, ele me questionou. Agora, aproveito o tema da revista, *Cânones em rotação*, para multiplicar a pergunta: Quem somos nós, cientistas e artistas, diante deste milenar esfriamento do espírito nas suas formas de ver e ser no mundo? Como enfrentamos esta vencida razão sem espírito?



Figura 5
Jaider Esbell,
A guerra dos Kanaimés 7,
2020, posca e acrílica
sobre tela, 145 x 110cm.
Foto: Marcelo Camacho

JE / Tudo bom, Anderson? Então, pensando como vamos vivendo e nos colocando um pouco fora desta realidade que vivemos, ou que acha que é realidade, e faz uma análise, como ficamos sujeitos a esse descontrole que impera, essa confusão que é estado constante de conflito e de embaraçamento, que se complica ainda mais quando se traduz, essa falta de controle de qualquer coisa que seja, até de identidade. Que é um pouco próximo do que o Davi chama de Larara, o grande estado, que vai engolindo tudo e ninguém consegue chegar na origem da situação. Eu acho que o trabalho que a AIC vem fazendo acaba existindo enquanto um movimento que surge a partir de alguns personagens que corporificam essa coletividade: o Denilson Baniwa, a Daiara, a Naine Terena, o Gustavo Caboclo vêm estudando com muita dedicação a passagem dessas grandes questões nesse tempo que estamos circulando pelas academias, pela política partidária e por alguns outros lugares dessa sociedade, com esse conjunto de pensamentos, ações, trajetórias... a própria vida é colocada nisso, sugerindo, talvez, por outra forma de linguagem, o que os mais velhos sempre quiseram dizer do respeito mínimo pela existência de cada povo enquanto constituição própria e por toda diversidade que há. Povos, universos próprios, que são inteiros e íntegros, ainda não se completou esse distanciamento tão esperado do sistema dominante que é de integrar o espírito da natureza dos nossos povos com o universo como um todo. E aí, nós encontramos na palavra arte uma forma de fazer essas políticas todas. Fazemos um trabalho diversificado, desde o trabalho de professor, um trabalho de base para alcançar um elemento fundamental dessa ideia da transformação social, da educação, que é o imaginário, a curiosidade, despertar para a sinapse do primeiro impacto. Então a ideia de arte é boa porque ela é uma boa armadilha, um ponto de atração muito forte. Para nós, a arte indígena contemporânea funciona como armadilha, enquanto estratégia contracolonial.

AA / Pensando em dois trabalhos recentes que, para mim, deixaram uma importante marca historiográfica: na pintura do Denilson Baniwa, *Reantropofagia* (2019) – apresentada na entrada da exposição de arte indígena contemporânea intitulada *Reantropofagia* (Centro de Artes UFF, 2019) – em que vemos a cabeça do Mário de Andrade e o livro *Macunaíma* em um cesto com sementes de urucum, milho, mandioca e outras tecnologias indígenas. E o outro momento foi a ativação que o Jaider Esbell e a Daiara Tukano fizeram na Pinacoteca, no contexto de *Véxoa: Nós sabemos* (2020), em que a Daiara vestiu um manto tupinambá

vermelho, feito por ela, e o Jaider vestiu um manto branco, todo desenhado e juntos os dois fizeram uma defumação com canto passando pelas salas da Pinacoteca. E num dado momento eles dois enfrentaram a pintura *Antropofagia* (1929), de Tarsila do Amaral. No catálogo de Vexoa tem umas fotografias belíssimas desses momentos de enfrentamento entre os cânones. Eu gostaria muito que vocês comentassem a respeito desse momento específico de ativação artística e historiográfica.

Daiara Tukano / Responde aí, macuxi [Silêncio]. Boa tarde, pessoal, estou aqui ouvindo, não é? Eu queria até aproveitar para fazer uma pergunta para o Jaider: Você não fica de saco cheio desse povo perguntando toda hora sobre Makunaima, não? [Risos]. Desculpa. Mas assim, por favor, não me levem a mal. É porque às vezes eu tenho a sensação que tem uma tara com essa parada da Semana de Arte Moderna e da Antropofagia, do Mário e do Makunaima, e tudo mais.

RD / Concordo.

DT / É uma tara do exotismo, com um racismo muito mal velado, sabe, dessa construção de pensamento brasileiro, de se refletir o Brasil por um viés que é racista mesmo, não é? Um autorracismo. Um autoetnocídio, o que estamos vendo hoje. E, desculpa, por favor, não é nada pessoal mesmo. Mas é porque eu tenho acompanhado um pouco o Jaider nos últimos anos [risos] e eu admiro profundamente essa paciência para ficar falando disso, porque eu fico sem paciência [risos]. Desculpa, acho que eu estou um pouco de TPM. “Ai, puta merda, tanta coisa para perguntar e fica falando de Macunaima toda hora, meu.” Sabe...

LF / Vocês também, não é, pessoal?

DT / Pois é, mas é uma dinâmica meio maluca. Desculpa a sinceridade. E pode ser uma coisa muito pessoal minha, porque dentro do meu percurso acadêmico... Eu sou formada em artes visuais pela UnB. Então eu tive alguns anos para ficar ouvindo durante aulas e aulas essa galerinha e compreender o quão canônicos, icônicos e poderosos se tornaram nesse coletivo imaginário brasileiro a Semana de Arte Moderna, a Tarsilinha querida, o Oswald, o Mário, essas obras e tal, poxa, que legal. Mas também foram anos e anos vendo a ausência absoluta da menção respeitosa em relação aos povos indígenas na história da arte, não é? E nós vamos e estudamos o livro daquela senhora lá, como que é? Puta merda, esqueci o nome dela.

CD / Araci?

JE / Lux Vidal.

DT / Não, que Lux o quê! Quando vamos estudar história da arte... No Brasil, temos que ler um livro da... Ai, pior que eu tenho esse livro aqui na prateleira, mas é um livro que cai no vestibular, sabe? [risos] Da história da arte. Não vou lembrar do nome dela agora, estou bloqueando isso da minha cabeça, que absurdo. Mas, enfim, a representação do indígena é praticamente inexistente, o que tem é a representação do “índio”. Entre muitas aspas, não é? E é o índio morto, o índio catequizado. É o índio que vai se misturando, mas é uma visão extremamente superficial, manchada por esse fetichismo que só consegue ficar nessa tara, na superficialidade. E é exatamente com isso que nos incomodamos quando entramos num espaço museológico, desses muito reverenciados, seja no Brasil ou no resto do mundo, pela maneira como os povos indígenas são colocados nesse espaço do museu... Essa coisa da etnografia, como se apresenta, como se contextualiza é de uma violência escrotíssima, não é? Eu sei que vocês vão publicar, por favor corrijam minhas palavras, caso vocês queiram publicar isso daí [risos]. Ou então bota que é escroto mesmo, aí se colocar ESCROTO, bota em *caps lock*, em negrito. Porque não se vê em nenhum lugar, em nenhum museu se discutir de uma maneira mínima o processo de genocídio e o processo colonial, não é? Então, entrar na Pinacoteca, todo esse processo de construção da Vêxoa como uma primeira exposição com curadoria indígena, uma exposição de AIC, inclusive se compreendendo que a arte tradicional também é contemporânea, não é? Aquilo que foi muito tempo tachado como objeto, artefato, artesanato, essas coisas. Também é arte, também é contemporânea, não é? Romper várias dinâmicas de poder dentro dessa coisa de se debater arte, não é? E nós entrando lá dentro, para visitar com liberdade. Que o manto tupinambá, por exemplo, não tem no Brasil, não é? Os que estão em pé, estão lá na Europa, engaiolados naqueles aquários, nem patrimônio brasileiro são. Os mantos tupinambás são patrimônio da Noruega, da Bélgica e da França. No Brasil, o povo tupinambá continua sendo massacrado, o cacique Babau é um dos caciques mais perseguidos que tem. Já perdeu até a conta de quantos são os atentados que foram feitos contra ele. Então, é um ato muito político se fazer essa ativação, justamente dentro desse espaço da Pinacoteca que tem um acervo histórico da arte brasileira. Tendo estudado história da arte – eu até iniciei o mestrado em história da arte, mas tive que abandonar – eu fiquei tão emocionada vendo aquela escultura

da *Moema* na Pinacoteca. Se vocês foram na Pinacoteca, bem na entrada tem aquela estátua de bronze que é a *Moema*... Que é uma menina de uns 15 anos afogada, morta na praia. Ela não chama muita atenção de quem passa pela Pinacoteca. O pessoal não entende muito, não é? Mas quando eu vi, eu chorei, eu me arrepiei, me emocionei, dá um aperto no peito ver esse fetichismo e esse erotismo com a mulher indígena assassinada durante o processo de 1500, não é? É violento. É muito violento. E eu sei do que estou falando, já fui estuprada... Quantas notícias... Quantos... Mais de mil parentes morreram esse ano de covid. Esse sentimento, para quem é indígena, é muito real. Ele não consegue ser abraçado por essa tara de quem fala dessas coisas com tanta superficialidade. Seja o Oswald, seja a Tarsila. Com todo respeito. Visitar esse tipo de obras, como a *Moema*, ou a Fundação de São Paulo, ou a própria antropofagia, ou as gravuras daqueles franceses que passaram ali em São Paulo, os expedicionistas. É um trabalho espiritual muito grande, não é? Caramba, quando passamos na frente da *Moema*, para mim foi assim... Eu pensei, nossa, eu senti, temos que rezar para libertar essas almas dessa representação. Mas eu te juro que se eu não falasse isso aqui agora para vocês... duvido que algum branco tenha entendido uma coisa dessas. Duvido muito. Tinha gente que assistiu e nem faz ideia do que é um manto tupinambá. A grande maioria nem faz ideia que escultura é essa. *Moema* tem várias representações, vai estudar Iracema, o Guarani, sei lá, mas não tem o vínculo afetivo de gerações, né? Como isso é uma constante na nossa identidade, poxa vida! O Jaider sabe o que foi todo o processo de demarcação da Raposa Serra do Sol. A mãe dele morreu de covid durante essa pandemia. A gente está aqui presenciando a continuidade dessas coisas, mas o que prevalece ainda é a curiosidade fetichista da tara sobre essa aproximação. Como se aproxima, como se chega para tratar de AIC? É muito desafiador para mim isso. Estou divagando um pouco, que é assim que nós funcionamos, mas eu fico observando até que ponto as pessoas dentro desse âmbito acadêmico, parece que nós vamos, é, como eu diria? Eu me sentia muito assim na pós-graduação em direitos humanos, como se nós fôssemos domesticados pela Universidade a querer atender um sistema de pensamento, um sistema de ciência, que, lamentavelmente, se alimenta, se baseia e serve para reforçar essas estruturas de racismo, de violência estrutural contra povos que são considerados minorias, incluindo os povos indígenas, ou qualquer outro grupo social que seja considerado minoria, não é? E consegue

Arte & Ensaios
vol. 27, n. 41,
jan.-jun. 2021

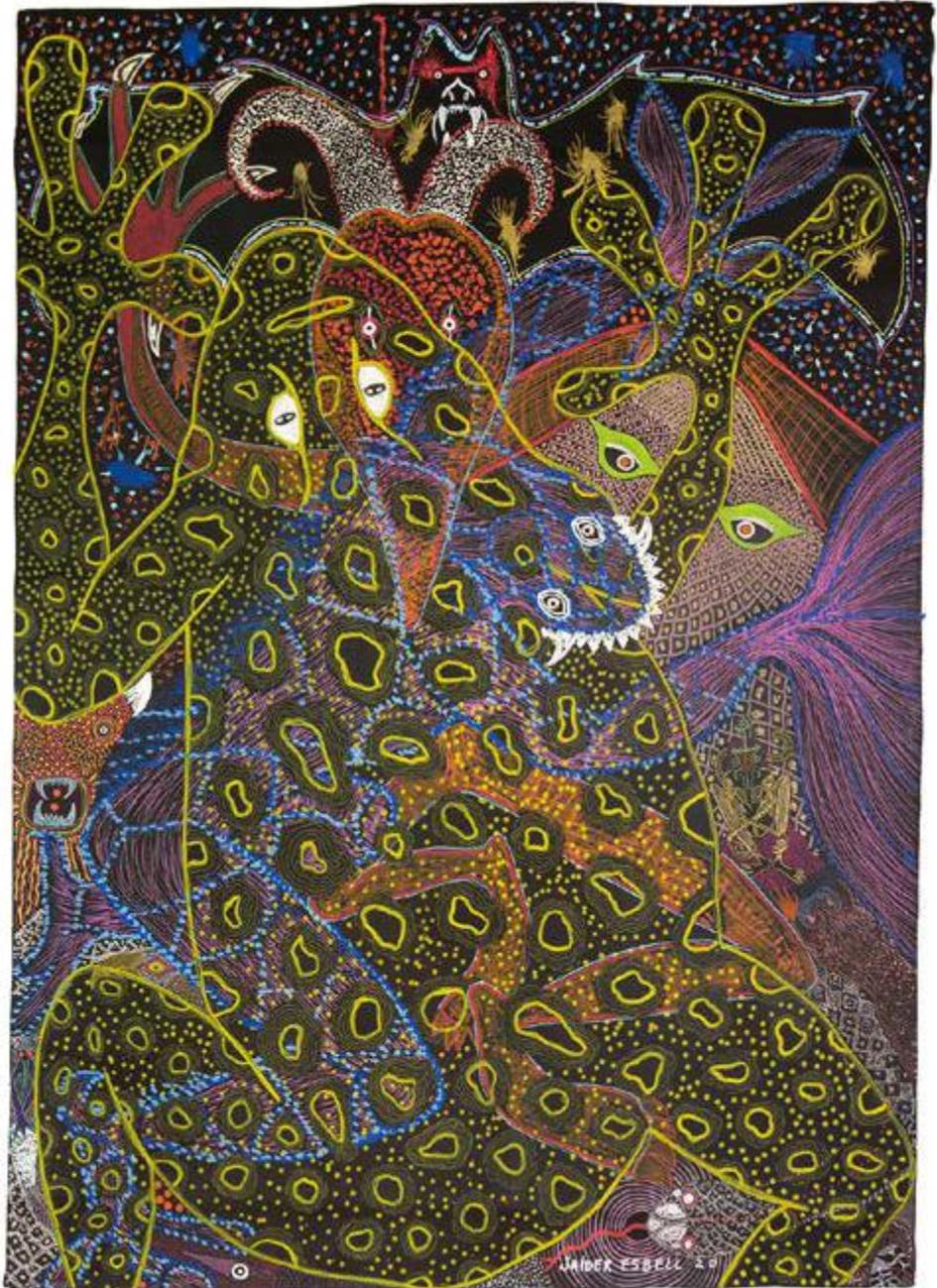


Figura 6
Jaider Esbell,
A guerra dos Kanaimés 8,
2020, posca e acrílica
sobre tela, 145 x 110cm.
Foto: Marcelo Camacho

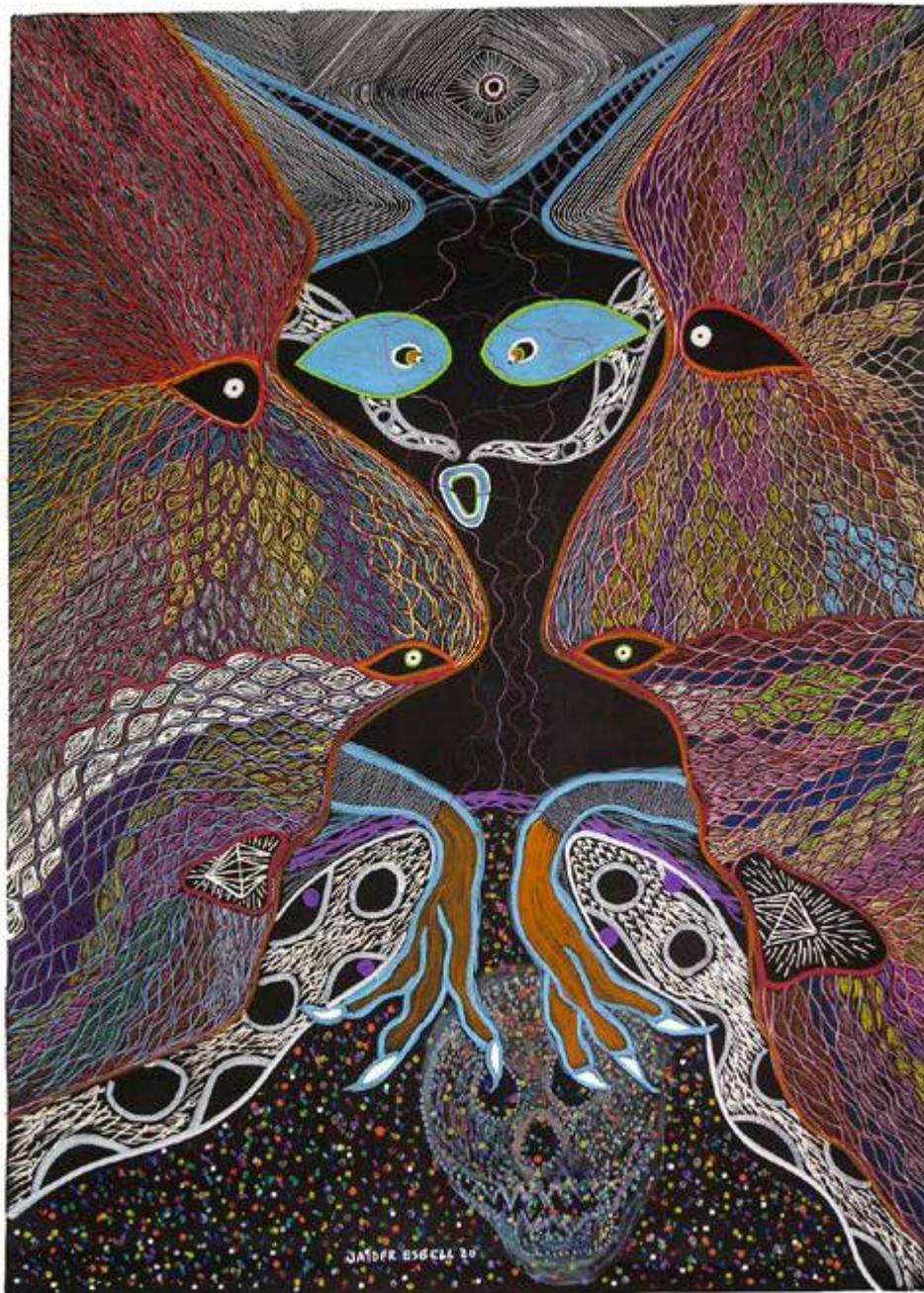


Figura 7
Jaider Esbell,
A guerra dos Kanaimés 9,
2020, posca e acrílica
sobre tela, 145 x 110cm.
Foto: Marcelo Camacho

fechar os olhos, os ouvidos, a pele, o tato, o gosto, o nariz a sentir o cheiro de outras compreensões, de outras coisas que estamos enxergando. Então com relação a essa performance, essa ativação...É cerimônia mesmo. Precisávamos lavar um pouco da nossa alma. Eu sei que eu estava precisando. Lavar um pouco desse sentimento. Procurar dialogar com essas obras por todas as memórias que estavam lá, que estão lá, de outra forma. Marcar uma presença distinta. Viva, em vários níveis, viva mesmo. Um manto tupinambá vivo. Que anda, que tem autonomia, que tem liberdade para entrar e para sair daquele lugar... E poder principalmente reverenciar com muito respeito os trabalhos de cada povo, cada parente, cada representante que participou da Vexoa. A ponto de fazer uma reverência mesmo. Mas é isso, e desculpa aí qualquer coisa.

LF / Agradecemos. Intervenção importante.

RD / A Lygia Pape certa vez me chamou atenção e falou: “Você fica exaltando esse europeu Duarte, você deveria procurar suas raízes”. E acho que todo brasileiro deveria respeitar e procurar suas raízes. Eu concordo com tudo que ela falou por conta disso, de o quanto as pessoas estão viradas olhando para o horizonte do colonizador. Sempre o colonizador. Sempre repetindo, repetindo. A própria academia sempre repetindo.

DT / Te fiz uma pergunta, Jaider [risos].

JE / Oi, Daiara. Então, acho que essa parte da paciência vem [risos] da presença marcante do vovô Jabuti nessa constituição toda do Makunaima. Acho que o Makunaima paga seus pecados de peraltice quando ele tem que ser o vovô Jabuti. Que é ir devagarzinho. Ou ter que explicar tudo de novo, sempre. Acho que faz parte da dinâmica. Como imprimir uma história no mundo se não for contando milhares de vezes? Passa por esse exercício braçal de repetir. É a tradição. Faz parte da nossa oralidade, vamos por esse lado que facilita e deixa mais leve, esse exercício. É isso. Queria dizer que vai ter que falar muito mais sobre a canoa da transformação. Muito brevemente, ainda mais [risos].

DT / [Risos]. Que bom que nenhum antropofagista resolveu roubar ou escrever a respeito da nossa canoa antes [risos].

Paula Berbert / Deixa eu pedir licença aqui...

JE / Bora lá gente, que eu ainda vou receber o Davi Kopenawa aqui na galeria.

PB / Você usou a ideia da armadilha, algo que tem aparecido nos seus textos recentes sobre a AIC, e em alguns trabalhos seus, como aquele apresentado

ao Prêmio Pipa Emergencial, em que você performa na rede instalada aí na galeria com o artista José Taurepang – “A rede pra esperar a caça grande”. Acho que a primeira vez que eu vi foi em *post* seu no Facebook, de 2018, em que você diz que a AIC é uma armadilha, um ponto de encontro. Em um outro texto seu publicado no meio do ano passado, você avança nessa reflexão ao definir a AIC como uma armadilha para pegar armadilhas. E aí fico pensando que o livro do Mário de Andrade, nesse sentido, foi uma armadilha: a crítica pensa que quem caiu na armadilha foi Makunaima e de repente você nos conta que Mário de Andrade é quem foi capturado, numa armadilha montada pelo Grande Avô. Pode ser produtivo então refletir sobre a diferença entre a caça e o caçador, quem é que cai na armadilha. E nesse sentido resgato a sua definição sobre a AIC como um dispositivo para pegar outras armadilhas para pensarmos os desafios de expor a arte indígena nos espaços dos brancos, nos contextos que não são aqueles nos quais essas obras foram produzidas. E aí tem um desafio de tradução que é gigantesco, e me parece que a AIC lida com esses desafios de tradução de mundos em diversas camadas. Queria te provocar a pensar sobre que armadilhas são essas que a AIC serve para capturar nesse encontro de mundos.

JE / Boa, Paula! A AIC é uma armadilha porque nos convida a aprofundar essa questão da identidade. E quando ela vem com essa densidade, puxa para a ideia de essência, de matriz, até mesmo de pureza, que é essa relação ainda muito romantizada da integração plena do homem com a natureza. E aí, ela vem nos fazendo questionar como fazer essa transição, essa transposição nos mundos. Ela vem como uma armadilha para pegar armadilha porque pressupõe se lançar nesses espaços do enquadramento, do encaixotamento, do emolduramento. Tem que entrar lá para ver como funciona essa dinâmica, com a habilidade de não ficar aprisionada. Ela vem com a chance de operar códigos muito sutis, muito distintos, nessa ideia de intermundo da comunicação, passando pela ideia da tradução. Porque ela vem trabalhando uma segunda parte da ideia de existência, que é o tempo presente, a questão do protagonismo da atuação, da corporificação da presença do indivíduo. Essa coisa que ainda falta, não é? Tem o índio, mas não tem o indígena. E aí, a parte do indígena tem ainda mais desdobramento para a questão do indivíduo e o seu papel na sociedade. Então é uma armadilha porque vem cheia de proposições. Em certo ponto, ela aumenta ainda mais essa ideia da exotização, provoca ainda mais essa tara. Além de provocar, acaba dando

mais elementos para que essas discussões se ampliem e para que acabem conectando tempos distintos das trajetórias. E fazendo uma colocação com a história de Makunaima, o povo não aguenta mais, como Daiara diz, não é? Em relação à canoa de transformação, a escola do Feliciano Lana, do povo do Rio Negro, que está cada vez mais popular, vamos usar essa palavra, assim como a arte dos Maxakali, essa coisa toda, como a AIC vem de certa forma...

RD / Passou um avião!

JE / É de garimpeiro.

[Risos gerais]

JE / Então, Paula Berbert, a AIC é isso, talvez seja uma caça, um ato de caçar. Você vai usando várias armadilhas, dependendo da ocasião que encontra. E num outro movimento, é tentar fazer essa tradução de mundo. Ir lá, ver como acontece, falar para os parentes como as coisas funcionam, como é que não é, os riscos... Tem essa figura de dar a mão um ao outro, é uma forma de apresentar, de tentar fazer com que role algum diálogo.

PB / Escutando você, vão se produzindo várias sinapses no meu pensamento. Quando você coloca a questão da armadilha como dispositivo de tradução, penso que uma armadilha, para ser eficiente, subverte o comportamento daquela caça que se deseja capturar. Tem um tipo de armadilha específico para pegar macaco ou peixe... A armadilha é esse ardil com que o caçador, conhecendo muito bem o comportamento daquele bicho, consegue pegá-lo. E aí queria trazer suas formulações sobre como a AIC serve compartilhar o modo de funcionamento do mundo branco com os parentes, com as comunidades... E ainda essa perspectiva de que os termos que você usa nas suas elaborações sobre a arte indígena têm muito a ver com essa dinâmica de pesquisa... Como quando você analisa o período em que trabalhou como eletricista de alta tensão e define toda a sua trajetória até o momento atual, dedicando-se exclusivamente à tarefa de artista, como uma grande trajetória de pesquisa, desde que começou a se dar conta da história dos Macuxi, a entender a violência ... E retomando a ideia de que a armadilha é em si um mecanismo de tradução daquilo que se quer pegar, e pensando no que você vai apresentar como curador no MAM SP, no título da exposição e no argumento curatorial que você está trabalhando, que é a ideia do moquém... Queria que você falasse sobre isso, sobre a AIC como estratégia de hackeamento do comportamento dos brancos, dos críticos de arte, dos antropólogos, dessas expectativas. E como entendê-las na sua perspectiva de

pesquisador intermundos, na partilha com os parentes e com as comunidades, é uma forma de atender a essas dimensões artivistas... Esse vínculo indissociável que seu trabalho como artista, curador, pensador, tem com a causa dos povos indígenas de maneira ampla, e também com os compromissos que você tem com as comunidades com quem tem uma relação próxima, como na Terra Indígena Raposa Serra do Sol... Enfim, não sei se ficou uma grande viagem essa pergunta, mas fiquei pensando nisto: se a AIC pode ser uma armadilha, você, como artista, seria uma espécie de caçador do sistemão e de todos os recursos que podem se transformar nesse moquém [...]

JE / A ideia da AIC encontra esse conjunto de realizações e evidências, e se constitui enquanto movimento de resposta prática para as comunidades porque não é exatamente uma teoria. A AIC não é uma sigla teórica, ela é tentativa de reunir, é o que nós vimos fazendo. Uma das coisas que eu tenho observado é que a AIC, quando tratada como deve ser tratada, nesse caráter coletivo, consegue colocar uma perspectiva bem interessante que é a comunidade se rever, e isso não deixa de passar por esse lugar do conflito. Porque para uma comunidade se rever, melhorar – vou usar essa palavra – ela precisa se movimentar internamente, e isso mexe com questões em que acaba prevalecendo essa natureza do conflito. Então isso pode ser também uma das armadilhas que a arte indígena contemporânea acaba trazendo à tona. Mas de fato ela tem feito vários exemplos, na Raposa Serra do Sol, no povo da Daiara, no povo do Denilson, no povo aí dos artistas, da Naíne, na galera do sul, não é? A AIC, quando consegue passear um pouco por esse lado de cá da ideia do sistemão, reforça a urgência de as comunidades se unirem mais em torno de sua própria cultura, se pesquisarem mais, não é? E isso é gostoso, ver esse levante, esse fortalecimento mútuo, que vem desse reforço. Quando esses espaços em construção são protagonizados dentro da lógica do movimento, que é partilha, multiplicação, inclusão, cada vez mais dessa diversificação, ocupando amplamente territórios e espaços coloniais, avançando para dentro da ideia de reconquista de si mesmo, que é a história da decolonialidade e imprimindo sua presença no tempo, que é essa coisa da contracolonialidade.

LF / Jaider, a partir dessa sua resposta e dos últimos diálogos que foram travados com Daiara, com Paula, me salta aos olhos a dimensão pedagógica do projeto AIC. Com relação aos próprios povos que se mobilizam, mas também com relação aos brancos, com o mundo da arte. A Daiara é veemente na cobrança

Arte & Ensaios
vol. 27, n. 41,
jan.-jun. 2021

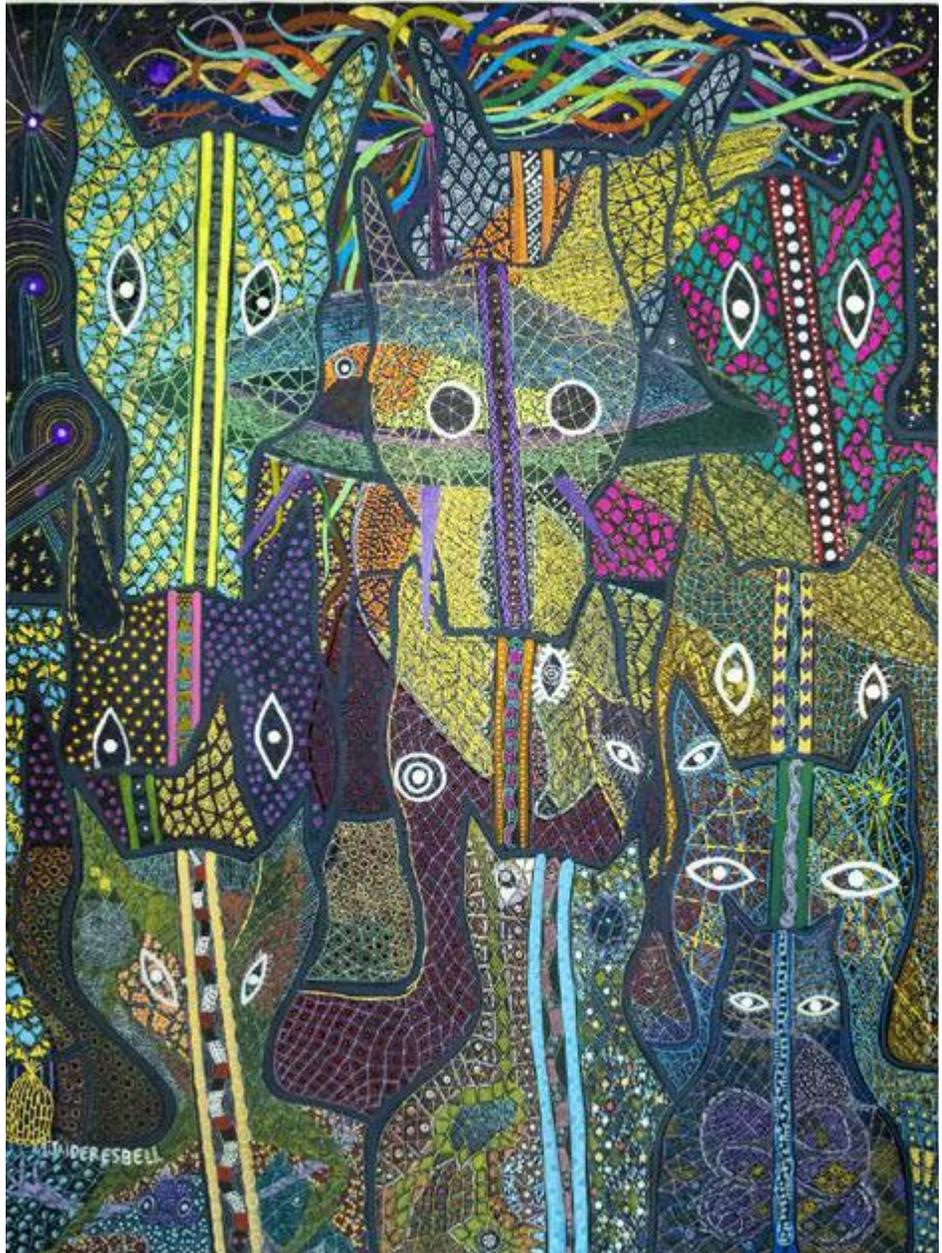


Figura 8
Jaider Esbell,
Os Parixaras das serras,
2021, posca e acrílica
sobre tela, 100 x 75cm.
Foto: Marcelo Camacho

de que outros assuntos nós, brancos, podemos trazer para a conversa, no sentido de uma ampliação de nosso repertório. E me parece interessante pensar na sua capacidade de transitar entre diferentes culturas. Que não é uma experiência apenas sua, mas também da Daiara, da Paula, do Anderson, enfim, de pessoas que vêm de outras culturas ou que procuram esse contato... talvez todos nós tenhamos aí nossos atravessamentos, enfim... a pureza é um mito.

JE / Então, pensar nesse conjunto de práticas e fazeres que a AIC vem trazendo é realmente muito pedagógico, conseguindo estar hoje mais presente na própria escola com essa coisa da virtualização. As escolas, que teriam muito mais dificuldade de acessar alguma comunidade, algum artista indígena, enfim, qualquer pessoa que tenha interesse pelo universo indígena está hoje podendo ter mais contato, interação, não é? E esse trabalho todo e essa repercussão passam pela necessidade, ou oportunidade, que nós temos dessa mediação, fazendo uso das redes sociais, dessa coisa do ativismo, que é se posicionar enquanto artista, ativista e se utilizar dessas linguagens todas para fazer política e marcar presença, demarcar territórios. Então a AIC está criando essas ambiências, que nos atravessam de uma forma ou de outra. Você falou essa coisa da pureza, da mestiçagem, essa reivindicação do povo que tem muita gente atrás de...quem é a minha tribo. Enfim, como isso é interessante e também complexo, não é? Nesse campo da utilização da própria cultura como forma de se posicionar socialmente, passando pela ideia de promoção, apropriação, e todas essas questões. Então é muito pedagógico nesse sentido porque faz esses assuntos se aproximarem, se confrontarem. E isso é muito bom porque reflete de fato uma tensão mínima, dá uma energizada na coisa.

LF / Colocando até questões sobre o sentido de fazer arte, não é? Porque é a partir de outra concepção, com algo muito mais coletivo, muito mais ligado à própria memória.

JE / Então, a arte contemporânea é isso, ela vai lá no palco, vai no cubo branco, chega lá e diz que a arte não é necessariamente aquilo e, por ser um reflexo dessa coletividade, reflete para essa base a ideia de que vivemos, de fato, um estado pleno de arte, que cada um pode ser artista, não é? E não se prender nessa limitação de que no mundo branco o artista é uma ou duas ou dez pessoas na sociedade de 100 mil pessoas. Na sociedade indígena, todos são artistas. Em resumo, um mundo com artistas, feito de artistas, é um mundo muito mais viável.

LF / Pode falar um pouquinho mais sobre essas noções de arte, que vêm por intermédio dos povos indígenas? Como é isso? Essa compreensão de arte?

JE / Tenho falado sobre arte e memória, então, essa história de trabalhar conceitualmente, politicamente a arte reflete essa coisa da comunidade. E o estímulo à memória traz a necessidade de diálogo, de pesquisa própria, de aproximação e de reconstituição memorial. E quando ela coloca a comunidade nesse estágio de se lembrar e de se reencontrar, acaba não exatamente virando as costas para a grande sociedade, mas tem a chance de imergir em si mesma e esquecer momentaneamente que está rolando uma colonização e tal. E ela pode, de fato, viver o seu tempo presente. Então, a AIC tem alcançado essa condição de provocar um estado de consciência coletiva de que, com todo esse aparato do mundo branco, é possível estar presente no nosso próprio tempo, essa coisa de ser indígena e ser contemporâneo, um pouco por aí.

LF / Maravilha! Não sei se há ainda desejo de fazer mais alguma pergunta... Podemos ir nos encaminhando para uma finalização.

JE / Esse é um assunto que estamos pesquisando muito, entramos nessa canoa, da AIC e tal... Fizemos várias movimentações, temos usado muito rede social para ir disseminando essas ideias, e a coisa tem repercutido aí, tem movimentado muita coisa; estamos com uma passagem boa pelo cenário da arte nacional, internacional, olhando com muito cuidado o que isso significa e o que pode significar, quais as chances e os perigos que tem a aproximação com esse sistema. É um momento de muita atenção que estamos vivendo e é um momento também que as universidades especialmente têm que estar alinhadas conosco, como sempre estiveram, lembrando que nós temos na universidade boa parte da nossa formação, não é? Então, enquanto parceiros, eu acho que é fundamental que estejamos juntos, conectados, nessa costura de se apoiar nesse entendimento de buscar se comunicar cada vez mais assertivamente com a ideia de comunidade; institucionalmente o artista como uma referência, influência, a universidade também; como isso deve ser tratado, constituído, reportado e também deixado muito aberto, para que haja essa participação. Esse é um assunto que não dá para ser tratado dentro da perspectiva de um artista sem correr o risco de ser uma opinião muito pessoal, muito individual, pois sempre perpassa por trabalhos de uma coletividade, não é? O nosso desafio é exatamente sair dessa pessoalização das coisas e tentar integrar o caráter coletivo, corporativo, que o movimento tem.

LF / E como é que você processa esse agenciamento de outras coletividades? Essa penetração, o espalhamento dessa ideia e a participação de outros artistas e povos?

JE / Nosso passeio por essas dimensões do sistemão tem sido muito construtivo para ambas as partes. Temos conseguido fazer com que se compreenda minimamente que para nós a arte faz parte da vida e, portanto, não faz muito sentido quando é tratada dentro da individualização; ela é sempre colocada nesse contexto da coletividade, então, podemos tratar a minha trajetória enquanto performance de neto de Macunaimã para dar essa visibilização para um lado da história e aí vem a história do Gustavo Caboclo, com sua família e com a coletividade, trazendo dentro do universo que tenta ser criado em volta da figura dele, toda a família, toda uma narrativa, todo um argumento; e mostrando que uma arte é feita de memória, portanto, ela é tecida e construída dentro da coletividade, dentro do contexto de família e isso coloca um patamar de que todos da família são artistas e realmente coloca muito em risco a fragilidade da figura do artista. Então, eu acho que a AIC tem passado por esses lugares todos e tem chegado para cada comunidade dentro do seu contexto, do seu tempo, do seu momento, na sua intensidade, mas está viva, está circulando, não é? E tem mexido com esse sistema que está aí há 500 anos operando, que é a ideia da arte propriamente oficial.

LF / É muito bom ouvir essas notícias. Notícias de transformações, de movimentos...

JE / Hoje estamos com a presença mais marcante dentro da academia, enquanto cocurador de algumas pesquisas, co-orientador. E experimentando essa questão da autoria coletiva, da pesquisa coletiva. Os campos que temos experimentado são desdobramentos dessas ações, temos expectativas boas dessa coisa de marcar uma presença histórica em vários espaços. Temos feito aí os protocolos se questionarem em relação a eles mesmos, não é? Tenho visto o trabalho da coletividade crescer, cada vez mais os artistas assumindo a responsabilidade, tendo esse desempenho muito bom de levar onde quer que eles estejam, esse desafio que é uma atuação conjunta.

LF / Você pode falar alguma coisa sobre o projeto da Bienal, do moquém? É esse o seu projeto? A Paula falou do argumento curatorial...

JE / A exposição Moquém nasce do convite da Bienal para fazer parte desta edição. Pesquisando o meu trabalho, eles conheceram o trabalho que eu

desenvolvo aqui em Roraima, a constituição da galeria, todo esse trabalho intenso de constituição das coisas. E aí, além de me convidar, propuseram que eu assinasse, junto com a Paula Berbert e o Pedro Cesarino, uma curadoria para apresentar uma exposição, a princípio, individual para mostrar tudo o que eu faço e tal, e fomos construindo isso e pensamos que a individual não seria interessante, mas que fizéssemos uma coletiva. Depois de alguns adiamentos da exposição, reformulamos, e acabei assumindo a curadoria, e a Paula passou a ser a nossa assistente, e o Pedro, consultor. Foi a forma que encontramos para atender à expectativa desse arranjo de mundos, de figuras, instituições e tal... protagonismo e justiça das coisas, tudo junto. Pedro veio aqui em Roraima, e a Paula também. Começamos a estudar a partir do acervo da galeria, a ideia da exposição coletiva e chegamos na formulação da poética do moquéem, que é essa conjuntura de ações, movimentos e intenções, que é a saída dos caçadores por um longo período, vários dias na mata para ficar caçando para grandes ocasiões comunitárias; eles vão, caçam o animal e então, como não têm como conservar a carne com gelo ou com sal, eles moqueiam a caça. Eles fazem um jirau de varas, colocam um fogo lento, com muita fumaça embaixo e vão lentamente desidratando a carne e ela vai ficar completamente seca e dá para preservar por vários dias. Então, os caçadores voltam para a comunidade e distribuem a carne para o povo e não comem daquela comida, comem outras coisas. Nesse sentido, o moquéem é sair para caçar, coletar, voltar e distribuir para a coletividade. Então, a gente começou a trabalhar essa poética do moquéem surarî, surarî não é, moquéem surarî; surarî é a palavra moquéem na língua macuxi. Moquéem é uma palavra tupi, de alcance nacional. E aí, tem isso também... ela é linkada com a nossa cosmovisão. Moquéem era essa mulher-ser, que é esse ato de ser um jirau e ao mesmo tempo, uma pessoa, no tempo em que as coisas passavam de uma metamorfose para outra com muita facilidade. Uma vez a moquéem se vê abandonada e resolve ir embora para o céu atrás do dono que largou ela na Terra e aí, chegando lá, não encontra o dono e fica sem serventia e resolve ser uma constelação que vai indicar para os macuxi quando é o tempo das primeiras chuvas para recomeçar a plantação. Então, tem todo esse trânsito de cosmos, não é? Desde ser um jirau a ser uma constelação. A exposição abre no dia 14 de agosto com 24 ou 23 artistas e coletivos, se não me falha a memória, trazendo várias

narrativas, cosmologias, tempos, migrações, vários cosmos, né? E aí tem a coleção Vacas nas terras de Makunaima – De malditas a desejadas, que é uma das primeiras coleções do acervo da galeria, de 2013. Essa exposição foi levada para os Estados Unidos, quando estive por lá, e vai ser apresentada no MAM, como um dos carros-chefes da exposição e traz obras da Carmésia, do Emiliano, do Isaías Miliano, do Bartô, do Amazoner Arawak, do Diogo Lima, do Luiz Matheus, do Mário Taurepang, obras minhas também e de vários outros artistas como a própria Bernaudina, que já está em memória, né? Vamos levar um conjunto de obras dela, do Charles Gabriel, filho dela, também do Elisclésio, que é a turma do Maturu, que é da resistência mesmo, e vamos levando também, dando um *spoiler* aqui, trabalhos potentes da Sueli Maxakali, da própria Daiara Tukano, Ailton Krenak, obras de artistas do Xingu, como Rivaldo, Tapirapé, pessoas aqui do sul, os Yanomami, então tem uma constelação de artistas que estamos trabalhando. Naquele ritmo de embate intergaláctico, não é? De realidades entre instituições e sistema, tem bastante desafio, mas temos avançado. Acho que hoje o projeto está bem mais adiantado. Eu já assinei o contrato da curadoria, enfim, acho que vai ser muito potente.

LF / Que bom! Vou reservar a data para ir lá ver.

JE / Sim, vai ficar até o final de novembro.

LF / Você tem uma presença individual como artista na Bienal ou só como curador dessa exposição?

JE / Não, tem a minha exposição, tem o meu trabalho na Bienal... Pavilhão, voltam os doze canaimés e também vai ser apresentado o livro *Carta ao Velho Mundo*, que faz parte de uma performance com princípio contracolonial, que se apropria do objeto-arte, da ideia-arte. Enquanto indígena, você pega um livro de arte rabiscado, revisitado, ressignificado, cheio de outras informações e leva isso para a Europa, não mais levado pela Funai ou pelo governo, mas indo autonomamente enquanto artista, ativista e tal. E aí, você faz todo um percurso por lá com esse livro e traz de volta e apresenta para o Brasil na Bienal, como objeto/livro. Vão ser impressas 400 páginas, tamanho maior que A3 e coladas pelo Pavilhão da Bienal e vai ter também a exposição, uma coleção que eu fiz com o professor Charles Gabriel, da comunidade do Maturuca, junto com as crianças e alguns adolescentes, com a escola e com a comunidade, que é trabalhando essa coisa



Figura 9
Jaider Esbell,
*Carta aberta ao Velho
Mundo*, 2019,
livro-objeto, posca sobre
impressão off-set,
37,5 x 27,7cm.
Foto: Marcelo Camacho

de Makunaima, de novo... usando essa coisa da mitologia da história da origem para deseducar um pouco as crianças, descristianizar; claro que é um trabalho muito sutil mesmo, que vimos fazendo... mas é necessário. E o que mais que vai ter? Vai ter também as cobras grandes que estiveram em Belo Horizonte, vão ser instaladas em princípio lá naqueles lagos do Ibirapuera. Então, é muita obra... se for contar, são quase 500 obras. Se for contar as 400 páginas do livro que vão ser impressas, mais os canaimés..., então vai ser uma *overdose* de Jaider Esbell na Bienal.

Como citar:

ESBELL, Jaider. Na sociedade indígena, todos são artistas. *Arte & Ensaios*, Rio de Janeiro, PPGAV-UFRJ, v. 27, n. 41, p. 14-48, jan.-jun. 2021. ISSN-2448-3338. DOI: <https://doi.org/10.37235/ae.n41.3>. Disponível em: <http://revistas.ufrj.br/index.php/ae>

“Vende tela, compra terra” e outras formas de atuação política do Movimento dos Artistas Huni Kuin (MAHKU)

“Sell painting, buy land” and other forms of political action by the Movement of Huni Kuin Artists (MAHKU)

Daniel Dinato

 0000-0002-9066-0939
daniel@dinato.com.br

Resumo

Neste artigo explicito algumas formas de atuação política do Movimento dos Artistas Huni Kuin (MAHKU). Partindo de um evento ocorrido em 2014, a compra por parte do MAHKU de dez hectares de terra no Acre com recursos obtidos com a venda de uma pintura, reflito sobre os caminhos abertos, as conexões possibilitadas e a agência causada pelas imagens-pontes produzidas pelo coletivo no contato entre mundos.

Palavras-chave

Imagens-pontes; Movimento dos Artistas Huni Kuin;
arte indígena contemporânea.

Abstract

In this article I explain some forms of political action by the Huni Kuin Artists Movement (MAHKU). Based on an event that took place in 2014, MAHKU bought ten hectares of land in Acre with funds obtained from the sale of a painting, I will reflect on the open paths, the connections made possible and the agency caused by the bridge-images produced by the collective in the contact in-between-worlds.

Keywords

*Bridge-images; Movement of Huni Kuin Artists;
contemporary indigenous art.*

Há 30 anos, em 1990, famílias Huni Kuin/Kaxinawá¹ ocuparam os seringais Nova Empresa e São Joaquim, no baixo curso do rio Jordão (Acre), os quais, na época, se encontravam sem patrão (Iglesias, 2003, 2008). Atualmente, essa área ocupada é parte da terra indígena do baixo rio Jordão, nove mil hectares nos quais residem cerca de 200 pessoas.² Em 1993, a Associação dos Seringueiros Kaxinawá do Rio Jordão (Askarij), liderada por Siã Sales, comprou os seringais Altamira e Independência (Iglesias, 2003, 2008), cerca de 12 mil hectares, hoje transformados no domínial indígena Kaxinawá Seringal Independência, onde vivem, aproximadamente, 210 pessoas. Vinte anos depois, em 2014, com o valor arrecadado com a venda de uma pintura, o Movimento dos Artistas Huni Kuin (MAHKU), liderado por Ibã Sales Huni Kuin, comprou um terreno de cerca de dez hectares de floresta amazônica nas margens do rio Tarauacá. “Vende tela, compra terra”, diz Ibã. Atualmente, nesse território está sendo gestado o Centro MAHKU Independente.

A prática de “ocupar e comprar” (Iglesias, 2003) terras para construir um território não é recente entre os Huni Kuin. Ainda que, nos casos aqui narrados, as dimensões territoriais e os fins pretendidos para as terras sejam absolutamente distintos, entre eles há uma curiosa semelhança: o processo de compra, ao invés de individualizar, torna coletivo. Vale ressaltar aqui que não estou projetando uma ideia romântica dos indígenas. Essas terras, certamente, não pertencem a todos, sequer a todos os Huni Kuin, dado que existem inúmeras questões em torno de parentesco, além de alianças políticas que determinam quem vive onde e com quem. Certamente, porém, essas terras não são apenas de um indivíduo, e seu usufruto não está limitado a uma só pessoa ou família.

¹ A etnia Huni Kuin/Kaxinawá é composta por mais de 12 mil pessoas, habitantes do Acre e leste do Peru. No estado do Acre, os Huni Kuin vivem em 12 terras indígenas e são estimados em 7,9 mil indivíduos (Oliveira, 2016), constituindo cerca de metade da população indígena do estado. Kaxinawá (também escrito como Kashinawa, Caxinauá, Cashinauá etc.) é o modo como a etnia Huni Kuin foi chamada inicialmente pelos estrangeiros. *Kaxi* significa morcego e *nawa* significa gente. Kaxinawá, portanto, designa a gente-morcego. Esse nome, entretanto, não é bem-visto pelos próprios, que se autodesignam Huni Kuin.

² A terra indígena do Baixo Rio Jordão é contígua à terra indígena do Rio Jordão. Juntas somam 96 mil hectares, nos quais vivem cerca de 1.650 pessoas distribuídas por dezenas de aldeias.

Neste artigo, não refletirei sobre os casos específicos dos anos 1990, já bem narrados e analisados por Iglesias (2003, 2008). Cito esses eventos apenas para situar o movimento recente feito pelo MAHKU em um contexto mais amplo. Acredito que existe na região do município de Jordão, uma memória de que é possível que os indígenas Huni Kuin comprem terras e construam formas particulares de autonomia. Para o MAHKU, esse evento específico da compra é parte de um caminho mais amplo, um agenciamento, entre tantos outros, e que começou muito antes. Visando a melhor compreensão dessa e de demais formas de atuação política envolvidas nas práticas artísticas do MAHKU, ofereço neste artigo uma possível análise. Venho trabalhando com o coletivo desde 2016, especialmente com seu fundador, Ibã Huni Kuin, para quem é fundamental olharmos agora.

Ibã

Ibã Huni Kuin (Isaias Sales, seu nome registrado pelo Estado brasileiro) nasceu em 28 de março de 1964 e, junto com ele, nasceu também a possibilidade de existência do Movimento dos Artistas Huni Kuin (MAHKU). Ibã é a figura central do coletivo, pois foi a partir de suas pesquisas com seu pai e tios sobre os cantos *huni meka* (cantos que conduzem os rituais nos quais os participantes tomam *ayahuasca*³) que o grupo surgiu. Como mostro em minha dissertação de mestrado (Dinato, 2018), a partir da qual desenvolvo este artigo, Ibã é um pesquisador da própria cultura e a figura principal do coletivo.

Ibã trabalhou a maior parte da sua infância e juventude como seringueiro. O duro processo de extrair látex da seringa (*Hevea brasiliensis*), armazená-lo, secá-lo e depois vendê-lo às casas aviadoras foi sua realidade durante boa parte da vida. Aos 19 anos, em 1983, ele teve sua primeira experiência na capital do estado do Acre, quando viaja a Rio Branco para participar do “I Curso de Formação de Mentores Indígenas”, realizado na Comissão Pró-Índio do Acre (CPI-Acre).

³ A *ayahuasca* é uma bebida composta a partir da cocção do cipó *Banisteriopsis caapi* com diversas plantas, em especial a *Psychotria viridis*. De caráter psicoativo, é utilizada em contextos rituais também por outras etnias indígenas da Amazônia.

Foi durante esse curso que Ibã aperfeiçoaria o aprendizado da língua portuguesa. Pesquisar já estava dentro dele, segundo afirma. Pesquisar era aprender com os mais velhos, olhar como se faz, perguntar como se canta, quais palavras devem ser ditas, quais folhas usar para curar. Seu pai, Romão Sales, foi um grande conhecedor das cantorias da *ayahuasca* (os cantos *huni meka*) e das ervas medicinais, pesquisas a que Ibã irá dar sequência, tornando-se ele próprio um *txana* (cantor). Além de estudar com seu pai, Ibã formou-se também com seus tios Miguel Macário e Agostinho Manduca. Aprendeu os cantos que conduzem os rituais de *nixi pae* (*ayahuasca*) e os três conjuntos de músicas cantadas no processo ritual: os do grupo *pae txanima* (cantados no início do ritual para chamar a força da bebida), os *hawe dautibuya* (entoados assim que as visões começam a surgir) e, por fim, os *kayatibu* (cantados até que as visões terminem e a força da bebida diminua seu efeito sobre o corpo dos participantes).

Um dos desdobramentos dessa longa pesquisa foi a publicação, em 2006, do livro *Nixi Pae – o espírito da floresta* (Ibã, 2006),⁴ com os registros dos cantos do *nixi pae* coletados de três *txanas* (cantores) *huni kuin* das terras indígenas do Rio Jordão. O livro tornou-se fundamental para a retomada dos cantos (que vinham sendo substituídos por hinários do Santo Daime⁵) e para o fortalecimento da língua *hantxa kuin*, a língua dos Huni Kuin. Ao registrar e publicar os cantos, Ibã possibilitou que os demais Huni Kuin também os aprendessem. É a partir desse livro que Bane, filho mais velho de Ibã, começará a desenhar os cantos *huni mekas*, dando origem ao que viria ser o MAHKU.

Desenhar os cantos consiste em uma forma específica de tradução de palavras e sons em imagens. Os artistas do coletivo partem das “letras” dos cantos registrados no livro publicado por Ibã e transformam alguns elementos do canto em imagens. O livro e os cantos nele compilados são, portanto, a base de onde os artistas partem para compor as imagens. Essa prática se espalhou na

⁴ Além desse livro, também contou com a pesquisa de Ibã (2007) o livro-cd *Huni Meka – Cantos do Nixi Pae*, organizado por Dedé Maia e publicado pela CPI-Acre em 2007, incluindo dois cds com os registros de 24 *huni mekas*.

⁵ O Santo Daime é um movimento religioso que congrega influências católicas, espíritas, esotéricas, caboclas e indígenas em torno do uso da *ayahuasca*, o daime. Surgiu no interior da floresta amazônica, conduzido inicialmente por Raimundo Irineu Serra (1890-1971), o Mestre Irineu.

região e, atualmente, diversos indígenas Huni Kuin, sobretudo jovens, desenham cantos e mitos. O livro de Ibã, um objeto material poderoso, teve a importância de retomar e reviver tradições, tornando-se um transformador de relações e detonador de criações futuras.

O MAHKU, portanto, insere-se neste contexto de retomar, recriar e transformar tradições Huni Kuin. Pode-se dizer que essa é apenas uma, a primeira, de suas formas de atuação política. Como Ibã define, “o MAHKU é pesquisa espiritual”. Materializa conhecimentos imateriais, ajudando para que eles não se percam. É a continuação das pesquisas de Ibã mas, agora, com novos integrantes, coletivo e compartilhado. É um movimento de artistas que nasce de uma pesquisa própria de Ibã, movimento depois ampliado por seu filho, Bane. Com o decorrer do tempo, o MAHKU seduz e atrai novos aliados, indígenas e não indígenas.

Nesse aspecto, esse grupo de artistas é, a seu modo, um grupo de pesquisadores de suas próprias tradições e, também, inventores de novas possibilidades. As práticas artísticas do MAHKU não são e não podem ser vistas dissociadas das práticas de estudo, reflexão, retomada e compartilhamento de aspectos específicos do modo de ser Huni Kuin, em especial os saberes que envolvem o *nixi pae*. É um projeto grande, sem fim, Ibã diz. Conforme afirma o *site* do grupo,

O MAHKU – Movimento dos artistas Huni Kuin – tem sua gênese no processo tradicional de formação de Ibã Huni Kuin (Isaias Sales) com seu pai Tuin Huni Kuin (Romão Sales), notável pesquisador dos conhecimentos desse povo. Ao longo de sua vida resguardou os saberes musicais e rituais que corriam o risco de desaparecer na sociedade seringalista. Ibã aliou essa formação tradicional com os instrumentos da escrita e da pesquisa ao se formar professor, passando a registrar e publicar esses cantos (MAHKU, 2011).

Em suas falas, Ibã costuma valorizar sua longa e cuidadosa pesquisa, durante a qual ele aprende e registra os cantos junto aos mais velhos, sobretudo com seu avô e seu pai. Na primeira vez em que nos encontramos ele disse que, quando jovem, percebeu que muito de sua cultura estava se perdendo ou já havia desaparecido. A ausência de registros materiais contribuiu para esse apagamento. “Vocês têm computador, têm papel”, diz Ibã, “mas nós não”. O conhecimento, portanto, depende da memória e do interesse do jovem para seguir se atualizando e se transformando.

Em 2007, Bane começou a desenhar alguns desses cantos registrados no livro, com objetivo de dar sequência à pesquisa de seu pai, atribuindo-lhe uma nova forma. Conforme Bane conta no filme *Sonho do Nixi Pae*, ele também “recebeu na miração⁶ a mensagem de dar continuidade à pesquisa do seu pai”. Nesse momento, aquilo que até então era uma pesquisa sobre os conhecimentos que envolvem as cerimônias com *ayahuasca* passou a, gradualmente, também transformar-se em arte. O conhecimento sobre os cantos, até então registrado sob forma escrita, tornou-se visualizável.

Em 2008, Ibã ingressou na Licenciatura Intercultural Indígena e consolidou uma parceria com Amilton Mattos, professor no curso de Licenciatura Intercultural na Ufac. É nesse contexto universitário que, em 2011, será organizada a primeira oficina coletiva de desenhos conduzida por Ibã e Bane com outros jovens artistas Huni Kuin. O resultado impressionou pela riqueza de formas e cores. Os desenhos, então, foram escaneados e colocados no *site* do grupo para que outras pessoas pudessem acessá-los. A oficina foi um modo de ensinar e compartilhar simultaneamente uma técnica expressiva (o desenho) e uma forma de conhecimento (a pesquisa e o saber sobre os *huni mekas*) com nove jovens Huni Kuin.

O processo de expansão, a partir de então, foi rápido. No mesmo ano, os desenhos foram expostos no Sesc em Rio Branco, na exposição O espírito da floresta – desenhando os cantos do *nixi pae*. Ainda em 2011, o antropólogo Bruce Albert⁷ fez a intermediação com Hervé Chandès, diretor da Fondation Cartier em Paris, onde os desenhos foram mostrados na exposição *Histoires de voir*, ocorrida entre 15 de maio de 2012 e 21 de outubro de 2012. A pesquisa espiritual transformava-se em arte, passando a ser institucionalmente reconhecida. A dimensão dessa exposição afetou os integrantes do coletivo, e, ali, os desenhos passaram do contexto de pesquisa da cultura Huni Kuin e do contexto acadêmico para o contexto de arte. Ocorreu um processo de “artificalização”⁸ daquelas imagens.

⁶ Miração é como são chamadas as imagens que, costumeiramente, se dão a ver após a ingestão da *ayahuaska*.

⁷ Bruce Albert nasceu em 1952 no Marrocos. É antropólogo e coautor, com Davi Kopenawa, do livro *A queda do céu – palavras de um xamã yanomami*.

⁸ Shapiro e Heinich (2013, p. 18) definem a artificalização como “um processo de processos”. Segundo as autoras, o processo total de artificalização envolve dez processos “menores”. São eles: “deslocamento, renomeação, recategorização, mudança institucional e organizacional, patrocínio, consolidação jurídica, redefinição do tempo, individualização do trabalho, disseminação e intelectualização” (p. 18). Acredito ser evidente que os processos de deslocamento, recategorização e mudança institucional dos desenhos, realizados primeiramente em contexto de pesquisa e que se transformam em obras de arte, são centrais para o MAHKU.



Figura 1

Um dos primeiros desenhos realizados por Bane Huni Kuin, do canto *Dua Meke Newane*. Disponível em: <https://br.pinterest.com/>

O Movimento dos Artistas Huni Kuin (MAHKU)

Em 3 de março de 2013, o Movimento dos Artistas Huni Kuin foi oficialmente criado em assembleia que contou com Isaias (Ibã), João Sereno (Txanakixtin), Romão Sereno (Tuin), Cleiber (Bane), José Romão (Tene), Franciso Sabino (Ixã), Miguel Sales (Siã), Manuel Vandique (Dua Buse) e Vanderlon Pinheiro (Shanehuni). Dentre as exposições de que o coletivo já participou, destaco Mira – artes visuais contemporâneas dos povos indígenas (Centro Cultural da UFMG, Belo Horizonte, com curadoria de Maria Inês de Almeida, 2013-2014), Histórias mestiças (Instituto Tomie Ohtake, São Paulo, com curadoria de Adriano Pedrosa e Lilia Schwarcz), 35ª panorama da arte brasileira: Brasil por multiplicação (MAM-SP, São Paulo, com curadoria de Luiz Camillo Osório), Avenida Paulista (Masp, São Paulo, com curadoria de Adriano Pedrosa, Tomás Toledo, Camila Bechelany, Luiza Proença, Fernando Oliva e Amilton Mattos), Vaivém (Centro Cultural Banco do Brasil, São Paulo, Rio de Janeiro, Belo Horizonte e Brasília, com curadoria de Raphael Fonseca) e *Vexoá: nós sabemos* (Pinacoteca do Estado de São Paulo, São Paulo, com curadoria de Naine Terena). Dos objetivos propostos pelo coletivo na sua ata de fundação, sublinho os de número 1, 4, 9 e 11:

1. Dar continuidade às atividades de pesquisa e arte, fortalecendo a tradição e o idioma Huni Kuin;
4. Promover encontros e intercâmbios visando a constituição, fortalecimento e ampliação da rede de artistas Huni Kuin;
9. Proporcionar ao povo Huni Kuin uma fonte de renda digna, voltada à pesquisa nas suas antigas tradições;
11. Estruturar um espaço de trabalho que funcione como sede e oficina para os artistas trabalharem e se reunirem (MAHKU, 2013).

Nos objetivos destacados transparecem características centrais para o MAHKU: o projeto artístico consolidado por Ibã está diretamente associado a um modo de conhecimento particular (os mitos e cantos *huni meka*), ao mesmo tempo em que constrói alianças e estratégias de autonomia, sendo esse um de seus aspectos políticos. Essa política, entretanto, não é a política de cargos e votos.⁹ A mediação e a representação não estão personificadas em alguém

⁹ Sobre a relação dos Huni Kuin com a política partidária ver Zoppi (2019).

distante: o político. O MAHKU cria sua própria mediação, as pinturas e, com elas, age. Como Ibã costuma dizer: “Eu não sou político, minha política é o MAHKU” (Vieira, 2018). Uma “política dos artistas”, afirma. Uma política, poderíamos arriscar dizer, da ação direta. Não seriam as obras do coletivo MAHKU formas de (pintur)ações diretas?

Em 2014, após participar da exposição *Made by... feito por brasileiros* (ocorrida de 9 de setembro a 12 de outubro de 2014 nas ruínas do antigo hospital Matarazzo, em São Paulo, com curadoria de Marc Pottier), quando realizou um trabalho junto da artista belga Naziha Mestaoui (1975-2020),¹⁰ o MAHKU vendeu uma obra e, com o recurso obtido, comprou a terra mencionada no início deste artigo. Tal como as compras feitas nos anos 1990, o MAHKU retoma uma área pela compra, em uma região que, há séculos, é habitada pelos Huni Kuin. Esse lugar, ressaltado, ainda está em elaboração, é um sonho sendo construído aos poucos e, até o momento, preserva-se intacta a área. O MAHKU pretende que lá exista um espaço de trabalho para o coletivo e que seja, ao mesmo tempo, um local para a realização de intercâmbios com outros artistas, indígenas e não indígenas, concretizando dois dos objetivos citados em sua ata de fundação. Alianças que geram novas alianças. Telas, pinturas, obras de arte que são pontes entre mundos. Imagens que são caminhos. Construir alianças é uma das maneiras de atuação política do coletivo. A terra comprada, parte de uma cadeia de eventos que envolve *nixi pae*, cantos *huni mekas*, metrópoles como Paris e São Paulo, além de inúmeras pessoas, é um exemplo claro da potência dessa forma de fazer política.

Os objetivos 1 e 9, também dialogam, ainda que indiretamente, com o tempo da seringa e do catifeiro, quando os Huni Kuin, em geral, viviam sob o mando de patrões que cerceavam, entre outros impedimentos, violências e censuras, a liberdade financeira e de costumes do grupo. Se, naquele tempo, a cultura e a própria língua *hantxa kuin* estavam se perdendo e não havia nenhuma possibilidade de autonomia financeira, hoje, com a venda de obras, criam-se alternativas que retomam e consolidam saberes e, ao mesmo tempo, viabilizam economicamente seus projetos.

¹⁰ Naziha Mestaoui foi uma artista franco-belga cujos trabalhos se situam na interface entre arte, meio ambiente e tecnologia.

Lembro que, durante todo o período da borracha, o chamado sistema de aviação predominou. Tratava-se de “um sistema de adiantamento de mercadorias a crédito” (Aramburu, 1994, p. 82) que marcou as relações econômicas entre os seringalistas e os seringueiros (nesse caso, os indígenas). Tratava-se, também, de uma forma de escravidão por dívidas, tendo em vista que a mercadoria adiantada (“aviada”) nunca chegava a ser paga, mantendo os indígenas em uma dívida constante e eterna.

A escravidão por dívidas refletia-se na dura carga horária diária de trabalho a que eram submetidos os seringueiros. Muito trabalho, uma constante luta por pagar suas dívidas e pouco tempo para exercer sua “cultura”, em especial os rituais com *nixi pae*, que costumam durar sete, oito horas. Nesse contexto, portanto, viveu o pai de Ibã e, parcialmente, o próprio Ibã. Seu pai, levava tatuadas no braço as iniciais de seu patrão, Felizardo Cerqueira, assim como tantos outros Huni Kuin. Seria impossível que o MAHKU não negociasse com esse período de sua própria história. Dessa forma, penso que os objetivos destacados acima transparecem a necessidade de autonomia financeira dos Huni Kuin, assim como o fortalecimento cultural sem, com isso, negar as trocas e a constituição de redes com outros agentes e grupos, sobretudo não indígenas.

Hoje em dia, é importante dizer, os artistas conseguem obter alguma renda com a venda de seus trabalhos, não precisando estar submetidos a empregos considerados menos prazerosos.¹¹ A venda de obras, portanto, mesmo que esparsas, é importante fonte de renda para os membros do coletivo e para suas famílias. Trata-se de um duplo movimento de fortalecimento cultural e construção de alternativas financeiras que tem seu motor na relação ativa com uma diversidade de outros, ou seja, na constante ampliação e diversificação da teia do MAHKU.

¹¹ Jordão, o município mais próximo da aldeia Chico Curumim, onde Ibã vive, tem um índice de desenvolvimento humano (IDH) de 0,469 (2010), sétimo pior do país, e mortalidade infantil de 22,56 óbitos por mil nascimentos. Além disso, segundo os dados do IBGE, 48% da população vivia em 2010 com até meio salário mínimo. Um estudo realizado com 836 crianças das áreas urbanas e rurais do município apontou que 49,2% sofrem com a desnutrição infantil. Entre as crianças indígenas, entretanto, a situação é pior, chegando a “apresentar prevalências de desnutrição superiores a 80%” (Araújo, 2017, p. 46).

O MAHKU, assim, se constitui também como movimento voltado para a autonomia e o controle das relações com a alteridade. Esse controle, por sua vez, é possível a partir do envolvimento e da multiplicidade de conexões propostas pelo grupo com o mundo não indígena. O MAHKU possibilita que os integrantes estabeleçam relações com esse mundo de uma maneira mais simétrica e, com isso, fortalece o que consideram ser a cultura Huni Kuin. Ao mesmo tempo, viabilizam financeiramente alguns de seus desejos. “O mundo “branco” é muito forte”, diz Ibã. É preciso controlá-lo, e o MAHKU faz isso por meio de seus trabalhos e ações.

O MAHKU também proporciona aos artistas viajar e conhecer novos lugares. Viajar, aliás, é um elemento central para o coletivo e seus membros. A oportunidade de participar de exposições nas grandes cidades brasileiras ou no exterior é, igualmente, a chance de tecer alianças. É a partir dessas conexões que novas ideias e práticas podem ser geradas, e foi em uma dessas ocasiões que pude conhecer Ibã. Essas são também ocasiões nas quais o coletivo faz política. Não por acaso, o logotipo do MAHKU é o jacaré-ponte Kapetawã, estampado em copos e camisetas que o grupo tem produzido, como podemos ver na imagem das canecas (figura 2). Afinal, trata-se de um coletivo que tece teias e (novos) caminhos entre indígenas e não indígenas.

O mito do Kapetawã conta a história de um grupo, os primeiros humanos, que se depararam com um grande rio impossível de atravessar. Perceberam, entretanto, que lá havia um jacaré gigante (Kapetawã) que, com seu enorme corpo, poderia servir de ponte para o outro lado. Negociaram com ele a passagem por suas costas em troca de caças. A única restrição feita pelo jacaré era a de não



Figura 2
Caneca do MAHKU
Foto do autor

lhe oferecerem nenhum outro jacaré como alimento, pois ele não era canibal. Os humanos caçaram anta, veado, macacos e outros animais, dando-os ao jacaré que, em retribuição, permitia a passagem por suas costas até a outra margem. Em determinado momento, por um descuido, alguém deu a Kapetawã um pequeno jacaré como alimento. O jacaré-ponte então revoltou-se e não permitiu que ninguém mais passasse por cima dele. Aqueles que não passaram, a história conta, tornaram-se os *huni kuin*,¹² todos os indígenas que vivem na floresta. Nós, os brancos¹³ (*nawa*), passamos. Assim, do ponto de vista mítico Huni Kuin, foi feita a separação inicial entre povos distintos. O mito também está registrado por Lagrou (2007), narrado por seu interlocutor Augusto. A autora conta que as pessoas caminhavam em busca de um barro melhor e mais consistente, pois as panelas quebravam-se facilmente devido à má qualidade do barro disponível. Augusto, ao terminar de lhe contar o mito, disse: “os estrangeiros são nossa metade partida há muito tempo” (Lagrou, 2007, p. 451). É preciso ter em mente que o MAHKU funciona como um meio de atravessar e colocar em relação diferentes realidades e mundos. Vai além, ao fazer das suas obras instrumento de acesso e relativo controle de um mundo potencialmente perigoso (o mundo dos brancos e o “mundo” da arte¹⁴).

¹² Utilizo nesse caso letras minúsculas pois não se trata do etnônimo Huni Kuin. Lembro que *huni kuin* é, ao mesmo tempo, um etnônimo e um “pronomo cosmológico” (Viveiros de Castro, 1996) passível de ser utilizado por todo grupo que fale línguas Pano. Nesse caso, *huni* pode ser entendido como “ser humano” ou “pessoa”, enquanto *kuin* pode ser pensando como “verdadeiro” ou “de verdade”, no sentido de estar mais próximo ao núcleo interno do coletivo. Nós, pessoas de verdade. Esse pronomo, portanto, pode ser utilizado por todos os outros grupos falantes de línguas Pano. Existe uma dinâmica relacional e posicional específica nessa classificação da alteridade, bem analisada por Keifenheim (1990, p. 80).

¹³ “Branco” é a forma utilizada pelos próprios Huni Kuin (e por diversas outras etnias indígenas do Brasil) para fazer referência aos não indígenas de forma geral. *Nawa* é o termo empregado pelos Huni Kuin para se referir aos não indígenas, também chamados de maneira generalizante de “brancos”. Nesse caso em específico, o termo está sendo utilizado dessa maneira. *Nawa*, entretanto, pode funcionar também como um sufixo formador de etnônimo dentro da etnia linguística Pano. Para mais informações, ver Keifenheim (1990) e Saez (2002).

¹⁴ Há, evidentemente, uma possível contradição nisso. Ao participar de distintas exposições de arte, os integrantes do MAHKU, assim como todos os artistas indígenas contemporâneos, acessam um universo culturalmente valorizado por certos não indígenas e, com isso, passam a ser também valorizados. Assim, pode ser que eles estejam sendo valorizados apenas por produzir algo culturalmente relevante para um determinado grupo, arte, e não, simplesmente, por ser humanos, como, por óbvio, deveria ser. Essa questão é extremamente complexa e não será o tema deste artigo. Penso que será preciso acompanhar os desdobramentos históricos do ingresso de artistas indígenas contemporâneos no cenário artístico nacional para elaborar uma análise mais densa sobre o assunto.

Imagens-pontes

Se, como defendo, uma das principais práticas políticas do coletivo MAHKU é construir caminhos, pontes e colocar em relação mundos díspares por meio de obras e ações, lembro que são caminhos os próprios cantos (*huni meka*) desenhados. Os cantos *huni meka* operam como passagens e são instrumentos de mediação entre os mundos visível e invisível. Sua transmutação em imagens, sugiro, também gera instrumentos mediadores do entremundos, nesse caso, o mundo indígena com o não indígena, em particular com o campo artístico e seu público. Nesse sentido, arrisco dizer que os cantos “incorporam-se” às imagens, garantindo-lhes uma forma de operação análoga à dos próprios cantos: a de caminhos e agentes conectivos. Cesarino (2006, p. 111) aponta que

os *huni muka* são propriamente *caminhos*. Os *dami*, suas imagens, representações ou transformações visionárias são os caminhos (*bai*) abertos pelo *nixi pae* capazes de colocarem o cantador em relação aos *yuxin* (“espíritos”) ali presentes, ou ao “povo do *nixi pae*”, aqueles que realmente compreendem as palavras especiais do canto composto na língua dos antigos (*shenipabu hãtxa*). O *huni muka* sobrepõe/comunica o *huni*, a pessoa que canta, a *Yube*, a sucuri ancestral hipóstase do cipó, bem como o próprio cipó-homem (pois a ayahuasca é uma pessoa para os Kaxinawá e tantos outros povos amazônicos).

Dami, assim como as imagens que surgem durante as visões, é também o nome dado às imagens figurativas produzidas pelo coletivo MAHKU. Um desenho figurativo que “imita” uma árvore ou um animal, por exemplo, é *dami*. Lagrou (2018b, p. 149) lembra que “para ver corretamente, é preciso ouvir. As linhas da canção e as linhas da visão estão intrinsecamente entrelaçadas”.¹⁵ Segundo a autora,

¹⁵ Nessa e nas demais citações de originais em idiomas estrangeiros, a tradução é nossa. Aqui, o original é: *To see properly, one has to listen. Song lines and the lines of vision are intrinsically interwoven* (Lagrou, 2018b, p. 149).

A canção [...] traça caminhos a ser seguidos pela alma-olho perdida da pessoa que sofre. A alma-olho tem que seguir o desenho da música enquanto este se desdobra diante de seus olhos para poder voltar, para chegar perto do corpo daquele que canta e, assim, retornar ao seu próprio corpo. Essa é a razão pela qual o mestre da música se apoia no corpo trêmulo daquele que se perdeu no mundo das imagens, e canta com a voz plural de Yube, espírito-anaconda, que nós, eu, você, sentimos falta do seu corpo¹⁶ (Lagrou, 2018b, p. 151).

Aquele que canta, o *txana*, seria uma espécie de maestro das visões alheias. Cantar e ver estão intimamente conectados no ritual. O *txana* auxilia, com seus cantos, a viagem e o encontro da “alma-olho” (*bedu yuxin*) com duplos espíritos de animais. Segundo a autora, durante o ritual, ocorre uma espécie de “batalha estética” (Lagrou, 2018a, 2018b) e existe um risco constante de a *bedu yuxin* daquele que participa ser capturada e envelopada em um novo corpo, por algum espírito-animal (*yuxin*), que se vinga. São os cantos, portanto, que colocam o participante, em especial a alma-olho, em diálogo minimamente controlado com esse universo poderoso e potencialmente perigoso, e o ajudam a encontrar seu caminho com segurança.

Lagrou (2018a, 2018b) afirma também que o ritual de *nixi pae* envolve uma complexa dinâmica relacional, durante a qual as posições de predador e presa se invertem e estão em disputa. “Nixi pae é um universo mimético, agonístico e altamente estético em constante processo de devir-Outro: devir-animal, devir-mulher, devir-criança, devir-planta e videira e até devir-molecular”¹⁷

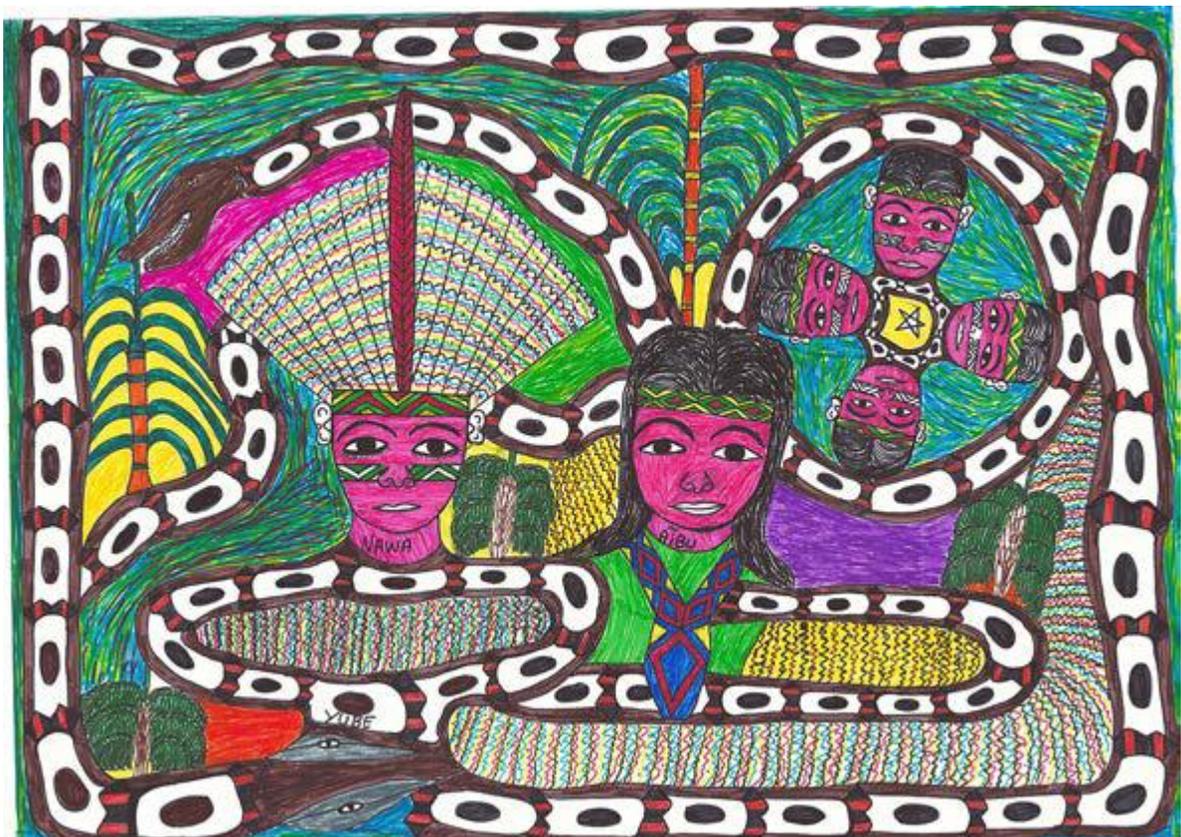
¹⁶ *The song, in other words, traces paths to be followed by the lost eye-soul of the person suffering. The eye-soul has to follow the design of the song as it unfolds before his eyes in order to be able to come back, to come close to the body of the one who sings, and hence to return to his own body. This is the reason why the master of song will lean against the shivering body of the one lost in the world of images, and sing in the plural voice of Yube, anaconda spirit, that we, I, you miss your body* (Lagrou, 2018b, p. 151).

¹⁷ *Nixi pae is a mimetic, agonistic and highly aesthetic world in constant process of other-becoming: animal-becoming, women-becoming, child-becoming, plant and vine-becoming and even becoming-molecular* (Lagrou, 2018a, p. 41).

(Lagrou, 2018a, p. 41). Um desses possíveis devires presentes no *nixi pae* é o de tornar-se *Yube*,¹⁸ pois quem bebe o chá está tomando o sangue¹⁹ de *Yube* para, em seguida, ser devorado por ela e, com isso, poder ver com seus olhos. Assim, quando Bane pinta uma obra do canto *Yube Nawa Aibu*²⁰ (figura 3), em que a jiboia é vista com rosto humano, penso que o ponto de vista dominante na obra seria o da jiboia. Com sua obra, então, Bane nos daria a ver esse outro mundo, já acessado por meio dos rituais com *nixi pae*.

Figura 3

Bane Huni Kuin, *Yube Nawa Aibu*, 2017, lápis de cor sobre papel, 42 x 59,4cm



¹⁸ Yube é a jiboia mítica ancestral dona de todos os *yuxin* e de todos os padrões de grafismos. Ver mais em Lagrou (2018a, 2018b).

¹⁹ A *ayahuasca*, segundo Lagrou (2018a, 2018b), é também compreendida como o sangue de *Yube*.

²⁰ *Yube Nawa Aibu* foi traduzido por Ibã como “mulher do povo-jiboia”.

Ibã, por sua vez, costuma dizer que as músicas são como conversas com o *nixi pae* e é por isso que, nos cantos, há o pedido para se entrar e sair da “força” que a bebida traz. Ibã também afirma que os cantos são a própria fala do *nixi pae*. Essas falas trazem uma importante questão, já que para estar em posição de se relacionar (conversar) com os *yuxin* (espíritos) e com *Yube*, é preciso ser, antes, visto por eles. Ser visto por eles, por sua vez, requer que você veja como eles. Conforme mostra Lagrou (2018b, p. 149),

Ver e ser visto depende de uma qualidade eminentemente relacional que nunca é dada. O que o xamã Yanomami Davi Kopenawa disse dos espíritos ajudantes xapiri também se aplica a Yube, o espírito-jiboia dos Huni Kuin, e a revelação de seu mundo de seres-imagem: para ver esses seres-imagem é preciso primeiro ser visto por eles. Eles olham para você e, assim, tornam-se visíveis para você (Kopenawa & Albert, 2010). Para ver o xapiri é preciso se tornar um deles e ver com seus olhos. Da mesma forma, para ver Yube e seu mundo transformacional, você precisa ver através de seus olhos. Portanto, não é suficiente ingerir a substância-alma dele, a videira visionária, índice de sua agência dentro de seu corpo. Yube, o espírito anaconda, pode decidir não olhar para você, não se mostrar para você; pode mostrar apenas “mentiras” ou simplesmente não mostrar nada. O processo de devir-anaconda, condição para a obtenção de capacidades visionárias, não é de todo evidente – além de ser um empreendimento muito arriscado²¹ (Lagrou, 2018a, p. 149).

²¹ *To see and to be seen depends on an eminently relational quality that is never given. What the Yanomami shaman Davi Kopenawa has said of the xapiri spirit-helpers also holds true for Yube, the anaconda spirit of the Huni Kuin, and his revelation of his world of image-beings: to see these image-beings it is necessary to first be seen by them. They look at you and thus become visible for you (Kopenawa & Albert, 2010). To see xapiri one needs to become one of them and see with their eyes. In the same way, to see Yube and his transformational world, you need to see through his eyes. It is therefore not enough to ingest his soul-substance, the visionary vine, index of his agency inside your body. Yube, the anaconda spirit, can decide not to look at you, not to show himself to you; to show only ‘lies’ or simply show you nothing at all. The process of anaconda-becoming, a condition for obtaining visionary capacities, is not evident at all – besides being a very risky enterprise (Lagrou, 2018b, p. 149).*

Ibã conta que não é possível explicar os cantos *huni mekas* e suas mirações. Idealmente, ensina, é apenas “na força” (sob efeito da *ayahwasca*) que se compreende o que os cantos dizem e mostram. É preciso tornar-se outro para ver. Frente a demandas contínuas de não indígenas querendo saber o que dizem os cantos e como são as mirações, o MAHKU resolveu pintar. É o que Ibã chama de “colocar os cantos no sentido”. Com paciência e na posição de professores, eles nos ensinam a ver através das suas próprias formas de tradução dos cantos em imagens. Trata-se, guardadas as devidas proporções, de algo semelhante ao ocorrido com Castañeda e Don Juan, a saber: a “*venganza del ‘objeto’ antropológico (un brujo) sobre el antropólogo hasta convertirlo en un hechicero. Antiantropología*” (Paz, 2013, p. 19). O MAHKU, podemos arriscar, pratica sua própria “antiantropologia” ao produzir imagens que nos ensinam e capturam. As obras de arte do MAHKU, ao ser objetos de um olhar, agem. Há, portanto, uma inversão do que seria esperado, e, nessa inversão, há um esforço de compor conjuntamente, de construir alianças e de criar uma relação de forças mais simétrica com os não indígenas.

Figura 4
Pedro Maná Huni Kuin
(MAHKU), *Mito de origem da
ayahwasca*, 2018, acrílica
sobre tela e lápis de cor
sobre papel, 165 x 240cm
Foto: Rochelle Costi





Figura 5
Bane, Isaka e Ibã (MAHKU),
detalhe de *Nai Mapu Yubekã*,
abril 2019
Foto do autor

Conclusão

A operação artística do MAHKU envolve, portanto, um processo de conexão e composição com dois mundos distintos, ambos potencialmente perigosos e fascinantes: o mundo de *Yube* e dos *yuxin* (espíritos) e o mundo dos *nawa* (os não indígenas, “brancos”). É um processo simultaneamente político e xamânico, no qual as pinturas-cantos são meio de acesso e relação com outros universos. Os cantos são imagens, e ambos são caminhos entre mundos. Cantos, imagens, caminhos. Arrisco dizer que as obras do coletivo estariam, dessa forma, não apenas representando os cantos *huni mekas*, mas transformando-se neles e na sua forma de operar. Se lembrarmos do jacaré Kapetawã, símbolo do MAHKU, é

possível propor que as imagens produzidas pelo coletivo sejam imagens-pontes. Obras de arte, telas, imagens que, assim como Kapetawã, fazem a conexão entre mundos. Imagens que refazem o mito de Kapetawã agem sobre os espectadores e os encantam²² (Gell, 2005). Imagens-pontes, imagens-conexão.

Extrapolando a dinâmica interna do ritual e olhando para a relação interétnica, sobram questões e possibilidades em aberto a ser exploradas no futuro. Ao se tornar artistas e produzir obras de arte, não estariam os integrantes do MAHKU tornando-se, ainda que momentaneamente, “brancos”, ou seja, adotando o seu ponto de vista estrategicamente? Poderia essa ser uma estratégia para ser vistos e posição de melhor se relacionar com os não indígenas? Ao transmutar cantos, os próprios artistas do MAHKU não estariam se transmutando, ainda que por instantes? Não seria essa uma transmutação essencialmente política e que visa à autonomia?

Parece-me, tal como proposto por Jolene Rickard (1995, p. 51), intelectual Tuscarora, que

Soberania é a fronteira que transforma a experiência indígena de uma posição vitimizada em uma posição estratégica. [...] Como parte de uma contínua estratégia para sobrevivência, o trabalho dos artistas indígenas precisa ser compreendido através das lentes da soberania e da autodeterminação, e não somente em termos de assimilação, colonização e das políticas identitárias.²³

As obras do MAHKU, nesse sentido, defendo, são literalmente políticas, pois agem estrategicamente sobre os não indígenas, visando à autonomia e à soberania. Autonomia não apenas na produção de discursos, mas também territorial. Lembremos quando Ibã diz: a minha política é a política dos artistas. Frase complementar à outra: Vende tela, compra terra.

²² Gell fala do encantamento pela técnica necessária para a produção de determinados objetos. O argumento aqui é semelhante, mas possui diferenças, tendo em vista que as imagens produzidas pelo MAHKU, acredito, encantam mais pelo “mistério” do seu conteúdo. O foco, portanto, não é sobre a técnica necessária para produzi-las.

²³ *Sovereignty is the border that shifts indigenous experience from a victimized stance to a strategic one. [...] As part of an ongoing strategy for survival, the work of indigenous artists needs to be understood through the clarifying lens of sovereignty and self-determination, not just in terms of assimilation, colonization, and identity politics* (Rickard, 1995, p. 51).

A estratégia xamânica, política e artística do coletivo dialoga com o tempo do cativo, momento em que viveram sob o regime da escravidão por dívidas durante o ciclo da borracha, mas não só: somos índios, estamos resistindo há 500 anos, lembra-nos Ailton Krenak (2018). Nesse sentido, é importante perceber a produção do MAHKU, mas também a de outros artistas indígenas contemporâneos, como Jaider Esbell, Denilson Baniwa, Sueli Maxakali e Daiara Tukano, dentro de um contínuo temporal, enquanto uma continuidade dos processos de estratégia e de relação com alteridade visando à autonomia praticados pelos indígenas. A arte indígena contemporânea, então, estaria ligada e daria continuidade a práticas xamânicas e políticas ancestrais indígenas. Haveria, assim, uma continuidade, não uma ruptura com os tempos “de antes”. Nos termos de Gerald Vizenor (1999), intelectual Ojibwe, poderíamos pensar os artistas indígenas contemporâneos enquanto guerreiros pós-indígenas (*postindians warriors*) a produzir “atos de sobrevivência” (*acts of survivance*) e a criar novos imaginários de soberania.

Em uma *live* veiculada no dia 26 de novembro de 2020, na página do Facebook da Bienal de São Paulo, Jaider Esbell afirmou:

Eu acredito que vai ser a arte que dará condição de que o povo Maxakali, essas famílias todas, tenha o direito de ter de volta seu território, mesmo que seja preciso comprar a terra. Aí entra na política do artista e pajé Ibã, que já cantou essa pedra lá atrás. Vendo tela e compro terra. Essa é a realidade não romântica do nosso país.

As palavras de Jaider ecoavam a fala do também artista Isael Maxakali,²⁴ apresentada um pouco antes na *live*. Isael contou que os Maxakali²⁵ tiveram de escolher entre ter uma terra ou permanecer com a língua. Os pajés antigos escolheram a língua, e, dessa forma, eles ainda falam *tikmũ'ũn*, a língua própria.

²⁴ Isael Maxakali e sua esposa Sueli Maxakali são artistas. Isael foi o vencedor do Prêmio Pipa Online de 2020.

²⁵ Os Maxakali são um povo indígena de cerca de 2.000 pessoas habitantes do norte de Minas Gerais. Mais informações em: <https://pib.socioambiental.org/pt/Povo:Maxakali>.

Nessa “realidade não romântica”, que se estende por cinco séculos, os artistas indígenas vão inventando mundos, novos imaginários, e negociando suas autonomias por meio da arte. Nesse sentido, o gesto do MAHKU de comprar terras com a venda de telas abriu uma nova possibilidade de autonomia entre os (artistas) indígenas.²⁶ Em um país onde os direitos indígenas são constantemente violados, a compra de terra torna-se uma alternativa plausível. Frente a uma realidade não romântica, uma escolha não romântica. Além de tudo, desmonta a ideia romantizada do indígena.

Evidentemente, isso não quer dizer que a resolução dos conflitos e disputas territoriais indígenas irá ocorrer por meio da compra de terras. As demarcações realizadas pelo governo federal precisam continuar. A prática de comprar terra não está em oposição às demarcações, mas ao lado. Há muito para fazer, urgentemente, e todo esforço se complementa. Talvez, devemos olhar para esse ato de Ibã e do MAHKU como um gesto performático, como mais uma das obras do coletivo. De uma só vez, acenderam uma luz, uma possibilidade de futuro e romperam com uma ideia do passado: aquela de que os indígenas não são realmente contemporâneos, de que estão em algum tempo distante e podem viver apenas com recursos naturais. Alguns, felizmente, ainda podem, mas são minoria. O MAHKU e os artistas indígenas contemporâneos vivem, cada um a sua maneira, imersos nas contradições desse campo e deste tempo.

Outra contradição reside em ser eu a estar escrevendo este artigo. Eu, que não falo *hantxa kuin*, a língua Huni Kuin, jamais compreenderei completamente o que são as obras do MAHKU. Apenas as margeio. Assim, lembro-me da antropóloga Townsend-Gault (1992) quando diz que “nós podemos saber muitas coisas, seja quem for o “nós”. Mas nunca podemos saber de tudo”.²⁷ Conto, aqui, portanto, o que senti, o que vivenciei nestes últimos quatro anos em diálogo com alguns integrantes do coletivo. Busquei tecer uma análise possível cruzando perspectivas dos

²⁶ Futuramente, será importante comparar os movimentos de autonomia territorial pela arte ocorrendo no Brasil com as práticas artísticas em torno do movimento Land Back, ocorrendo em território norte-americano. A recente obra *Never forget*, de Nicholas Galanin, artista Tlingit e Unangax, acompanhada de um financiamento coletivo, insere-se nessa “tradição”. Para ver mais: <https://desertx.org/dx/desert-x-21/nicholas-galanin> e <https://www.gofundme.com/f/landback>.

²⁷ *We can know many things, whoever 'we' may be. But we can never know everything* (Townsend-Gault, 1992).

próprios artistas, somando com teóricos indígenas e, também, antropólogos. Espero, evidentemente, que, em breve, os Huni Kuin estejam, eles mesmos, também escrevendo sobre suas próprias produções. Tudo ficará mais interessante e complexo, tenho certeza.

Para concluir, ressalto que acredito que o MAHKU não possui, nem almeja, ter uma história única pois ela seria, sempre, incompleta. Essa, portanto, não é a história do MAHKU, mas uma de suas muitas histórias e olhares. Esse é um olhar sobre o MAHKU construído a partir de uma relação que venho tecendo há alguns anos. O MAHKU é um movimento aberto a novas pessoas e técnicas. Resulta de vontades individuais, indígenas e não indígenas, humanas e não humanas, que se cruzam e se fortalecem. É um rio sinuoso, com diversos igarapés de onde os integrantes entram e saem, sem aviso prévio, sem protocolos ou carteirinhas de pertencimento. O MAHKU é uma jiboia, como disse Ibã, e *Yube* é “a maior dos xamãs em função de ser um mensageiro, nunca restrito a um único mundo, viajando do mundo da água para a terra e retornando, trocando de pele todo o tempo, transformando-se a si própria e o mundo a sua volta” (Lagrou, 2007, p. 216). O MAHKU está só começando.

Daniel Dinato é mestre em antropologia social pela Universidade de Campinas (Unicamp) e especialista em estudos e práticas curatoriais pela Fundação Armando Álvares Penteado (Faap). Atualmente é doutorando em estudos e práticas das artes na Universidade do Quebec em Montréal (Uqam). Membro do Centre interuniversitaire d'études et de recherches autochtones (Ciéra) e do Groupe de recherche interdisciplinaire sur les affirmations autochtones contemporaines (Griaac).

Referências

- ARAÚJO, Thiago Santos de. *Desnutrição infantil no município de maior risco nutricional do Brasil: Jordão, Acre, Amazônia Ocidental (2005-2012)*. Tese (Doutorado em Epidemiologia) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2017. doi:10.11606/T.6.2017.tde-26072017-112844. Acesso em: 13 jul. 2020.
- ARAMBURU, Mikel. Aviamento, modernidade e pós-modernidade no interior amazônico. *Revista Brasileira de Ciências Sociais*, v. 9, n. 25, p. 82-99, 1994.

- CESARINO, Pedro. De duplos e estereoscópios: paralelismo e personificação nos cantos xamanísticos ameríndios. *Mana*, v. 12, n. 1, p. 105-134, 2006.
- COMISSÃO PRÓ-ÍNDIO DO ACRE. Huni meka – cantos do nixi pae. 1. ed. Rio Branco: CPI/AC, 2007. 57p. Disponível em: http://portal.iphan.gov.br/uploads/ckfinder/arquivos/Livro_Huni_Meka.pdf. Acesso em: 23 fev. 2018.
- DINATO, Daniel. *Os caminhos do MAHKU (Movimento dos Artistas Huni Kuin)*. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social) – Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2018.
- ESBELL, J. As vozes dos artistas #2: cantos tikmũ’ün. 2020. Disponível em: <https://www.facebook.com/bienalsaopaulo/videos/399100317809611>. Acesso em 23 fev. 2018.
- GELL, Alfred. A tecnologia do encanto e o encanto da tecnologia. *Concinnitas*, Rio de Janeiro, v. 1, n. 8, p. 40-63, 2005.
- IBÃ, Isaias Sales. *Huni Meka, os cantos do cipó*. Rio Branco: Iphan/CPI. 2007. Disponível em: http://portal.iphan.gov.br/uploads/ckfinder/arquivos/Livro_Huni_Meka.pdf. Acesso em: 23 fev. 2018.
- IBÃ, Isaias Sales. *Nixi pae, o espírito da floresta*. Rio Branco: CPI/Opiac, 2006.
- IGLESIAS, Marcelo Manuel Piedrafita. *Os Kaxinawá de Felizardo: correrias, trabalho e civilização no Alto Juruá*. Rio de Janeiro: UFRJ, 2008.
- IGLESIAS, Marcelo Manuel Piedrafita. Ocupando e comprando para construir o território: estratégias Kaxinawá para o reconhecimento e a regularização de novas terras indígenas no Município de Jordão, Estado do Acre. In: XXVII Encontro Anual da Anpocs. GT Povos Indígenas. Caxambu, MG, *Anais...*, 2003. Disponível em: <https://www.anpocs.com/index.php/papers-27-encontro-2/gt-24/gt15-20/4243-miglesias-ocupando/file>. Acesso em jul. 2020.
- KEIFENHEIM, Barbara. Nixi pae como participação sensível no princípio de transformação da criação primordial entre os índios Kaxinawá no leste do Peru. In: LABATE, Beatriz Caiuby; ARAÚJO, Wladimir Sena (org.). *O uso ritual da ayahuasca*. Campinas: Mercado das Letras, p. 95-125, 2002.
- KEIFENHEIM, Barbara. “Nawa”: un concept clé de l’altérité chez les Pano. *Journal de la Société des Américanistes*, 76, p. 79-94, 1990.
- KRENAK, Ailton. “Somos índios, resistimos há 500 anos. Fico preocupado é se os brancos vão resistir”. Entrevista ao jornal *Expresso*, Portugal, 19/10/2018.
- LAGROU, Els. Anaconda-becoming: Huni Kuin image-songs, an Amerindian relational aesthetics. *Horizontes Antropológicos*, n. 51, p. 17-49, 2018a.
- LAGROU, Els. Copernicus in the Amazon: ontological turnings from the perspective of Amerindian ethnologies. *Sociologia & Antropologia*, v. 8, n. 1, p. 133-167, 2018b.
- LAGROU, Els. *A fluidez da forma. Arte, alteridade e agência em uma sociedade Amazônica (Kaxinawa, Acre)*. Rio de Janeiro: Editora Topbooks, 2007.
- MAHKU. Estatuto social da associação Movimento dos Artistas Huni Kuin. Tarauacá, 2013.
- MAHKU. *Nixi-pae*. Descrição do MAHKU. c. 2011. Disponível em: <http://nixi-pae.blogspot.com/>. Acesso em: 4 ago. 2020.

OLIVEIRA, Alice Haibara de. 'Já me transformei': modos de circulação e transformação de pessoas e saberes entre os Huni Kuin (Kaxinawá). Dissertação (Mestrado em Antropologia Social) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2016.

PAZ, Octavio. La mirada anterior. Prólogo. In: CASTAÑEDA, Carlos. *Las enseñanzas de Don Juan: una forma Yaqui de conocimiento*. 3 ed. Ciudad de México/Buenos Aires: Editorial Fondo de Cultura Económica, 2013.

RICKARD, Jolene. Sovereignty: A line in the sand. In: ROALF, Peggy (ed.). *Strong hearts: native American visions and voices*. New York: Aperture, 1995.

SAEZ, Oscar Calavia. Nawa, Inawa. *Ilha Revista de Antropologia*, v. 4, n. 1, p. 35-57, 2002.

SHAPIRO, Roberta; HEINICH, Nathalie. Quando há artificação? *Sociedade e Estado*, Brasília, v. 28, n. 1, p. 14-28, abr. 2013. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0102-69922013000100002&lng=pt&nrm=iso e <https://doi.org/10.1590/S0102-69922013000100002>. Acesso em: 14 jul. 2020.

TOWNSEND-GAULT, Charlotte. Kinds of knowing. In: NEMIROFF, Diana; HOULE, Robert; TOWNSEND-GAULT, Charlotte. *Land, Spirit, Power: First Nations at the National Gallery of Canada*. Ottawa: National Gallery of Canada, 1992 (exhibition catalogue).

VIEIRA, Douglas. O negócio é comprar. *Revista Trip*, 276, São Paulo, 2018.

VIZENOR, Gerald Robert. *Manifest manners: narratives on postindian survivance*. Lincoln: University of Nebraska Press, 1999.

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. Os pronomes cosmológicos e o perspectivismo ameríndio. *Mana*, v. 2, n. 2, p. 115-144, 1996.

ZOPPI, Miranda. Os Huni Kuin na política dos Brancos: eleições, missão e chefia. *Mana*, v. 25, n. 2, p. 551-586, 2019.

Artigo submetido em março de 2021 e aprovado em junho de 2021.

Como citar:

DINATO, Daniel. "Vende tela, compra terra" e outras formas de atuação política do Movimento dos Artistas Huni Kuin (MAHKU). *Arte & Ensaios*, Rio de Janeiro, PPGAV-UFRJ, v. 27, n. 41, p. 50-73, jan.-jun. 2021. ISSN-2448-3338. DOI: <https://doi.org/10.37235/ae.n41.4>. Disponível em: <http://revistas.ufrj.br/index.php/ae>

Matula cheia de voz: a voracidade vocal de Grace Passô em *Vaga carne*¹

A carrier bag full of voice: Grace Passô's vocal voracity in Dazed Flesh

Maria Altberg

 0000-0002-4678-3587
maria.altberg@gmail.com

Resumo

No filme *Vaga carne* (2019), dirigido (em parceria com Ricardo Alves Jr.) e protagonizado por Grace Passô, acompanhamos a jornada de uma voz que tem o poder de transitar por diferentes matérias. Novos e inesperados afetos são conhecidos quando a voz se vê presa a determinado corpo feminino e passa a ser submetida às implicações sociais de encarnar essa identidade. A partir da narrativa do filme, e em diálogo com teóricas como Ursula K. Le Guin, Anne Carson e Adriana Cavarero, o trabalho propõe pensar a afirmação de vozes plurais como enfrentamento poético a silenciamentos históricos.

Palavras-chave

Voz; Grace Passô; *Vaga carne*; Palavra; Corpo.

Abstract

In the film Dazed Flesh (2019), directed by Grace Passô and Ricardo Alves Jr., and starring Passô, we follow the journey of a voice that has the power to transit through different substances. Unexpected new affections appear when this voice finds itself attached to a certain female body and becomes subjected to the social implications of embodying this identity. Based on the narrative of the film, and in dialogue with theorists such as Ursula K. Le Guin, Anne Carson and Adriana Cavarero, we propose to think about the affirmation of plural voices as a poetic confrontation with historical silences.

Keywords

Voice; Grace Passô; Dazed Flesh; Word; Body.

*eu perco meus gritos
como uma pessoa perde
seu dinheiro, suas moedas,
seu coração, meus gritos mais
altos eu perco em
roma, em todo lugar, em
berlim, pelas ruas eu
efetivamente perco
meus gritos, até que
meu cérebro se cobre
de névoa vermelha, eu perco tudo,
a única coisa que eu
não perco é esse pavor
de saber que uma pessoa
pode perder seus gritos
todos os dias
em qualquer lugar*

Ingeborg Bachman
(tradução Adelaide Ivánova)

No ensaio *The carrier bag theory of fiction*, Ursula K. Le Guin (2019) defende novas maneiras de contar histórias a partir da hipótese de que a primeira ferramenta inventada pela humanidade tenha sido um recipiente e não uma arma (ao contrário do que sugere a clássica cena de um primata descobrindo a potência destruidora de um osso animal em *2001 – Uma odisseia no espaço*, de Stanley Kubrick). A autora recupera a ideia de Elizabeth Fischer (apud Le Guin, 2019, p. 29) de que nossos ancestrais eram predominantemente coletores, podendo sobreviver perfeitamente de uma alimentação à base de folhas, frutas, raízes e sementes apanhadas por onde andavam. Segundo Le Guin, em vez de objetos feitos de ossos, galhos ou pedras, com a função de quebrar e matar, o ser humano na verdade necessitava de uma bolsa para transportar alimentos coletados e a própria cria em seus deslocamentos. O que moveria a caça de animais de grande porte seria menos a necessidade vital de ingerir carne e sim a possibilidade de narrar batalhas heroicas na volta de uma caçada. A teoria

da cesta como ferramenta primordial lançada por Ursula implica o desejo de outras histórias, narradas de um ponto de vista mais acolhedor que o do herói que vence lutas (comumente associado ao gênero masculino e que, além de colonizar nosso olhar, nos coloca a serviço de uma narrativa).² Os conflitos não ficariam fora dessa nova maneira de contar histórias, mas esse não seria seu motor central:

todos nós ouvimos tudo sobre todos os paus, lanças e espadas, as coisas para esmagar e cutucar e bater, as coisas longas e duras, mas não ouvimos falar da coisa para colocar as coisas, o recipiente para a coisa contida. Essa é uma história nova. Isso é novidade³ (Le Guin, 2019, p. 29).

Em conversa com Ricardo Aleixo na série Janelas Abertas,⁴ a atriz, dramaturga e diretora Grace Passô lança mão de uma imagem que faz ressoar a teoria de Ursula Le Guin. Ao contar que escreve seus textos teatrais já pensando no corpo que vai vocalizar aquelas palavras, diz sobre o processo: “como se estivesse fabricando um escudo para alguém, uma matula, algum objeto estranho, cheio de macumba para uma pessoa que em algum momento vai performar algo” (Passô, Aleixo, 2020, s.p). O recipiente que Grace preencheu com o texto de *Vaga carne* foi ofertado a seu próprio corpo, em cena a serviço de uma voz. Escrito e protagonizado por ela, o monólogo estreou em 2016 em Curitiba e no mesmo ano foi laureado com os prêmios Shell e Cesgranrio. Recebeu o prêmio Leda Maria Martins de artes cênicas negras de Belo Horizonte em 2017. Desde a escrita do

² A literatura de Ursula Le Guin (1929-2018) caracteriza-se por abordar, na ficção científica, temas como política, religião, sexualidade e questões de gênero.

³ Tradução minha do original: *We've heard it, we've all heard all about all the sticks, spears and swords, the things to bash and poke and hit with, the long, hard things, but we have not heard about the thing to put things in, the container for the thing contained. That is a new story. That is news.*

⁴ O programa Janelas Abertas foi criado pelo Núcleo Experimental de Performance (NEP), coordenado pelas professoras Adriana Schneider e Eleonora Fabião, do Programa de Pós-graduação em Artes da Cena, da Escola de Comunicação da UFRJ. O projeto promoveu 17 encontros virtuais entre pensadores e artistas. Com transmissões ao vivo pelo YouTube, a série teve como objetivo principal estimular doações financeiras para as unidades de saúde do Complexo Hospitalar da UFRJ no combate à pandemia da covid-19.

texto, a autora enxergava uma identidade porosa no material, que a convidava ao exercício de articular diferentes linguagens. O filme de mesmo título foi exibido pela primeira vez na Mostra de Cinema de Tiradentes, em 2019, ano em que Grace Passô foi a homenageada do evento.

Informada no *site* da distribuidora Embaúba Filmes, a sinopse do média-metragem,⁵ dirigido por Grace em parceria com Ricardo Alves Jr.,⁶ revela: “Uma estranha voz toma posse do corpo de uma mulher. Juntos, a voz e o corpo procuram por pertencimento e por uma identidade própria enquanto questionam seus papéis dentro da sociedade. O filme é uma transcrição do espetáculo teatral da atriz e dramaturga Grace Passô”. A ideia de transcrição sugere um trânsito criativo entre fazeres artísticos para além de uma adaptação. Apesar de usar uma sala de teatro como locação, os diretores encararam o desafio de explorar uma potencialidade própria do meio audiovisual que vai muito além do que seria um registro da peça. Como afirma o crítico Juliano Gomes (2020, s.p.),

Um filme engendra em si inúmeros atos de recorte e recomposição. Daí, por exemplo, a tensão inerente ao teatro ou performance filmados. A premissa pictórica do cinema cria um dentro e um fora, cria uma dimensão de mostração ótica onde os dados gráficos e pictóricos organizam um vetor de energia inerente que cinde-se em pelo menos dois planos, aqui e lá. Enquadrar é escolher um ângulo e um conjunto de elementos, enquanto se deixa outros de fora. Um plano é sempre um ato de ênfase, de apontamento de uma concentração de forças – e também um ato criador de um “fora”.

⁵ *Vaga carne* tem duração de 45 minutos. Como estratégia de lançamento em salas de cinema (que exibem apenas sessões de longa-metragem, com duração a partir de 70 minutos), a distribuidora Embaúba Filmes havia programado sessões combinadas de *Vaga carne* com outro média-metragem, *Sete anos em maio*, de Affonso Uchôa. Os filmes estavam prestes a ser lançados quando os cinemas fecharam devido à pandemia da covid-19. Desde então, os títulos podem ser vistos separadamente no *site* da distribuidora.

⁶ Ricardo Alves Jr. dirigiu alguns curtas-metragens e o longa *Elon não acredita na morte* (2016). Fez parte da equipe de criação do espetáculo *Vaga carne* desde sua origem.

Antes da realização do filme, o livro com o texto da peça havia sido publicado pela editora Javali em 2018. O texto com as rubricas é disposto em uma diagramação que provoca interação com a voz-personagem que tudo é capaz de invadir – algumas páginas em branco (representando o silêncio) e outras com apenas poucas palavras intercalam páginas completamente preenchidas.

Na tradução intersemiótica da peça e do texto para o cinema, o filme começa sem imagens; vê-se somente o breu e ouve-se a voz que entoa: “Vozes existem. Vorazes. Pelas matérias” (Passô, 2018, p. 15-16). A narração sugere olharmos para situações que são perturbadas sem uma causa aparente, como um vidro que trinca, uma rã que salta de uma altura atípica ou uma torneira que goteja sem parar: essas matérias podem ter sido invadidas por vozes. E então a personagem voz se apresenta narrando sua aventura de invadir corpos de seres vivos e também inanimados, atribuindo características a cada um: os cães seriam superiores; os cremes são deslizantes; o café, um *rock* – “te movimentar” (p. 16); a mostarda é estranha e respeitosa; estátuas, indiferentes; as estalactites possibilitam que se medite dentro delas. A voz enfatiza que escolheu se comunicar com as palavras do bicho-homem, “porque vocês são tão egoístas, tão egoístas, que só entendem as próprias línguas” (p. 17). A fala se estende sobre a tela preta durante os cinco minutos iniciais do filme, até o momento em que surgem *flashes* de detalhes de um cão. Ouvimos um ruído de água seguido do que parece ser o som de fogo estalando ao fundo do elemento sonoro principal da voz, que lista imagens em que penetrou: “imagem cadeira, imagem sofá, imagem azeite, imagem âmbar, imagem pato, imagem cavalo, imagem cachorro, imagem mulher” (p. 17). Nesse momento, aparece pela primeira vez a figura de um corpo humano feminino – que ainda não é o de Passô (e sim da atriz Tássia d’Paula). Em seguida vemos as cadeiras da plateia de uma sala de teatro vazia – que a voz sugere que também pode invadir – luzes desfocadas e, finalmente, a imagem de Grace Passô, de perfil e estática. A voz, ainda em *off*, vai descrevendo o interior do corpo invadido dessa mulher: “Nada é oco por aqui. [...] Se virássemos este corpo ao avesso, vocês entenderiam: aqui é um lugar escuro, escuro” (p. 18). Em transição sutil, a *voice over* que pairava passa a sair da boca da mulher em quadro. A atuação precisa de Passô e a edição sonora dão conta de tornar concreta a sensação um tanto esquizofrênica de ver um corpo inerte emitir uma

voz que narra e modula um fluxo de movimento constante. Nos primeiros momentos de invasão da voz no corpo de Grace, o que se ouve e o que se vê são estranhamente distintos (mesmo que saibamos tratar-se *na realidade* da voz da atriz). Da garganta de um corpo ainda praticamente imóvel, a voz nos conta: “é uma textura, estou puro sangue violento, puro sangue veloz, verdade, o sangue é tempestade e tudo move, move, move, freneticamente move, move, vocês percebem?” (p. 19).



Figura 1
Um corpo invadido por
uma voz
frame de Vaga carne

Laura Erber chama a atenção para o fato de que o cinema, desde que se tornou sonoro, carrega um elemento de tensão no efeito de sincronia entre imagem e som. Devido à pouca mobilidade dos microfones antigos para acompanhar todos os movimentos dos atores que falavam em cena, recorria-se à posterior dublagem. Além de deixar as vozes distorcidas e artificiais por causa da deficiência técnica, “por conta das técnicas dramatúrgicas da época, a voz com a qual o espectador se deparava nos filmes estava a muitos quilômetros de distância da língua falada na realidade cotidiana. Havia uma obrigação de eloquência que pouco refletia a fala ordinária” (Erber, 2012, p. 225). Erber problematiza assim a divisão colocada por Deleuze entre os conceitos de imagem-movimento e imagem-tempo – atribuídos pelo autor aos cinemas clássico e moderno, respectivamente. Para Deleuze, alguns cineastas que despontaram

na década de 1960 fizeram ruir o esquema em que se procurava unir imagem e som. Diretores como Jean-Luc Godard e Alain Resnais trabalhavam justamente a não sincronia dos elementos na montagem, inaugurando uma linguagem fílmica disruptiva. Erber (p. 227) aponta que a consideração deleuziana do que seria o período da imagem-movimento se refere mais à utopia desse cinema do que ao resultado prático que ele apresentava:

o modelo de sincronicidade entre as ações e a dimensão visual é uma utopia, um ideal estético e motor implícito do cinema clássico, porém nem sempre realizado ou “experimentável” dessa forma. O cinema moderno se contrapõe ao ideal do cinema clássico, mas não necessariamente à sua realização real, que ele acabou absorvendo, mesmo que à sua própria revelia. Aquilo que do ponto de vista do ideal de realização do cinema sensorio-motor é um defeito, do ponto de vista do ideal da imagem-tempo é uma potência.

Seja por defeito técnico ou por opção estética, o jogo entre dissimular e escancarar uma descostura entre corpo e voz faz parte da história do cinema. Em *Vaga carne*, a operação apresenta-se ainda mais complexa: o filme não apenas usa alguns recursos disruptivos próprios da montagem e da pós-produção de som (como *voice over*, distorções na voz, ruídos), mas uma proposital colagem imperfeita entre a voz que é protagonista e o corpo da mulher que é ocupado, no próprio ato da encenação – procedimento que estava no cerne da performance de Grace desde a peça. Há a constante hesitação entre som, imagem e sentido do que é dito.

Em seu percurso veloz, a voz segue reconhecendo o corpo da mulher. Experimenta movimentos no corpo dominado enquanto descreve impressões: ergue um braço: “É como uma embarcação, estou erguendo uma vela gigantesca” (Passô, 2018, p. 19); balança a cabeça, “espécie de sino, espécie de grande capela” (p. 19) e então há um corte do plano médio para um *close up* nos olhos de Grace. A voz continua em sua descoberta: “Olhos são faróis. Ou são facas? Ou moluscos. É um susto. É o diabo. É tudo junto” (p. 19). A partir daí, a voz se dá conta de que é olhada e inicia de fato um apelo por diálogo com outros corpos que são mostrados na plateia – não por acaso, todos de pessoas negras. São

personalidades da cena cultural mineira: Aline Vila Real, André Novais,⁷ dona Jandira, Hélio Ricardo, Pacotinho, Ronaldo Coisa Nossa, Sabrina Hauta, Tássia d’Paula, Valeria Aissatu Sane, Zora Santos. Afirma Bárbara Bergamaschi (2019, s.p.) que “Não são corpos quaisquer, são ‘Cor-corpo’, como diz Grace em certa altura da narrativa. O fato de essas corporeidades específicas ocuparem o espaço historicamente reservado à branquitude já é em si um gesto de potência disruptiva e política”.



Figura 2
Cor-corpos
frame de *Vaga carne*

A expressão “cor-corpo” é dita pela voz encarnada no corpo da mulher quando ela convoca a plateia a ocupar seu corpo com palavras. No teatro, esse era um momento de improviso, em que Grace reproduzia livremente cada palavra que lhe era lançada pelo público. Grace incluiu na peça e no filme um procedimento que já havia experimentado enquanto performance em 2017 a convite do projeto Polifônica Negra. O trabalho consistia em repetir durante 15 minutos a palavra macaca. A reiteração exaustiva leva a uma desconstrução do significado

⁷ Vale destacar que o cineasta mineiro André Novais é um dos sócios fundadores da produtora Filmes de Plástico, responsável por dois longas-metragens que têm presença decisiva de Grace Passô no elenco: *Temporada* (2019), dirigido pelo próprio Novais, e *No coração do mundo* (2019), com direção de Gabriel Martins e Maurílio Martins. Surgida na periferia de Contagem (região da Grande Belo Horizonte), a produtora cresceu com o projeto de democratização da distribuição de recursos financeiros à cadeia produtiva audiovisual mediante editais públicos durante os governos do Partido dos Trabalhadores (PT). Seus filmes têm como marca a ambientação em paisagens que fazem parte do cotidiano de seus realizadores.

da palavra e desvia a atenção para a materialidade da voz e sua ligação com o corpo, produzindo um efeito de porosidade da palavra falada. Se a palavra é um elemento político do contemporâneo, o gesto de desmontagem de Grace caminha em um sentido decolonial de seus significados, procurando descolonizar também a escuta.

A pensadora Adriana Cavarero critica a maneira como a metafísica tratou de desvocalizar o *logos*, destituindo-o de corporeidade e delimitando-o à esfera do pensamento. Apesar de a palavra *logos* derivar do verbo *legein*, que significa “falar”, “ligar” ou “contar”, Platão e Aristóteles teriam desconsiderado seu feito acústico e restringido sua definição a *ligação*. Por um procedimento mental, a palavra exprime um objeto que é *ligado* a uma imagem. A esfera semântica é assim subordinada à esfera visual e então levada à mente. Para Cavarero (2011, p. 203), o ápice da metafísica se dá no pensamento cartesiano que, negando a própria matéria da existência, faz instaurar uma desvocalização ontológica: “o pensamento não tem voz, não invoca nem fala, *cogita*”. Cavarero aponta o procedimento experimental de escrita em fluxo na literatura moderna⁸ como a busca de um caminho inverso à urgência de significação. Lembra o mito de Eco, a ninfa que, de tão conversadora, foi capaz de distrair a deusa Juno com seus relatos enquanto outras ninfas assediavam seu esposo Júpiter. Como vingança pelo engano causado por Eco, a deusa condenou a ninfa a viver eternamente repetindo palavras dos outros. A voz de Eco

resulta, como mero resíduo material, de sua subtração ao registro semântico do *logos*. Mais que repetir palavras, Eco repete sons. Se esses sons, separados do contexto da frase, recompõem-se em palavras que ainda significam alguma coisa, ou melhor, significam outra coisa, esse é um aspecto que diz respeito a quem ouve, não à ninfa. [...] A re-vocalização é, assim, uma des-semantização (Cavarero, 2011, p. 195-196).

⁸ Cavarero cita Samuel Beckett como exemplo de escrita de experimentação da linguagem pela repetição. O monólogo *Not I* guarda alguma semelhança com a encenação de *Vaga carne* no aspecto de fluxo e relativa autonomia de uma voz. A peça de Beckett apresenta uma boca falante como único personagem.

Em *Vaga carne*, a voz suplica: “Vamos invadir o corpo desta mulher com palavras! Vamos transbordar o corpo desta mulher com palavras! Gritem palavras, eu boto aqui dentro – eu, não ela. Esta mulher aqui é só um microfone, coitada, ela não tem nada a dizer!” (Passô, 2018, p. 22). No filme, chegam da plateia no extracampo as palavras “corpo”, “política” e “amor”, que Passô repete alternada e ritmicamente. Na performance de entoar as palavras repetidamente, seus sentidos acabam por se dissolver em um jogo de respiração, voz e corporeidade. Ainda segundo Cavarero (2011, p. 198),

Justamente a repetição, conhecido expediente performativo que é indispensável à língua para estabilizar os significados, torna-se assim um mecanismo que produz o efeito oposto. Carregada de uma potência dissolutiva em relação ao registro do semântico, a repetição de Eco é um balbucio que recua à cena da infância em que a voz ainda não é palavra.

Em entrevistas sobre a peça e posteriormente sobre o filme, Grace menciona a intenção, em seu dispositivo dramatúrgico, de causar um estranhamento de uma esperada harmonia entre gesto e fala. A ideia é justamente tensionar essa relação, retirando as palavras de um lugar estável e colocando-as em movimento. O momento de repetição performática no filme é subitamente interrompido por uma expressão da vontade da voz em querer deixar o corpo da mulher. Grace sai de quadro, e voltamos ao vazio escuro da locação sem cenário. A *voice over* da protagonista segue pedindo para abandonar o corpo. Grace surge caminhado com aparente esforço em se movimentar, e a voz paira ameaçando: “Eu vou ficar gritando aqui, até você não me suportar!” (Passô, 2018, p. 22). Na sequência, algumas das pessoas que estavam na plateia também aparecem cruzando o quadro. A voz passa a proferir xingamentos como “idiota”, “babaca”, “gorda”, enquanto a câmera enquadra Grace, de costas, executando movimentos corporais incomuns. A voz segue: “Você me quer como um coerente espelho barato, isso sim! Quer que eu te ajude a ser a imagem do que o outro quer ver. Mas não!” (p. 22). A voz, antes dotada de plena autonomia para entrar e sair de matérias, vê-se aprisionada num dado corpo de mulher e passa a perceber, aos poucos, as implicações de encarnar determinada identidade na sociedade.



Figura 3
Movimentos do corpo
frame de *Vaga carne*

Em *O gênero do som*, Anne Carson (2020), ensaísta e tradutora com declarado interesse pelo que é da ordem do deslocamento de sensibilidades calcificadas, parte da constatação de que o som da voz humana dispara juízos a respeito de quem emite a voz. Segundo a autora, o som tem gênero e carrega uma série de atributos cristalizados pela cultura patriarcal desde a Antiguidade: “Sua estratégia principal é criar uma associação ideológica do som produzido pelas mulheres com o monstruoso, a desordem e a morte” (p. 117). Ao investigar o porquê de a voz feminina causar tanto desconforto, ela sugere que há nessa voz algo que perturba a descontinuidade entre o dentro e o fora: “É como se o gênero feminino fosse de modo geral um tipo desagradável de memória coletiva das coisas indizíveis” (p. 134). Segundo Carson, a voz é submetida a uma história de construção em relação ao gênero do corpo a que pertence, e as associações negativas em torno das vozes femininas visariam manter as mulheres em silêncio, as impedir de ter voz. A escrita de Grace Passô, segundo Helena Martins (2020, p. 985), enseja “perturbar sensivelmente os modos com que nos habituamos a pensar o dentro e o fora do corpo, da língua, da comunidade. O dentro e o fora reciprocam, na carne”.

Em *Vaga carne*, a voz tem seu atributo de movimento de livre entrar e sair comprometido ao descobrir o corpo que habita enquanto construção social. Quando a voz entra no corpo de uma mulher negra, não há mais separação

possível entre interior e exterior, a voz não consegue mais dominar esse corpo e com ele passa a ser submetida a julgamentos dos olhares dos outros. Se, como lembra Djamilia Ribeiro (2017) ao introduzir a questão do lugar de fala, a mulher para Simone de Beauvoir é o *Outro*, a mulher negra seria, para Grada Kilomba (apud Ribeiro, 2017, p. 23), o *Outro do Outro*:

As mulheres negras foram assim postas em vários discursos que deturpam nossa realidade: um debate sobre o racismo onde o sujeito é o homem negro; um discurso de gênero onde o sujeito é a mulher branca; e um discurso sobre a classe onde “raça” não tem lugar. Nós ocupamos um lugar muito crítico, em teoria. É por causa dessa falta ideológica, argumenta Heidi Safia Mirza (1997) que as mulheres negras habitam um espaço vazio, um espaço que se sobrepõe às margens da “raça” e do gênero, o chamado “terceiro espaço”. Nós habitamos um tipo de vácuo de apagamento e contradição “sustentado pela polarização do mundo em um lado negro e de outro lado, de mulheres” (Mirza, 1997: 4). Nós no meio. Este é, é claro, um dilema teórico sério, em que os conceitos de “raça” e gênero se fundem estreitamente em um só. Tais narrativas separativas mantêm a invisibilidade das mulheres negras nos debates acadêmicos e políticos.

A própria Grace, em depoimento para a série documental *Afronta!* (Vicente, 2017), lembra que ser mulher negra no Brasil de hoje é um lugar de vibração permanente. Sigamos a jornada da voz em *Vaga carne*, que ainda tenta resistir a se fundir ao corpo da mulher. Contrariada, ela profere:

Não sou uma mulher andando entre corpos humanos. Eu só estou presa aqui. Eu me recuso a entrar nesse sistema, nessa ilusão. Há outras formas de vida e isso precisa ser dito. Tem uma palavra na sua língua que eu adoro gritar, uma palavra que explica muito bem toda essa situação. Eu vou gritá-la pra você, sua carne pequena insuportável, escuta essa palavra com todos os sons (Passô, 2018, p. 23).

Mas, depois de alguns segundos em silêncio, a voz/mulher admite que esqueceu o que queria dizer. O contato com o esquecimento lhe desperta reações ambíguas: irritação com o fato de absorver características humanas: “Isso é sonso” (Passô, 2018, p. 33), e logo algum tipo de satisfação com a novidade:

“Que nada absoluto, que vagaç o sem rumo, esquecer   gostoso demais, esquecer   meditante” (p. 37).

O tremor produzido pelo encontro de voz e corpo vivos acentua-se quando a protagonista se percebe grávida. A mulher acende um cigarro e, conduzida pela voz, move-se do centro dos holofotes para uma espécie de coxia. A urgência em sair do corpo da mulher vai dando lugar   euforia, a um apego da voz a esse corpo e mesmo à necessidade de proteger a vida que descobre gerar. Zora Santos se aproxima, fala algo, cujo som não nos chega, ao p  do ouvido de Grace e sai. Contrariada, a voz/mulher resiste: “Não vou deixar meu repolhinho viver de qualquer jeito nesse mundo do capeta, com esses bichos ferozes...” (Passô, 2018, p. 48). A partir desse momento, um alarme atordoante soa, luzes piscam rapidamente, enquanto o nervosismo da mulher/voz se intensifica: “Tenho que ensinar essa carinha a viver. [...] O que vamos dizer a ela sobre o mundo? Eu quero ensinar a ela [...] afinal de contas, eu tenho responsabilidade” (p. 48). E, pela primeira vez: “afinal de contas... eu sou uma mulher” (p. 48). A fala, manipulada na edição de som com efeito ecoante, coincide com o corte para a tela preta. No escuro ficamos por alguns segundos e, depois de *fade* lento, a câmera passeia pelo corpo de dona Jandira, que canta “Juízo final”, c ebre samba de Nelson Cavaquinho. Tal momento de suspensão na narrativa   próprio do trânsito da peça para o filme (já que no espetáculo teatral não havia o número musical).

Finda a performance da cantora, a protagonista volta à cena e continua expressando preocupao com o destino de sua cria: “Precisamos ensinar a ela. [...] que isto são cadeiras, que um dia chegaram aqui carregadas nas costas de alguém. E depois vieram os parafusos. E, um por um, foram colocados para que fosse possível suportar o peso dos corpos. [...] Ensinar que isto é um homem?” (Passô, 2018, p. 48) – nesse momento a montagem revela a imagem de uma mulher. Grace prossegue: “Que isto é uma mulher?” (p. 48), e vemos o rosto de um homem da plateia. Tal jogada d  a ver poeticamente a crítica a estereótipos estanques de gênero, assim como problematiza o pensamento antropocêntrico, condutas já presentes na essência do texto original da peça. Mais adiante no filme, outro comentário incisivo, imbricado na fluência da narrativa: “Que se eu levanto a mão, eu sou responsável. Se nada falo, eu sou responsável, que nada tem o direito de invadir seu corpo e que se alguma coisa invadir seu corpo, que lhe peça licença, que lhe peça licença” (p. 49). E repete, aos berros: “que lhe

peça licença!” (p. 49). A reflexão política contida no filme (e que se arrisque a dizer: em toda a obra dramaturgicamente de Grace Passô) é sutilmente desenvolvida por meio de uma série de procedimentos poéticos, que faz o trabalho prescindir de um discurso didático sobre as ideias que percorre. Como afirmou Deleuze (1999, p. 13),

A obra de arte não é um instrumento de comunicação. A obra de arte não tem nada a ver com a comunicação. A obra de arte não contém, estritamente, a mínima informação. Em compensação, existe uma afinidade fundamental entre a obra de arte e o ato de resistência. Isto sim. Ela tem algo a ver com a informação e a comunicação a título de ato de resistência.

Investigando os limites da linguagem nas artes da cena e sua expansão no meio audiovisual, Grace Passô produz contrainformação como ato de resistência ao discurso eurocêntrico colonizador, e o faz fugindo aos bordões a respeito do lugar de fala.

Anne Carson (2008, s.p.) identifica em certas práticas de tradução a ideia de catástrofe como uma resposta de gênio a partir de uma “fúria contra o clichê”. A permanência na catástrofe vai ao encontro da definição de Chthuluceno trazida por Donna Haraway (2016) e à ideia de ficar com o problema. Contrapondo-se a conceitos que seriam diagnósticos históricos, como o antropoceno e o capitaloceno, Haraway propõe outras formas de mirar o contexto, considerando não um período na escala de tempo geológico, mas um estado que atravessa passado, presente e porvir em um movimento serpenteante, um espaço-tempo da fabulação:

Chthuluceno é uma palavra simples. É um amálgama de duas raízes gregas (*khatôn* e *kainos*) que, juntas, nomeiam uma espécie de espaço-tempo para aprender a ficar com o problema de viver e morrer com respons-(h)abilidade [*response-ability*] sobre uma terra arruinada (Haraway, 2016, p. 2).⁹

⁹ Tradução de Helena Martins do original: *Chthulucene is a simple word. It is a compound of two Greek roots (khatôn and kainos) that together name a kind of timeplace for learning to stay with the trouble of living and dying in response-ability on a damaged earth.*

Nessa desorganização da experiência temporal linear, nos encontraríamos em um presente espesso em que o humano sai do lugar de centralidade e situa-se horizontalmente entre outros seres e coisas, criando elos inventivos – assim como fazia a voz perambulante de *Vaga carne*. A “catastrofização da comunicação” (Carson, 2008, s.p.) fica evidente no segmento final de *Vaga carne*. A protagonista adentra um espaço que podemos identificar como uma sala de controle, com ruídos de fundo (que, ouvidos em um contexto de violenta pandemia, causam arrepios por remeter a unidades hospitalares). Em seu discurso contraditório, a voz agora volta a avisar que precisa sair do corpo da mulher. Queixa-se do fluxo interrompido nesse corpo, um corpo que ameaça a memória de variados contornos até então experimentada pela voz:

Entre um dia no corpo de um cachorro e no primeiro latido eu já estava cuspidando no mundo. Mas aqui não, aqui a gente se agarra nas paredes... Já estou imaginando minha pirralhinha crescendo, andando, correndo pelo mundo. Já estou imaginando o futuro e o futuro nem existe ainda, eu já estou aceitando o tempo, que horror! (Passô, 2018, p. 49).

Ela arranca um objeto preso numa das máquinas, desculpa-se e crava o objeto perfurante no ventre. Em plano fechado no rosto de Grace, um líquido escuro escorre de sua boca. A mulher vai perdendo força, e a voz resiste: “A máquina desta mulher está desviando o percurso correto do sangue. Sua consistência está invadindo tudo e eu ainda não consigo sair daqui” (Passô, 2018, p. 50). No ato de autoimolação, a protagonista contraditoriamente acaba por fazer o que vinha tentando evitar, a quebra definitiva dos diques que seguravam o vazamento da carne, aqui concretizado no líquido que jorra da boca. Afinal, como disse Hilda Hilst (Diniz, 2013, p. 88-90), uma das escritoras por quem Passô admite ter tido a vontade de escrever despertada na juventude: “a vida transborda, não existe uma xícara arrumada para conter a vida! De repente, você vai encher um cálice e tudo se esparrama, cai em você, você se suja, e não dá pra fazer um esquema agradável, bonito, simpático”.

A voz serpenteante que animava matérias e atravessava tempos está agora completamente emaranhada ao corpo da mulher e a seus afetos. Reconhece finalmente que habita a existência de uma mulher negra e, como tal, faz um

último apelo à câmera, mas as palavras saem sem o respectivo som, não há mais voz. O forte ruído do ambiente maquínico toma conta.

É uma língua de palavras interrompidas – uma língua que dá notícia de uma possibilidade que se liberta. Se essa língua não se deixa escutar é porque, para escutá-la, é preciso mais do que a disposição de escutar o outro. Para escutar, é preciso catastrofizar o corpo, mudar fatalmente a sua paisagem. Acordar para uma língua que já está lá (Martins, 2020, p. 987).



Figura 4
Corpo e voz saindo de cena
frame de *Vaga carne*

Corta para a tela preta. Enquanto os créditos finais sobem, uma música com batidas de tambor se mistura a conhecidas vozes femininas, como as de Dilma Rousseff e Marielle Franco.

Na já mencionada conversa da série *Janelas Abertas*, Ricardo Aleixo comenta com Grace que o controle rigoroso da cadência da fala que ela mostra em seus trabalhos o faz lembrar de certas brincadeiras de infância. Grace conta que tinha muita ansiedade em fazer “parcerias com as palavras” (Passô, Aleixo, 2020, s.p) na fase de aprender a ler e escrever, e que essa sensação a acompanha até hoje enquanto potência de criação. A tentativa de entendimento do que pode uma palavra (que ela mesma afirma não poder tudo) gera nela um estranhamento, um arrebatamento com a não naturalidade do lidar com linguagem na fala e na escrita. Em *Vaga carne*, é nítido o trabalho de alteração e modulação da voz, buscando relações com o aparato cinematográfico que fogem ao naturalismo

esperado na interpretação para o meio. “É quase como se eu colocasse uma lupa na musicalidade que há na fala”¹⁰ (s.p).

No mesmo diálogo, Grace sugere a refundação da ideia de escuta como algo ativo, referindo-se especificamente à história do Brasil, marcada por silenciamentos de tantas ordens. O fato de Passô ter começado a escrever e dirigir teatro por uma necessidade de dar vida a textos em que finalmente conseguisse se reconhecer diz muito sobre a premência de uma nova maneira de enxergar corpos e escutar vozes pulsantes de memórias que vêm resistindo à diuturna tentativa de apagamento. Podemos voltar à proposta da ficção como cesta:

O problema é que todos nós nos deixamos fazer parte da história assassina, e por isso podemos chegar ao fim junto com ela. Assim, é com um certo sentimento de urgência que procuro a natureza, o assunto, as palavras da outra história, a história não contada, a história de vida (Le Guin, 2019 p. 33).¹¹

A protagonista de *Vaga carne* conta que certa vez invadiu uma caixa de som que dizia que o país era justo – “Ela concorda?”, indaga a voz à plateia a respeito da mulher que ela incorpora. A própria Grace parece responder à pergunta com um de seus mais recentes trabalhos audiovisuais, o curta-metragem *República*. Dirigido e protagonizado por ela dentro do programa *Convida* do Instituto Moreira Salles, a ficção distópica mostra uma personagem constatando que o Brasil é na verdade um sonho, uma *bad trip* vivida por alguém que pode acordar a qualquer momento e dar fim a tal realidade. O mote do curta faz lembrar o enunciado de Ailton Krenak de que os seres humanos investem na ilusão de produzir mecanismos de defesa e contra-ataque entre si para evitar cair no abismo, sem perceber que já caem há tempos. Para ele, “talvez o que a

¹⁰ A experimentação com a voz é o centro do trabalho de Grace apresentado na décima edição do Festival Novas Frequências (realizado virtualmente em dezembro de 2020 por conta da pandemia da covid-19). Coprodução da artista com a Fundação Bienal de São Paulo, a obra *Ficções Sônicas* é, segundo catálogo do evento, “uma imaginação sonora da peça radiofônica *Pra dar um fim no juízo de Deus*, de Antonin Artaud, mergulhada na noção de não lugar de experiências diaspóricas”.

¹¹ Tradução de Helena Martins do original: *The trouble is, we've all let ourselves become part of the killer story, and so we may get finished along with it. Hence it is with a certain feeling of urgency that I seek the nature, subject, words of the other story, the untold one, the life story.*

gente tenha que fazer é descobrir um paraquedas. Não eliminar a queda, mas inventar e fabricar milhares de paraquedas coloridos, divertidos, inclusive prazerosos” (Krenak, 2019, p. 63).

A resistência à narrativa heroica tem se dado no fortalecimento de vozes que contam suas próprias histórias, “o frenético dinamismo mitológico dos fodidos, sugados e pisados deste mundo” (Leminski, 2011, p. 100). Pela língua da arte, vozes como a de Grace Passô nos fornecem alimento para preencher matulas, bolsas, mochilas e cestas a carregarmos durante a árdua travessia neste sonho ruim em que fomos colocados – sem perder de vista o despertar em novas histórias que revelem tramas mais humanas e plurais.

Maria Altberg é mestre em artes da cena pela UFRJ. Doutoranda em literatura, cultura e contemporaneidade na PUC-Rio.

Referências

- BERGAMASCHI, Bárbara. Vasta Carne. *Beira*, 24 de janeiro de 2019. Disponível em: <https://medium.com/revista-beira/vasta-carne-ceca0dc32fe9>. Acesso em 5 dez. 2020.
- CARSON, Anne. O gênero do som. *Serrote*. Rio de Janeiro, n. 34, p. 114-136, 2020.
- CARSON, Anne. Variations on the right to remain silent. *A Public Space*, n. 7, 2008.
- CAVARERO, Adriana. *Vozes plurais: filosofia da expressão vocal*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.
- DELEUZE, Gilles. O ato de criação. Palestra proferida em Paris em 1987, transcrita e publicada em *Folha de S. Paulo*, 27 jun. 1999, Caderno Mais!, p. 4-5.
- DINIZ, Cristiano (org.). *Fico besta quando me entendem: entrevistas com Hilda Hilst*. São Paulo: Globo, 2013.
- ERBER, Laura Rabelo. *A captura dos corpos falantes no cinema de Carl Th. Dreyer*. Tese (Doutorado em Letras) – Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, 2012.
- GOMES, Juliano. A fatura da fratura. *Cinética*, 21 maio 2020. Disponível em: <http://revistacinetica.com.br/nova/vaga-carne-juliano/>. Acesso em 8 dez. 2020.
- HARAWAY, Donna. *Staying with the trouble: making kin in the Cthulucene*. Durham; London: Duke University Press, 2016.
- KRENAK, Ailton. A humanidade que pensamos ser. In: KRENAK, Ailton. *Ideias para adiar o fim do mundo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

LE GUIN, Ursula. *The carrier bag theory of fiction*. Introduced by Donna Haraway. London: Ignota Books, 2019.

LEMINSKI, Paulo. Forma é poder. In: LEMINSKI, Paulo. *Ensaaios e anseios críticos*. São Paulo: Unicamp, 2011.

MARTINS, Helena. Língua comum indecifrada: Grace Passô, Adília Lopes. *Gragoatá*, v. 25, n. 53, p. 972-992, set-dez. 2020.

PASSÔ, Grace. *Vaga carne*. Belo Horizonte: Javali, 2018.

PASSÔ, Grace; ALEIXO, Ricardo. Janelas abertas #9. Curadoria e organização de ALCURE, Adriana S. e FABIÃO, Elenora B. Série de encontros no canal do YouTube do Núcleo Experimental de Performance. Disponível em: <https://youtu.be/rcFDfSpX6Ks>. Acesso em 24 jun. 2020.

RIBEIRO, Djamilia. *O que é lugar de fala?*. Belo Horizonte: Letramento, 2017.

Filmografia

KUBRIK, Stanley. *2001: uma odisseia no espaço*. Estados Unidos/Reino Unido, 1968, 164 min.

PASSÔ, Grace. *República*, Brasil, 2020, 15 min.

PASSÔ, Grace; ALVES JR., Ricardo. *Vaga carne*. Brasil, 2019, 45 min.

VICENTE, Juliana. *Afronta!*. Brasil, 2017, 15 min.

Artigo submetido em março de 2021 e aprovado em junho de 2021.

Como citar:

ALTBURG, Maria. Matula cheia de voz: a voracidade vocal de Grace Passô em *Vaga carne*. *Arte & Ensaios*, Rio de Janeiro, PPGAV-UFRJ, v. 27, n. 41, p. 74-92, jan.-jun. 2021. ISSN-2448-3338. DOI: <https://doi.org/10.37235/ae.n41.5>. Disponível em: <http://revistas.ufrj.br/index.php/ae>

Filosofias de *arkhé* como enfrentamento ao *ontocídio*: oralidade e cultura afro-brasileira

*Arkhé Philosophies against the Ontocide:
Orality and Afro-Brazilian culture*

Mateus Raynner Andre de Souza

 0000-0002-7639-3977
mateusraynner@gmail.com

Resumo

Neste ensaio parto de uma compreensão da modernidade como um momento na história do pensamento que, entre outras coisas, em sua prática de dominação e subjugação dos corpos africanos e afrodiaspóricos – e por que não citar os corpos ameríndios? –, acabou por sobrevalorizar somente o conhecimento escrito e letrado, descartando a oralidade e a identificando como algo menor. Defendo a hipótese de que, ao negar a esses corpos a Palavra, negou-lhes também o Ser, movimento que denomino *ontocídio*. Defendo também a compreensão das festas afro-brasileiras como filosofias – compreendidas como filosofias de *arkhé* – e as demonstro como locais de enfrentamento das práticas coloniais e de *reontologização*. Considero que esta discussão, desenvolvida mediante uma revisão bibliográfica, possa promover novas reflexões para um conhecimento menos colonizado.

Palavras-chave

Manifestações culturais; Modernidade; Filosofias africanas e da diáspora; Ontocídio.

Abstract

*This essay presupposes a meaning of modernity as a moment in the history and as practice of domination and subjugation of African and Afro-diasporic bodies – and why not mention Amerindian bodies –, ended up overvaluing knowledge as something written and literate, discarding oral knowledge and identifying it as something less. The hypothesis to be defended is that by denying these beings the Word, they also denied the Being, a movement that I am calling here ontocide. It is also a hypothesis that Afro-Brazilian manifestations are understood as philosophies, called here *arkhé philosophies*, I intend to show them precisely as a form to confront colonial practices and as a site for reontologization. I believe that the discussion marked through a bibliographic review can promote new reflections for a less colonized knowledge.*

Keywords

Cultural manifestations; Modernity; African and Diaspora philosophies; Ontocide.

**Falar para não morrer é sem dúvida uma
tarefa tão antiga quanto a própria fala.
(Foucault)**

Parto, neste ensaio, da perspectiva de que a modernidade, ao sobrevalorizar o conhecimento letrado/escrito em detrimento do conhecimento oral – sobretudo a oralidade produzida em território não europeu –, criou o que denomino *ontocídio*, ou seja, a exclusão do Ser pela negação da Palavra.

Entendo a modernidade como um fenômeno construído na Europa que considera o letramento a única forma válida de conhecer o mundo, taxada de científica, ou seja, dependente de um método de observação, de classificação e de verificação de hipóteses (Castiano, 2013, p. 40). No entanto, compreender saberes locais baseados na oralidade inseridos nesse escopo é um processo de difícil sucesso; eventualmente eles irão ser tratados como credíes ou especulações, quando não como folclóricos ou populares.

Castiano (2013, p. 45-48) demonstra que essa concepção moderna de conhecimento, ao ser entendida como universal, constituiu um sistema de dominação eurocêntrico que não é construído somente na Europa, mas compreende o território europeu e a academia ocidental como locais exclusivos do saber científico. O autor afirma que as diferentes áreas do conhecimento, mesmo que possuam influências de partes diversas do mundo, continuam sendo estudadas e difundidas como de posse exclusiva dos europeus.

Compreendo que essa concepção de universal não diz somente respeito ao fato de que algo possa ser aplicado a todos e por todos, mas se constitui como um ideal moderno-europeu que se difunde como possuidor de origem única – o mundo greco-romano – e que se pretende ser o único conhecimento científico digno de validade. Por outro lado, considero o saber africano e afrodiaspórico constituições teórico-metodológicas e inovações nas diversas áreas do conhecimento, sejam elas na arte, na matemática, na história, na geografia, na biologia, na filosofia, na botânica etc., surgidas no continente africano e pensadas desde seu local de origem.¹

¹ Para uma reflexão ampliada sobre o assunto, ver Castiano (2013).

Thomas (2005) demonstra que a modernidade arquitetou ao longo dos séculos, como universal, uma noção de letramento que contempla apenas uma mera técnica mecânica de escrita de palavras em um suporte. Essa visão tecnicista supõe o letramento como um agente de transformação social, cultural e econômico, e pressupõe que a sociedade europeia seja a herdeira direta de uma sociedade avançada e letrada, a grega. A compreensão de que há uma relação intrincada entre o letramento – como algo ligado somente ao saber escrever e ler – e a civilidade é uma questão moderna e irrelevante para sociedades antigas – a grega incluída –, não sendo também um dado histórico nas sociedades não europeias.

O que essa visão de letramento torna universal é a primazia do ler e escrever sobre o ouvir e falar, além da crença de que o alfabeto é uma necessidade inerente ao ser humano civilizado. Esses pressupostos, segundo Thomas (2005), não estão presentes na história antes do advento da modernidade e não devem ser tomados como universais. Dessa forma, é urgente o seu combate e questionamento. A consequência primordial dessa visão europeia, que pretendo combater ao longo deste trabalho, é a criação de um olhar *naïf* sobre as culturas e as sociedades orais, o que difunde um preconceito histórico que as tacha como menos complexas e/ou primitivas.

Com esse ponto de partida é possível referenciar as festas afro-brasileiras como um dos locais de contestação da universalização do pensamento e da negação explícita da oralidade em razão do letramento. Esse esforço tem também o intento de compreender as festas como filosofias, as quais denominei filosofias de *arkhé*. Essas manifestações culturais e filosóficas demandam, por intermédio dos seres que as compõem, compreensões críticas que questionem a supremacia do letramento e as possibilidades de reconstrução do Ser por meio da Palavra, isto é, de *reontologização*.

Não pretendo recriar hierarquias para provar uma suposta supremacia da oralidade. Muito pelo contrário, quero demonstrar que é o compromisso do Ser com a Palavra que garante que ela irá construir um pensamento crítico, seja de forma escrita ou oral. Declaro ser possível olhar para os indivíduos das chamadas sociedades orais – aqui as festas afro-brasileiras – como seres que se autoinscrevem no mundo e constroem, a todo momento, um saber filosófico. Espero que as reflexões e os debates realizados possam lançar luz aos problemas relacionados

ao se tomar contato com a história da cultura oral em sociedades não europeias, as suas expressões culturais e as suas contribuições críticas ao pensamento filosófico e artístico. Proponho o *ontocídio* como um conceito constituinte do problema histórico da negação do Ser pela impossibilidade da Palavra. E a *reontologização* como alternativa a ser reconstruída para um saber verdadeiramente plural por meio das filosofias de *arkhé*.

A universalidade do pensamento

Renato Nogueira (in Nascimento, 2020b), no prefácio do livro *Entre apostas e heranças*, aponta que as pluralidades africanas – que foram revividas, ressignificadas, reexperimentadas em solo brasileiro e nos mais diversos países da diáspora africana – aproximam-nos de um pensamento filosófico que evoca um sistema de memórias e ancestralidade da cultura negra. Ao realizar esse movimento, personificam-se, em nossa sociedade, diferentes modos de vida que possuem a festa como um dos locais de autoinscrição dessa experiência.

Investigar uma filosofia afro-brasileira enseja uma reflexão metafilosófica capaz de questionar os sentidos e as dimensões de um sistema de pensamento e reflexão que historicamente vem sendo chamado de filosófico. Para dimensionar a existência ou validade da filosofia no contexto afro-brasileiro, é necessário nos propor algumas questões iniciais: “O pensamento tem cor?” “A filosofia tem geografia?” (Nascimento, 2020b, p. 19).

Ao negar as dimensões históricas e geográficas do pensamento em defesa de uma suposta universalidade filosófica e das questões humanas, induziu-se, ao longo dos séculos, um apagamento da diversidade e das múltiplas formas de pensar, de agir e de vivenciar o mundo. Nascimento (2020b) enfatiza que esse projeto realizou um apagamento acadêmico de tudo aquilo que se produz filosoficamente no continente africano e no contexto afro-brasileiro.

O que se convencionou foi a teoria de que a universalidade do pensamento iria beneficiar a pluralidade das produções humanas por meio da primazia de hierarquias conceituais e teóricas. No entanto, ao considerar universal o pensar filosófico sem levar em conta a história e as ideologias que operam na institucionalização do conhecimento, estaremos nada mais nada menos que reproduzindo uma lógica colonialista.

Isso poderia ser interessante, se nossas práticas não camuflassem uma desigualdade no trato do pensamento, no trato com os diversos sujeitos envolvidos nos processos educativos. Se não recusasse os conhecimentos produzidos por pessoas africanas negras e suas descendentes ao redor do mundo. Se não supusesse que indígenas não sabem pensar direito. Se não fingissem não saber – ou, de fato desconhecer – que todos os povos do mundo produzem filosofia, de modos distintos, constroem e legam saberes. Se nossos sistemas educacionais não operassem sob a vigilância de um silencioso racismo epistêmico, que nega não apenas os conhecimentos produzidos por povos não brancos, mas também suas maneiras de conhecer e pensar. Se os currículos não julgassem como relevantes apenas os saberes forjados por uma parte do Ocidente, julgando-os como universais (Nascimento, 2020b).

Vejo que há um projeto de constituição do pensamento como único e universal, o que apaga os demais. Antônio Bispo do Santos (2019) irá chamar essa concepção “euro-cristã-colonialista-monoteísta” de uma maneira “mono” de pensar (p.26), ou seja, autocentrada e voltada para uma única visão de mundo – para um único deus –, que se empobrece. Daí a necessidade de rechaçar ontologias que se propõem universalizantes para promover um “olhar rodando”, isto é, olhar o mundo através de muitas lentes e assumir uma verdadeira pluralidade. Olhar para vários lugares ao mesmo tempo, e não só para um lugar demarcado historicamente como o único detentor de conhecimento.

Santos (2019) denomina esse saber “sintético”, justamente porque pretende sintetizar o mundo. E duas características de um saber sintético são importantes para levar em conta nesta pesquisa. A primeira diz respeito a uma noção de “ter”, quero dizer, corrobora-se a ideia de que o pensamento sintético pertence a alguém e a um lugar específico – a academia de origem europeia –, de forma que tudo que se encontra à margem desse ambiente não “tem” pensamento.

A segunda característica nos informa sobre a maneira como o saber sintético irá enxergar o seu oposto, chamado por Santos (2019) de “orgânico”. Ao se assumir a universalidade como um pressuposto do conhecimento, necessitou-se de universalizar o Outro e a forma de apreensão desse Outro. No pensamento sintético, há a compressão de que todos aqueles que se encontram fora dos

limites universais são subalternos. Existem diversas taxonomias que difundem essa visão: popular, *naif*, primitivo, são algumas delas, frequentes no jargão das artes. Santos (2019, p. 27), contudo, afirma que essas nomenclaturas não são capazes de abranger a complexidade das formas subalternizadas de conhecimento:

Por isso, para nós não se sustenta de que a academia produz ciência e nós produzimos saber popular. Essa nomeação é por demais colonialista, feita para nos esvaziar. Que popular é esse? Popular de quem? Produzimos saber quilombola, saber indígena, saber do povo de terreiro. Esses saberes têm nomes. Popular é uma palavra vazia.

Compreendo “criar palavras vazias” como estratégias de classificação e de generalização do conhecimento, em que a palavra nada significa. Cria-se uma espécie de guarda-chuva para abarcar um sistema plural. Movimento que encontra confluências com o conceito de *epistemicídio*, em voga em discursos políticos e na mídia. Com intuito de não esvaziar palavras, detenho-me, em seguida, a debater essa ideia como compreendida por Sueli Carneiro, ou seja, em suas relações com os dispositivos de poder e raça.

Epistemicídio

Em sua tese, *A construção do outro como não ser*, Sueli Carneiro (2005), parte dos conceitos de dispositivo e biopoder, como definidos por Foucault, para investigar um longo processo ocorrido no Brasil desde o período colonial. Não me cabe aqui historiar as genealogias e as raízes do pensamento foucaultiano, tarefa bem desempenhada na tese de Carneiro. Não obstante, é importante salientar que esses conceitos são trazidos ao debate para desvelar as estruturas de poder existentes na sociedade capitalista, as quais decidem quem e como deve morrer e viver.

Nesse processo, uma elite, que se autointitulou branca, adquiriu poder ao categorizar o Outro como raça inferior, o negro. É um cenário que demarcou papéis muito bem definidos a cada um dos grupos: o grupo branco, entre outros aspectos, se categoriza como o detentor do saber e do conhecimento. Já o outro grupo, o negro, ao ser delegado ao trabalho braçal e à força física, assumiu-se não possuir conhecimentos e formas de saber próprias, mas, poderia, caso necessário, ser educado e ensinado nos moldes de seu antagonista.

Carneiro (2005) frisa que buscou, nos escritos de Boaventura de Sousa Santos,² possibilidades conceituais para definir sua ideia de epistemicídio. A autora, no entanto, se diferencia do sociólogo português por demarcar problemas étnico-raciais como parte importante e constituinte do problema, em detrimento de uma relação puramente territorial.

Por epistemicídio, portanto, compreendo uma das práticas de colonização e genocídio de povos considerados subalternos. Ao tentar subjugar, dominar e eliminar o Outro, torna-se necessário negar sua racionalidade, uma vez que pensar se torna ameaçador ao sistema e aos povos dominantes. Dessa maneira, não só a cultura de outros povos é desconsiderada, mas é também combatida, apagada, inferiorizada e objeto de escárnio do colonizador. Matar o pensamento seria uma das estruturas de poder que governam as vidas.

Gostaria de exemplificar esse tópico com a metáfora da “Árvore do Esquecimento”. Conta-se que no porto de Ouidah, atual República do Benim, os escravizados eram forçados a dar um número determinado de voltas em uma árvore. A árvore do esquecimento, como é chamada, teria o poder de apagar a memória do nativo. Desconectando-o de seus saberes, tornava-se muito mais fácil exercer a dominação, bem como ser assimilada a maneira de pensar o mundo do colonizador. A metáfora descreve como a memória é um dispositivo importante de poder e dominação; o esquecer suas raízes e o aprender as formas de ser e agir de seus algozes são processos intrinsecamente conectados ao colonialismo.

Para Sueli Carneiro (2005), o epistemicídio se apresenta como uma prática recorrente no mundo capitalista. E está diretamente ligado ao processo de universalização do conhecimento, uma vez que apenas uma matriz é dada

² Pesquisador português ligado ao movimento pós-colonial, seus escritos transitam entre a sociologia, o direito, as ciências políticas e os direitos humanos. No Brasil, é especialmente conhecido pela conceitualização das Epistemologias do Sul, cunhada como estratégia para expandir o escopo epistemológico das ciências sociais. Sousa Santos demarca uma diferença entre o conhecimento do norte e do sul globais, estando no norte os grandes polos do mundo capitalista/imperialista. A partir dessa relação de poder econômico no sistema capitalista, Boaventura mostra como nele se operam relações hierárquicas de conhecimento. Ao norte, fora delegada a imagem de detentor supremo do conhecimento em que pouco existe ou inexistente a presença do conhecimento produzido no sul global (Epistemologia do Sul). Essa divisão é demarcada em razão de vislumbrar um momento de superação da colonialidade (pós-colonialismo) em que esses saberes do sul adentrariam os saberes produzidos no norte.

como válida e é ela a que será ensinada e perpetuada pelas instituições. Dessa maneira, não apenas se nega o saber do outro, mas também o apaga por uma série de mecanismos educacionais/doutrinários em que irá se ensinar a gnose universal. “Por isso o epistemicídio fere de morte a racionalidade do subjugado ou a sequestra, mutila a capacidade de aprender etc.” (Carneiro, 2005, p. 97).

Elejo a desqualificação da oralidade como um desses múltiplos processos de apagamento das matrizes não europeias de conhecimento; afinal, é pela oralidade que o pensamento é construído e perpassado, e que a memória e o próprio Ser se constituem.

Evoco Sueli Carneiro, pois é com ela que a ideia de epistemicídio adquire um caráter para além da lógica de dominação territorial. Carneiro é responsável por conectar o racismo como agente da lógica de genocídio epistêmico e as desigualdades raciais como imperativos categóricos dos diversos campos do saber. Evidencio que as práticas de desqualificação das filosofias africanas e suas derivações são históricas e se encontram conectadas com dispositivos de poder, como raça e colonialismo.

Todo esse cenário causa um prejuízo também para o dominador, que deixa de ter a sua disposição uma pluralidade verdadeiramente rica de ferramentas e instrumentos com os quais possa produzir conhecimento. Sua matriz “mono” não apenas o impede de ver outras formas de pensar, mas deseja dominar e eliminar o Outro a todo custo, o que causa um prejuízo universal que aflige a todos, isto é, um verdadeiro *empobrecimento ontológico* (Mbembe, 2014), que elege um único modo de ser como válido. É justamente, com base nos pressupostos trabalhados, que nomeio esse movimento como *ontocídio*.

Descredenciamento da oralidade como *ontocídio*

Mediante os múltiplos processos de constituição da modernidade, destaquei a criação de hierarquias pelo descrédito da oralidade e pela supervalorização do letramento. Esse mesmo entendimento causa uma compreensão rasa de que a colonização criou vítimas subdesenvolvidas incapazes de pensar por si mesmas, cabendo-lhes apenas o papel de objeto de estudo (Castiano, 2013). Pretendo desconstruir essa visão ao demonstrar uma ligação em meio aos povos africanos e seus descendentes com a Palavra.

Hampaté Bâ (2010), em sua pesquisa pelo oeste africano, destaca intrínseca ligação das comunidades com a oralidade; essa conexão está interligada de tal modo, que podemos afirmar que o Ser é a própria Palavra. Esse laço mantém a tradição sempre viva e não presa no tempo nem deslocada do indivíduo; é um compromisso, ao mesmo tempo, ético e ontológico. Esse comprometimento é o que garante ao testemunho oral valor de confiança igual ao que atribuímos ao texto escrito. É justamente a ligação inquebrantável do homem com aquilo que ele diz que o impede de testemunhar falsamente. “[A] palavra encerra um testemunho daquilo que é” (p. 168). Nessa lógica, mentir, enganar, ludibriar seria o mesmo que trair-se, que negar a própria existência. A palavra é ao mesmo tempo o Ser e o conhecimento do Ser e, assim, religião, arte, ciências, história, lazer.

Nascimento (2020b, p. 47-48), de uma perspectiva *Ubuntu*,³ demonstra que esse compromisso com a Palavra possui caráter comunitário. As relações entre os seres se dão justamente pela Palavra, o que irá constituir um movimento de troca intersubjetiva constante, de autoformação coletiva. Com isso, não pretendo afirmar que há uma unicidade utópica entre os seres que compõem o coletivo, mas é importante delinear que a Palavra não é uma categoria particular que se possa isolar de todo o resto. Essa construção coletiva pela Palavra não acontece apenas e exclusivamente entre os humanos, mas com o Todo que irá compor o universo.

Compreendendo o contexto das festas afro-brasileiras como locais em que o poder da Palavra pode ser pensado de maneira similar ao sobredito, elas configuram fator que agencia forças na ritualização do cotidiano. Martins (1997) define a oralidade como aquilo que grafa o Ser no território, podendo dramatizar a memória por meio da performance. A autora propõe, nesse escopo, o conceito de *oralitura*: a grafia do corpo no território pela oralidade.

³ Nas palavras de Nascimento (2020b, p.46) *Ubuntu* “seria a expressão do princípio fundamental de toda a existência de modo inexoravelmente interconectado e interdependente, para o qual nada teria sentido ontológico, epistemológico, ético ou estético se existisse isoladamente”. Isto é, ainda que não haja consenso entre os pesquisadores que se dedicam à questão, é possível compreender *Ubuntu* enquanto princípio que torna a existência articulada e coletiva, em que o indivíduo não se encontra separado da coletividade. Essa comunidade verdadeiramente coletiva não se restringe aos humanos, mas a todo o entorno interligado de forma permanente.

O termo oralitura, da forma como o apresento, não nos remete univocamente ao repertório de formas e procedimentos culturais da tradição linguística, mas especificamente ao que em sua performance indica a presença de um traço cultural estilístico, mnemônico, significante e constitutivo, inscrito na grafia do corpo em movimento e na velocidade (Martins, 2001, p. 84).

Mesmo já tendo reconhecido o valor da oralidade, podemos nos indagar sobre como trabalhar esse conhecimento na academia. Ainda que autores como Castiano (2013) defendam que os textos da cultura oral devam ser transcritos nas argumentações acadêmicas, a oralidade mesmo escrita não perde, de maneira nenhuma, seu compromisso primordial com o Ser. Por outro lado, negar suas capacidades de formulação crítica é o mesmo que matar o próprio Ser, é cometer o que estou chamando de *ontocídio*. Isto é, uma série de práticas de empobrecimento ontológico que se dão pela impossibilidade de diálogo e pela aniquilação do Outro.

É necessária uma reflexão atenta sobre o *ontocídio* enquanto prática violenta de subjugação e inferiorização do pensamento e das culturas orais. Afinal, somente nas tentativas de refletir e buscar soluções o problema começa a ser desvelado e emergem possibilidades práticas de combate e de construção coletiva.

Enfretamento ao *ontocídio* e à universalização do pensamento

Afirmo a necessidade de olhar atentamente para manifestações culturais afro-brasileiras como o congado, reisado, moçambique, maracatu, caboclinho e etc. como integrantes de uma série de práticas de afirmação étnica, cultural, humana e de liberdade que começam a adquirir novos contornos acadêmicos para além das meras descrições etnográficas e de folcloristas, principalmente com os avanços da lei 10.639, de 2003, que propõe a inclusão das culturas africanas e afro-brasileiras no ensino (Brasil, 2003).

Entendo, de antemão, essas experiências circunscritas no escopo da cultura de *arkhé*, como definida por Muniz Sodré (2017). Ainda que se tenha voltado de forma mais enfática para as experiências ketu-nagô no Brasil, como o candomblé, Sodré define culturas de *arkhé* como todas as expressões culturais que possuem um compromisso real com a ancestralidade e que se diferenciam,

de forma mais ou menos enfática, do referencial ocidental. Nesse escopo, os sentidos são construídos coletivamente, perpassando vivos e mortos, e a vivência se dá no reconhecimento do outro como si mesmo e da ancestralidade.⁴ É possível considerarmos sociedades de *arkhé* tanto as culturas africanas e afrodiáspóricas como as culturas ameríndias. Possuem, como características em comum, a ancestralidade como origem e destino, a centralidade do ritual, múltiplas temporalidades e a transmissão oral.

Lélia Gonzalez (1989) definiu as festas populares como locais em que está viva a *arkhé negra*, uma vez que se trata de expressões culturais que preservam e carregam os jeitos afro-brasileiros de falar, cantar, dançar, jogar e brincar, bem como os mistérios, os segredos, os valores e a história nacional. São exemplos de territórios em que a cultura oral se inscreve no tempo e espaço. Podem também ser compreendidas como locais de questionamento da supremacia imposta pelo letramento, uma vez que nesses ambientes o conhecimento não só é preservado, como também é frequentemente vivido e reatualizado, ganhando dimensões diversas nos espaços de vida e morte dos seres que as experimentam

Compreendo essas manifestações como filosofias que carregam e mantêm uma “tradição viva” (Hampaté Bâ, 2010). Como, porém, atenta Gonzalez (1989), não há a mera continuidade e permanência dessas práticas com relação às suas origens diversas no continente africano, uma vez que foram recriadas em solo brasileiro. Assim, permanecem circunscritas também à história da escravidão e às múltiplas relações – violentas ou não – que ocorreram no Brasil desde a diáspora.

As festas afro-brasileiras são o efeito simbólico de um extraordinário esforço de preservação de formas culturais essenciais trazidas de um outro continente e que, aqui, foram recriadas sob condições as mais adversas. Afinal a população negra não veio para o Brasil como imigrante, mas como escrava (Gonzalez, 1989, p. 90).

⁴ “Vai para além do culto aos nossos antepassados, e a manutenção da história clânica e das nossas linhagens biológicas, envolvendo formas de cultivar também linhagens simbólicas que fortalecem nossos laços comunitários. Um exemplo é a capoeira, onde nos ligamos a mestres e mestras que transmitiram conhecimentos numa linhagem de família não sanguínea (como na expressão “meu avô de capoeira”). O senso de ancestralidade é fundamental na *arkhé* africana que só se sustenta através de práticas, rituais e vivências que atualizam constantemente nossos laços” (Machado, Petit, 2020, p. 26).

Mesmo que esse conhecimento esteja vivo nas festas e elas sejam compreendidas como filosofias, não devemos entender que esse saber é menos crítico do que o universitário. Os indivíduos que compõem essas manifestações também convergem, divergem, debatem e reatualizam os conhecimentos, tornando esse ambiente um lugar de inovação constante, sem que se perca de vista a tradição.

Tanto em Gonzalez (1989) quanto em Hampaté Bâ (2010) há uma forte defesa de que, nas tradições orais africanas e da diáspora, os indivíduos apreendem o mundo de forma crítica se valendo de todos os sentidos; Hampaté Bâ chega a citar exemplos em que o homem pode sentir a água ou ouvir sons a milhares de quilômetros. Esses saberes corporais, pelos quais os indivíduos interagem entre si e com o meio a sua volta são – assim como a forma crítica que o conhecimento universitário pretende ser – uma possibilidade de conhecer, de reconhecer e de interagir com o ambiente. Nas festas, para citar a pesquisa de Gonzalez (1989) como parâmetro, o conhecimento é preservado e perpassado em cantos, ritmos, danças, adivinhas, jogos e brincadeiras.

Esses conhecimentos filosóficos das comunidades, que constituem as expressões culturais afro-brasileiras, não se resumem à cosmovisão ou à visão de mundo em que sua espiritualidade está circunscrita, ainda que muito provavelmente as orientações diversas sobre as diferentes áreas do conhecimento estarão imbricadas com essa forma de ver o mundo. É necessário, todavia, defender uma multiorientação que dialogue tanto com as heranças africanas como com as europeias. Mediante esse processo, compreendo, com Sodré (2017), a existência de um *pensar nagô* circunscrito nas comunidades das festas, onde está viva a *arkhé* negra, ou seja, onde operam as filosofias de *arkhé*.

Sodré (2017) define como *pensar nagô* um conhecimento que não nega as influências e a tradição ocidental, mas se volta constantemente para a matriz ancestral. O *pensar nagô*   uma maneira de refletir e fazer pensamento calcada em referências negroancestrais que ora divergem do cânone, ora a ele convergem. Dessa forma, encontram-se multipossibilidades transculturais, sempre atentas às marcas, aos vícios e aos perigos advindos de uma colonialidade epistemológica. Sodré produz um pensamento extremante relacional, transitando ora pela filosofia *nagô* produzida nos terreiros de candomblé, ora pela história da filosofia ocidental.

Retorno à discussão sobre o pensar universal para introduzir duas noções propostas por Edouard Glissant (2005). O autor chama de continental o pensamento universalizante, que apaga os demais. E propõe como categoria de enfretamento o que denomina pensamento arquipélago. Valendo-se de metáforas geográficas, o pensamento continental é unificado, isto é, sintético. Já o pensamento arquipélago, está ligado à multiplicidade em seus níveis locais e específicos, necessitando da pluralidade de vozes sem que alguma sobressaia sobre as outras.

Enxergo, nessa metáfora, a capacidade de construir arquipélagos com os saberes orgânicos compreendidos nas culturas de *arkhé* afro-brasileiras – as filosofias de *arkhé* –, colocando em diálogo o pensamento já estabelecido na academia em convivência epistêmica e plural que garanta a coletividade em sua construção. Em que seja possível identificar similaridades, divergências e lugares de diálogo. Nesse sistema, então, vislumbro uma polifonia futura na universidade.

Enxergo a universidade aqui não como local em que se guarda o pensamento universal, mas como ponto nodal de encontro das diferenças que convivem, sejam elas compatíveis ou não. Sendo, assim, um território em que a presença do outro não possa ser impensada ou incompreendida. Enseja, portanto, a saída de um plano *monoepistêmico* – em que há apenas uma episteme válida e verdadeira – para um plano *pluriepistêmico*, que possa verdadeiramente abarcar a pluralidade que compõe a Terra e a riqueza filosófica que acompanha a oralidade (Carvalho, 2018).

Não é meu intento afirmar que essa seria uma saída fácil; um território plural prevê também a possibilidade da coexistência de conhecimentos antagônicos, incompatíveis e conflitantes convivendo com aqueles entendidos como equivalente e complementares. Lidar com a pluralidade é desafio posto todas as vezes que se pretende realizá-lo, e todas as suas possíveis respostas serão sempre distintas e temporárias.

São, também, as filosofias de *arkhé* que nos impulsionam a rever a universalidade e as certezas de um conhecimento que quer sempre encontrar e dar respostas prontas. Elas nos fazem retornar para a oralidade como um conhecimento legítimo, demandando uma *reontologização* do Ser, cuja existência o pensar sintético negou. Compreendem um conhecimento que está em constante mutação e se deixa modificar pelas pluralidades existentes.

Entendo *reontologizar* como tomar caminhos diversos de devolução da Palavra ao Ser, por meio dos processos de reafirmação e transmissão de conhecimento que os indivíduos tornaram possíveis graças aos festejos, aos cantos, à contação de histórias e à performance do corpo como forma de resistência ao imperativo da escrita. E também pela afirmação de um lugar não rebaixado dentro das nossas instituições, um lugar que permita a valorização das potencialidades da oralidade – ainda que escritas.

Considerações finais

Tendo em vista que “os discursos não têm apenas origens sócio-históricas, mas também contextos epistemológicos” (Mudimbe, 2013, p. 10), compreendo que as possibilidades de uma filosofia de *arkhé* não são as de negação do cânone europeu, mas representam a abertura do cânone para se compor conjuntamente. Ao estar atento para as origens dos discursos e para seus limites frente às estratégias de dominação, de universalização e de *ontocídio*, é possível finalmente tecer críticas ao pensamento que se quer universal e que nega o Outro. A recusa não é ao pensamento que compõe o cânone, mas à subalternização histórica que institui um cânone em detrimento das demais formas de conhecer o mundo.

Propor estratégias de compor, juntos, o pensamento oral, o letrado e o canonizado não concerne somente a uma simples inclusão de filosofias de *arkhé* como um capítulo à parte da história; é antes reivindicar as possibilidades múltiplas de se fazer emergir algo novo, que relacione as contribuições do pensamento europeu e os diversos valores das sociedades não europeias.

O oposto de um pensamento universal é o pensamento local e endógeno. Como visto, uma verdadeira possibilidade de se construir coletivamente é por meio das multiplicidades transculturais em que as vozes não se sobrepõem, mas são coautoras de reflexões críticas sobre o Ser. É necessário entender não somente o conhecimento não europeu como localizável, mas buscar a certeza de que toda forma de conhecimento deve ser compreendida a partir de seu local de nascimento, em seu próprio contexto.

Esse é um chamado de atenção que, já há algum tempo, autores como Castiano (2013), Nascimento (2020a), Oyěwùmí (2014, 2016), Sarr (2017), Diagne (2017) – para citar alguns poucos exemplos no debate recente e não

ocidental – vêm proporcionando por meio de reflexões transculturais. As principais inovações desses autores, com relação ao pensamento crítico da própria academia europeia, estão em trazer a constatação de que as sociedades africanas, diaspóricas e as demais comunidades não *ocidentocêntricas* já vêm construindo, ao longo de suas histórias, um pensamento milenar que questiona a universalização. De forma, que o que é um problema e um desafio posto para nós nos dias de hoje – como pretendo ter demonstrado ao longo destas páginas – nunca foi um problema dado no pensamento endógeno.

As formas europeias não são parâmetros universais de pensar e agir que podemos comparar sempre com as demais, tampouco tomar como base única na construção de conhecimento. Elas representam, sem sombra de dúvida, mais uma entre as múltiplas possibilidades que o mundo nos reserva e coloca à disposição.

A própria contemporaneidade parece favorecer esse cenário em que cada vez mais se tem consciência das identidades híbridas que nos acompanham. Sobre isso e olhando o cenário brasileiro, Munanga (2019) afirma que a respeito do mundo da arte é inegável a existência de um sincretismo cultural, em que não é raro encontrar a manipulação simultânea de técnicas e modos de pensar e fazer oriundos das heranças europeias lado a lado com saberes herdados das contribuições africanas. O desafio que refletir sobre o *ontocídio* propõe é o de saber estar atento para essas múltiplas influências e poder reconhecê-las sem cair nas viciosidades colonialistas, e não apenas se apropriar das diversas localidades filosóficas para reforçar um ocidentocentrismo que subalterniza expressões não europeias.

Não me parece possível estabelecer uma saída única para o problema trabalhado nestas páginas; creio estarem justamente na busca por soluções, ainda que falhas ou incompletas, as possibilidades reais de se deparar com questões que mobilizem a construção futura de um pensamento capaz de enfrentar as técnicas já consolidadas e constantemente atualizadas de *ontocídio*. Olhar para as filosofias de *arkhé* me parece um primeiro grande passo na busca por uma história da filosofia e da arte menos eurocêntrica e mais aberta às contribuições históricas e possíveis da oralidade. Espero que o exercício reflexivo aqui empreendido possa nos tornar cada vez mais atentos às dificuldades e aos problemas que os tempos atuais nos reservaram.

Mateus Raynner Andre de Souza é mestrando em filosofia da arte pelo Programa de Pós-graduação em Metafísica da Universidade de Brasília. Possui graduação em Teoria, Crítica e História da Arte pela mesma universidade.

Referências

- BRASIL. Presidência da República. Lei nº 10.639, de 9 de janeiro de 2003. Altera a lei nº 9.394, de 20 de dezembro de 1996, que estabelece as diretrizes e bases da educação nacional, para incluir no currículo oficial da rede de ensino a obrigatoriedade da temática “História e Cultura Afro-Brasileira”, e dá outras providências.
- CARNEIRO, Aparecida Sueli. *A construção do outro como não-ser como fundamento do ser*. São Paulo: Fuesp, 2005.
- CARVALHO, José Jorge. Encontro de saberes e descolonização: para uma refundação étnica, racial e epistêmica das universidades brasileiras. In: BERNADINO-COSTA, Joaze; MALDONADO-TORRES, Nelson; GROSSFOGUEL, Ramón (org.). *Decolonialidade e pensamento afrodiaspórico*. Belo Horizonte: Autêntica, 2018. p. 79-106.
- CASTIANO, José P. *Os saberes locais na academia: condições e possibilidades da sua legitimação*. Maputo: Universidade Pedagógica/Cemec, 2013.
- DIAGNE, Souleymane Bachir. Pour un universel vraiment universel. In: MEBMBE, Achille; SARR, Felwine (org.). *Écrire l'Afrique-Monde*, Les Ateliers de la Pensée. Dakar: Philippe Rey/Jimsaan, 2017. p.396-377.
- GONZALEZ, Lélia. *Festas populares no Brasil = Popular Festivals in Brazil*. 2 ed. Rio de Janeiro: Index, 1989.
- GLISSANT, Edouard. *Introdução a uma poética da diversidade*. Juiz de Fora: Editora UFJF, 2005.
- HAMPATÉ BÂ, A. A. Tradição viva. In: *História geral da África, I: Metodologia e pré-história da África*. Ed. Joseph Ki-Zerbo. 2 ed. rev. Brasília: Unesco, 2010. p. 167-188.
- MACHADO, Adilbênia Freire; PETIT, Sandra Haydée. Filosofia africana para afrorreferenciar o currículo e o pertencimento. *Revista Exitus*, Santarém, v. 10, n. 1, 2020. e020079. Disponível em: <https://doi.org/10.24065/2237-9460.2020v10n1ID882>. Acesso em 1 fev. 2020.
- MBEMBE, Achille. *Crítica da razão negra*. Trad. Marta Lança. 1 ed. Lisboa: Antígona, 2014.
- MARTINS, Leda. Oralitura da memória. In: FONSECA, Maria Nazareth Soares (org.). *Brasil afro-brasileiro*. 2 ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2001.
- MARTINS, Leda Maria. *Afrografias da memória*. São Paulo: Perspectiva, Belo Horizonte: Mazza Edições, 1997.
- MUDIMBE, Valentin Yves. *A invenção de África: gnose, filosofia e a ordem do conhecimento*. Ramada, Portugal: Edições Pedago Lda, 2013.

MUNANGA, Kabengele. Arte afro-brasileira: o que é afinal? *Paralaxe* [online], v. 6, n. 1, 23 dez. 2019. Disponível em: <https://revistas.pucsp.br/index.php/paralaxe/article/view/46601>. Acesso em 7 maio 2021.

NASCIMENTO, Wanderson Flor do. Enterreirando a investigação: sobre um *éthos* da pesquisa sobre subjetividades. *Arquivos Brasileiros de Psicologia* [online], v. 72, p. 199-208, 2020a. Disponível em: http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1809-52672020000300015&lng=pt&nrm=iso. Acesso em 10 maio 2021.

NASCIMENTO, Wanderson Flor do. *Entre apostas e heranças: contornos africanos e afro-brasileiros na educação e no ensino de filosofia no Brasil*. Rio de Janeiro: Nefi Edições, 2020b.

OYĚWÙMÍ, Oyeronke. Desaprendendo lições da colonialidade: escrevendo saberes subjugados e epistemologias marginalizadas. In: Seminário Internacional Decolonialidade e Perspectiva Negra, Brasília, 2016. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=zeFI9vTl8ZU>. Acesso em 10 maio 2021.

OYĚWÙMÍ, Oyeronke. Jornada pela academia. Trad. (para uso didático) Aline Matos da Rocha. Rev. Wanderson Flor do Nascimento. 2014. Disponível em: <https://filosofia-africana.weebly.com>. Acesso em 14 maio de 2021.

SANTOS, Antonio Bispo dos. As fronteiras entre o saber orgânico e o saber sintético. In: OLIVA, Anderson Ribeiro et al. *Tecendo redes antirracistas: Áfricas, Brasis, Portugal*. Belo Horizonte: Autêntica, 2019.

SARR, Felwine. Écrire les humanités à partir de L'Afrique. In: MEBMBE, Achille; SARR, Felwine. (org.). *Écrire l'Afrique-Monde*, Les Ateliers de la pensée. Dakar: Philippe Rey/Jimsaan, 2017. p. 396-377.

SODRÉ, Muniz. *Pensar nagô*. Rio de Janeiro: Vozes, 2017.

THOMAS, Rosalind. *Letramento e oralidade na Grécia Antiga*. Trad. Raul Fiker. São Paulo: Odysseus Editora, 2005.

Artigo submetido em março de 2021 e aprovado em junho de 2021.

Como citar:

SOUZA, Mateus Raynner Andre de. Filosofias de *arkhé* como enfrentamento ao *ontocídio*: oralidade e cultura afro-brasileira. *Arte & Ensaios*, Rio de Janeiro, PPGAV-UFRJ, v. 27, n. 41, p. 93-109, jan.-jun. 2021. ISSN-2448-3338. DOI: <https://doi.org/10.37235/ae.n41.6>. Disponível em: <http://revistas.ufrj.br/index.php/ae>

Ballet Folclórico Mercedes Baptista: entre brasilidade e negritude no Rio de Janeiro das décadas de 1950 e 1960

Mercedes Baptista Folk Ballet: between Brazilianess and Blackness in Rio de Janeiro during the 1950's and 1960's

Erika Villeroy

 0000-0003-2222-1448
evilleroy@gmail.com

Resumo

Abordagem histórico-crítica sobre a emergência de uma dança negra cênica no Rio de Janeiro, nas décadas de 1950 e 1960, consolidada pela bailarina e coreógrafa Mercedes Baptista mediante a articulação das técnicas do balé clássico, das danças modernas e de consistente pesquisa acerca das danças afro-brasileiras e dos pés de dança do candomblé. Levando em conta as possibilidades de abertura e transformação dos códigos próprios do que hoje é uma das vertentes de maior peso do que se entende por danças afro, que permitiram a criação de novas poéticas e metodologias, o texto aponta para a existência de uma estética negra que se construiu no campo das artes cênicas no contexto da diáspora negra.

Palavras-chave

Mercedes Baptista; História da dança; Danças negras.

Abstract

This text takes a historical and critical approach to the emergence of Black concert dance in Rio de Janeiro between the 1950s and 1960s. This movement found its consolidation through the ballet dancer and choreographer Mercedes Baptista's articulations between classical ballet, modern dances, as well as her consistent research regarding secular and religious Afro-Brazilian dances. By considering the possibilities of openings and transformations within the codes of Danças Afro that allow for the creation of new poetics and methodologies, the text also seeks to base the existence of a Black aesthetics in the performance arts within the context of the black diaspora.

Keywords

Mercedes Baptista; Dance history; Black dance.

Mercedes Baptista e a história das danças no Brasil

Nas décadas de 1950 e 1960, o Ballet Folclórico Mercedes Baptista teve projeção no Brasil e no exterior como companhia de danças folclóricas integrada por bailarinos negros que apresentavam repertório autoral sem precedentes no país. Ao dividir a cena com o Teatro Folclórico Brasileiro e as performances do babalorixá e dançarino João da Goméia¹ e Didi de Freitas de Vilar dos Teles, o grupo se destacou por conta do rigor técnico e coreográfico empenhado por dona Mercedes na adaptação de danças negras brasileiras para a cena – as danças dos orixás oriundas dos candomblés de nação Ketu e Angola, o lundu, o frevo, a ciranda, o maracatu, o xaxado, o coco e o baião.

Conhecida também como a primeira bailarina negra a ser aprovada no concurso para o corpo de baile do Theatro Municipal do Rio de Janeiro,² Mercedes Baptista é parte fundamental da história das danças no Brasil. A primeira geração de bailarinos que ela formou – entre eles, Walter Ribeiro, Gilberto de Assis, Isaura de Assis e Marlene Silva – deu continuidades múltiplas e diversas ao trabalho de dona Mercedes a partir de suas próprias práticas artísticas e pedagógicas, que hoje têm reverberações nas cidades do Rio de Janeiro, Salvador e Belo Horizonte. Seu nome e seu trabalho, no entanto, seguem à parte dos currículos dos cursos de dança nas universidades e demais instituições de ensino no país.

Mercedes Ignácia Krieger da Silva nasceu em Campos dos Goytacazes (RJ), em 1921. Sua trajetória no Theatro Municipal do Rio de Janeiro, as passagens pelo Teatro Experimental do Negro, de Abdias Nascimento (1914-2011), e a Dunham School of Dance and Theater, da coreógrafa e antropóloga estadunidense Katherine Dunham (1906-2006), levaram-na a inaugurar, em 1952, a Academia de Danças Mercedes Baptista, situada na Gafieira Estudantina da Praça Tiradentes, no Centro da cidade do Rio de Janeiro. Um ano depois, o Ballet Folclórico Mercedes Baptista já se apresentava em teatros de revista e cassinos como a primeira companhia de dança da cidade a levar para a cena elementos da cultura negra pensada e dançada por artistas negros.

¹ Conhecido na imprensa da época como o rei do candomblé, João da Goméia (1914-1971) emigrou para o Rio de Janeiro em 1944 como dançarino para se apresentar nos cassinos com as danças de terreiro que já haviam começado a entrar para a cena de Salvador.

² Assim como Raul Soares foi o primeiro bailarino negro aprovado nesse concurso.



Figura 1
Mercedes Baptista
Fonte: Bibliothèque
Nationale de France



Figura 2
Ballet Folclórico Mercedes
Baptista
Fonte: Bibliothèque
Nationale de France

Dona Mercedes teve parte também na série de transformações que fizeram das escolas de samba cariocas o que são hoje – da verticalização e espetacularização dos desfiles à exploração de temas negros nos sambas-enredo, antes fortemente influenciados pela política nacionalista do Estado Novo de Getúlio Vargas. Entre elogios e críticas, ao coreografar a Ala dos Importantes do G.R.E.S. Acadêmicos do Salgueiro com um minueto, ela ficou conhecida como a introdutora do passo marcado no carnaval do Rio de Janeiro. Seu nome é marcado na história da agremiação em 1963, ano em que, passando à frente das gigantes G.R.E.S. Portela e G.R.E.S. Estação Primeira de Mangueira, a Acadêmicos do Salgueiro levou o primeiro lugar com o enredo “Xica da Silva”, de Arlindo Rodrigues.

A atuação de Mercedes Baptista no campo das políticas públicas para a arte foi fundamental também para o reconhecimento e profissionalização dos bailarinos e coreógrafos das danças afro³ – como aponta o professor e pesquisador da Escola de Danças Maria Olenewa (antiga Escola de Danças do Teatro Municipal do Rio de Janeiro) Paulo Melgaço. Em 1979, ela participa da criação do Conselho Brasileiro da Dança como secretária adjunta e em seguida da Associação Profissional dos Profissionais da Dança, que veio a ser o atual Sindicato dos Profissionais da Dança do Município do Rio de Janeiro (SPDDMRJ). Assim, Mercedes Baptista ficou responsável pelos critérios de avaliação dos candidatos ao título de bailarino profissional de dança afro-brasileira (Melgaço, 2007).

³ A expressão se refere aqui a uma vertente singular que trabalha a partir de danças e expressões afro-brasileiras em contexto cênico, sendo frequente, mas não necessária, a articulação transversal com técnicas das danças modernas e da dança clássica europeia.

Eros Volússia, brasilidade e mestiçagem

A ascensão do Ballet Folclórico Mercedes Baptista se deu em meio a dois contextos sociopolíticos distintos e, de certa forma, antagônicos, que se entrelaçaram no campo das artes cênicas desde a década de 1930: por um lado, a construção da identidade nacional associada a uma certa concepção de mestiçagem que começa a ser veiculada a partir da aliança entre parte da classe artística modernista e o Estado ao longo da Era Vargas. Por outro, o surgimento de companhias como a Companhia Negra de Revistas,⁴ em 1926, e, mais adiante, o Teatro Experimental do Negro, fundado em 1944 por Abdias Nascimento. Essas duas companhias determinaram a abertura de outras possibilidades para a representação das culturas e da experiência negra em cena, em contrapartida às caricaturas referentes a um certo imaginário sobre o sujeito negro que figurava nos palcos brasileiros até então (Martins, 1995).

No Estado Novo, a ideia de brasilidade foi constituída a partir da implementação de políticas culturais que, ao selecionar e recriar elementos das culturas negras, visavam produzir a imagem de um Brasil mestiço, por meio do que a pesquisadora Lilia Schwarcz (2012) descreve como a desafricanização desses mesmos elementos, isto é, do embranquecimento e do apagamento de suas origens africanas. O discurso sobre a mestiçagem, alinhado à falsa projeção de uma convivência racial pacífica e igualitária, atravessou a produção artística em suas diversas esferas de circulação e teve forte expressão no trabalho da bailarina e coreógrafa carioca Eros Volússia (1914-2004).

Filha dos poetas Gilka e Roberto Machado, Volússia (1983) ficou conhecida na elite artística e intelectual por sistematizar o que afirmava ser a *folk-dance* brasileira ou a coreografia nacional. Em 1939, a convite do ministro da Educação e Saúde Gustavo Capanema (1900-1985), ela assumiu a direção do curso de balé do Serviço Nacional do Teatro (SNT), sediado no Teatro Ginástico Português – foi ali que, seis anos mais tarde, Mercedes Baptista teve suas primeiras aulas

⁴ Fundada por João Cândido Ferreira (1887-1956), o Monsieur du Chocolat, e integrada por Grande Otelo (1915-1993) e Pixinguinha (1897-1973), a Companhia Negra de Revistas marcou o que o pesquisador Jeferson Bacelar (2007) descreve como o início do teatro negro no Brasil com a estreia em 1929 da peça *Tudo preto*.

de dança com Eros Volúsia. Com o apoio de sua mãe, que se mudara com ela de Campos para a capital, dona Mercedes teve a oportunidade de considerar uma carreira que para a maioria das meninas negras da época era um sonho distante. Enquanto trabalhava na bilheteria de um cinema na Tijuca, tomou conhecimento do curso de Volúsia, que frequentou por pouco mais de um ano antes de entrar para a Escola de Danças do Theatro Municipal do Rio de Janeiro.

Eros Volúsia é frequentemente citada como a precursora de Mercedes Baptista. Ex-bailarina da Escola de Danças do Theatro Municipal do Rio de Janeiro, ela deixou o balé clássico europeu para se dedicar a uma pesquisa autoral e interpretação livre de danças afro-brasileiras como o frevo, o maracatu e as danças de terreiro. Volúsia era uma *enfant terrible* – entre as décadas de 1930 e 1960, ela, Luz del Fuego⁵ e Felicitas Barreto⁶ foram algumas das mulheres que fizeram nome no Rio de Janeiro levando para a cena performances atravessadas pelo exotismo que marcou tanto o modernismo nas artes em seu contexto mais amplo quanto a narrativa da brasilidade em sua demanda pelo embranquecimento da imagem do país.

A partir das ideias de transgressão, liberdade e de um interesse genérico pelas danças negras e indígenas, cada uma dessas artistas teve suas contribuições no sentido da ruptura, até certo ponto, de determinados padrões estéticos e do conservadorismo que recaía sobre os corpos das mulheres brancas. Esse movimento, no entanto, é feito a partir da reiteração de noções de hipersexualização do corpo das mulheres racializadas e da falta de entendimento das dinâmicas, lógicas e estéticas próprias de expressões culturais que eram diversas e complexas.

No contexto das danças modernas, Eros Volúsia estava alinhada a artistas como Isadora Duncan (1877-1927) e Ruth St. Denis (1879-1968) no que se referia a um ideal de liberdade de movimento – liberdade que no seu trabalho se traduz em falta de rigor técnico respondendo a seu modo às limitações e à rigidez dos códigos formais do balé clássico europeu. A referência às danças afro-brasileiras relaciona-se a um imaginário que as projeta, em suas palavras, como

⁵ Nome artístico de Dora Vivacqua (1917-1967), atriz, naturista e bailarina nascida no Espírito Santo.

⁶ Bailarina, escritora, pintora e naturista nascida na Alemanha, cujo trabalho artístico e teórico pode ser descrito como um estudo livre e lúdico sobre elementos das culturas negras e sobretudo indígenas, a partir de suas viagens por Brasil, Panamá, México, Colômbia, Equador e Venezuela (Ferraz, 2017).



Figura 3
Eros Volúcia em ensaio
para a *Life Magazine*
Fonte: Life Picture Collection

desordenadas e exóticas (Volúcia, 1983). Como argumenta Bell Hooks (1992, p. 24) em *Black looks: race and representation*, a fascinação pelo Outro aparece na modernidade como resposta a uma crise de identidade própria da branquitude que, mesmo quando se interessa por outras formas de estar no mundo, persiste em demarcar a distância entre sujeito e objeto.

No sentido de melhor compreender o contexto sociopolítico e as bases técnicas, poéticas e metodológicas da Escola de Dança Afro-Brasileira, é fundamental repensá-la em suas afluências, afastar o trabalho de Mercedes Baptista da referência de Eros Volúcia e aproximá-lo da emergência de um campo coreográfico no contexto dos trânsitos, intersecções e tensões da diáspora negra que vão tecer estéticas próprias e tratar de questões diversas das que atravessavam a produção artística eurocêntrica. Ao relacionar Volúcia com a lógica de representação da mestiçagem, é possível desfazer parte dos nós que desconsideram a agência do sujeito negro na história das danças no Brasil.

O Theatro Municipal do Rio de Janeiro

Em seus primeiros anos de carreira como bailarina clássica, Mercedes Baptista chamou a atenção da imprensa por suas participações em espetáculos como *Iracema* (1948), *Maracatu do Chico-Rei* (1951), *Danças Indígenas do Guarany e Sinhô do Bonfim* (Melgaço, 2007), que marcaram a produção do corpo de baile do Theatro Municipal do Rio de Janeiro como expressões do que o historiador Roberto Pereira (2003) chama de balé brasileiro. Ao mesmo tempo em que era exaltada por seus professores e colegas de profissão quanto a sua beleza, seu talento e sua competência técnica na dança clássica europeia, sua atuação na companhia foi restrita a figurações que, apesar de muito bem recebidas pela mídia e pelo público, eram pontuais.



Figura 4
Mercedes Baptista
Fonte: Acervo Cedoc –
Fundação Theatro Municipal
do Rio de Janeiro

A impossibilidade de exercer plenamente sua profissão para além das passagens nos espetáculos de viés nacionalista a aproximou dos trabalhos do ator, produtor, escritor e sambista Haroldo Costa, do Teatro Folclórico Brasileiro, e de Abdias Nascimento, do Teatro Experimental do Negro. Esses dois encontros são determinantes na sua relação com as representações do que era entendido como folclore em cena – danças negras e indígenas que exerciam a função de alegorias no imaginário da identidade nacional –, bem como no seu posicionamento político enquanto mulher e artista negra, refletido em parcerias e escolhas poéticas e estéticas que resultaram no trabalho do Ballet Folclórico Mercedes Baptista.

Ao mesmo tempo em que seguia como parte do corpo de baile do Municipal e já reconhecida na imprensa por sua carreira como bailarina, ela participa tanto da estreia da companhia de Haroldo Costa quanto dos espetáculos, atividades culturais e ações políticas do Teatro Experimental do Negro ao lado das atrizes Ruth de Souza, Arinda Serafim, Marina Gonçalves, Elza de Souza, Ilena Teixeira, Neusa Paladino, Maria D’Aparecida e Agostinha Reis – integrantes do Departamento Feminino do Teatro Experimental do Negro, pouco mencionado nas narrativas oficiais sobre o coletivo.

A encruzilhada

Em *A Cena em Sombras* (1995), a encruzilhada é descrita por Leda Martins (1995, p. 53) como “o jogo das aparências, a dupla fala, o dialogismo, o massacre simbólico, o uso da ironia”. Martins se refere às operações de deslocamento de signos que podem constituir a experiência vivida do negro em diáspora. Para a autora, a negritude não seria definida como um *topos*, isto é, como um lugar definido em termos absolutos, mas sim por uma rede complexa de relações que se dão a partir de contextos sociopolíticos singulares. Se, em sua dimensão simbólica, a violência colonial enquadra o sujeito negro mediante a produção, projeção e fixação de determinadas imagens, a negritude se constitui na negativa desse processo: por um lado desviando e apropriando-se de generalizações e estereótipos (falados, dançados); por outro sustentando códigos próprios que são frequentemente ilegíveis para o branco. Nesse sentido, é possível entender o corpo negro em diáspora como uma “rede material e de energias, como

perspectiva de mundo e lugar de conhecimento”, tal como descrito pela pesquisadora Luciane Ramos Silva (2017, p. 24).

O trabalho de Mercedes Baptista passa por uma certa ideia de folclore, termo aqui entendido como uma ficção que justifica e dá contornos ao que seria a brasilidade projetada pelo Estado Novo. É essa condição que vai, de certa forma, legitimá-la como ouro nacional aqui e no exterior. Por outro lado, essa passagem se fez simultânea e mediante estética e pensamento inevitavelmente negros, que se originam no conflito, no desvio e nas contradições que constituem a invenção da identidade do povo brasileiro – e sobre eles operam, como aponta Martins (1995).

Trata-se aqui de uma técnica que foi historicizada de forma subalterna e que permanece circunscrita ao campo das danças folclóricas, campo esse que legitima a pretensa universalidade do que se entende por danças modernas e danças contemporâneas. A partir desse problema, então, é possível pensar a necessidade de traçar histórias transculturais da dança (Launay, 2017), entendendo os trânsitos que hoje ocorrem em escala global e que estabeleceram um campo de práticas híbridas traçadas a partir de saberes múltiplos e necessariamente hierarquizados entre si: os intercâmbios entre coreógrafos e bailarinos de diferentes origens e formações efetivados por meio de relações de poder que vão determinar espaços de circulação e registro, assim como atravessar os processos de criação artística, de construção e transmissão de técnicas.

Teatro Experimental do Negro e Katherine Dunham: a diáspora negra em cena

Um ano depois da publicação, em 1943, de *Casa-grande & senzala*, de Gilberto Freyre (1900-1987) – obra que teoriza e consolida o mito da democracia racial em suas descrições idílicas da vida no engenho –, o Teatro Experimental do Negro participou de um contexto de avanços significativos no debate das questões raciais no Brasil e na luta por ações afirmativas, causando uma disruptura na cena teatral do Rio de Janeiro. Abdias Nascimento, escritor, artista plástico, teatrólogo, político e poeta, juntou-se a uma rede de artistas e intelectuais negros que, até o golpe militar de 1964, construíram para a cena uma estética negra que divergia do Brasil mestiço de Eros Volúcia.



Figura 5
Léa Garcia em *O imperador Jones*, de Eugene O'Neill
Fonte: Acervo Itaú Cultural

Mercedes Baptista se aproxima das atividades do coletivo em 1948, ao vencer o concurso Rainha das Mulatas. A partir de então, ela começa a atuar também como bailarina, colaboradora e mais adiante como coreógrafa de peças como “Rapsódia Negra”, encenada em 1952 – ano de seu retorno ao Brasil depois de um ano na Dunham School of Dance and Theater, em Nova York. Em 1950, passa a integrar o Conselho Nacional de Mulheres Negras, instituído em 18 de maio desse ano pela jornalista e assistente social Maria de Lourdes Vale do Nascimento, na época companheira de Abdias Nascimento (Larkin, 2008). Maria de Lourdes participou da criação tanto do Teatro Experimental do Negro quanto do jornal *O Quilombo* (1948), redigindo a coluna “Fala Mulher” entre 1948 e 1950, sendo também pioneira na reivindicação dos direitos das empregadas domésticas e na realização de estudos acerca dos problemas de origem psicossocial decorrentes da prostituição (Xavier, 2016).

Sua passagem pelo Teatro Experimental do Negro e sua relação com Abdias do Nascimento marcam também sua virada enquanto artista negra alinhada ao discurso de uma militância política que emerge na década de 1930 no Brasil. Não por acaso, foi por intermédio dele que, em 1950, ela chega até Katherine Dunham. Na condição de coreógrafa, Dunham havia sistematizado uma das vertentes das danças modernas de maior peso nos Estados Unidos em função da sua pesquisa sobre as danças negras originárias do Caribe. É o relacionamento com ela, mais do que o contato com Eros Volússia, que pode ser compreendido como um dos elementos-chave para entender a formação da dança de Mercedes Baptista.

Durante o 1º Congresso do Negro Brasileiro, Katherine Dunham – em passagem pelo Rio de Janeiro com sua companhia Katherine Dunham Dance Company –, a convite de Abdias Nascimento, deu a aula inaugural do Curso de Balé Infantil do Teatro Experimental do Negro. Mercedes é, então, escolhida por Dunham para estudar na Dunham School of Dance and Theater, situada em Manhattan, Nova York, instituição em que a coreógrafa desenvolveu técnica e método de ensino que, para além dos Estados Unidos, tiveram reverberações nas Américas Central e do Sul, a exemplo de Mercedes Baptista e da coreógrafa e bailarina haitiana Emérante de Pradines⁷ (Dee Das, 2017).

A partir dos códigos e da estrutura formal do balé clássico e das danças modernas, Dunham estabeleceu as bases para a sistematização de danças afrodiáspóricas que fizeram parte da sua pesquisa de campo. Como discente do curso de antropologia da Universidade de Chicago, ela recebeu bolsa para desenvolver pesquisa de campo sobre as danças negras do Caribe. Katherine Dunham passou pela Jamaica e pelas ilhas de Trindade e Tobago, mas logo voltou sua atenção para as danças religiosas do culto vodum do Haiti. O estudo coreográfico do *yanvalu*, dança feita para o vodum Dangbala Wedo,⁸ deu origem a um trabalho extenso de mobilização articular e exercícios de barra, solo, centro e diagonais que foram associados a um repertório próprio das danças negras afro-caribenhas.

⁷ Emérante de Pradines (1919-2018), bailarina, coreógrafa, cantora e folclorista haitiana que desenvolveu seu trabalho a partir da articulação entre técnicas de dança moderna, a técnica Dunham e danças seculares e religiosas do Haiti.

⁸ No culto vodum dos povos Ewe-Fon, Dangbala Wedo é a serpente que participa da criação do universo e tem seu reflexo nas cores do arco-íris.

O nome de Katherine Dunham só aparece nas histórias das danças modernas estadunidenses a partir do final da década de 1990, com o trabalho de pesquisadores comprometidos com a revisão de narrativas que desconsideram a agência de artistas não brancos na emergência desse campo. Suas contribuições para a antropologia e a dança, bem como sua influência sobre o trabalho de Alvin Ailey (1921-1989), a emergência da *jazz dance* e de estéticas negras para a cena na diáspora afro-americana, constituem legado ainda por ser reconhecido em toda a sua extensão.



Figura 6
Katherine Dunham em
L'Agya (1934)
Fonte: Library of Congress –
Katherine Dunham Collection

O Ballet Folclórico Mercedes Baptista e a Escola de Dança Afro-Brasileira

Ao chegar no Rio de Janeiro depois de um ano na Dunham School of Dance and Theater, dona Mercedes não só dá continuidade ao trabalho de Katherine Dunham, como o atualiza em relação à experiência da negritude no Brasil, que foi, nas palavras de José Carlos Arandiba, diretor e coreógrafo do Balé Folclórico da Bahia, terra fértil para a técnica Dunham em seu alcance dos princípios de movimento das danças afrodiáspóricas.

A Escola de Dança Afro-Brasileira, como é chamada até hoje pela sua terceira geração de professores e bailarinos, teve reverberações no Rio de Janeiro, Belo Horizonte e Salvador, onde atravessa a formação da cena contemporânea de dança afro-baiana. A extensão do trabalho de Katherine Dunham e de Mercedes Baptista confirma uma perspectiva sobre as corporeidades negras em diáspora, que moveu a pesquisa antropológica de Dunham no Caribe, em que os diálogos e correlações que se dão entre modos de fazer diversos e heterogêneos se relacionam à dispersão das comunidades escravizadas pelo continente, fazendo com que elementos e práticas das etnias Ewe-Fon, por exemplo – no Brasil conhecidos como *jeje* (estrangeiros) pelos Iorubá –, sejam encontrados hoje no Haiti, no Brasil e no sul dos Estados Unidos, no estado da Louisiana.

A criação da Academia de Danças Mercedes Baptista é atravessada não só pela experiência de dona Mercedes com a técnica Dunham – técnica que ela optou por levar adiante e que foi transmitida ao longo das gerações de alunos da Escola de Dança Afro-Brasileira –, mas também pela percepção de que havia aqui um campo aberto para que, a partir do sistema tecido por Dunham, ela pudesse fazer sua própria pesquisa em diálogo com as culturas negras locais, a exemplo do Teatro Folclórico Brasileiro de Haroldo Costa e Miécio Askanasy, João da Goméia e Didi de Freitas, de Vilar dos Teles. As danças negras brasileiras, em particular as danças de terreiro, já faziam sucesso nos palcos da cidade. Em termos técnicos, no entanto, o rigor do seu trabalho vai fazer com que a companhia se destaque como referência para o folclore em cena.

No segundo andar da Gafieira Estudantina, dona Mercedes dava aulas de balé clássico e técnica de Katherine Dunham, ao mesmo tempo em que começava a articular o método de pesquisa da bailarina e antropóloga estadunidense à sua



Figura 7
Ballet Folclórico Mercedes
Baptista
Fonte: Bibliothèque Nationale
de France

pesquisa acerca das danças de terreiro e afro-brasileiras como lundu, samba, frevo, xaxado, coco, baião, ciranda e maracatu. Essa pesquisa se deu a partir de uma rede de relações constituída por seus bailarinos – muitos dos quais eram iniciados no candomblé –, João da Goméia e o folclorista Edison Carneiro (1912-1972), de quem era muito próxima e a quem recorreu também na adaptação das danças dos orixás para o palco. Quinze anos mais tarde, ela foi ainda responsável pela cadeira de Danças Primitivas, que depois veio a se chamar Dança Afro-Brasileira, na mesma Escola de Danças do Theatro Municipal do Rio de Janeiro que havia frequentado, e onde ficou de 1968 até sua aposentadoria em 1982 – quando já havia realizado o seu sonho e comprado o imóvel em que inaugurou a Academia de Danças Étnicas Mercedes Baptista, na Avenida Nossa Senhora de Copacabana, número 581.

O Ballet Folclórico Mercedes Baptista estreou em 1953 e teve repercussão nacional logo nos primeiros anos de suas apresentações, que aconteciam a princípio em teatros populares e cassinos e depois em uma série de produções para o cinema e na televisão – que na época exaltavam justamente a brasilidade da qual Baptista fazia bom uso, mas que não poderia definir o seu trabalho por completo. No exterior, no entanto, a companhia foi ainda mais bem recebida.

Até 1963, a companhia realizou turnês na América Latina e Europa, contratada pelo empresário Raymond Guillier. Em 1965, logo antes de levar o Ballet para o Théâtre des Nations em parceria com o Itamaraty, Guillier chegou a afirmar não compreender por que não se falava tanto em Mercedes Baptista no Brasil, quando em Paris a coreógrafa havia estampado diversas reportagens de capa e era aguardada ansiosamente pela imprensa e classe artística (*Diário Carioca*, 22 mai. 1965).

Seus três espetáculos autorais – *África* (em parceria com Walter Nichols), *A visita do ony de Ifé ao obá de Oyó* (1981) e *Mondongô* (1982) –, resultado de quase três décadas de trabalho, foram bem recebidos pelo público e pela crítica. Alguns dos seus alunos e bailarinos também se tornaram professores e coreógrafos, dando continuidade e múltiplos desdobramentos à técnica que criara – entre eles, Walter Ribeiro, Isaura de Assis, Marlene Silva e Gilberto de Assis. Gilberto de Assis, que começou a frequentar a Academia de Danças na Gafieira Estudantina aos 13 anos de idade, formou a terceira geração de professores da Escola de Dança Afro-Brasileira no Rio de Janeiro: os mestres Charles Nelson, diretor e coreógrafo da companhia Ilê Ofé, e Carlos Mutalla, coreógrafo do Afoxé Filhas de Gandhi, falecido em 2021. Apesar do desmonte das já escassas políticas públicas voltadas para as culturas negras, Charles Nelson mantém o trabalho de Mercedes Baptista em movimento há mais de 30 anos.

Considerações finais

Essa passagem por parte da trajetória de Mercedes Baptista é um movimento de olhar para o seu trabalho levando em consideração as dimensões diversas e contraditórias que o atravessam. Entender a negritude como uma rede de relações estabelecidas a partir da vivência do negro em diáspora é compreender a dimensão política que constitui as estéticas que podem ser construídas a partir dessas condições. A questão aqui é como essa vivência se traduz em determinadas formas de expressão que, simultaneamente diversas, apresentam suficientes elementos em comum para marcar discurso e corporeidade distintivos (Martins, 1995). Não se trata, contudo, de achatar o campo das danças negras aqui referenciado em camada única, mas reconhecê-lo em sua heterogeneidade, fundamentalmente ligada ao seu aspecto relacional que se dá entre as matrizes africanas e europeias com as quais os artistas negros em diáspora são confrontados em suas práticas.

Em 1972, Mercedes Baptista recebe um convite do Clark Center for the Performing Arts de Nova York para lecionar dança afro-brasileira e participar de apresentações da instituição. Na mesma ocasião foi também convidada pelo artista e coreógrafo Alvin Ailey (1931-1989) para trabalhar no Dance Theater of Harlem, companhia cuja fundação é um dos marcos mais relevantes para as histórias das danças estadunidenses e sobretudo para a consolidação do trabalho de bailarinos e coreógrafos negros no contexto das danças modernas.

O reconhecimento conferido ao seu trabalho nos Estados Unidos fala tanto das limitações da crítica e da imprensa brasileiras de um modo geral quanto da potência da articulação e sistematização de seu trabalho não só enquanto uma vertente das danças afro, mas como uma dança negra e uma dança moderna. Descrita no programa do Dance Theater of Harlem como “uma das personalidades mais conhecidas em todo o mundo” (Melgaço, 2007, p. 91), Mercedes Baptista foi certamente mal compreendida em território nacional – esse mal-entendido, porém, não a impediu de receber o devido reconhecimento por parte daqueles que contribuíram para a formação de uma rede transnacional de produção artística e acadêmica – os bailarinos, coreógrafos, críticos e pesquisadores da diáspora negra nas Américas. Seu retorno aos Estados Unidos e sua relação com Alvin Ailey – que teve seu próprio trabalho influenciado por Katherine Dunham – marcam o modo como a diáspora negra se constitui enquanto um *continuum* que se sustenta de forma transversal, que contraria as limitações estruturais, materiais e simbólicas que restringem os lugares de agência política e estética.

O gesto de localizar dona Mercedes em relação a estéticas próprias da diáspora negra é tomar parte do privilégio de habitar o presente restrito às danças que se apresentam como modernas e contemporâneas, porque partem da premissa de que suas epistemologias são universais. Seu trabalho aparece, portanto, como expressão de resistência e de produção de saber contra-hegemônico em dança, em um contexto partido e atravessado por relações de colonialidade que compreendem não só a dimensão macropolítica, mas também a da subjetividade e do conhecimento.

Erika Villeroy é bailarina e pesquisadora, licenciada em dança pela Faculdade Angel Vianna. É mestre e doutoranda em Estudos Contemporâneos das Artes pela Universidade Federal Fluminense.

Referências

- BACELAR, Jefferson. A história da Companhia Negra de Revistas (1926-1927). *Revista de Antropologia*, São Paulo, v. 50, n. 1, jan.-jun. 2007. Disponível em: <https://doi.org/10.1590/S0034-77012007000100012>. Acesso em 13 mar. 2020.
- DEE DAS, Joanna. *Katherine Dunham – dance in the African diaspora*. New York: Oxford University Press, 2017.
- DIÁRIO CARIOCA. Ex-maquês leva folclore a Paris. Rio de Janeiro, 22 maio 1965.
- FERRAZ, Fernando. *O fazer saber das danças afro: investigando matrizes negras em movimento*. Tese (Doutorado em Artes Cênicas) – Universidade Estadual Paulista, São Paulo, 2017.
- HOOKS, Bell. *Black looks: race and representation*. Boston: South End Press, 1992.
- LARKIN, Elisa. *Cultura em movimento: matrizes africanas e ativismo negro no Brasil*. São Paulo: Selo Negro, 2008.
- LAUNAY, Isabelle. Desafios para uma história transcultural das danças contemporâneas. In: NEVES, Cássia; LAUNAY, Isabelle; ROCHELLE, Henrique. *Dança, história, ensino e pesquisa*. Fortaleza: Indústria da Dança do Ceará, 2017.
- MARTINS, Leda Maria. *A cena em sombras*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1995.
- MELGAÇO, Paulo. *Mercedes Baptista – a criação da identidade negra na dança*. Rio de Janeiro: Fundação Cultural Palmares, 2007.
- PEREIRA, Roberto. *A formação do balé brasileiro*. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, 2003.
- SCHWARCZ, Lília Moritz. *Nem preto, nem branco, muito pelo contrário. Cor e raça na sociabilidade brasileira*. São Paulo: Claro Enigma, 2012.
- SILVA, Luciane da. *Corpo em diáspora: colonialidade, pedagogia de dança e técnica Germaine Acogny*. Tese (Doutorado em Artes) – Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2017.
- VOLÚSIA, Eros. *Eu e a dança*. Rio de Janeiro: Revista Continente, 1983.
- XAVIER, Giovana. Maria de Lurdes Vale Nascimento: uma intelectual negra do pós-abolição. Biblioteca Virtual Consuelo Pondé, 2016. Disponível em: <http://www.bvconsueloponde.ba.gov.br/modules/conteudo/conteudo.php?conteudo=196>. Acesso em 24 ago. 2020.

Artigo submetido em março de 2021 e aprovado em junho de 2021.

Como citar:

VILLEROY, Erika. Ballet Folclórico Mercedes Baptista: entre brasilidade e negritude no Rio de Janeiro das décadas de 1950 e 1960. *Arte & Ensaios*, Rio de Janeiro, PPGAV-UFRJ, v. 27, n. 41, p. 110-126, jan.-jun. 2021. ISSN-2448-3338. DOI: <https://doi.org/10.37235/ae.n41.7>. Disponível em: <http://revistas.ufrj.br/index.php/ae>

Corpos femininos na performance: por uma subversão

Female bodies in performance: for a subversion

Beatriz Nascimento Triles

 0000-0003-0493-2959

bia@trilles.com.br

Resumo

O presente texto aborda os corpos femininos inseridos na performance artística, levando em consideração uma estética feminista que preza uma subversão da perspectiva de fetichização dos corpos femininos, das violências de gênero e das potências daquelas que se identificam com esses femininos. Os corpos femininos, enquanto corpos marcados social e culturalmente por imposições, marginalizações, estigmatizações etc., ao se tornar ferramentas artísticas da performance, passam a ser, também, um gesto crítico-político criador, uma vez que, por meio de sua estética subversiva, atuam como instrumentos e suportes de criação de novas possibilidades de discurso. Dessarte, é pela análise crítica de alguns trabalhos performáticos das artistas Regina José Galindo e Celeida Tostes que se torna possível trazer essas temáticas à tona neste artigo.

Palavras-chave

Corpos femininos; Performance; Subversão.

Abstract

The present text discusses about the female bodies inserted in artistic performance, taking into account a feminist aesthetic which values a subversion of the perspective of fetishization of the female bodies, gender violence and of the powers of those who identify with these females. The female bodies, as bodies socially and culturally marked by impositions, marginalizations, stigmatizations etc., by becoming artistic tools of performance, they also become a creative critical-political gesture, to the extent that, through its subversive aesthetics, act as supporting instruments for the creation of new possibilities of discourse. Thus, it is through of critical analysis of some performative works by artists Regina José Galindo and Celeida Tostes that it will become possible to bring these themes to the fore in this article.

Keywords

Female bodies; Performance; Subversion.

Quando se pensa nas conceitualizações feitas a partir dos corpos femininos e suas nuances político-sociais nas performances artísticas, é de suma importância conceituar o tipo de estética na qual as obras se inserem. Especificamente na abordagem deste texto, tomarei como ponto de partida interpretações e perspectivas críticas de alguns trabalhos artísticos, levando em consideração estéticas feministas que atravessam esses fazeres artísticos.

As lutas políticas feministas, quando localizadas no campo artístico, se desvelam como ações críticas do meio na qual se inserem. Tanto os espaços de galerias, museus e centros de artes quanto os espaços urbanos sociais macropolíticos ainda carregam em suas estruturas de poder resquícios de um passado histórico com inúmeras disparidades entre gêneros. Assim como analisado pela historiadora de arte americana Linda Nochlin, embora alguns acreditem existir uma força de reconhecimento artístico imparcial, é perceptível que ao longo da história da arte as oportunidades e os reconhecimentos dados aos trabalhos artísticos e a seus autores foram atribuídos, majoritariamente, a artistas do sexo masculino e brancos.

As coisas como estão e como estiveram, nas artes, bem como em centenas de outras áreas, são entediadas, opressivas e desestimulantes para todos aqueles que, como as mulheres, não tiveram a sorte de nascer brancos, preferencialmente classe média e acima de tudo homens. A culpa não está nos astros, em nossos hormônios, nos nossos ciclos menstruais ou em nosso vazio interior, mas sim em nossas instituições e em nossa educação, entendida como tudo o que acontece no momento que entramos nesse mundo cheio de significados, símbolos, signos e sinais (Nochlin, 2016, p. 8-9).

Nessa perspectiva, trazer abordagens estéticas feministas críticas, a fim de analisar obras de artistas que se identificam como mulheres, torna-se mais do que apenas uma pretensão de ser uma corrente político-ideológica na arte. Uma estética feminista é aquela que busca trabalhar as problemáticas sociais que envolvem as questões de gênero e estão arraigadas nas bases históricas estruturais das sociedades patriarcais, interseccionadas, também, com as questões raciais, de classe e de sexualidades. O que se intenciona com esse tipo de estética, que está intimamente atrelada à política e às formas de (re)existência, é que mediante uma arte crítica – que contém possibilidades subversivas e propostas

discursivas a partir de uma micropolítica vivenciada pelas artistas – tais querelas e discursos hegemônicos possam ser transmutados.

O ativismo, alinhado a uma estética feminista de contestação, subversão e construção de outras medidas para o corpo, práticas e desejos, se torna um potente instrumento de visibilidade, de deslocamentos e de ruptura às normas vigentes. Trata-se mais de uma aposta no inventivo, de um mergulho no abismo, que propriamente de uma corrente identitária. O ativismo, arriscamos dizer, é devires que produzem fissuras, rachaduras que cartografam os mapas dos saberes universais para dar vazão a saberes sensorializados e não cognoscíveis (Lessa, Stubs, Teixeira-Filho, 2018, p. 16)

Quando se pensa em subversão pode-se conceituar o termo enquanto ação que perturba o curso normativo de algo. Assim sendo, o uso do termo neste texto está atrelado, justamente, a essa característica disruptiva potencializada por determinados trabalhos artísticos, que buscam romper e transmutar discursos hegemônicos. Dessarte, penso aqui na potência de uma estética feminista, que é ao mesmo tempo crítica e subversiva, e, também, criadora.

Uma vez que as estéticas feministas estão atreladas a aspectos críticos, em busca de subverter paradigmas sociais, é possível aprofundar essas noções ao explorar as potências trazidas por algumas performances artísticas selecionadas – que esmiuçarei adiante, ao longo dos próximos subitens. É importante salientar que uma estética feminista inserida no campo da performance opera como reivindicadora e criadora de possibilidades plurais de novos territórios existenciais. As palavras corpo e feminino ganham, portanto, contornos potentes por meio de uma arte que leva em consideração as lutas político-sociais por emancipação e as trajetórias históricas nesse sentido.

Por uma subversão da fetichização

Pode-se afirmar que, do ponto de vista político-social, em uma cultura patriarcal opera uma lógica dicotômica, na qual o indivíduo do sexo masculino, branco, hétero-falocêntrico se encontra hierarquicamente na posição de sujeito hegemônico – ou seja, enquanto protagonista das cenas sociais em que atua, sendo, portanto, aquele que coloniza as demais formas de ser e estar no mundo.

Nesse sentido, os indivíduos que se identificam como mulheres, passam a ser considerados, dentro dessa escala hierárquica dicotomizante, como “corpos abjetos”,¹ se tornando objetos e não sujeitos no interior dessa suposta lógica.

À medida que esses corpos são classificados como femininos, passam a habitar o lugar de objeto, ou seja, a posição de um corpo colonizado pelo olhar daquele que ocupa majoritariamente os lugares hegemônicos na sociedade patriarcal. Consequentemente, esse corpo subjugado dentro dessa lógica é visto de maneira objetificada, desumanizada e despersonalizada de suas subjetividades próprias. Dessarte, visto que existem, de um lado, corpos dominantes e, de outro, corpos marginalizados e estigmatizados, existe, também, em decorrência, uma fetichização.

As construções simbólicas culturais fazem com que esses corpos femininos, justamente por ser objetificados e usurpados de sua humanidade mais basal, tenham, devido ao olhar colonizador, suas construções pautadas em uma perspectiva de constante hipersexualização. Dessarte, o espaço de “protagonismo” que ocupam dentro dessa lógica patriarcal passa a ser aquele considerado, principalmente, sob o ponto de vista da beleza, da sexualização e, portanto, constantemente sob a perspectiva de um desejo colonizante alheio.

É sempre o olhar que reduz, primitiviza ou transmuta. Reduzir a mulher a uma imagem erótica equivale a uma primitivização que a aproxima da irracionalidade feroz. E aqui devemos entender “olhar” como um ato além do individual, devemos pensá-lo como fenômeno social e cultural, como construção de uma lente política implantada diante de nossa percepção e nosso imaginário (Jordão, 2017, p. 118).

Ao analisar obras de algumas artistas, pode-se, contudo, notar um movimento crítico que tenciona, por meio de uma estética feminista, expor as nuances grotescas dessa lógica perversa. Quando as artistas se apropriam de seus próprios corpos na performance, a fim de criar potências críticas, rompendo com essas

¹ Expressão da filósofa Judith Butler e que tomo aqui por empréstimo para conceituar, justamente, esses corpos desvalorizados social e culturalmente, ou seja, aqueles corpos excluídos ou que possuem pouca importância no que tange a suas vivências. Para mais informações, conferir Butler, Meijer, Prins, 2002 e Butler, 2008.

lógicas imperativas, buscam desfetichizar esses corpos, tornando-os suporte e instrumento autêntico de criação de novos gestos políticos. Nessa perspectiva, percebo esse movimento, por exemplo, nas performances de Regina José Galindo, que traz elementos pertinentes para pensar essa questão.

Figura 1

Regina José Galindo,
Recorte por la línea, 2005,
performance fotografada
por Alejandra Herrera
Disponível em: [https://www.
reginajosegalindo.com/](https://www.reginajosegalindo.com/)

Nascida na Guatemala, é artista visual e poetisa que concentra seus trabalhos majoritariamente no campo da performance. Em *Recorte por la línea*, de 2005, performance realizada no Primeiro Festival de Arte Corporal, em Caracas, ela explora criticamente essa questão da hipersexualização sobre os corpos femininos e sobre os padrões estéticos de beleza a eles atrelados.



O corpo da artista, nu e exposto, tem marcas por um renomado cirurgião plástico todas as áreas que, supostamente, de acordo com os padrões estéticos culturais e sociais impostos de corpo feminino desejável, deveriam ser operadas, com a finalidade de atingir o corpo ideal. É marcado simbolicamente na carne e na performance o fato de que, além de os corpos femininos serem constantemente sexualizados, lhes são demandados padrões específicos para que estejam dentro dos “moldes” hegemonicamente “ideais” das categorias belo e sexual.

As práticas de beleza não são simplesmente um artefato de consumo capitalista, de feminilização da cultura ou das contradições da Modernidade. São centrais à reprodução das relações de dominação e subordinação, ao perpetuar as limitações e os efeitos disciplinares da feminilidade (Almeida, 2014, p. 336).

Ao se tratar da questão da hipersexualização dos corpos femininos, pode-se, portanto, observar o quão ambíguo pode ser o ato de utilizar o próprio corpo na performance para estabelecer tal crítica. Isso se dá porque o mesmo corpo nu, que é constantemente fetichizado na perspectiva patriarcal, é colocado em evidência e exposto como ferramenta crucial para os trabalhos performáticos críticos. Ao mesmo tempo, Regina José Galindo consegue, por intermédio de seu corpo, trazer à tona uma perspectiva de estética feminista que subverte a lógica de um olhar de mera apreciação sexual. Dessarte, mediante esse corpo artístico, ela busca subverter um olhar majoritariamente colonizante sobre aquele corpo, para então criar, pela simbologia dos gestos, uma perspectiva artística ressignificadora do corpo feminino, de maneira a desfetichizá-lo por si mesmo.

Por uma subversão das violências

Tendo em vista as perspectivas sobre a questão da constante fetichização/objetificação dos corpos femininos, é necessário delinear outra possível questão atrelada a esse aspecto. Quando se trata de um corpo colonizado e reduzido ao olhar e ao lugar de mero objeto de desejo, trata-se, também, de um corpo constantemente atravessado por violências.

Posto que as formas de existir em sociedade estão intimamente interligadas às relações de poder² preestabelecidas, quanto mais abjetos estão determinados corpos, mais eles sofrem diretamente os reflexos violentos do poder. Dessarte, as violências de gênero se configuram não somente como ações pontuais em escaladas micropolíticas, restritas ao espaço doméstico, familiar ou local, mas, também, como produto reativo, em escala macropolítica, de uma sociedade enraizada em um patriarcalismo histórico, que utiliza seus discursos e ações sexistas/misóginas como ferramentas de manutenção do poder.

Assim, todo tipo de violência contra a mulher é expressão de uma resposta emocional reativa, instrumentalizada dos homens para manter ou recuperar as fronteiras de gênero socialmente estabelecidas, mantendo ou defendendo as prerrogativas e os privilégios masculinos diante do rebaixamento que representam as margens de empoderamento físico, econômico e político, especialmente obtidos pelas mulheres nas três últimas décadas (Almeida, 2014, p. 333).

Nesse sentido, a arte contemporânea, ao se voltar para contextos crítico-políticos, revela sintomas sociais que, apesar de muito presentes no cotidiano, se encontram latentes ou banalizados. As dores das violências que se repetem, ao ser potencializadas na performance, atuam como ferramentas desanestesiadoras daquilo que se encontra dormente. Dessarte, “é como se a violência na arte tornasse ainda mais sensível a violência da vida” (Jordão, 2017, p. 193).

Performers, como Regina José Galindo, mostram proposições artísticas intrinsecamente atravessadas pela temática da violência vivenciada pelos corpos de mulheres latino-americanas. Episódios que foram negligenciados e silenciados são trazidos à tona por meio de suas célebres performances – como é o caso de *La Manada*, de 2018.

² Conceituo poder aqui enquanto instância altamente ramificada e porosa, que majoritariamente permeia as relações interpessoais na sociedade capitalista. Assim, estabelece as maneiras como os indivíduos ocupam os espaços e de que modo são afetados pela disciplinarização dos corpos. Para mais informações, conferir Foucault, 1988.



Figura 2
Regina José Galindo,
La Manada, 2018,
performance fotografada
por José Luis Isquierdo
Disponível em: [https://www.
reginajosegalindo.com/](https://www.reginajosegalindo.com/)

Em uma sala da Galeria de Arte Black Balance, em Madrid, sete homens se masturbam ao redor da artista, cujo corpo imóvel eles usam como lugar para depositar seus fluidos. O desenrolar da performance remete fortemente a assédios sexuais que ocorrem quotidianamente, nos mais diversos ambientes, incluindo espaços públicos, e têm como alvo majoritário os corpos femininos.

Esse corpo-objeto da artista em estado de vulnerabilidade convoca à reflexão sobre a coletividade, na qual estamos todas inseridas também enquanto corpos suscetíveis às violências físicas, discursivas e simbólicas. Isso porque, são os corpos femininos, sobretudo aqueles subalternizados pelos marcadores raciais e de classe, os primeiros a ser violentados nessa lógica, que opera em um sistema patriarcal branco hétero-falocêntrico. Dessarte, a *performer* explicita uma realidade indelicada e incômoda, que, porém, não deveria ser banalizada e normalizada como uma trivialidade quotidiana.

Ainda sobre as performances críticas de Galindo, em *El dolor en un pañuelo* – que ocorreu no Plaza G&T na Guatemala, em 1999 – a artista se encontra nua, amarrada em uma cama vertical e com os olhos vendados, enquanto recortes de jornais, contendo notícias reais sobre abusos e violações de mulheres na Guatemala, são projetados em seu corpo, configurando uma estética política altamente crítica de episódios concretos.



Figura 3
Regina José Galindo,
El dolor en un pañuelo, 1999,
performance fotografada
por Marvin Olivares
Disponível em: [https://www.
reginajosegalindo.com/](https://www.reginajosegalindo.com/)

Uma performance como essa manifesta simbologias que remetem não só à violência vivenciada por mulheres guatemaltecas no cotidiano, como, também, à impunidade dos crimes. Os olhos vendados da artista e a posição em que se encontram seus braços aludem ao famoso símbolo da justiça – a imagem da deusa grega Têmis, que é representada sempre com os olhos vendados e com uma balança na mão. Contudo, como as mãos de Galindo estão amarradas, é como se a justiça estivesse igualmente de mãos atadas quando se trata de julgar crimes cometidos contra os corpos que se identificam como mulheres.

Torna-se evidente, então, o fato de que, por meio da pesquisa desses tipos de performance, são trazidos à cena gestos incômodos, desconfortáveis

e altamente críticos, para atrelar à violência justamente esse caráter indigesto. A questão da violência de gênero retratada nas performances, portanto, opera não só como espelho crítico social, mas mostra, também, a subversão da lógica de que ela ocorre pontual e localmente, revelando seu caráter culturalmente sintomático e apontando para novos caminhos políticos do fazer artístico.

Por uma subversão das potências

Apesar das marcas violentas e fetichizadoras que atravessam os corpos femininos, é importante salientar que esse lugar constante que apenas põe em evidência as dores e as feridas sociais, quando não abre caminhos para a criação de novas potências do agir, coloca aquelas que se identificam como mulheres novamente em um ciclo de passividade diante do cenário político-social. Faz-se necessário, então, revisitar as condições e imposições preestabelecidas que marginalizam e despotencializam esses corpos enquanto subjetividades.

Os sujeitos e aquilo que definimos como “subjetividade” se produzem no interior dos discursos. As condições associadas aos gêneros e as maneiras de se constituir político-socialmente enquanto sujeitos-corpos são construções simbólicas culturais, que moldam comportamentos, pensamentos e condutas diante das circunstâncias. Dessarte,

Expandir os limites daquilo que se entende por corpo [...] implica também deslocar nossas próprias noções de subjetividade e agenciamento, de forma a incorporar, nos interstícios da cidadania e da vida social, novas possibilidades eróticas, políticas e subjetivas. Para tanto, a estratégia é lançar mão do caráter performativo do gênero para instaurar novas possibilidades de existência inteligível no espaço social (Alós, 2011, p. 434).

Tendo em vista elementos tão controversos como gênero, etnia, classe, saberes e memórias culturais, é possível tecer novos caminhos e formas de existir no mundo que valorizem as particularidades plurais dos corpos e suas histórias e, ao mesmo tempo, as potencializem. Essa proposta, embora seja desafiadora em um cenário político tão instável quanto o atual, se configura como um dos caminhos micropolíticos possíveis para (re)existir. Desse ponto

de vista, o corpo enquanto campo de batalha, que afeta o meio em que vive e é por ele afetado, se torna ferramenta crucial para criar novas formas de existências possíveis.

Quando se trata do corpo na arte pode-se perceber ainda mais as potencializações daquilo de que ele é capaz. As linguagens utilizadas nas performances, “como verdadeiras emergências estéticas, são transgressões dentro de uma cultura em que o corpo, a partir das convenções vigentes, é alienado de si próprio” (Glusberg, 2005, p. 100). Dessarte, os corpos femininos na performance suscitam, então, diversos simbolismos que se manifestam como meio de intensificar gestos, resgatar histórias e propor uma construção de corpos femininos que não cessam as suas capacidades inventivas de subjetividades, construções políticas e outras formas de devir.³

A performance de Celeida Tostes é um exemplo de como isso se constrói. Nascida no Rio de Janeiro, a artista e professora, que trabalhava, sobretudo, com escultura e cerâmica, fez do barro matéria-prima concreta e simbólica majoritária de suas obras. Dessarte, ao propor uma performance, ela utiliza seu corpo como peça fundamental da obra e, mesclando a carne viva e pulsante ao barro, dá contorno a gestos e formas que se constroem, desconstroem e reconstroem à medida que a performance vai sendo executada.

Em *Rito de passagem* – realizada em 1979, no apartamento da artista, em Botafogo –, Celeida, com a ajuda de duas assistentes, se despe e envolve-se inteiramente em argila, de maneira a transformar-se numa espécie de ânfora. Essa forma tem uma forte ligação com a imagem uterina – lugar em que o corpo é vivenciado de maneira cíclica, não linear; que constrói memórias, sensações e afetos; e se desfaz em determinado momento, dando lugar a outras experimentações.

³ Utilizo aqui o termo deleuziano para expressar, justamente, essas possibilidades do vir a ser de um corpo, ou seja, possibilidades que não buscam uma teleologia daquilo que um corpo é capaz de ser ou fazer, mas, sim, a plasticidade e a porosidade daquilo que ele porventura possa expressar em diferentes momentos. Para mais informações, conferir Deleuze, Guattari, 2010.



Figura 4
Celeida Tostes,
Rito de passagem, 1979,
performance fotografada
por Henry Stahl
Disponível em: <http://bibliotecadigital.fgv.br/dspace/bitstream/handle/10438/2146/CP-DOC2006RaquelMartinsSilva.pdf?sequence=1&isAllowed=y>

Uma estética como a da artista potencializa o corpo feminino uma vez que lida com simbolismos como o efêmero, os ciclos da vida – aquilo que está em devir constante de nascimento e morte – e a permanente construção de corpos e identidades femininas também em devir. *Rito de passagem* é, portanto, uma performance que não só utiliza o corpo como metáfora poética, mas também incorpora a produção de narrativas do corpo feminino por meio do barro e seus elementos.

Com essa performance – que contém em si numerosos simbolismos que atravessam os corpos femininos –, os ritmos do corpo, as questões identitárias que se constituem a partir dos afetos, as pulsões etc. ganham acolhimento e ressignificações. Dessarte, uma performance como a de Celeida traz à tona desdobramentos que despertam possibilidades de tecer novos caminhos por meio do corpo enquanto potência.

São formas que criam estruturas expressivas no campo das artes e são capazes de criar, também, uma mescla entre arte e vida, impulsionando as potências vitais e micropolíticas do corpo a agir como protagonistas na cena político-social contemporânea. Portanto, “chegamos ao ponto de procurar [...] a plenitude de nosso corpo naquilo que, durante muito tempo, foi um estigma e como que a ferida neste corpo; nossa identidade, naquilo que se percebia como obscuro impulso sem nome... (Foucault, 1988, p. 146).

Considerações finais

Levando em conta a discussão proposta neste breve artigo, pode-se concluir que, ao tratar dos corpos femininos presentes nas proposições artísticas performáticas, percebe-se a existência de questões que os atravessam. Um corpo que se identifica como feminino é aquele necessariamente permeado por significados culturais, que historicamente construíram condições para sua marginalização. Nessa perspectiva, as lutas contemporâneas por emancipação estão intimamente atreladas à necessidade de subversão de uma lógica patriarcal.

É necessário frisar, entretanto, que as análises das obras focalizadas neste artigo, bem como seus referenciais teóricos, não buscam essencializar ou encerrar as possibilidades daquilo que poderia estar atrelado às formas identitárias do ser mulher em uma sociedade patriarcal. É de suma importância considerar as limitações críticas, conceituais e existenciais no que tange às definições de corpo, sujeito feminino e performance esboçadas enquanto discursos linguísticos,

pois essas são construções político-sociais permanentemente em aberto e em constantes devires revolucionários e inventivos.

Torna-se evidente, portanto, que ao tratar dos corpos femininos na performance artística, mais do que traçar um trajeto político-social linear cristalizado, buscou-se pensar possibilidades diversas. São elas rotas de fuga que constroem pontos de vista singulares, sem, contudo, deixar de ressoar na pluralidade coletiva.

Beatriz Nascimento Triles é mestranda no Programa de Estudos Contemporâneos das Artes, na Universidade Federal Fluminense, e graduada em filosofia pela mesma universidade.

Referências

- ALMEIDA, Tânia Mara Campos. Corpo feminino e violência de gênero: fenômeno persistente e atualizado em escala mundial. Dossiê: Gêneros e Feminismo(s): Novas Perspectivas Teóricas e Caminhos Sociais. *Sociedade e Estado*, Brasília, v. 29, n. 2, maio-ago. 2014.
- ALÓS, Anselmo Peres. Gênero, epistemologia e performatividade: estratégias pedagógicas de subversão. *Estudos Feministas*, Florianópolis, v. 19, n. 2, p. 421-449, jan. 2011.
- BUTLER, Judith. *Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2008.
- BUTLER, Judith; MEIJER, Irene; PRINS, Baukj. Como os corpos se tornam matéria: entrevista com Judith Butler. *Estudos Feministas*, Florianópolis, v. 10, n. 1, p. 155-167, 2002.
- DELEUZE, Gilles; GUATARRI, Félix. *O anti-Édipo: capitalismo e esquizofrenia*. São Paulo: Editora 34, 2010.
- FOUCAULT, Michel. *História da sexualidade I: A vontade de saber*. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1988.
- GLUSBERG, Jorge. *A arte da performance*. São Paulo: Perspectiva, 2005.
- JORDÃO, Paulo Veiga. *Corpos subversivos na performance contemporânea*. Tese (Doutorado em Artes Visuais) – Universidade Federal do Rio de Janeiro. Departamento de Belas Artes, 2017.
- LESSA, Patricia; STUBS, Roberta; TEIXEIRA-FILHO, Fernando Silva. Artivismo, estética feminista e produção de subjetividade. *Estudos Feministas*, Florianópolis, v. 26, n. 2, p. 1-19, ago. 2018.
- NOCHLIN, Linda. *Por que não houve grandes mulheres artistas?* São Paulo: Edições Aurora, 2016.

Artigo submetido em março de 2021 e aprovado em junho de 2021.

Como citar:

TRILES, Beatriz Nascimento. Corpos femininos na performance: por uma subversão. *Arte & Ensaios*, Rio de Janeiro, PPGAV-UFRJ, v. 27, n. 41, p. 127-140, jan.-jun. 2021. ISSN-2448-3338. DOI: <https://doi.org/10.37235/ae.n41.8>. Disponível em: <http://revistas.ufrj.br/index.php/ae>

Acontecimento performático para o nascimento de uma vida-virilha: uma experiência compartilhada

Performative event for the birth of a virilha-life: a shared experience

Sandra Bonomini

 0000-0001-7032-165X
sandra.bonomini@edu.unirio.br

Resumo

O presente artigo é um diálogo com a performance *Viril*, da *performer* e escritora brasileira Ana Luisa Santos. *Viril* faz parte da série de trabalhos da artista sobre masculinidades, sobre a experiência das sexualidades fora do quadro dos binarismos e da heteronormatividade, sistema que governa a estrutura patriarcal. A performance de Santos tem como ação principal a leitura de um manifesto de sua autoria, *Viril ou por uma performance queer da masculinidade*. Mediante falas-falos, a artista interpela o público, mas também a si mesma, ao expor e tentar desconstruir a ficção violenta de masculinidade tóxica e seu atributo principal: a virilidade. A relação entre o texto da *performer* e a imagem de si que ela mostra é essencial. É a partir do compartilhamento de uma experiência íntima (autobiográfica), que as palavras adquirem dimensão política, sendo a linguagem da performance o que permite o intercâmbio e o estabelecimento de interconexões. A análise de *Viril* está inserida na necessidade de questionar quem conforma o(s) novo(s) sujeito(s) dos movimentos feministas hoje, para o que me apoio em pensadoras feministas não hegemônicas e no pensamento decolonial.

Palavras-chave

Performance; corpo; feminismos; descolonização; vida-virilha.

Abstract

This article is an analysis and a dialogue with the performance Viril by Brazilian performance artist and writer Ana Luisa Santos. Viril is part of the artist's series of works on masculinities, on the experience of sexualities outside the framework of binarisms and heteronormativity, a system that governs the patriarchal structure. Santo's performance has as main action the reading of a manifesto, Viril or by a Queer performance of masculinity. Through falas-falos, the artist challenges the audience, but also herself, by exposing and trying to deconstruct the violent fiction of toxic masculinity and its main attribute: virility. The relationship between the performer's text and the image of herself is essential. It is from the sharing of an intimate (autobiographical) experience, that words acquire a political dimension, with the language of performance allowing an exchange between performer and audience, as well as the establishment of interconnections. Viril's analysis is inserted in the need to question who shapes the new subjects of feminist movements today, for which I rely on non-hegemonic feminist thinkers, as well as on decolonial thinking.

Keywords

Performance; body; feminisms; decolonization; virilha-life.

A *performer* entra no espaço nua e senta-se num vaso sanitário branco. Apoiado em suas pernas, vemos um *laptop* aberto que ilumina seu rosto no meio do que poderia ser um palco teatral. Nua, ela lê um texto no computador. Esta é a ação principal, a leitura-fala de um manifesto de sua autoria no qual, durante 30 minutos, mostra seu corpo e coração abertos como em uma cirurgia sem anestesia, e conta, declara, confessa, exorciza, repudia, duvida, surge, ressurge, mata, nos mata, morre, nos faz morrer e renasce outrx. Temos a possibilidade de nos tornar outrx. Passados os 30 minutos, ela fecha o *laptop*, se levanta do vaso sanitário e deixa o espaço.

Viril – junto com *Fálica*, *Espécie* e *Queda Livre* –, faz parte da série de trabalhos da artista sobre masculinidades, sobre a experiência das sexualidades fora do quadro dos binarismos e da heteronormatividade, sistema que governa a estrutura patriarcal. A relação entre o texto da *performer* e sua imagem é essencial. Não há representação, não há personagem, não há ficção no sentido dramático. A análise de *Viril* está inserida na necessidade de descolonizar as questões de gênero e sexualidade impostas no passado, mas atualizadas e reatualizadas no presente, no atual “regime colonial-capitalístico” (Rolnik, 2018) Esse artigo é acompanhado, de forma entrelaçada no corpo do texto, por trechos selecionados (grafados em itálico) do manifesto escrito pela artista, um modo de aproximar – ainda mais – o diálogo entre nós, por uma vontade de apagar ou, ao menos, diluir fronteiras teórico-práticas, uma vez que esse manifesto é parte essencial da performance de Santos. Sem dúvida outro “vazamento” voluntário que perfura esta escrita marcada, também, pela relação de amizade, parceria e cumplicidade que compartilho com a artista, pois venho acompanhando os processos artísticos (e de vida) de Ana Luisa Santos desde 2013. A escrita deste texto nasce do afeto, da partilha de sonhos – e alguns pesadelos –, do desejo e da reimaginação constantes de outro mundo possível. Daí o título, no qual afirmo que mais do que entrevistas formais, o que tivemos foi antes um encontro-acontecimento efêmero e marcante.

A série de trabalhos sobre masculinidades em que a artista vem transitando desde 2017, tanto a partir da escrita – da dramaturgia para performance e para teatro performativo – quanto da performance, propõe a vulnerabilidade, a fragilidade, a precariedade e o movimento de queda como potências. A coluna vertebral desses trabalhos é o movimento, com deslocamentos, inversões,

ressignificação, remoção e a urgente necessidade de cair. Os trabalhos de Santos são o desvio para uma experiência de queda que, segundo a psicanalista Hélia Borges (2021, p. 1), é afirmação do lugar outro, é a “queda de uma supremacia que se pauta na onipotência, superioridade, negação da vida em sua finitude e multiplicidade, alienada que é na lógica identitária e, portanto, hegemônica do colonizador”. A queda da estrutura patriarcal-colonial, da capitalização dos afetos, da normatividade, das dicotomias, dos binarismos, da naturalização sexo-gênero, das ficções identitárias que violentam, enquadram, nomeiam e diagnosticam. A queda do monumento fálico. O falo falido.

Dialogar com *Viril* é atravessar as fronteiras do público e do privado e pensar nas inter-relações. É por meio do corpo exposto e presente, da voz e da ação performática que o pessoal se torna político. A artista descreve seu manifesto *Viril ou por uma performance queer da masculinidade*, como uma dramaturgia para performance, na qual a voz e a palavra são corpo que interpela o outx e a si mesma, como explico mais adiante. Vejo *Viril* como uma performance-manifesto feminista não hegemônica, para além do corpo feminino e da feminilidade ou da categoria “Mulher” com maiúscula, já que isso tornaria difícil articularmos as múltiplas diferenças que existem entre as mulheres. Mesmo no plural, como coloca Butler (2010, p. 20), “mulheres tornou-se um termo problemático, um ponto de contestação, uma causa de ansiedade”. A afirmação de Butler leva-me a pensar na questão do sujeito em construção – ou desconstrução – já formulada por pensadoras feministas de diferentes lugares geográficos e posições, mas cujas teorias e pensamentos convergem em alguns pontos, como a pós-estruturalista Teresa de Lauretis e a feminista decolonial afro-caribenha Yuderkys Espinosa Miñoso, e que Santos apresenta com *Viril*: Quais seriam os novos sujeitos atuantes na diversidade e multiplicidade de lutas feministas? Coloco a pergunta no plural, pois hoje a singularidade, tanto do sujeito quanto do feminismo não é mais suficiente nem coerente. Para Lauretis (1994, p. 217), “o sujeito do feminismo”, primeiramente não só é diferente de Mulher com maiúscula, mas também diferente de ‘mulheres’, “os seres reais, históricos e os sujeitos sociais que são definidos pela tecnologia do gênero e efetivamente engendrados nas relações sociais”. A autora concebe esse sujeito – aqui pluralizado – como não definido, em processo; é um sujeito que habita duas formas e nelas se contradiz, “duas

forças”, dentro e fora da ideologia de gênero,¹ dentro e fora do grupo denominado “mulheres”. Esse movimento que, como Lauretis (1994) propõe, caracterizaria o(s) sujeito(s) que compõe(m) os feminismos plurais, transita entre a representação de gênero e aquilo que essa representação exclui, ou escapa a qualquer definição, tornando-a irrepresentável (Lauretis, 1994). Nesse sentido, a partir da irrepresentabilidade podemos pensar no gesto de autoafirmação ou de autodefinição composto, segundo Mombaça (2018), por todas as marcas ou singularidades que um sujeito carrega e que fazem dele um sujeito passível de ser excluído ou apagado. De forma contraditória – ou complementar – a autora adverte do perigo da hiperdefinição, que acabaria limitando as áreas de atuação, assim como os desejos e formas de habitar o mundo do sujeito autodefinido. É nesse movimento contraditório proposto por Mombaça – e de alguma forma também mencionado por Lauretis (1994) – que vejo a emergência dos sujeitos-“chave” dos diversos movimentos feministas de política decolonial, antirracista, *queer*, lésbica, bicha, monstra, indígena, racializada. É nesse movimento contraditório que vejo o sujeito que a artista traz com *Viril*.

Acho que é um duplo movimento de autodefinir para reclamar o lugar historicamente apagado, tendencialmente subsumido pelas narrativas hegemônicas, e ao mesmo tempo lutar contra a hiperdefinição [...]. Opero um pouco nessa contradição (Mombaça, 2018).

A autodefinição funciona aqui como estratégia de reapropriação, de resistência ao apagamento sistemático que a sociedade cis-heteronormativa branca representa.

E é aqui que encontro um diálogo ou uma sintonia com parte do olhar feminista decolonial. Lauretis (1994, p. 238) propõe um sujeito do feminismo

¹ Em relação ao sujeito do feminismo que de Lauretis vislumbra, estar, ao mesmo tempo, dentro e fora da ideologia de gênero é pertencer e não pertencer, estar dentro e fora de uma representação. A ideologia de gênero situa o sujeito do feminismo nesse lugar fixo, em que gênero e sexo (biologia) se correspondem e não há espaço para outras ficções... Se o sujeito do feminismo estivesse APENAS dentro da ideologia de gênero, então se estaria falando apenas das mulheres e se estaria afirmando que as lutas feministas são DE e PARA “as mulheres”, mulheres subordinadas aos homens que lutam, como no passado, contra a desigualdade de gênero. Isso, sem dúvida implicaria uma volta aos binarismos, implicaria que o sujeito do feminismo seria constituído apenas de mulheres brancas heterossexuais.

também presente em outros espaços, tanto sociais quanto do discurso, um lugar contra-hegemônico, mais marginal, contrainstitucional, “nas contrapráticas e novas formas de comunidade”. Um sujeito atravessado não apenas pelo gênero e pela sexualidade, mas também por fatores de classe, raça, etnia, religião etc.

Por outro lado, Espinosa Miñoso (2016, p. 162) afirma, ao abordar a crise das políticas de identidade, que tanto a virada decolonial quanto o feminismo antirracista têm contribuído para uma visão crítica do sujeito universal “mulheres”, “deslindado de seus lugares de referência e origem de classe e raça”,² pelo que resultaria praticamente impossível mantermos uma política de identidade antiga, ou seja, baseada unicamente no gênero. A autora pergunta: Quem constrói a agência feminista decolonial? (Miñoso, 2016) ou então, quais são os “novos” sujeitos que permeiam as lutas e os movimentos feministas não hegemônicos?

Como feministas autônomas, desde os anos 90, sabíamos que nossos interesses não eram comuns às feministas institucionais; e desde o início deste novo século fomos forçadas a nos perguntar sobre a “naturalidade” do sujeito “mulheres” do feminismo e os debates entre aqueles que atribuíam a uma posição de diferença sexual e aqueles que atribuíam a uma posição que rejeita essa diferença como ontológica, dando lugar a novas possibilidades de ser mulher ou homem contra a ideia de dismorfismo sexual (Miñoso, 2016, p. 162.)

Retomando Butler e a ansiedade causada pela configuração ou exclusão do grupo “mulheres” como sujeito do feminismo, a autora argumenta que “se alguém ‘é’ uma mulher, isso certamente não é tudo o que esse alguém é” (Butler, 2010, p. 20), porque o gênero não pode mais ser pensado como separado e sim, na intersecção com as categorias de raça, classe, etnia, sexo, religião etc. Da mesma forma como Espinosa Miñoso critica as políticas de identidade, para Butler (p. 22-23) é necessário “repensar radicalmente as construções ontológicas de identidade na prática política feminista, de modo a formular uma política representacional capaz de renovar o feminismo em outros termos”. Poderiam ser esses “outros” termos aquele “outro lugar” em que os sujeitos do feminismo

² Nessa e nas demais citações em idioma estrangeiro, a tradução é minha.

são “engendrados” segundo Teresa de Lauretis? E seria esse “outro lugar”, em parte, um espaço de luta contra o regime heterossexual, um “outro lugar” não binário e formado por uma multiplicidade de sujeitos trabalhando coletivamente por um feminismo antirracista e decolonial, como sugere Espinosa Miñoso (2016)?

Em relação aos pensamentos pós-estruturalista e decolonial, Rita Segato une os pontos de convergência entre ambos em um caminho em que a contramão e os desvios seriam possíveis e necessários.

O caminho desenhado pelo pensamento pós-estruturalista é também o caminho de uma política em relação às mulheres, bem como uma política de descolonização, porque, de fato, o pensamento decolonial e o pós-estruturalismo têm grandes afinidades, especialmente no que diz respeito ao modo da insurgência. É o caminho do desmantelamento, da erosão, do movimento de chão, com pequenos tremores e evitando o distanciamento das vanguardas (Segato, 2018, p. 51)

A figura que Ana Luisa Santos apresenta em *Viril* transita pelo desmantelamento, a erosão e os pequenos tremores citados por Segato. Situada sob o mesmo “guarda-chuva de identidades genéricas e sexuais” (Segato, 2018, p. 51), ela rompe com tais categorias de sexo-gênero, ocasionando uma ressignificação subversiva (Butler, 2010). Um sujeito masculino subalterno performado por uma artista lésbica de gênero não binário, como ela mesma se autodenomina hoje. Não se trata de uma personagem, mas da *performer* se mostrando e se abrindo para a plateia no momento de transição em que se encontra, sem a necessidade de se tornar algo fixo, naturalizado e imobilizado pelas estruturas jurídicas (Butler, 2010). O nascimento de *Viril* e de toda a série de trabalhos sobre as masculinidades tem como ponto de partida, como escreve Santos em seu manifesto, poéticas de desconstrução das masculinidades como estratégia de desarticulação do capitalismo patriarcal ocidental. Eles surgem num período muito difícil e duro, de crise política e pessoal – e à qual hoje precisamos adicionar a crise sanitária, a pandemia causada pelo novo coronavírus, que no Brasil relaciona-se diretamente ao descaso e à necropolítica adotada pelo atual governo –, de censura às artes, aos artistas e à cultura, de tempos sombrios e autoritários no Brasil. Conversar sobre o momento atual com a artista foi e continua sendo especial e relevante. “É um momento, uma sensação de impotência muito forte, de frustração, medo, desespero, de uma tristeza muito grande,

uma sensação de luto” (Santos, 2018). As palavras de Santos poderiam ter sido ditas ontem, com a diferença de que, hoje, essa sensação de luto tem se transformado numa (im)possibilidade. Hoje, no Brasil, viver o luto também não é mais permitido, não há tempo nem espaço para honrarmos a vida; hoje vivemos um estado permanente de morte(s) que nos leva a pensar nas vidas e nos corpos passíveis de ser exterminados pelo sistema. Quem deve morrer? E quem tem direito à vida? Essas perguntas me fazem sentir que enquanto houver luto, haverá luta, uma luta conjunta cujas frentes devem ser formadas pelos movimentos sociais, os feminismos plurais, as artes e a academia.

Vive-se a morte. Não somente a física, do corpo individual, mas a morte social, coletiva. Colapso do sistema funerário, sepultamento de corpos em massa e esgotamento da estrutura de saúde pública expuseram a hierarquização da vida e a subjetivação da morte como forma de controle dos corpos (Teles, 2021).

As palavras de Santos medo, frustração, desespero, tristeza, a sensação de impotência e de luto e, adiciono aqui, a enorme falta de perspectiva, misturam-se com as minhas. Compartilhamos incertezas, dores, perdas e feridas, compartilhamos o privilégio de estar vivas nessa vida hierarquizada e controlada com a morte, como coloca Edson Teles. Estamos aqui e daqui, do escombros, da ruína, surgimos e ressurgimos vulneráveis. É daqui que vislumbro apenas um caminho a seguir: o coletivo, afetivo, afiado e cuidadoso; o horizontal, transversal, da resistência, dos desvios e da re-existência (Segato, 2021), o caminho da dignidade e da vida, uma vida-virilha.

Dialogar com *Viril* é, entre outras coisas, enunciar um sujeito masculino subalterno vulnerável como alternativa para repensarmos o vínculo entre masculino-macho-violento-*viril* em nossa sociedade e, ao contrário dessa configuração tóxica imperante, trazer, fruto de um – ou vários – processos de desconstrução, a “vulnerável-*virilha*” como nova figura, como uma das características, senão a principal, do que poderia conformar essa nova – outra – masculinidade não patriarcal, ficção não violenta, descolonizada. Gosto de imaginar que a “vulnerável-*virilha*” poderia ser o movimento que Anzaldúa sugere como urgente para o novo homem, um movimento lugar vibrante, como Santos propõe. “Precisamos de uma nova masculinidade, e o novo homem precisa de um movimento” (Anzaldúa, 1987, p. 142).

Mas as vulnerabilidades das masculinidades parecem comparecer como um lugar vibrante, um espaço de diálogo, uma contraimagem, um anticrime. Enfim, as vulnerabilidades como materiais potentes para a arte da performance.

A figura da “vulnerável-virilha” nasce do jogo de palavras trocadas na entrevista com a artista para fins deste trabalho, da vontade de encontrar outras estruturas, ficções, territórios, não territórios, espaços de resistência e potência, mas potência no sentido de força criadora, inventiva e não de uma brutalidade (Despentes, 2016) própria do (falso) poder que as masculinidades tóxicas se atribuem. Finalmente, também nasce da vontade de encontrar outros significados na linguagem e na ação. Virilha poderia ser o feminino de viril, mas não é. Não existe a intenção, de forma alguma, de encaixá-la nos códigos binários, pois são justamente as noções de masculinidade e feminilidade que Santos questiona e tenta desestabilizar em sua proposta. Esta ficção necessária, a vulnerável-virilha, nasce no processo de mostrar a vulnerabilidade e de compartilhá-la com outras pessoas por meio de dois discursos: o da voz e o do corpo, corpo-palavra da *performer* no momento da leitura do manifesto.

Para falar das vulnerabilidades das masculinidades ou para tocar nesse assunto, decidi, para esta ação, compartilhar algumas fragilidades da experiência de masculinidades que atravessam o corpo, o desejo e a sexualidade que experimento agora.

Quando Santos fala de vulnerabilidade e apresenta-se nua, sentada no vaso sanitário com o computador sobre as pernas, gesto muito masculino e “gesto do cu” segundo a artista – uma vez que homens sentam no vaso sanitário apenas para evacuar, raramente para fazer xixi –, percebemos, de um lado, a inseparabilidade da fala e do corpo que fala exatamente naquele lugar. As palavras atravessam as pessoas que testemunham a performance e, ao mesmo tempo, atravessam o próprio corpo, a própria subjetividade em trânsito de Santos, no momento da ação. Ela é interpelada pela performance, tanto quanto a performance interpela o outro.

Do outro lado irrompe a potência do próprio discurso com os questionamentos e as críticas que ele traz no momento atual que estamos vivendo.

A tentativa e o desejo de derrubar a masculinidade tóxica com sua virilidade, próprios do inconsciente colonial-capitalístico (Rolnik, 2018), para ressignificar a noção de vulnerabilidade como virtude de uma nova masculinidade, em que frágil e falido tornam-se atributos necessários e urgentes a ser performados. É o processo de descolonização e despatriarcalização desse corpo, junto ao convite que a artista faz ao público, de ter a coragem para criar e habitar tais ficções não violentas, como a “vulnerável-virilha”.

Para Paul B. Preciado (fevereiro, 2014), as categorias identitárias como a masculinidade, feminilidade, homossexualidade, transexualidade, heterossexualidade etc. são ficções políticas vivas, incorporadas. Todxs nós somos! Somos o produto de técnicas políticas de normalização do corpo e da subjetividade ao longo da história. O que Preciado (fevereiro, 2014) propõe, então, é uma provocação, um movimento de desidentificação e de rebelião coletiva contra tais ficções políticas, para, logo depois, imaginarmos juntxs outras formas livres de violência, opressão e exclusão.

A palavra desnuda um corpo nu



Figura 1
Viril, Ana Luisa Santos, 2018
foto: tratasedejose

Os vestígios de virilidade que habitam a artista são percebidos a partir de uma ruptura amorosa, afetivo-sexual-lésbica e são expostos ou entregues, pela fala, num ato de vulnerabilidade e nudez para a plateia. É essa vulnerabilidade, justamente, que vai funcionar como arma letal doce, capaz de derrubar as bases sobre as quais se constrói a estrutura violenta do patriarcado que maximiza a vida e gera em nós a necessidade de estar-sempre-prontos-para... a masculinidade clássica dominante que Virginie Despentes (2016) considera tão aniquiladora quanto a feminilidade.

Acredito que essa ideia de funcionamento contínuo remete a uma das referências da masculinidade no sentido de uma virilidade perpétua, um Viagra way of life, um modo de excitação programada e infinita.

Para Santos, tanto a masculinidade e a virilidade quanto a feminilidade são categorias vulneráveis, e o gênero, ao invés de fortalecê-las, as enfraquece, “as debilita”, ao colocá-las num lugar fixo, estático. Tecnológica e artificialmente iluminada, terrorista dos afetos, moradora do entre, a artista desfaz a virilidade honrando a virilha. Ela reconhece seu lado viril e o vê morrer em um momento de fragilidade corajosa, desejosa, porque no patriarcado o viril não pode morrer, mas aqui ela o mata, aqui é possível e é o que ela faz por meio da palavra, da voz, da fala, da fala criando ruído, interferência sobre o falo.

Como você acessa sua masculinidade? Quando você acessa sua masculinidade?

Por quê?

Quanto? Para quê?

Por quem?

Compartilho uma experiência subjetiva como um experimento artístico de articulação de um material pessoal singular.

Aqui a potência da performance está no texto fluindo do corpo da artista – palavras extensão do corpo, corpo-palavra – na situação em que ela se encontra, na corporeidade *queer* ou *cuir* que traz. É essa imagem da *performer* e o que ela afirma ser (ou não ser) no mundo, em diálogo direto com o conteúdo do manifesto, o que mais me interessa na performance *Viril*. Não apenas o texto e não apenas a presença de Ana Luisa, embora esta seja muito potente. São ambos, o corpo e as

palavras, “palestras-performance, falas-falos, ex-falos, antifalos” (Santos, 2018) produzidos e vomitados por esse corpo como ação performática. Da mesma maneira como virilha não é o feminino de viril, a fala não é o feminino do falo, aqui a fala é um lugar de (re)territorialização, lugar de onde o exercício de escuta é jogado como um míssil ao público, a fala é aqui lugar de transgressão que abre caminho para a “vulnerável-virilha” nascer. A fala no lugar do falo? Não. Não existe aqui usurpação, é conquista de direitos mesmo ou “inverter o polo (fala-falo) como estratégia *queer*” (Santos, 2018) ou ainda, nas palavras de Heloisa Buarque de Hollanda (2018, p. 246), “contestar a divisão autoritária e excludente do espaço político”.

Paul B. Preciado (2014, p. 21), em seu *Manifesto contrassexual*, quando define a contrassexualidade por meio da inversão ou “substituição” do contrato social por um contrato contrassexual, alega que os corpos passam a reconhecer a si mesmos como corpos falantes e da mesma forma reconhecem os outros corpos não como homens e mulheres, mas como corpos que renunciam a uma identidade sexual fixa e adotam a fluidez. Os corpos falantes flutuam, o corpo-palavra em *Viril* flutua. Tive o privilégio de conversar ao vivo com a artista – não diria que entrevistei formalmente Ana Luisa Santos. Prefiro chamar nosso encontro de acontecimento performático para o nascimento de uma Vida-virilha, uma experiência compartilhada, efêmera e marcante. Ali, falamos tanto dos fatos cênicos – a estrutura da performance, a existência de um texto como parte essencial da ação – quanto das questões temáticas que permeiam seu trabalho.

A artista refere-se ao seu manifesto como uma “dramaturgia para performance”. Como assim? O que seria dramaturgia para performance no caso de *Viril*? Santos fala de movimentos ou impulsos que surgem do desejo artístico de perfurar as linguagens, de torná-las híbridas, um desejo artístico de articular suas atuações como *performer* e como escritora. A performance, geralmente, não é pensada como texto, mas ela trabalha a palavra, o texto como material de performance, no sentido de pensar a voz como corpo. Para Santos, voz é corpo na ação performática. Então existe, em *Viril*, a intenção de fazer a palavra agir, mas isso não tem a ver com criar um personagem nem com a representação no teatro. As palavras não são decoradas, apenas lidas com a intenção de afetar simultaneamente o público e a própria *performer*. “São as palavras que fazem performar o corpo, fazem performar a voz” (Santos, 2018). O texto é essencial na performance de Santos; é devido a seu caráter autobiográfico e confessional

que a artista aproxima as esferas do público e do privado, a partir de seu discurso permeado por marcadores de gênero, sexualidade, raça e classe. Aquilo que histórica e socialmente é considerado íntimo ou pessoal ganha dimensão política em *Viril* quando, por exemplo, a artista confessa para a plateia a ruptura de seu relacionamento lésbico, a sensação de rejeição e de ter sido trocada como objeto, e os vestígios de virilidade tóxica que a habitam enquanto sapatão. Nesse sentido, o manifesto da artista, seguindo Bernstein (2001, p. 95) em seu ensaio *A performance solo e sujeito autobiográfico*, não é “uma voz isolada e voltada para si mesma [...] funciona como um instrumento público na criação de um senso de comunidade”, que visibiliza “as diferenças, as dissimilaridades, as descontinuidades” (p. 102) próprias do sujeito universal – masculino, branco e europeu – que ela não é. Santos, como “mulher”, lésbica e artista cria uma identidade coletiva a partir da diferença. O manifesto autobiográfico da artista é essencial, pois

revela como construção o que é assumido como “natural” ou “biológico” e neste processo, revela o próprio sistema de representação, o discurso ideológico por meio do qual alguns sujeitos chegam a adquirir representação e outros não. É, portanto, somente como identidades-em-diferença que qualquer identificação é possível e que um sentido de identidade comunal pode ser alcançado (Bernstein, 2001, p. 103).

E embora o texto seja essencial, não há verticalidade em relação aos outros elementos presentes na performance, como o corpo nu da artista, o *laptop* aberto e apoiado em suas pernas que funciona como iluminação e contém o manifesto autobiográfico que Santos lê para a plateia. Nesse sentido, e como coloca Bernstein (2001, p. 93), “são todos elementos da mesma linguagem”.

Para a artista, as palavras modificam quem está testemunhando, então ela ouve a si mesma e é afetada por suas próprias palavras, interpelada por sua própria voz, por sua autobiografia.

Recentemente terminei um relacionamento afetivo sexual lésbico de quatro anos e muitas intensidades. Os motivos da separação são ético-políticos [...]. Essa situação foi muito difícil para mim porque me remeteu a dimensões de rejeição. A ideia de que fui trocada é uma armadilha capitalista do afeto em uma de suas versões mais viris.

É nesse sentido que Santos propõe a escuta como ação performativa, não linear, íntima, exposta e entregue. A partir das ideias e reflexões de Santos sobre a dramaturgia para performance, é possível conectar a ação de potencializar a voz e a escuta com a dimensão política tão forte que ambas têm hoje. Penso na voz dos corpos contrassexuais (Preciado, 2014), contra-hegemônicos, não binários, não machos, racializados, não normativos, penso na voz-corpo das “minorias” e na dimensão que a voz-corpo da artista ganha em *Viril*, assim, queerizada (Jones, Silver, 2017), enquanto tenta descolonizar sua existência por meio da performance. *Viril* não é exatamente um discurso, é uma ação aberta que responde à pergunta sobre quem tem voz, quem pode falar, quem importa. O manifesto não descreve, nem localiza, ao contrário, ele desloca, ele promove acontecimentos. “É uma estratégia *queer* inverter o polo de uma situação. Quem sempre fala? A coisa do falo, falos-falas [...] Neste caso, a fala, a voz não constrói poder, justamente desconstrói poder, porque parte do fato de testemunhar a minha vulnerabilidade” (Santos, 2018). Como se observa nas imagens, a artista entra nua no espaço e sai nua, mas o que acontece a partir do momento em que o relato ganha mais intimidade e se torna mais pessoal (e também político), é uma “gradação de nudez”: ela ficou “mais nua”, apesar de já estar completamente nua. A palavra trouxe a nudez para a artista, a palavra performou a nudez nela, como se esta tivesse camadas, como se a pele fosse um figurino que pudesse ser esticado, furado, perfurado graças à potência das palavras e da performance.

Paul B. Preciado (2014, p. 26) fala do sexo e do gênero como um sistema de escritura e do corpo como um “texto socialmente construído”, repleto de códigos que são naturalizados. A performance de Santos traz de volta códigos rejeitados pelo sistema heteronormativo e patriarcal e os recoloca em primeiro plano... e que ecoam nos espectadorxs. Sua performance-manifesto é repleta de desvios e rotas alternativas necessárias para a construção de novas subjetividades que desafiam o regime heterossexual e a colonialidade do gênero. O corpo é a principal plataforma em que feminismos plurais – *queer* – são gestados e paridos.

O sistema sexo/gênero é um sistema de escritura. O corpo é um texto socialmente construído, um arquivo orgânico da história da humanidade como história da produção-reprodução sexual, na qual certos códigos se naturalizam, outros ficam elípticos e outros são sistematicamente

eliminados ou riscados. A (hetero)sexualidade, longe de surgir espontaneamente de cada corpo recém-nascido, deve se reinscrever ou se reinstruir através de operações constantes de repetição e de recitação de códigos (masculino e feminino) socialmente investidos como naturais. A contrassexualidade tem como tarefa identificar os espaços errôneos, as falhas da estrutura do texto (corpos intersetais, hermafroditas, loucas, caminhoneiras, bichas, sapas, bibas, fanchas, *butchs*, histéricas, saídas ou frígidas, hermafrodykes...) e reforçar o poder dos desvios e derivações com relação ao sistema heterocentrado (Preciado, 2014, p. 26-27).



Figura 2
Viril, Ana Luisa Santos, 2018
foto: tratasedejose

Vida-virilha ou desvios para uma travessia decolonial-despatriarcalizadora

María Galindo, artista, ativista, escritora e cofundadora do coletivo boliviano *Mujeres creando*, assegura que não é possível pensar numa descolonização sem o importante processo de despatriarcalização uma vez que ambos fazem parte da mesma matriz violenta e opressora, cuja base se sustenta na opressão das mulheres e no corpo das mulheres. Para Galindo (2013, p. 97), a relação entre colonialismo e patriarcado permite-nos compreender essa relação direta entre o colonialismo e a opressão das mulheres, assim como “os códigos que o colonialismo introduz no olhar sobre o corpo das mulheres como parte fundamental da pilhagem colonial”.

A autora convida-nos a pensar o patriarcado como aquele emaranhado urgente de ser desmantelado e a despatriarcalização como a ousadia de concebemos a estrutura patriarcal como passível de ser desmontada (Galindo, 2013).

Vida-virilha surge aqui a partir do trabalho e das (des)estruturas saudáveis que Santos realiza na performance. É o espaço, território ficcional, transfronteiriço e possível de habitar sob um novo paradigma, uma ordem outra, inversa. Vida-virilha é a possibilidade após a imaginação e a reimaginação desse outro mundo que cabe no sonho, que tem lugar nas utopias (Preciado, 2020). A vida-virilha irrompe fazendo tremer as estruturas patriarcais e implica, a meu ver, aquele processo de desmantelamento, desmontagem, de desfazer-o-emaranhado que Maria Galindo sugere e que cabe a nós como sociedade continuar (des)tecendo.

Judith Butler (2010, p. 59), em *Gender trouble*, define o gênero como a estilização repetida do corpo, “um conjunto de atos repetidos no interior de uma estrutura reguladora altamente rígida, a qual se cristaliza no tempo para produzir a aparência de uma substância, de uma classe natural de ser”.

Santos (2018) fala de clichês, do clichê da virilidade, do clichê da masculinidade: “o clichê da bota, do coturno, do cigarro, do charuto” e da metáfora contraditória de “fumar os clichês”.³ Digo contraditória porque, nesse caso, a artista diz

³ A frase/imagem “fumar os clichês” pertence à performance solo *Espécie*, do artista Igor Leal, cuja dramaturgia tem a assinatura de Ana Luisa Santos.

ter começado a fumar esses clichês, tanto da masculinidade quanto da virilidade ao, por exemplo, se afirmar como lésbica, como sapatão, como não mulher.

Era uma autocobrança, um tipo de pressão que eu sentia por uma interpretação equivocada da sexualidade, do afeto como um mercado, uma moeda de troca em que eu não poderia ficar deficitária. Ninguém estava me cobrando isso, mas parecia que eu tinha uma dívida para com parte da minha sexualidade, talvez para com a parte da experiência de sexualidade que experimento e que possui aderência com a masculinidade ou com a parte da sexualidade que muitas vezes está ligada à masculinidade no sentido do controle, no sentido do poder, no sentido do preenchimento, no sentido da não demonstração da vulnerabilidade como antivirilidade.

Como lésbica e não mulher? Sim. Quando a escritora Monique Wittig finalizou sua conferência “O pensamento heterossexual”, em 1978, com a frase “as lésbicas não são mulheres”, a afirmação gerou confusão, silêncio e contradição, mas, sobretudo, questionou e criticou o que até então o feminismo não tinha feito: a heterossexualidade como regime político e as categorias de “homem” e “mulher” como a ele subordinadas, *naturalizadas*. Wittig (2006) descreve a heterossexualidade como um regime político cuja base está na submissão e apropriação das mulheres. Seguindo-a, portanto, se ser mulher implica, por exemplo, a subordinação natural a um homem por meio de um contrato matrimonial, para a preservação da espécie – pensamento heterossexual – as lésbicas não são mulheres. “Assim, uma lésbica deve ser qualquer outra coisa, uma não mulher, um não homem, um produto da sociedade e não da ‘natureza’, porque não há ‘natureza’ na sociedade” (Wittig, 2006, p. 35). Para Yuderkys Espinosa Miñoso, a partir da afirmação de Wittig, uma lésbica é e não é uma mulher, porque é exatamente ali, nessa matriz, que o desejo abjeto nasce. Se as lésbicas não são mulheres, são a vontade de criar uma nova ficção, qualquer outra!

Como diria Espinosa Miñoso (2007, p. 8), “um ponto de fuga, uma intuição, uma *borderlands*, uma estratégia...?”. Sim, uma estratégia *queer*. Vida-virilha é uma estratégia *queer*.

Hoje, a partir de *Viril* e sua proposta de habitar a vulnerável-virilha, talvez a fumaça esteja no processo de ser exalada num gesto performativo subversivo de arte-vida.

É uma estratégia *queer*, também, fumar esses clichês. Como é que eu performo esse processo *queer* de transição em que me encontro e que você também testemunhou? Então é uma performance *queer* do luto dessa masculinidade tóxica, desse tipo de virilidade, mas eu também não sou uma mulher (Santos, 2018).

Talvez a criação da vida-virilha, na qual fragilidade e vulnerabilidade se posicionam como potências transformadoras, em oposição ao típico masculino viril, possa ser o lugar para uma das possíveis respostas à pergunta que Butler (2010, p. 198) formula: “Que tipo de *performance* de gênero representará e revelará o caráter *performativo* do próprio gênero de modo a desestabilizar as categorias de identidade e desejo?”. Poderíamos relacionar a performance construída pela artista com a figura do *viril falido* e da queda com a teoria da *performatividade do gênero* de Butler, que afirma que não existem atos de gênero verdadeiros ou falsos, reais ou distorcidos, para o qual uma identidade de gênero “verdadeira” seria uma ficção imposta, “reguladora”. E parte dessa estratégia de controle contemplaria as noções de masculinidade e feminilidade como “verdadeiras ou permanentes” e ocultaria seu caráter performativo, com todas as possibilidades de configuração de gênero que emergem nas margens, fora da heterossexualidade compulsória e da violência machista (Butler, 2010).

A meu ver, a performance-manifesto *Viril* habita um espaço contraditório que nos convida a contemplar a existência de possibilidades, de trânsitos e estratos múltiplos (Segato, 2018, p. 22) que contrastam fortemente “com a maneira engessada em que nossa ordem de gênero colonial-moderno-ocidentalizado se encontra”. *Viril* revela, seguindo as pistas de Teresa de Lauretis (1994, p. 237) e sua tecnologia do gênero, um “espaço não visível no quadro”, o *space off*⁴ que é iluminado no momento da performance e, também, na vida. Um lugar de ficção proposto pela artista e compartilhado com xs espectadores.

⁴ Teresa de Lauretis (1994) tomou a expressão *space off* emprestada do cinema em seu texto A tecnologia do gênero.

Apresento aqui, portanto, os vestígios de masculinidade que me habitam ou já habitaram. Mas também os vestígios com que convivi durante toda minha experiência de vida na família, na cidade, no trabalho, nas artes e em outras formas de relações sociais.

Como convivemos com as masculinidades?

Em quais aspectos elas se manifestam em nossas vidas? Com quais imagens das masculinidades precisamos lidar?

A performance de Santos comunica urgências que precisam ser ouvidas hoje, a necessidade de criação de novos paradigmas, outros saberes, formas de cuidado e conexão. *Viril*, poderia se encaixar no *Space off* das masculinidades, é o lado vulnerável da virilidade que existe fora do quadro e da norma, que não pode ser visto (mas é), porque acabaria, de forma letal/doce como mencionei no início deste artigo, com o monumento patriarcal que ainda permanece enraizado no nosso inconsciente, simplesmente o contaminaria com sua bela abjeção. Ao acabar com o monumento patriarcal acabaria, também, com o sujeito Mulher do feminismo hegemônico? Sim. Porque o sujeito Mulher do feminismo hegemônico ou civilizatório (Vergès, 2020) obedece a uma lógica patriarcal, colonialista, racista e heteronormativa de conceber a ordem do mundo, uma ordem que certamente deve ser removida... como tantas estátuas.

O que define o macho?

“O DNA do Estado é masculino” (Segato, 2018, p. 54) e a história masculina vem carregada de violências, como nos mostra Rita Segato em seu livro *Contra-pedagogías de la crueldad*. Nele, a autora elabora uma ampla definição das práticas violentas que conformam as pedagogias da crueldade, a partir da invasão europeia e suas múltiplas formas de colonialidade (do poder, do saber e do ser) em nosso continente, e da instauração do patriarcado, até o presente. Dentro dessas definições, encontramos a masculinidade clássica – tóxica –, também chamada de mandato de masculinidade (Segato, 2018), como um dos pontos principais da “crueldade”, junto com as opressões de gênero, sexualidade, classe e raça sofridas pelos povos colonizados e, ainda hoje, pelas mulheres, pela população indígena, negra e LGBTQIA+ na sociedade moderno-colonial latino-americana. Uma pedagogia da crueldade se dá por meio da normalização produzida pela

repetição da violência diante de paisagens ou episódios de crueldade, e as relações de gênero e o patriarcado têm aqui um papel importante. Em relação às noções de masculinidade e feminilidade e seu caráter fluido ou em trânsito, Segato (2018, p. 36) sustenta que é a colônia quem cancela essa liberdade e engessa os gêneros a partir do dimorfismo biológico e que nos povos ameríndios, “a admissão do trânsito e caracterização de um corpo dotado de genitália masculina para uma posição social, sexual, e para os papéis e trabalhos femininos foi e é possível”. Considero essas afirmações muito relevantes e preciosas para entendermos os alcances da colonialidade do gênero na atualidade e, em consequência, a necessidade de dismantelar o edifício hétero-patriarcal dominante. As afirmações da autora dizem muito da relação direta ou fio condutor existente entre as relações de opressão instauradas há pouco mais de cinco séculos no nosso continente e as violências próprias da estrutura colonial-moderna que vivemos, o que inclui a colonialidade e a recolonização incessante do pensamento no Ocidente. E é por isso, principalmente, que ao pensar em descolonização neste trabalho não posso imaginá-la a não ser como um processo contínuo e longo, quiçá infinito.

Rita Segato (2018), por sua vez e em concordância com Galindo, alega que antes da colonização existia patriarcado, mas a ele se refere como um patriarcado de baixa intensidade dentro das comunidades e povos originários. Já as sociedades moderno-coloniais se caracterizam por um patriarcado de alta intensidade. Em oposição ao argumento de Segato e de Galindo, a feminista decolonial María Lugones (2014) afirma – a partir dos estudos da autora nigeriana Oyeronke Oyewumi – que não havia um sistema de gênero instaurado antes da colonização. O patriarcado e, portanto, a noção de gênero no nosso continente são produtos da colonização. Finalmente, Galindo considera fundamental pensarmos no patriarcado latino-americano como uma estrutura colonial que estabelece hierarquias raciais não pelo fato de ele ter vindo com a colonização e sim pela complexidade de seus mandatos. “Os mandatos patriarcais têm uma raiz tanto colonial quanto pré-colonial” (Galindo, 2015, p. 40), cuja cristalização na sociedade são as hierarquias sexuais e raciais.

Continuando com as contribuições de Rita Segato sobre a violência e toxicidade da masculinidade, como parte essencial das pedagogias da crueldade, vemos que o mandato de masculinidade associa-se à formação militar, em que é

necessário demonstrar uma e outra vez que não existem vestígios de vulnerabilidade alguma, que se tem “a pele grossa e calejada” (Segato, 2018, p. 39), que não existe compaixão, tornando a capacidade de cometer atos cruéis com pouca ou nenhuma sensibilidade predominante. Para Segato, a história da masculinidade é a história da vida do soldado. Nada mais distante da proposta de Santos, uma reflexão sobre a falência do viril, sobre o fracasso como potência, sobre as *caraterísticas viris falidas nas possibilidades feministas de articulação política atual*. Na vida-virilha uma contrapedagogia da crueldade é fundamental.

Para o macho qualquer perda implica a perda do falo, seja com dinheiro, com amor, profissão ou influência social. Tudo isso repercute no homem como perda de autoridade e uma provável perda de identidade masculina.

Em contraposição às definições sobre o mandato de masculinidade, Segato projeta caminhos alternativos nos quais a desobediência é não apenas possível, mas necessária, mediante suas *Contrapedagogias da crueldade* que se conectam com as ideias e a figura que Ana Luisa Santos apresenta em *Viril*. A contrapedagogia da crueldade é também a contrapedagogia do poder e, portanto, do patriarcado. Opõe-se ao *mandato de masculinidade*, cujos principais atributos são: não sentir, ser distante, desconectar das raízes, universalizar, burocratizar, coisificar, hierarquizar etc. Uma contrapedagogia da crueldade, pelo contrário, trabalha em comunidade para fortalecer os vínculos, o cuidado diante da objetivação da vida. Caminhos alinhados à perspectiva decolonial do gênero e ao pensamento de estratégias “outras”, não eurocentradas, “indisciplinadas”, *queer*, que apontam para o “desmantelamento da naturalização e o essencialismo próprios do regime sexual moderno”, como sugere o historiador Víctor Manuel Rodríguez-Sarmiento (2015, p. 118).

A performance *queer* da masculinidade que Ana Luisa Santos constrói é possível graças ao gesto performativo de deixar o viril falido acontecer e ser. Viril falido, sujeito desarmado que assume a perda e que só naquele estado de desprovido-de-tudo é capaz de se reinventar e transitar a estação experimental, ficção não violenta e vulnerável, a vida-virilha. É importante lembrar que quem propõe, por meio de seu corpo em performance e também na vida, essa masculinidade falida, possui genitália feminina. Não é mulher, nem homem, nem trans, faz parte da fluidez e das sexualidades mutáveis que Jones aponta em relação

aos atributos do *queer*, mas honra seus ovários e seu útero, e é a partir daí, dessa matriz que ressurgem sua força “virilha”.

Para Santos (2018), *Viril* “é essa queda livre, é falência de todas as dramaturgias prontas, de todas as expectativas e ilusões, é assumir a perda, é compartilhar a perda, é imaginar a perda, é acreditar que a perda é mais interessante como espaço para se (re)começar”. A imagem da artista mostra-nos o gênero ambíguo, uma constante contradição, ela é a transição, ela é o processo de sua representação (nunca fixa), ela é o processo de sua experiência de (auto) descolonização, a partir do estado de vulnerabilidade e de desconstrução dessa virilidade tóxica. Esse estado de vulnerabilidade, como afirma, não é apenas dela, “é de todxs” (Santos, 2018). Santos convida-nos a performar juntxs esse momento, pela construção de estratégias micropolíticas de ação e não tanto de reação, que é um impulso quando o medo, a frustração, a impotência, a tristeza e o desespero se juntam, quando a nossa “força vital” (Rolnik, 2018, p. 31) é capturada. Nesse sentido a artista pensa na importância das atitudes micropolíticas, por meio da criação artística, fazendo uma inversão e transformando tudo isso em potência.

A partir do pensamento da perda como espaço de empoderamento e de criação de “outras”, novas masculinidades, é que podemos pensar em devires, devir masculinidade ou masculinidades em devir, e o devir não seria outra coisa mais do que uma versão “outra” de si mesmo, mas real (Deleuze, Guattari, 1997). Segundo as definições de Deleuze, um devir não é uma cópia nem uma semelhança, nem uma identificação, pode ser um processo de transformação em plena liberdade, sem fronteiras fixas, sem necessidade de classificação, pode ser ação, mas não no sentido de produção, de produto, no sentido mais capitalista do termo. De acordo com isso, me arrisco a afirmar que o devir masculinidade que a artista propõe com *Viril* habita a vida-virilha. Vida-virilha é um devir. Arrisco-me também a afirmar que o devir masculinidade de Ana Luisa Santos pode ser entendido como a masculinidade “não cafetinada” descrita por Suely Rolnik (2018), em que a perda, a falência e a vulnerabilidade funcionam como dispositivos de resistência *queer* ao “inconsciente colonial-capitalístico” (p. 36), que hoje está tão violentamente presente. A cafetinagem, segundo a autora, é o abuso da vida, a apropriação da vida e da força da criação pelo capital. Nessa nova fase – feroz – do capitalismo, a subjetividade e as novas formas de existência e de representação são o alvo da exploração e do controle.

O que pode a performance? E a vida-virilha?



Figura 3
Viril, Ana Luisa Santos, 2018
foto: tratasedejose

A forma de ser e estar no mundo que a *performer* ocupa, o ser travessia, em transição, leva-me a pensar na relação entre a arte da performance e a capacidade de re-existência e de reinvenção da nossa subjetividade. Nesse caso, a necessidade de apagar signos pesados da imposição colonial e de resistir ao atual regime de controle e opressão por meio das expressões artísticas é a proposta de Santos. Desafiar as estruturas de poder e violência durante a ação e depois da ação. Imagino, então, a performance como ponte descolonizadora do corpo, em um período de tempo indeterminado. Nesse caso, o corpo da artista inicia esse processo pela leitura do manifesto ou, mesmo antes, durante o processo de escrita do manifesto, mas tanto a escrita quanto a leitura diante dxs espectadores se configuram como práticas políticas de resistência.

Ao tratar da capacidade de exploração e de reinvenção da nossa existência pelo processo criativo em performance, Guillermo Gomez-Peña (2005, p. 205) afirma que o corpo deve ser “marcado, passível de intervenções culturais, repolitizado”.

Nossos corpos também são territórios ocupados. Talvez o objetivo final da performance, especialmente se você é mulher, gay ou pessoa “de cor” (não anglo-saxão), é descolonizar nossxs corpos; e evidenciar esses mecanismos descolonizadores diante do público, com a esperança de que eles sejam inspirados e façam o mesmo por conta própria (Gomez-Peña, 2005, p. 205).

A imagem do corpo como um território ocupado, apresentada por Gomez-Peña, remete às feridas coloniais e sua atualização contínua, à imposição, à normatividade, ao mandato de masculinidade. *Viril* é a possibilidade de desocupação e, ao mesmo tempo, de reocupação (repolitização) por meio da ação, da imagem e do texto de Santos; são esses seus mecanismos descoloniza(dores). A performance permite-lhe masculinidades “improváveis” (Santos, 2018), uma experiência de e na vida-virilha.

Ao longo da performance, a relação da artista com xs espectadorxs é dada por meio da leitura desse manifesto cru e afiado, no qual ela não apenas se desprende de signos viris que a marcaram, e que só foi perceber após o rompimento de seu relacionamento afetivo-sexual-lésbico, mas também nos mostra de forma amplificada o resultado ou as heranças patriarcais. Essas feridas ainda ensanguentadas pelas quais, como pessoa não binária e fora da norma heterossexual, foi atingida e que atingem muitxs de nós.

Viril, o manifesto, finaliza com um convite ativo, mobilizador que faz parte dos trânsitos e “andares eróticos decoloniais” (Ferrera-Blanquet, 2015) e da revolução feminista atual, necessariamente despatriarcalizadora, inclusiva, plural e transfeminista. Ana Luisa Santos (2018) convida-nos a abrir mão do controle, sair do armário com as intimidades e as questões das masculinidades, imaginar “masculinidades improváveis” e deixa-nos com uma pergunta que estendo aqui axs leitorxs e que faço a mim mesma, quantas vezes forem necessárias: *Qual contradição você quer habitar?*

Qual contradição vocês querem habitar?

Habitar uma vida-virilha coloca-nos diante do desafio de nos pensar como sujeitos constitutivamente vulneráveis, porque o projeto de vida-virilha só pode existir enquanto projeto de cuidado, não de poder. Eu e Santos imaginamos, sentipensamos e vislumbramos que a vida-virilha, ainda que nascendo nas ruínas, é outra revolução.

A *performer* se despede dando as boas-vindas para habitarmos a vida como travessia, uma vida-virilha. Quem sabe ali, naquela nova ficção, novas afetividades e formas de cuidado possam surgir entre nós (eu + xs outrxs que também sou eu).

Sandra Bonomini é artista cênica, performer, escritora e tradutora. Doutoranda no programa de artes cênicas da Unirio, mestre em performance pela Unirio e em comunicação social pela UFMG, bacharel em artes cênicas pela PUC-Peru e pós-graduada em arte da performance pela Faculdade Angel Vianna. Atua também como curadora em artes da presença na realização de exposições, residências artísticas, núcleos de pesquisa e criação, e atividades de formação crítica. Desenvolve trabalhos para teatro e dança, com destaque para dramaturgia e figurino. É idealizadora do *Perfura / ateliê de performance* e codiretora da plataforma *O que você queer*. Artista indicada ao prêmio *Pipa 2017*. Vive e trabalha em Belo Horizonte.

Referências

ANZALDÚA, Gloria. *Borderlands: the new mestiza = la frontera*. San Francisco: Aunt Lute Books, 1987.

BERNSTEIN, Ana. A performance solo e o sujeito autobiográfico. *Sala Preta*, v. 1, p. 91-103, 2001. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/salapreta/article/view/57010>. Acesso em jun. 2021.

BORGES, Hélia. Notas sobre a dança contemporânea e a experiência da queda. *Revista Incomunidade*, Porto, ano 10, n. 100, 2021. Disponível em: <http://www.incomunidade.com/notas-sobre-a-danca-contemporanea-e-a-experiencia-da-queda/>. Acesso em abr. 2021.

BUARQUE DE HOLLANDA, Heloisa. *Explosão feminista: arte, cultura, política e universidade*. São Paulo: Companhia das Letras, 2018.

BUTLER, Judith. *Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI Félix. *Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia*, v.4. São Paulo: Editora 54, 1997 (Coleção Trans).

DESPENTES, Virginie. *Teoria King Kong*. São Paulo: n-1 edições, 2016.

FERRERA-BLANQUET, Raúl. Introducción: Ts'aak (sanar) erótico decolonial. In: FERRERA-BLANQUET, Raúl (org.). *Andar erótico decolonial*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Del Signo, 2015.

GALINDO, María. La revolución feminista se llama despatriarcalización. In: *Descolonización y despatriarcalización de y desde los feminismos de Abya Yala*. Madrid: ACSUR Las Segovia, 2015. p. 27-50.

GALINDO, María. *No se puede descolonizar sin despatriarcalizar: teoría y propuesta de la despatriarcalización*. La Paz: Mujeres creando, 2013.

GÓMEZ-PEÑA, Guillermo. En defensa del arte del performance. *Horizontes Antropológicos*, Porto Alegre, ano 11, n. 24, p. 199-226, 2005. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0104-71832005000200010&lng=pt&nrm=iso&tlng=es. Acesso em dez. 2018.

JONES, Amelia; SILVER, Erin. História da arte feminista *queer*, uma genealogia imperfeita. In: MESQUITA, André; PEDROSA, Adriano (ed.). *História da sexualidade: antologia*. São Paulo: Masp, p. 240-271, 2017.

LAURETIS, Teresa de. A tecnologia do gênero. In: *Tendências e impasses: o feminismo como crítica da cultura*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994, p. 206-242.

LUGONES, María. Rumo a um feminismo descolonial. *Revista Estudos Feministas*, Florianópolis, v. 22, n. 3, p. 935-952, 2014. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/ref/article/view/36755/28577>. Acesso em jun. 2018.

MIÑOSO, Yuderkys Espinosa. De porqué es necesario un feminismo descolonial: diferenciación, dominación co-constitutiva de la modernidad occidental y el fin de la política de identidad. *Revista Solar*, Lima, v.12, n.1, p. 141-170, 2016. Disponível em: <http://revistasolar.org/wp-content/uploads/2017/07/9-De-por-qué-es-necesario-un-feminismo-descolonial...Yuderkys-Espinosa-Miñoso.pdf>. Acesso em jun. 2018.

MIÑOSO, Yuderkys Espinosa. *Escritos de una lesbiana oscura: reflexiones críticas sobre feminismo y política de identidad en América Latina*. Buenos Aires/Lima: En La Frontera, 2007.

MOMBAÇA, Jota. Entrevista com Jota Mombaça (parte 1) Autodefinição, Salvador, 2018. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=vztLJfJYPYs>. Acesso em maio 2021.

PRECIADO, Paul B. Por um monumento à necropolítica. Disponível em: <https://bixaloka.noblogs.org/por-um-monumento-a-necropolitica-de-paul-b-preciado/.11> out. 2020. Acesso em nov. 2020.

PRECIADO, Paul B. Beatriz Preciado en conversación con Marianne Ponsford. *Hay Festival Colombia*, fev. 2014. Disponível em: <https://youtu.be/4o13sesqsJo>. Acesso em 5 ago. 2017.

PRECIADO, Paul B. *Manifesto contrassexual: práticas subversivas da identidade sexual*. São Paulo: n-1 edições, 2014.

RODRÍGUEZ-SARMIENTO, Victor Manuel. El guasa errante: éticas y estéticas trash/ malandras/delincuentes/desobedientes para mundos *queer* y decoloniales. In: FERRERA-BLANQUET, Raúl (org.). *Andar erótico decolonial*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Del Signo, 2015.

ROLNIK, Suely. *Esferas da insurreição: notas para uma vida não cafetinada*. São Paulo: n1- edições, 2018.

SANTOS, Ana Luisa. Entrevista a Sandra Bonomini. Rio de Janeiro/Belo Horizonte: 2018. Manuscrito inédito.

SEGATO, Rita. Conversatório Rita Segato y Francisco Carballo. *Arte, política y contracultura: El mundo hoy / Antropología, feminismo y descolonialidad*. Museo Universitario del Chopo UNAM. Disponível em: <https://www.facebook.com/MuseodelChopo/videos/1137503373438512>. 2021. Acesso em maio 2021.

SEGATO, Rita. *Contra-pedagogías de la crueldad*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Prometeo Libros, 2018.

TELES, Edson. A pandemia e o governo dos corpos. *Revista Cult*, São Paulo, 265. Dossiê Digital 2020. Uma revisão. 2021. Disponível em: <https://revistacult.uol.com.br/home/pandemia-e-o-governo-dos-corpos/>. Acesso em fev. 2021.

VERGÈS, Françoise. *Um feminismo decolonial*. São Paulo: Ubu editora, 2020.

WITTIG, Monique. *El pensamiento heterosexual y otros ensayos*. Madrid: Egales, 2006.

Artigo submetido em março de 2021 e aprovado em junho de 2021.

Como citar:

BONOMINI, Sandra. Acontecimento performático para o nascimento de uma vida-virilha: uma experiência compartilhada. *Arte & Ensaios*, Rio de Janeiro, PPGAV-UFRJ, v. 27, n. 41, p. 141-166, jan.-jun. 2021. ISSN-2448-3338. DOI: <https://doi.org/10.37235/ae.n41.9>. Disponível em: <http://revistas.ufrj.br/index.php/ae>

A alma encantadora do Beco ou as crônicas de um vagabundo: arte *drag*, performance e urbanidades

*Alley's lovely soul or the chronicles of a tramp:
art of drag, performance and urbanities*

Fábio de Sousa Fernandes

 0000-0003-1696-4616
fabio.fernandes@ufob.edu.br

Resumo

Este texto é uma escrita-performance, inspirada metodologicamente na escrita rizomática de Deleuze e Guattari e na proposta de escrita performativa de Peggy Phellan, uma pesquisa-narrativa que se debruça sobre um espetáculo artístico-cultural de rua, em Salvador (Beco da OFF, Barra), protagonizado por uma artista *drag queen* da cidade de Salvador, Valerie O'rasah: performance propositadamente artificial e encenada, em que se lança um olhar sobre a noite soteropolitana e aqueles que circulam por ruas, becos e vielas, uma urbe cheia de contradições, encantos e conflitos. A persona encarnada como narrador é a do *flâneur*, vagabundo e errante urbano relido pela poética baudelairiana e experimentada por João do Rio, Walter Benjamin, entre outros. Esse errante urbano se perde pela metrópole, entre os fluxos e devires dos encontros e possibilidades de uma noite imprevisível: por um instante e um descuido, ele se depara e se encanta com o espetáculo e o contempla. O encontro do *flâneur* com Valerie O'rasah e essa noite quente e arriscada é uma experiência de choque e de alteridade radical, identidades que se fragmentam e se complementam na multidão misteriosa e soturna da cidade de Salvador.

Palavras-chave

Performance; Escrita; Urbanidades; Gênero; Arte *drag*.

Abstract

This text is a performance writing, methodologically inspired by the rhizomatic writing of Deleuze and Guattari and Peggy Phellan's performative writing proposal, a narrative research that focuses on a street artistic-cultural spectacle in Salvador (Beco da OFF, Barra), starring a drag queen artist from the city of Salvador, Valerie O'rasah: performance, therefore, purposely artificial and contrived, it takes a look at the soteropolitan night and those who wander through its streets and alleys, a metropolis full of contradiction, enchantment and conflicts. The persona being incarnated as the narrator is the flâneur, a wandering tramp reread from Baudelairian poetry as experienced by João do Rio, Walter Benjamin, among others. This urban wanderer loses himself in the metropolis amongst flows and becomings of an exciting and unpredictable night: in a moment of carelessness, he stumbles upon the spectacle and becomes mesmerized. The flâneur's encounter with Valerie O'rasah and that hot and risky night is an experience of shock and radical otherness, identities that fragment and complement each other in the mysterious and gloomy crowd of the city of Salvador.

Keywords

Performance; Writing; Urbanities; Gender; Art of drag.

Prólogo – A escritura da Noite: os bastidores de uma escrita-performance

Este texto assume-se como uma performance, propositadamente artificial e encenado, e o seu título é uma referência à obra de João do Rio, *A alma encantadora das ruas*. Esta pesquisa-narrativa e a sua escrita-performance representam meu olhar sobre um espetáculo cultural de rua, protagonizado por uma artista da cidade de Salvador; também reflito sobre a noite soteropolitana e os seres que circulam nesse espaço urbano, urbe repleta de contradições, encantos e riscos, e sobre a arte *drag*/transformista.¹ A protagonista desse espetáculo é Valerie O’rarah, personagem que provoca fascínio, mas também estranheza, impacta com seu corpo e performance, subvertendo noções de estética e destoando de outras *drag queens* que buscam incessantemente um modelo de mulher, segundo padrões cis-heteronormativos de gênero. Seu espetáculo impacta espacial, política e subjetivamente: ocorrendo na rua, mais especificamente no espaço do Beco da OFF, no bairro da Barra, o público se torna integrante fundamental de uma performance que mistura o humor *stand-up* e *shows* de dublagem.

A persona que encarno como narrador desta escrita é o *flâneur*, uma amálgama entre o errante, o vadio, o observador e o caminhante urbano, que se destaca na poética de Charles Baudelaire (1995), na obra de João do Rio, nos escritos de Walter Benjamin, mas aqui é tingido de outros tons, ritmos e cores, tentando se afastar da arrogância e aburguesamento de uma face dândi. Sem perder o olhar poético de um marginal, experimento intensamente as quentes, perigosas e sedutoras artérias de Salvador e os seus corpos, perdendo-me pela metrópole, entre ruas, esquinas, becos e os fluxos e devires dos encontros e possibilidades de uma noite qualquer. Por um instante, me encanto, contemplo e reflito sobre o espetáculo de Valerie O’rarah, apaixono-me pelo Beco da OFF, embriagado pelo impacto da performance, daquela artéria da cidade e do choque de corpos ali realizado.

¹ A dicotomia entre transformista e *drag queen*, no contexto brasileiro, historicamente se estabeleceu na distinção entre a primeira ser realizada pelo ator que se metamorfosearia no ideal de mulher estabelecido pelos códigos do gênero social. A ilusão seria o efeito buscado. A *drag queen*, no entanto, subverteria essa intenção de “parecer mulher” apresentando o exagero e a explícita artificialidade. Com o uso cada vez mais recorrente do termo *drag queen*, ambas as propostas têm sido situadas nesse termo. Portanto, a partir daqui, utilizarei os termos *drag/drag queen* como referência. Para mais informações, consultar Benedetti (2005).

Aqui eu me monto, sou uma *drag*: de um narrador, a experimentar a escrita literária em consonância com uma análise, e de um *flâneur* que experimenta a cidade em vez de etnografá-la, participando do espetáculo e da cidade que narro. A ideia de escrita-performance se inspira em meus diálogos com outros muitos pensadores que romperam os grilhões de uma escritura-padrão e possibilitaram outros caminhos epistemológicos e metodológicos, a destacar: Gilles Deleuze e Félix Guattari com sua escrita rizomática e Peggy Phelan com suas perspectivas de escrita performativa e irreproduzibilidade da performance artística.

A tinta metodológica desta escrita-performance tece interlocuções com a noção de escrita rizomática de Deleuze e Guattari (1995), que não intenta produzir significação, mas cartografar, produzir pela/na linguagem mapas de regiões que ainda não existem. Diferente de uma raiz, o rizoma se espalha conectando diferentes modos de codificação, sejam eles nas esferas biológicas, políticas e econômicas, pois

um rizoma não cessaria de conectar cadeias semióticas, organizações de poder, ocorrências que remetem às artes, às ciências, às lutas sociais. Uma cadeia semiótica é como um tubérculo que aglomera atos muito diversos, linguísticos, mas também perceptivos, mímicos, gestuais, cognitivos: não existe língua em si, nem universalidade da linguagem, mas um concurso de dialetos, de patoás, de gírias, de línguas especiais. Não existe locutor-auditor ideal, como também não existe comunidade linguística homogênea (Deleuze, Guattari, 1995, p. 14).

Uma escrita rizomática pressupõe o deslocamento do signo linguístico, a abertura para múltiplas conexões com fluxos semióticos, materiais e sociais e a possibilidade de desmontar, reverter e modificar os caminhos metodológicos traçados: seu movimento é marcado pelo desejo.

Assumir as rasuras, inconstâncias e multiplicidades das rotas traçadas é compreender que o narrado aqui é filtrado, mastigado e cuspidor por lentes que não almejam a fidelidade da reprodução. Deparo-me com um espetáculo, e a escrita sobre essa performance não pretende reproduzi-la, pois o registro, a documentação e o arquivamento são tentativas reducionistas de emular por mimetismo a experiência artística. Dito isso, a

performance honra a ideia de que um número limitado de pessoas, num determinado e específico contexto espaço-temporal, podem ter

uma experiência de valor que não deixa posteriormente nenhum traço visível da sua ocorrência. Escrever sobre tal experiência anularia essa ausência do traço, inaugurada pela promessa performativa. A independência da performance em relação à reprodução em massa, em termos quer tecnológicos, quer econômicos, quer linguísticos, é a sua maior força (Phelan, 1997, p. 175-176).

A performance provoca a escrita a encontrar um modo de transformar palavras e imagens supostamente fidedignas em falas performativas, ao dizer e construir algo diferente dela, em vez de falas constatativas, que tencionam reproduzir e descrever o mundo.² Esta escrita-performance é performativa, pois assume que dizer é fazer, e se arroga um exercício de experimentação artística contaminando a pesquisa. Pesquisa que se afirma performance: uma escrita que exercita repensar os modelos de diálogos interdiscursivos e a sua própria criação, fazimento e composição.

Proponho um mergulho metodológico nos verbos fantasiar e imaginar: no ambiente da ciência moderna, na universidade-fábrica, eles são vistos com ressalvas. Nessa universidade do conhecimento técnico, a imaginação, talvez, seja enaltecida como própria da ciência moderna, mas a fantasia será comparada ao devaneio, à loucura ou ao delírio improdutivo. Afinal, sem constrangimentos, quem dirá que não é imaginativo ou criativo? Entretanto, quem poderá assumir que fantasia? Quem assumirá essa loucura? (Hissa, 2013).

Vislumbro uma análise que é uma narrativa em processo, o tecido de tramas e personagens filtradas, mas também, vividas e praticadas sob o olhar, os ouvidos e a pele de um cronista, um pesquisador-narrador, mas também um *performer*. Assumir um estilo limítrofe com a narrativa literária faz do meu texto um projeto político de contestação. É o testemunho do olhar e da experiência que sobreviveu e ganhou corpo pela palavra escrita nesta sociedade pós-industrial. A pandemia do coronavírus impediu que ocorressem a cultura e a arte, promotoras por excelência do contato, da aglomeração e da interação. Este trabalho é, portanto, uma fotografia quase envelhecida de outro tempo, cuja experimentação urbana ocorria com menos sanções.

² Peggy Phelan (1997) refere-se aqui à teoria dos atos de fala, de John Langshaw Austin (1990).

Meu mergulho na cidade, meu encontro com a Valerie O’rarah e com o Beco da OFF foi dividido em dois atos e suas cenas, parodiando o roteiro de uma peça de teatro ou cinema. Durante a narrativa, emergem *flashes* (marcados pelo uso de colchetes) que performam o espetáculo da Dama do Beco. No primeiro ato, minhas errâncias seguem o fluxo da Noite e da cidade de Salvador. No segundo, ocorre meu encontro com o Beco e sua protagonista. Qualquer noção rígida e unidimensional de tempo é descartada aqui: as narrativas de origem são questionadas, e toda a trajetória se torna uma epifania não somente nos denominados *flashes*.

Ato I – As errâncias de um vagabundo: desliando por ruas, becos e vielas da experiência *flâneur*

Cena 1 – Entre *déjà-vu*, encontros e o percurso de uma Noite

Por que eu paro dentro, sob e entre esse viaduto na cidade de Salvador para observar luzes amarelas, inconstantes e fugidias produzindo efeitos visuais nos grafismos de seus muros? Meu olhar capta a frase “Enquanto eu tô no tráfico, o filho do boi tá surfano” e, embaixo dela, uma sereia, ser mitológico que representa para alguns a angústia de uma não humanidade, o desejo de ter pernas, traduzido em um corpo possível, uma ânsia por ser/existir. Tão linda, tão tola... e eu aqui sorrindo para ti, fazendo coisas com palavras, pensando tolices, retina hipnotizada por faíscas fugazes. Vejo apenas luzes, grafites, tráfico e sereias em um túnel no Centro da cidade. (Re)vejo naquela sereia outra dama, me transporto a um beco da cidade, ele mesmo um palco, em cenas que escapam de minha memória, mas se espalham em *déjà vos* fluidos e inconstantes:

[Brilhos de pedrarias douradas e vermelhas, dentes de felinos e pequenos cocares, miçangas, penas e palhas misturadas ao longo cabelo cacheado compõem a extravagância, o exagero e o drama que vazam daquele corpo. Vestido longo, vermelho, joias grandes, muitas pulseiras, olhos felinos, lábios sinuosos, pintura de padrões africanos: deusa, guerreira, rainha de ébano? Quem era aquela mulher? Naqueles olhos enormes, uma expressão de dor, um lamento fortalecido pela dublagem da música “A loba” (2001), famosa na interpretação da cantora Alcione. Em uma das mãos o microfone; da outra, os dedos

Figura 1

Montando-se, frame do
filme *Âncora do marujo*
Disponível em: <https://www.facebook.com/filmeancoradomarujo/photos/a.246625542157835/253988738088182>
Acesso em 14 mar. 2021
Fonte: página do Facebook
do filme *Âncora do marujo*



rasgando o ar com gestos fortes que se unem àquela melodia, interpretação visceral... as luzes, a brisa da orla, o público absorvido. Ela se move de um lado a outro, mas de qualquer ponto daquele beco se enxerga a força e a dramaticidade de sua face, mãos, um corpo entregue à canção... “Sou doce, dengosa, polida/ Fiel como um cão/Sou capaz de te dar minha vida/Mas olha, não pise na bola/Se pular a cerca eu detono, comigo não rola/Sou de me entregar de corpo e alma na paixão”. Paixão, talvez essa seja a palavra que possa nesse momento, com todas as limitações da linguagem e de seus signos, expressar algo. Eis porque cínica e sedutoramente ela enuncia: “Debaixo da pele de gata/Eu escondo uma loba”. É impossível encerrar determinadas experiências em palavras. Saio daquele túnel, sigo meu percurso lembrando-me de seu sorriso a ecoar no final da performance e os aplausos apenas enunciam o silêncio em que me encontro. Aqui. Pelas ruas da cidade.]

Faço leituras-emendas, apenas as bestagens de um sujeito embriagado. Esse estado etílico faz vibrar no meu corpo tantas ideias contraditórias, desejos e impulsos: não entendo um mundo sem o efeito entorpecente-libertador de vinhos, cervejas, canções, licores, elixires, lisérgicos, poesias e outras substâncias. Em uma linha que vai da mentira à confissão, cruzando o desejo narcisista de falar de si ao reconhecimento da impossibilidade de exprimir uma “verdade” na

escrita (Klinger, 2008), não pretendo esboçar alguma espécie de biografia ou memória, descrição que finge autenticidade. O meu relato talvez seja a versão de outra versão, uma tradução sem original, propositadamente encenada e artificial, performática.

Não existe por trás desta narrativa sujeito ontológico algum, mas a cópia de alguma cópia perdida nos confins de experiências que se entrecruzaram em algum momento. Este é o conto de um vagabundo, desocupado, desviado, hedonista, perverso, um incompreendido. Sou boêmio, errante, contador de histórias, bêbado. Bicho solto. Sou *flâneur*. Lembro-me precariamente de ter vivido o caos de um mundo pós-industrial: as grandes cidades e a sua apatia, a homogeneidade, a privatização dos desejos e a “despersonalização” de uma sociedade em que as novas vivências coletivas borram individualidades, singularidades.

Sair de casa, sair de si: eu faço a travessia para o espaço público e incorro no risco do confronto com o inesperado, pois a articulação urbana das metrópoles funciona com uma cadência e uma sedução corporal atraente e imprevisível. O céu envenenado pela lua incide com um tom amarelado e intenso sobre a cidade, contrastando com a iluminação irregular de postes e carros que passam esporadicamente. Um grupo de jovens rompe o pequeno silêncio da grande via, passa por mim rindo alto, ao ritmo de álcool, música e abraços, comemorando como se recentemente livre de grades e paredes. Uma moça me entrega um sorriso e passa a mão por meu rosto. Penso imediatamente no clichê dessas cenas. Também sorrio. Amo ir para a rua, experimentar a passagem do público ao privado, o deslizar dinâmico que ocorre com um teor erótico – essa experiência urbana é um contínuo entre ser e estar solitário na multidão, saber preencher de seres e vivências “tangíveis” a experiência da solidão, pois

a experiência corporal do *flâneur* dentro da multidão surge como um novo e enorme campo de experiências, prazeres e possibilidades: gozar ou se embriagar do anonimato, tomar um “banho de multidão”, se perder ou se encontrar no meio de desconhecidos, sentir-se só no meio de tantos outros diferentes, se desorientar no meio de tantas pernas, diminuir o próprio passo, sair do ritmo uníssono da turba, ir mais devagar para forçar desvios, esquivas, deslocamento de ombros, olhares passantes, toques errantes, encontros de mãos, arrepios de pele, fricções de braços, empurrões, cotoveladas, trombadas, diversos

tipos de contato carnais fugazes, dos mais violentos aos mais afetuosos, com tantos e variados corpos incógnitos. A experiência errática, a relação do errante com a alteridade se dá aqui de forma anônima, mas corporificada. A experiência errática seria então um exercício de afastamento voluntário do lugar mais familiar e cotidiano, em busca de estranhamento, em busca de uma alteridade radical (Jacques, 2012, p. 72-73).

Cena 2 – Devir-*flâneur*: cidade-corpo, espaço finito, experiências infinitas

Experimentar Salvador é percebê-la, tocar seu corpo repleto de membros espalhados e fragmentos diversos em busca de forma. A cidade é um corpo alterado pelo constante, intenso e às vezes doloroso contato com uma miríade de outros corpos realizando trajetórias infinitas, sua configuração é marcada pela descontinuidade e ruptura de ritmos inerentes ao percurso dos que se aventuram nela; afinal

a cidade não se abre para o infinito, ela não desemboca numa linha de horizonte, numa paisagem desdobrando-se ao infinito, ela é um espaço finito que torna possível uma experiência infinita, a começar por aquela da caminhada que gera a imaginação e a invenção (Mongin, 2009, p. 77).

Os territórios que ocupamos são (re)elaborados por existências heterogêneas e marcadas pela diversidade de estilos de vida e representação. As identidades consideradas marginais, os vagabundos, as putas, as bichas, as sapatonas, as travestis, os sem-teto, rompem explicitamente muitas normas, dilacerando algumas coreografias repetitivas das normatividades e desviando certos mecanismos dos dispositivos de poder, pois seus corpos e existências questionam, rasuram os modelos predeterminados de humanidade. Mesmo fragmentados e dispersos, esses sujeitos participam de redes de sociabilidade em movimentos de desterritorialização em relação aos códigos performativos, criando outras normas – que podem ser tão perversas e redutoras quanto as hegemônicas.

A Noite e todos os seus signos sempre provocaram nos sujeitos combinações de fascínio e medo, paixões ardentes e terrores misteriosos. Uma amálgama de sensações conflitantes, mas dependentes de si como um vício. É nas ruas, becos e vielas que surgem as experiências marginais a povoar o imaginário dos que

temem e evitam a experiência do choque urbano e invadem as entranhas daqueles que ousam praticar a cidade (Certeau, 2013). Benjamin (2000) contou-me que ao vivenciar o choque com a cidade, seus perigos, brilhos, imagens, sons e cheiros não se deve deixar dominar-se pelo excesso de estímulos – ou o trauma, sob uma perspectiva freudiana –, mas sim exercitar outras formas de perceptibilidade, ao ampliar e plurificar os sentidos e a consciência. Desse modo, escapa-se do risco que incide em um estado anestésico e alienante.



Figura 2
Valerie
Fonte: Oliveira, 2012

[Começa agora a batucar um samba, o público reage instantaneamente. A Dama do Beco abre um sorriso enorme — ela parece querer engolir a plateia. A música: “O neguinho e a senhorita”, composição de Noel Rosa de Oliveira e Abelardo da Silva, na voz da gloriosa Elza Soares (1965). Dançando e interpretando intensamente a canção, sua energia parece contaminar o Beco, passando por entre mesas, cadeiras, pessoas em pé. Uma bicha mais que fechativa levanta e começa a sambar intensamente, sozinha ao fundo... não demora muito para a performance ecoar por todo o Beco, a ponto de ela ser chamada ao palco, sob os gritos do público. Ela brilha ao lado da Dama, sambando entre melodia e versos contagiantes: “Senhorita foi morar lá na Colina/Com o Neguinho que

é compositor/Senhorita ficou com nome na história/Agora é a rainha da escola/Gostou do samba e vive muito bem/ela devia nascer pobre também”. O espetáculo se expande a todos naquele momento em especial, em uma potência integradora e catártica. Os aplausos e sorrisos são ainda mais intensos quando um *show* se abre para o inusitado, é rasgado em seu próprio processo. Essa e outras muitas lembranças continuam a ecoar magneticamente em mim, mas a noite segue, palpita com mais intensidade à medida que me aproximo do Beco, da Dama e me esbarro naquela multidão que flerta intensamente comigo. Não há por que resistir; mas por que me sinto tão angustiado, inquieto e inseguro?]

Flanar é como se perder, sentir masoquistamente medo da desorientação, coração acelerado com o risco de dobrar cada esquina, ao sinal de um vulto, nas frágeis luzes de postes ou de algum veículo bêbado. Desterritorializar-se de si mesmo, essa é a dinâmica da *flânerie*, expandindo-se espacial, temporal e subjetivamente, experimentando outras formas de sentir, viver, ser, devir:

ocioso, caminho com uma personalidade assim contra a divisão de trabalho que transforma as pessoas em especialistas. A *flânerie* se baseia, entre outras coisas, no pressuposto de que o fruto do ócio é mais precioso que o do trabalho. Como se sabe, o *flâneur* realiza “estudos” (Benjamin, 1989, p. 50).

Meu olhar atento, de detetive, busca no ordinário aquilo que escapa, coisas diferentes do que veriam as multidões a circular pelo mesmo espaço. Palavras lançadas ao acaso, fisionomias, borrões de gente, ruídos aparentemente insignificantes comendo em mim uma harmonia dissonante e atraente.

Sinto o percurso desta Noite se aproximando daquela dolorosa linha, em que o sujeito se vê acuado, tenso, como no prazer de tocar a si, masturb(ação) com dentes e unhas, *the point of no return*. Caminhando pela orla, chego ao Beco da OFF, e o meu confronto com esse espaço e com a Dama me convida a (re) examinar o meu próprio corpo, suas bordas, as muitas possibilidades de reconhecimento, identificação. Meu olhar sobre a Dama do Beco estaria coadunado ao projeto moderno de “glamourização das margens”, à etnografia urbana realizada por uma elite dândi que, a distância, fotografa, fetichiza e coloniza essas mesmas margens que frequenta? O discurso sanitaria de espetacularização das cidades na modernidade impõe uma estética, expulsa os mais pobres dos centros, mas

também cria o espetáculo da pobreza, sempre pronto a ser apreciado por lentes privilegiadas. Realizar esses deslocamentos é um contínuo processo de devir que estimula reflexões sobre si, sobre o outro, sobre o mundo. É como ser um *flâneur* dentro de si mesmo, um “colecionador de sensações da cidade grande, um sonhador de imagens, de desejos e fantasmagorias” (Bolle, 2000, p. 71), um errante urbano em sua fuga para a Noite e suas inúmeras possibilidades. João do Rio, meu companheiro de vagabundagem, refletiu poética e intensamente sobre o espaço da rua e da cidade, seus personagens e mistérios. Porque

flanar é ser vagabundo e refletir, é ser basbaque e comentar, ter o vírus da observação ligado ao da vadiagem. Flanar é ir por aí, de manhã, de dia, à noite, meter-se nas rodas da população, é estar sem fazer nada e achar absolutamente necessário ir até um sítio lóbrego, para deixar de lá ir, levado pela primeira impressão, por um dito que faz sorrir, um perfil que interessa, um par jovem cujo riso de amor causa inveja. É vagabundagem? Talvez. Flanar é a distinção de perambular com inteligência. Nada como o inútil para ser artístico. Daí o desocupado *flâneur* ter sempre na mente dez mil coisas necessárias, imprescindíveis, que podem ficar eternamente adiadas (Rio, 2008, p. 31).

Flanar é ser livre o suficiente para seguir caminhos e rotas não determinados por regras rígidas, mas sim pelo prazer da liberdade e da descoberta: não somente de espaços novos, mas principalmente de sensações, prazeres e vivências. O *flâneur* personifica forças transformadoras, questiona paradigmas e cria novas ordens (Bernd, 2007). Pensar em uma positiv(ação) da experiência da vagabundagem beira a impossibilidade, sobretudo em um mundo cujos mecanismos de produção e consumo são naturalizados e constituem os sujeitos. No entanto, insistir nesse projeto, mesmo diante de processos de marginalização, pode desestabilizar as pretensas verdades sobre a existência. Flanar é se distinguir vagando, errando criativa e artisticamente.

A cidade de Salvador, o Beco da OFF e sua Dama me desestabilizam, me excitam a ressignificar a experiência *flâneuse*, performar outras experiências e ao mesmo tempo refletir sobre a “montagem” que me constitui e seu modo de vazar por meus poros, despedaçando o sujeito estabilizado, encerrado em fórmulas.

[As luzes se acendem sobre Valerie O'rasah, e ela deseja boa noite a todos os presentes. Quinta-feira. Nesta noite quente de verão, seguinte ao dia de Iansã, a Dama do Beco exibe em seus braços pulseiras douradas, assim como imensa quantidade de joias adorna seu busto, pedrarias de ouro na testa, cabelos negros cacheados e flores vermelhas indo até o pescoço: vermelhas como a cor de sangue de seu vestido rodado, de cigana misteriosa, oblíqua, com seus olhos intensos, marcantes. Não há como não se impactar com aquela imagem tão grandiosa, a escapar por todos os lados, como o vermelho que ruga de seu corpo. Com microfone em mãos, ela conversa com muitos ali presentes; com uns, brinca de seduzir; zomba de outros; faz sua gargalhada irradiar: seu cinismo impiedoso, seu humor provocativo... o *show* está apenas começando.]



Figura 3

Pombagira

Disponível em: <https://www.facebook.com/photo.php?fbid=492391924220617&set=t.100001724516724&type=3>

Acesso em 14 mar. 2021
Fonte: arquivo pessoal de Valerie O'rasah

Ato II – A Dama e o Beco: trânsitos, máscaras e performances

Cena 1 – Desmontando a Dama: transcendência, corporific(ação) e performatividade

A música cresce, o *show* se inicia, o leque se abre, a Noite se despe mais uma vez diante de mim. Eu, errante, desafiado e seduzido por essa cidade tão caótica e fascinante, violenta e ao mesmo tempo terna, deparo-me com esse espetáculo que desponta na noite soteropolitana. O Beco da OFF (bairro da Barra), local bastante conhecido pelo público LGBTQI, teve suas noites de quinta-feira transformadas pelos *shows* da artista *drag queen* Valerie O'arah. Com a estreia do seu espetáculo no bar Creperia La Bouche, o Beco passou a ser vivenciado como um cruzamento de experiências intensas que convergiam no átimo de uma noite.

Há uma multidão que se reúne em torno de uma protagonista, seria ela a Noite ou a Valerie? As duas se unem em uma combinação de sofisticação, exagero, humor, magia. Ambas provocam abjeção, estranheza e, por conseguinte, fascínio. Quem é essa multidão? Quem é Valerie O'arah? Esse palco operaria no sentido debordiano de espetáculo, isto é, um simulacro que ilude, ao mesmo tempo em que esconde as misérias de uma sociedade desigual? O que esse *show* comunica à própria Noite, à cidade e aos seres que nela se chocam? São muitas as histórias convergindo naquele espaço, uma narrativa em pleno desenvolvimento, um pano de fundo de contos que se misturam no tecido de um evento e seus protagonistas: Valerie O'arah, seu público e a Noite. O Beco não é fechado, vaza em suas múltiplas entradas e saídas, imiscuindo-se com a orla, o mar e os seres que transitam pelas ruas da cidade, no ritmo difuso entre o acender e o apagar de suas luzes.

O espaço da rua em Salvador é um lugar de contradições: ameaçador e encantador ao mesmo tempo, de vida dura e de fortes emoções, de sentidos que se complementam, se misturam e se confundem. O que acontece nas ruas faz sentido principalmente para quem a vislumbra e vivencia, pois

a cidade é o lugar da multidão. De um lado, ostentação, de outro a transparência da miséria. Nas ruas, os abastados se defrontam e se confrontam com os miseráveis vindos de bairros distantes, despejados nas portas das fábricas ou das casas comerciais. Esse encontro entre cordialidade e agressão, se transforma em espetáculo (Couto, 2008, p. 70).

Assim é o Beco da OFF, assim é o bairro da Barra também nas noites de quinta, nas noites da artista Valerie O’rarah, nas noites dos que se entregam a ela: uma mistura que inclui bichas fechativas, passantes, clientes dos bares, flanelinhas, ambulantes vendendo chicletes e cigarros, os michês e as putas. É ali nessa multidão que a miséria encontra a ostentação, que a ostentação flerta com a miséria, ambas fascinadas uma pela outra, como se buscassem uma completude, uma simbiose impossível. O Beco é plural em vivências, um original ponto de intersecção de sujeitos, de percepções, de tendências, enfim de ritmos.

Em Valerie O’rarah há uma predileção pelo inatural, exagerado e artifício que transbordam em sua superfície de *drag queen* e performance *camp*.³ A montagem baseada em uma estratégia de excessos apontaria os recursos de funcionamento da performatividade de gênero, sub-repticiamente apagados e naturalizados. Assim, a *drag* expõe e questiona a “verdade” interna da feminilidade, considerada pela psicanálise uma disposição psíquica ou um núcleo do “eu”, e sua “verdade” externa, a aparência e/ou a representação. Os gêneros seriam performativos, haja vista que eles são o efeito da cis-heteronormatividade, regime que regula, divide e hierarquiza de forma coercitiva gênero e sexualidade. A representação *drag* buscaria então um “eu” perdido, suprimido e impedido pelas normas? Sua performance seria a metáfora da tentativa de negociação com outros gêneros (textuais e sociais)?

O que se põe em cena com a *drag* é, sem dúvida, um signo que não é idêntico ao corpo que representa, mas que não pode interpretar-se sem esse corpo. O signo, entendido como um imperativo de gênero – “É menina!” – não é interpretado tanto como uma atribuição, mas sim como uma ordem que, como tal, produz suas próprias insubordinações (Butler, 2002, p. 13).

Questionar, desnaturalizar, romper. Vejo o que vejo? Sinto o que sinto? Sou o que sou? Esse sistema sexo/gênero tenciona produzir “homens” e “mulheres”

³ O *camp* é um estilo de humor com base no escracho, com um tom vulgar, ultrajante e artificial. Sontag (1987) amplia esse conceito e o relaciona à formação de identidades, estéticas e vivências.

inacessíveis, ou seja, hiperbólicos. Não escolhemos essas representações, mas as rasuras e falhas do próprio sistema oferecem a possibilidade de negociação, posto que o seu conjunto de normas não é automaticamente eficaz, deixa lacunas, vaza incoerências e, por isso, tais representações precisariam sempre ser reforçadas:

A performatividade de gênero/sexualidade não consiste em escolher de qual gênero seremos hoje. Performatividade é reiterar ou repetir as normas mediante as quais nos constituímos: não se trata de uma fabricação radical de um sujeito sexuado genericamente. É uma repetição obrigatória de normas anteriores que constituem o sujeito, normas que não podem ser descartadas por vontade própria. São normas que configuram, animam e delimitam o sujeito do gênero e que são também os recursos a partir dos quais se forja a resistência, a subversão e o deslocamento (Butler, 2002, p. 7).

A *drag* seria a promessa crítica que se relaciona com a proliferação de gêneros e a exposição do fracasso na regulamentação e contenção dos corpos e subjetividades por meio de uma produção forçada, um procedimento obrigatório, mas o gênero é “uma atribuição que não se realiza plenamente de acordo com as expectativas, cujo destinatário nunca habita plenamente aquele ideal que é obrigado a se aproximar” (Butler, 2002, p. 7). Valerie O’rarah seria demasiadamente exagerada, hiperbólica? Então, ela seria uma paródia das próprias normas desmesuradas que são impostas e naturalizadas pela cis-heteronormatividades. Portanto, a *drag queen*, em vez de ser somente um paradigma de representação do gênero, desmantelaria pelo excesso noções unívocas de identidade e a presunção de universalidade (cis)heterossexual. Há na montagem *drag*, uma exacerbação do figurino, cabelo, maquiagem e da performance, com a presença de signos relativos a características surreais:

o corpo montado de uma *drag* pode ter asas como as de um dragão, possuir seios, ter chifres, cabelos com as cores e os formatos mais diversos ou até mesmo ser careca; utilizar figurinos e adereços extravagantes, saltos gigantescos; seus olhos podem ser marrons, vermelhos, violetas ou de qualquer outra cor (Coelho, 2012, p. 55).

Vestidos, perucas, unhas “postiças”, cola, adesivos, hormônios, pedrarias, brincos, colares, pulseiras, silicones, lentes de contato, seios de enchimento, saltos e implantes de cabelo nos impelem a questionar o caráter de artificialidade que há nos corpos e identidades sexuais e de gênero de todas as pessoas. Valerie O’rarah é ora uma tigresa, uma iabá, uma pombagira, uma diva, uma rainha africana e muito provavelmente será tantas outras amanhã: camaleônica, ela transita, rasura e costura categorias identitárias.



Figura 4

Dama

Fonte: Valverde, 2012

[“Não mexe comigo, que eu não ando só, eu não ando só, que eu não ando só. Não mexe não! / Eu tenho Zumbi, Besouro, o chefe dos tupis, / Sou tupinambá, tenho os erês, caboclo boiadeiro, / Mãos de cura, morubichabas, cocares, arco-íris, / Zarabatanas, curare, flechas e altares. / À velocidade da luz, no escuro da mata escura, o breu, o silêncio, a espera. / Eu tenho Jesus, Maria e José, todos os pajés em minha companhia, / O Menino Deus brinca e dorme nos meus sonhos, o poeta me contou”. A “Carta de amor”, de Maria Bethânia (2012), música que narra a saga épica, epifânica e mística de uma mulher forte e guerreira enfrentando inúmeros desafios é aqui in(corpo)rada com toda a intensidade e força que emanam de Valerie O’rarah. Cada palavra é enunciada com o impacto, a força e o corte afiado de uma faca amolada. Seu corpo se move ora suave e delicado, nas

partes em que a música é declamada, ora com a energia, o vigor e a fúria de uma amazona, em seus refrãos intensos e agressivos. A interpretação e as expressões dela são proferidas com o drama peculiar a um manifesto. A última frase desta carta anuncia a belicosa, porém doce e tenra, resiliência daquela persona que se espalha pelo palco, dominando, incendiando-o, como uma bruxa pagã: “Sou como a haste fina, que qualquer brisa verga, mas nenhuma espada corta”. Valerie O’rarah parece se agigantar no palco a cada performance. Corpo, dança, expressão facial, execução precisa. Produção de produção.]

Cena 2 – Uma pílula de felicidade: a cidade, a arte e a Noite em deriva

Uma ventania dispersa minha atenção, olho para a orla e vislumbro o céu iluminado por uma lua inchada a ponto de explodir. Saio do Beco, atravesso a rua, desço até a praia, a pensar em ontologias, máquinas, próteses. A areia parece infinita, o desejo é o de começar a contar grão por grão; meu corpo fragmentado, eu-escrutinado, examinado, (des)montado. Minha montagem-*flâneur* refletindo não em espelhos, mas em superfícies opacas, quebradas, assimétricas.

O modelo de cidade grande e metrópole pode ser o *lócus* ideal para aqueles que são empurrados para as margens da existência, isto é, o “vale da abjeção”. Os corpos dissonantes à cis-heteronormatividade sofrem desde muito cedo a injúria, o insulto contra a inadequação às normas de identidade sexual e de gênero, um repúdio fortalecido por relações de poder balizadas pela linguagem. Na prática, ela possui o poder de ferir, causar vergonha profunda e produzir uma consciência que será elemento constitutivo de corpos e subjetividades, pois é também um enunciado performativo. As grandes metrópoles e capitais sempre foram consideradas refúgios para quem é rotulado como um ser abjeto; nelas, estão a possibilidade de acolhimento, a fuga da injúria e da violência vividas em cidades menores ou mesmo em ambientes familiares. Esses lugares são o símbolo maravilhoso de uma liberdade que fortalece o mito de uma “Terra Prometida Guei”:

a cidade é um mundo de estranhos. O que permite preservar o anonimato e, portanto, a liberdade, no lugar das pressões sufocantes das redes de entreconhecimento que caracterizam a vida nas cidades pequenas ou nas aldeias, onde cada um é conhecido e, portanto, reconhecido por todos e deve esconder o que é ainda mais porque se afasta da norma. Mas a cidade é também um mundo social, um mundo de socialização possível, e ela permite superar a solidão tanto quanto protege o anonimato (Eribon, 2008, p. 34).

Logo, a fuga para a cidade não é somente um percurso geográfico ou um meio de obter acesso a parceiros em potencial. É também a possibilidade de redefinir a própria subjetividade e de reinventar identidades, apesar de a urbe também representar o perigo da violência, a solidão, a claustrofobia, o temor com o risco da transmissão de doenças. A cidade é ao mesmo tempo o lugar das solidariedades e o da abjeção; fugir para ela é ter que aprender a viver sob o medo das agressões e dos muitos sistemas marcados pela hostilidade.

Risos, abraços, bebidas, cigarros, beijos. Peles se tocando, olhares se encontrando. Um caos de sensações. Há no Beco da OFF uma micropolítica da afetividade: em espaços como esse, eu pude conferir que os sujeitos não apenas interagiam, mas produziam subjetividades, afetos e momentos para além da noção de puro entretenimento. Os laços que atraem as pessoas não heterossexuais e/ou de gênero inconforme a esses lugares se relacionam com a possibilidade de existir para além de um mundo sufocante e que enseja te enquadrar em modelos de existências, em padrões de normalidade. Mais do que isso: ao aproximarem-se, essas pessoas se humanizam, se identificam e, principalmente, resistem. Resistir não é fácil: esses lugares sempre foram e ainda são alvos do asco social, do rótulo da lama, da sujeira, da repressão e das batidas policiais.

A apropriação que o Beco da OFF faz da cidade se relaciona com a ideia de engolir o urbano e cuspir outra coisa. Política de invenção. Ele é um espaço que produz outros vínculos de amizades, novas sociabilidades ou, expandindo essa noção, novas parentalidades. Esse espaço é um corpo-*flâneur*, artéria que salta de um organismo e atravessa outros, indefinidamente. Nas noites de quinta-feira, essa potência pulsava no corpo-*drag* de Valerie O'arah e em sua performance a mover o Beco, ao passo que ela é também movida pelo Beco, amálgama tirânica, afetuosa, errante.

O instante do *show* de Valerie O'arah no Beco da OFF é uma pílula de felicidade, pois acende despreziosamente, mas com fulgor, inúmeras sensações. É uma paródia subversiva de fármacos, lisérgicos, alucinógenos. Potência ingênuo-explosiva, cínica. Efeito embriagante que não pretende substituir outras substâncias e nem se opõe a elas. Se a ideia de felicidade foi apropriada pela noção de compra e consumo, na micropolítica dos afetos a moeda de troca é outra. São outras. O capital continua ali, a flertar e seduzir, a embotar essas ressignificações, mas os corpos... eles evadem, vazam, resistem. Ressignificam os guetos.

O instantâneo e o fugaz dessa pílula de felicidade abrem fendas nos sujeitos. Nesses sulcos, o que estaria guardado em supostas caixas metafísicas escapole de um corpo a outro, no intercâmbio e no atrito – em nada seguro ou harmonioso – de afetos, desejos, sensações. Os mais inquietos se posicionam diante da experiência da arte e questionam

a razão pela qual reagimos perante essa ‘irrealidade’, como se ela fosse uma ‘realidade’ intensificada. Que estranho, que misterioso divertimento é esse? E se alguém nos responde que pretendemos fugir de uma existência medíocre para nos refugiarmos numa outra mais rica, numa aventura sem riscos, surge-nos uma nova pergunta: por que não nos chega a nossa existência? Por que desejamos completar nossa vida incompleta através de outras figuras e outras formas? Por que motivo, na escuridão de uma sala, fixamos o olhar deslumbrado num palco iluminado, onde acontece algo de fictício e que absorve a nossa atenção de forma tão completa? (Fischer, 1983, p. 10).

Cena 3: Drag-*flâneur*: performance e instrumento-corpo

Trans(mutações). Derivas corpóreas. A transgeneração na arte atravessou muitos séculos, dos palcos do clássico teatro grego, passando pelos dramas shakespearianos do palco elisabetano até o sensível e impactante kabuki, modalidade de teatro japonês; para além dessas representações tradicionais de teatro, em que a linha entre ator e personagem sempre foi marcada, as performances de travestimento contemporâneas envolvem também uma produção de identidade e exibição social: apesar de estar localizadas principalmente nas denominadas subculturas gueis,

a performance *drag* moderna remete a um interesse na exploração da identidade de gênero feita em diversas épocas, como no contexto do teatro burlesco tradicional ou do *vaudeville*, ambos do século XIX. Nesse período, a performance *drag* se tornou muito mais que um segredo de propaganda (removendo a peruca depois de “enganar” a audiência) ou um truque de caricaturas fora dos modelos referenciados como “normais” na sociedade (como a “prostituta” cômica tradicional do show de comediantes) (Carlson, 2010, p. 177).

A prática artística da transgeneração percorreu diversos palcos, técnicas e contextos sociais até chegar à contemporaneidade. O trânsito de gênero incitado pela arte do transformismo e seus atores e atrizes transformistas, *drag queens* e *performers*, invadiu a cultura de massa/popular do último século⁴ e ainda provoca rupturas nas noções rígidas de arte e teatro, em vários aspectos. A performance *drag* (1) utiliza a dublagem, possibilitada pelos recursos de tecnologia, com a intérprete transmitindo toda a sua emoção e drama sem utilizar a sua voz, performando com o corpo, o gestual, e principalmente, a perfeita sincronia entre as palavras da canção e o mover dos lábios. Diferente do projeto de *cover* de uma artista, a *drag* interpreta a canção concedendo seu corpo de forma original e não apenas imitativo. Dança, gestual e *mis-en-scène* estabelecem o contato entre a artista e seu público, pois em um simples mover de mãos ela pode transmitir um infinito de emoções com sua dublagem; dos grandes espetáculos do teatro de revista, musicais da Broadway, aos concursos de beleza, a produção visual (2) das artistas, com toda a sua exuberância, o luxo e o *glamour* também compõe fundamentalmente a cena; o humor em formato *stand-up* (3) se faz muito presente na cena *drag* e é elemento nuclear aqui no Beco. Construído a partir de observações do cotidiano, o roteiro é feito com cenas mais próximas da noção de tópicos, quadros, utilizando com frequência o improvisado e a interação com o público, já que não há a noção de quarta parede, que separaria o artista da plateia, como se o público não existisse.

A performance *drag* ocupa uma zona potencial/possível para a resistência social e cultural, a partir da exploração de possibilidades alternativas ao *status quo*, oportunidades raramente disponibilizadas pelas estruturas do teatro convencional, alicerçadas em uma ideia classista de cultura e arte.

Movimentos de mãos, pernas, expressões faciais, jogos de interação com o público. Valerie constrói seu corpo no labor da produção de personas. Personas de personas, que misturam cores, experimentam texturas, formatos, rascunham-se, ensaiam e podem jogar fora aquilo que não a agrada no processo, pois

seu corpo adquire um *status* outro que é o de material a ser experimentado e sobretudo dominado, de objeto a ser possuído e transformado, segundo

⁴ Dzi Croquettes, Secos e Molhados, Culture Club, David Bowie, Pedro Almodóvar, RuPaul's Drag Race e muitas outras experimentaram o trânsito dos gêneros em suas obras de arte.

as exigências artísticas de sua profissão. Esse duplo enfoque: corpo-realidade do eu, corpo-ficção do ator fundem-se nessa mesma concretude, dois modos de ser que são e não são a mesma coisa (Azevedo, 2012, p. 135).

A experimentação que é feita no corpo e em seus movimentos não se dá de forma separada da construção de uma linguagem da personagem, o todo da personalidade da figura que está sendo gestada. A entrega ao palco, à cena, ao ritmo da performance se dá na descoberta do movimento estético-criativo dos sujeitos como possibilidade de arte e criação.

Concentração. Pesquisa. Técnica. O instrumento-corpo do ator é um processo, um constante experimento baseado na busca por uma organicidade e uma coerência identitária da personagem, mas é também movimento e exercício de memória e sentido estético-corporais (Azevedo, 2012). Seleção do repertório musical, ensaios, mais ensaios, montagem das coreografias, estruturação dos roteiros dos *shows*. Figurinos. Rascunhos de ideias, croquis, tecidos, botões, zíperes, fitas, lantejoulas, pedrarias, cortes, texturas, agulhas, costuras, acessórios, joias. Costura-construção. Calçados, muitos sapatos e saltos de todos os formatos, tamanhos e cores. Depilação em frente ao espelho, às vezes com a retirada de toda a sobrancelha e seu desenho com um lápis ou delineador. Base e corretivo em todo o rosto, pescoço e orelhas; para dar mais cor e profundidade aos olhos, aplicações de sombra, delineador preto ao redor deles, uma linha cuidadosamente desenhada, cílios postiços. Lábios moldados com *primer*, batons misturados até chegar à tonalidade desejada. Contornos do rosto suavizados em um jogo de luz e sombra, realizados por pós-bronzeadores ou pós-iluminadores. Peruca:

O cenário colado ao corpo do ator se torna figurino, o figurino que se inscreve em sua pele, e é muitas vezes uma cenografia ambulante, um cenário trazido à escala humana e que se desloca com o ator, se torna maquiagem: a maquiagem veste tanto o corpo como a alma daquele que a usa, daí sua importância estratégica tanto para a sedutora, na vida, como para o ator, no palco (Pavis, 2003, p. 165).

A personagem *drag* muito provavelmente não se encerrará ao final de uma temporada de espetáculos. Do trabalho solitário e complexo de criação da personagem a sua estreia nos palcos, para as muitas e muitas noites de apresentações, ela pode acompanhar o ator por toda uma vida. Ela amadurece em cena e fora dela. Confunde-se com o ator para além dos palcos. Máscara sob máscara.

[Um tom acima. Mais dramático, mais intenso, desesperado. A Noite se ruboriza, como no temor do fim. Mas por que esse medo, se não há nem mesmo começo? A canção que finda o espetáculo arrebatava intensamente a Dama da Noite. A entrega exigida por ela é como a de uma Medeia no ápice de sua tragédia. Cada palavra dita é com a dor que a rasga e atravessa o público: “As coisas estão passando mais depressa / O ponteiro marca 120 / O tempo diminui / As árvores passam como vultos / A vida passa, o tempo passa / Estou a 130, as imagens se confundem / Estou fugindo de mim mesma / Fugindo do passado, do meu mundo assombrado / De tristeza, de incerteza / Estou a 140, fugindo de você”. Lentamente, ela segue a 120... 150... 200km por hora, vibrando seu corpo ao lamento da canção, à letra que narra a jornada por uma estrada indefinida, por um caminho imperscrutável... “Eu vou sem saber pra onde nem quando vou parar / Não, não deixo marcas no caminho pra não saber voltar / Às vezes sinto que o mundo se esqueceu de mim / Não, não sei por quanto tempo ainda eu vou viver assim” (Pera, 2019). Valerie O’rarah segue por entre as mesas, por pessoas, atravessa a rua, vai até a calçada da orla e desaparece.]

Figura 5
Multidão
Fonte: Araujo, 2014



A Dama da Noite volta ao Beco sob a chuva de aplausos e logo se acomoda em uma das mesas. O espetáculo termina, mas a energia que conecta aquelas pessoas permanece ainda por um tempo razoável, entre bebidas, paqueras, beijos, risos, abraços. A multidão aos poucos vai se desfazendo, como se o sangue hiperconcentrado naquela artéria se espalhasse pelo corpo, ou para outros muitos corpos. Passo por Valerie, que imediatamente percebe o meu cigarro apagado e o acende. Seu olhar mergulha no meu mais uma vez e logo se dispersa com alguém a chamando – é a deixa para que minhas errâncias continuem o percurso daquela madrugada. Quente, infinita, rizomática. Minha trajetória se estende pela avenida, acalentada pela brisa que vem do oceano, pelo olhar desejanter daquele que se esbarra em mim, pela lua pesando sobre mim. O zunido daquela experiência me atravessa. Que me importam a avenida, o oceano, aquele rapaz, a imensa lua... como diria Manoel Bandeira, o que eu vejo é o Beco.

Epílogo – um corpo-cosmópolis

Contra os esquemas duros de orientação, a velocidade crescente e a esterilização da experiência do corpo nas cidades contemporâneas, eu erro. Nas minhas andanças, a ideia de desorientação capta outras sensações: o se perder (1) é um estado passageiro de desorientação espacial, um mergulho no desconhecido, no aguçamento de outros sentidos: a possibilidade de se perder na cidade é também a possibilidade de se desterritorializar e se reterritorializar, errar no sentido de errância, mas também de erro, mergulho proposital no desconhecido, no disforme, no inusitado; a lentidão (2), forma de captação e percepção da urbe que não se refere a uma temporalidade absoluta e objetiva e está além de uma representação espetacular e meramente visual... nós-errantes somos voluntariamente lentos, conscientes de nossa vagareza, em uma crítica à aceleração do mundo contemporâneo e da ideia moderna de “não perder tempo”; a corporeidade (3) se refere à própria entrega do corpo errante ao da cidade, em uma experiência que transgride a disciplina sedentária, fixa e métrica do urbanismo: nômades e vagabundos que produzem a produção de uma relação afetiva, sensual, erótica, intensa e plurissensorial entre o seu corpo e o corpo da urbe, no traçar dos mapas erráticos; há ainda o artifício da comunicação (4), pois sou o mensageiro das cidades, realizo conexões, sou o movimento, o preceito

dinâmico da interpretação e dos anúncios: ao mesmo tempo em que compilo as infinitas narrativas que nela ocorrem, também as produzo performativa e performaticamente, transgredindo regras e contestando a ordem estabelecida. Viver-experimentar, poetizar a cidade, vadiar pela vida. Valerie O’rarah se imiscui ao Beco da OFF, eu me incorporo a ambos, ramificando-me pela Noite, pela cidade, entre tantos corpos, na experiência do trânsito, da sensibilidade ampliada, nos microdesvios da lógica espetacular hegemônica.

Agora eu sigo, sigo apenas caminhando pelas sinuosas ruas da orla da Soterópolis. Uma micronarrativa a absorver e a transformar os contornos da cidade e de mim mesmo, corpo plurilinguístico a capturar outras narrativas e espalhá-las como cinzas na ventania. Fios de sol despontam na pintura-céu, um grupo de jovens passa por mim gargalhando, fruindo um do outro. Um vento quase frio me atravessa, sons distantes de latidos. Sozinho, fecho os olhos e é como se sentisse o roçar de inúmeras peles na minha. Apoteose de sentidos, a convidar para outras errâncias, abraçando mundos. Narrativas, trajetos, derivas sem um ponto final



Figura 6
Flâneur

Fonte: Valverde, 2012

Fábio de Sousa Fernandes é mestre em cultura e sociedade pela Universidade Federal da Bahia (Ufba), doutorando em linguística pela Universidade de Brasília (UnB). Professor-assistente vinculado ao Centro das Humanidades da Universidade Federal do Oeste da Bahia (Ufob).

Referências

- ARAÚJO, André. *Multidão*. 2014. Acervo do autor. 1 fotografia.
- AUSTIN, John Langshaw. *Quando dizer é fazer. Palavras e ação*. Porto Alegre: Artes Médicas, 1990.
- AZEVEDO, Sônia Machado de. *O papel do corpo no corpo do ator*. São Paulo: Perspectiva, 2012.
- BAUDELAIRE, Charles. *Poesia e prosa: volume único*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1995.
- BENEDETTI, Marcos Renato. *Toda feita: o corpo e o gênero das travestis*. Rio de Janeiro: Garamond Universitária, 2005.
- BENJAMIN, Walter. A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica: In: ADORNO, Theodor W. et al. *Teoria da cultura de massa*. São Paulo: Paz e Terra, 2000.
- BENJAMIN, Walter. *Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo*. São Paulo: Brasiliense, 1989.
- BERND, Zilá (org.). *Dicionário de figuras e mitos literários das Américas*. Porto Alegre: Tomo Editorial/Ed. da UFRGS, 2007.
- BETHÂNIA, Maria. Carta de amor. Biscoito Fino, 2012. 1 disco.
- BOLLE, Willi. *Fisiognomia da metrópole moderna: representação da história em Walter Benjamin*. São Paulo: Edusp, 2000.
- BUTLER, Judith. Criticamente subversiva. In: JIMÉNEZ, Rafael M. Mérida. *Sexualidades transgressoras. Una antología de estudios queer*. Barcelona: Icária editorial, 2002.
- CARLSON, Marvin. *Performance: uma introdução crítica*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.
- CERTEAU, Michel de. *A invenção do cotidiano. Artes de fazer*. Petrópolis: Vozes, 2013.
- COELHO, Juliana Frota da Justa. *Ela é o show – performances trans na capital cearense*. Rio de Janeiro: Editora Multifoco, 2012.
- COUTO, Edvaldo. Walter Benjamin: ruas, objetos e passantes. In: COUTO, Edvaldo; DAMIÃO, Carla (org.). *Walter Benjamin: formas de percepção estética na modernidade*. Salvador: Quarteto Editora, 2008.

- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia*, vol.1. São Paulo: Ed. 34, 1995.
- ERIBON, Didier. *Reflexões sobre a questão gay*. Rio de Janeiro: Companhia de Freud, 2008.
- FISCHER, Ernst. *A necessidade da arte*. Rio de Janeiro: Zahar, 1983.
- HISSA, Cássio E. Viana. *Entrenotas: compreensões de pesquisa*. Belo Horizonte: UFMG, 2013.
- JACQUES, Paola Berenstein. *Elogio aos errantes*. Salvador: Edufba, 2012.
- KLINGER, Diana. Escrita de si como performance. *Revista Brasileira de Literatura Comparada*, n. 12, 2008.
- MONGIN, Olivier. *A condição urbana: a cidade na era da globalização*. São Paulo: Estação Liberdade, 2009.
- OLIVEIRA, Nelson. Valerie. 2012. Acervo do autor. 1 fotografia.
- PAVIS, Patrice. *A análise dos espetáculos*. São Paulo: Perspectiva, 2003.
- PERA, Marília. *Elas cantam Roberto*. Sony BMG, 2009. 1 disco.
- PHELAN, Peggy. A ontologia da performance: representação sem reprodução. *Revista de Comunicação e Linguagens*, Lisboa, 1997.
- RIO, João do. *A alma encantadora das ruas: crônicas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.
- SOARES, Elza. *O Neguinho e a Senhorita*. Odeon, 1965. 1 disco.
- SONTAG, Susan. Notas sobre o Camp. In: *Contra a interpretação*. Porto Alegre: LPM, 1987.
- VALVERDE, Izabella. *Dama*. 2012. Acervo do autor. 1 fotografia.
- VALVERDE, Izabella. *Flâneur*. 2012. Acervo do autor. 1 fotografia.

Artigo submetido em março de 2021 e aprovado em junho de 2021.

Como citar:

FERNANDES, Fábio de Sousa. A alma encantadora do Beco ou as crônicas de um vagabundo: arte *drag*, performance e urbanidades. *Arte & Ensaios*, Rio de Janeiro, PPGAV-UFRJ, v. 27, n. 41, p. 167-192, jan.-jun. 2021. ISSN-2448-3338. DOI: <https://doi.org/10.37235/ae.n41.10>. Disponível em: <http://revistas.ufrj.br/index.php/ae>

Dando bandeira¹ relatos para comunidades imaginadas

*Dando bandeira
stories for imagined communities*

Caio Riscado

 0000-0001-9020-5189
caioriscado@gmail.com

Resumo

O artigo tem como objeto a análise da produção de bandeiras confeccionadas por artistas brasileiros. A partir da ideia de que bandeiras são objetos performativos e propositivos, que impulsionam a formalização de novos relatos e comunidades fora das lógicas de representatividade e pertencimento das macropolíticas, as obras *Bandeyra Nacional* (2015), de Frederico Costa, *Amarelo, sei lá... desespero* (2019), de Ítala Isis, e *América é Marica* (2019), de Francisco Mallmann, são utilizadas para a reflexão sobre as noções de inespecificidade na arte, desidentificação e grupalidade.

Palavras-chave

Brasil; Bandeira; Representatividade; Pertencimento; Inespecificidade.

Abstract

*This article has as its object of analysis a set of flags made by Brazilian artists. Starting from the idea that flags are performative and propositive objects able to propel the formalization of new stories and communities outside the logics of representativity and belonging of macropolitics, the pieces *Bandeyra Nacional* (2015), by Frederico Costa, *Amarelo, sei lá... desespero* (2019), by Ítala Isis, and *América é Marica* (2019), by Francisco Mallmann, are used to reflect about the notions of unspecificity in art, disidentification and groupality.*

Keywords

Brazil; Flag; Representativity; Belonging; Unspecificity.

¹ Apresentação de pesquisa de pós-doutorado sobre a produção de bandeiras confeccionadas por artistas brasileiros. O título do artigo faz referência a uma expressão popular brasileira. Por essa razão, e por não encontrar na língua inglesa expressão semelhante que faça uso do símbolo/objeto bandeira em sua construção frasal, optei por sua não tradução. Mais adiante, a escolha da expressão brasileira será justificada não só pelo imaginário que ela anima, mas, e sobretudo, por sua utilização como um dispositivo em linguagem que endereça a ação.

As funções de uma bandeira, de modo geral, se encontram dentro do espectro da representação. A bandeira de um país, por exemplo, além de representar simbolicamente seu território e nação, pode funcionar como artefato para a delimitação de suas fronteiras. Nesse sentido, marcar um território não deixa de ser também um modo de o representar. As bandeiras dos estados-nações funcionam como símbolos representativos no âmbito macropolítico e expressam valores e posições políticas que oscilam de acordo com a ideologia que rege os grupos que estão no poder e suas consequentes recepções.

As bandeiras podem ser consideradas elementos centrais para a difusão de ideias e posicionamentos, sempre relacionadas ao impacto cultural e de representatividade. A variação desse impacto pode ser explicada pelo fato de que as bandeiras são objetos concretos, mas que manifestam ideias abstratas. Ou seja, para que haja um símbolo representativo (a bandeira) é necessário que se estabeleça uma relação entre significante (seus elementos sensíveis) e significado (seu conteúdo).

Historicamente, as relações entre significantes e significados não se mostram estáveis. De forma resumida, essa indeterminação se explica pelos diferentes níveis de pertencimento e representatividade que, frequentemente, se modificam até dentro de uma mesma cultura. Isto é, ideais, valores e concepções políticas não são segmentos fixados. Mesmo que as características formais de uma bandeira permaneçam iguais, seu conteúdo pode ser alterado por uma série de razões políticas e culturais.

Dessa forma, a análise de uma bandeira precisa ser localizada, levando em conta aspectos históricos, políticos e territoriais, bem como suas relações diretas com a movência dos marcadores sociais (etnia, classe, religião, gênero, sexualidade, entre outros). A bandeira, assim como muitos outros elementos ou eventos representativos, precisa ser lida de maneira contextual: no aqui e agora das relações de uma temporalidade não linear. Uma temporalidade que não ignora a ideia do presente atravessado pelo passado e contaminado por apostas do porvir. Assim como as bandeiras, as ideias e noções de passado, presente e futuro são cambiantes. Seus significados mudam, estão em constante reconfiguração, como também são reorientados os símbolos que com eles interagem direta ou indiretamente.

A confecção de bandeiras por artistas não é atividade nova na história da arte brasileira. Para rememorar apenas um evento histórico, cito a exposição a céu aberto que ocorreu no bairro de Ipanema, na cidade do Rio de Janeiro, em 1968, e ficou conhecida como *Happening* Bandeiras na Praça General Osório. Nessa ocasião, e ao lado de artistas como Carlos Vergara, Ana Maria Maiolino e outros, Hélio Oiticica expôs pela primeira vez a bandeira com os versos “seja marginal/seja herói” acompanhados de um fac-símile da fotografia de Alcir Figueira da Silva, *anti-herói anônimo*,² que se suicidou após roubar um banco.

Dias depois do evento, os artistas voltaram a ocupar a praça, colocando à venda muitas bandeiras e gravuras exibidas na exposição. Alguns pesquisadores consideram essa ocupação um marco para o início da feira que, até hoje, aos domingos se instala na praça de Ipanema. A presença dos artistas na praça evidenciou uma nova forma de movimento auto-organizado e de saída dos espaços institucionais comuns na época. A arte encontrou as ruas e, num misto de ocupação, festa e protesto, desencadeou o formato, tanto híbrido quanto inespecífico, em que os limites da produção artística institucionalizada são borrados e se aproximam das expressões populares. Para as pesquisadoras Tania Rivera e Izabela Pucu (2015, p. 179), a diluição de fronteiras que marcou esse tipo de acontecimento evidencia o “desejo de disseminação da arte na vida e na sociedade que a produção artística brasileira assumiu a partir da segunda metade dos anos de 1960”.

² Em seu texto para a exposição *O Artista Brasileiro e Iconografia de Massa* (1968), realizada no MAM-Rio, com organização de Frederico Moraes e a Escola Superior de Desenho Industrial, Hélio Oiticica (2011) menciona Alcir Figueira da Silva como um anti-herói anônimo que “morre guardando no anonimato o silêncio terrível dos seus problemas, a sua experiência, seus recalques, sua frustração”. Oiticica diz ainda que queria por meio de imagens plásticas e verbais exprimir a tragédia do anonimato “ou melhor da incomunicabilidade daquele que, no fundo, quer comunicar-se (o caso que me levou à vivência foi o do marginal Alcir Figueira da Silva, que ao se sentir alcançado pela polícia depois de assaltar um banco, ao meio-dia, jogou fora o roubo e suicidou-se). Por que o suicídio? Que diabólica neurose (aliás tão shakespeariana) o teria levado a preferir a morte à prisão? Uma esperança perdida, o desespero dessa perda, mas qual perda? Uma ideia, sei lá se certa ou não, me veio: seria isto a busca da felicidade (aqui entendida como segurança, afeto, tudo o que envolveria a falta que ocasionou essa neurose)” (Oiticica, 2011).

A exposição na praça General Osório aconteceu pouco antes da Passeata dos Cem Mil que ocupou o Centro da cidade do Rio de Janeiro com um grande número de bandeiras e faixas com imagens e palavras de ordem contra o terrorismo de Estado. Uma famosa foto de Evandro Teixeira, então fotógrafo do *Jornal do Brasil*, registra uma das faixas utilizadas na manifestação, com os seguintes dizeres: “Abaixo a ditadura. Povo no poder”. Em reação à passeata, o general Costa e Silva decretou o Ato Institucional número 5, inserindo o país nos anos que ficaram conhecidos como os anos de chumbo.

A exposição teve expressiva repercussão não só na história da arte brasileira, e, recentemente, seu formato tem sido recuperado por diferentes instituições. Como ilustração disso, cito a exposição *Bandeiras na Praça Tiradentes*, realizada no Centro Municipal de Arte Hélio Oiticica (CMAHO), entre outubro e novembro de 2014, com curadoria de Izabela Pucu, que buscou retomar a força do evento de 1968 para traçar uma relação com os protestos de junho de 2013 e promover ligações entre arte, manifestações populares e políticas.

A partir de um amplo trabalho de pesquisa, alguns estandartes originais do evento de 1968 foram recuperados e expostos. A mostra também contou com a reprodução de obras a partir de registros da época, recuperação de documentos, realização de entrevistas gravadas que revelaram diferentes testemunhos sobre 1968, seus paralelos com 2013, e a participação de novos artistas, com novas obras, como, por exemplo, o Coletivo Norte Comum (com colaborações do Coletivo Gráfico) e a releitura feita por Gustavo Speridião da icônica bandeira de Oiticica, já citada.

Mais recentes ainda são as discussões acerca do nacionalismo, do sentimento de pertencimento à pátria e aos valores propagados pelos governos dos estados-nações com o avanço das proposições políticas de células da extrema-direita em caráter global. No Brasil, mais especificamente desde o impedimento da presidenta democraticamente eleita Dilma Rousseff e a ascensão do bolsonarismo, a bandeira do país e seus elementos sensíveis encontram-se em ampla disputa, mundialmente observada pela massiva produção de imagens em manifestações oficiais do governo e movimentos populares.

De certa forma, essa disputa é marcada pelo fato de o governo de Bolsonaro ter se apropriado e se identificado com o país, passando a promover uma única, logo excludente, noção de brasilidade. Não muito distante das políticas aplicadas

pelo governo de Trump, nos Estados Unidos, as ações bolsonaristas promovem, por meio da identificação pelo poder, a união forçada entre país e governo. A título de exemplo, destaco as manifestações de oposição, tanto nos Estados Unidos quanto no Brasil, em que bandeiras dos dois países são queimadas por agentes sociais. Nesses eventos, geralmente, a recusa não está direcionada ao país em sua totalidade, mas expressa a posição contrária dos manifestantes que desaprovam as medidas adotadas por seus respectivos governos. Como já dito, os elementos sensíveis das bandeiras não foram alterados, mas as relações entre os seus significantes e significados sim.

No Brasil, ainda em razão das ações dos movimentos de extrema-direita, as cores verde e amarelo também ficaram associadas aos grupos que apoiam medidas e comportamentos antidemocráticos. Numa espécie de assalto ao simbólico, as cores da bandeira nacional foram ressignificadas e passaram a representar somente uma parcela da população. A imposição de assimilação entre governo e pátria desencadeou a produção de outras bandeiras nacionais como resposta. A apropriação e revisão da bandeira nacional por artistas também não é prática recente. Mas, nesse momento, além de disputar o imaginário nacional, os artistas parecem interessados em se posicionar de forma contrária às políticas adotadas pelo governo atual, que restringe aos seus apoiadores um ideal de brasilidade e o sentimento de pertencimento à pátria.

Um desses casos de resposta é a *Bandeyra Nacional* realizada pelo artista e arquiteto Frederico Costa. Em sua criação, Costa substitui as cores verde e amarelo da bandeira nacional por rosa e azul e a faixa “ordem e progresso” por um arco-íris. Em matéria para o jornal *Folha de S. Paulo*, do dia 16 de maio de 2020, Costa comenta: “gosto de dizer que ela [a bandeira] é de um país imaginário, cujo território é o corpo de quem a escolhe”.³ Além de destacar a imaginação como elemento fundamental para a invenção de outras comunidades e a ação corporificada de escolha do próprio cidadão, o artista insere no projeto nacional cores e símbolos amplamente associados aos movimentos LGBTQIA+.

³ *Folha de S. Paulo*, São Paulo, matéria de Clara Balbi, em 16 de maio de 2020. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2020/05/entenda-como-a-bandeira-do-brasil-virou-simbolo-dos-apoiadores-de-bolsonaro.shtml>. Acesso em 14 jun. 2020.

O rosa, o azul e o arco-íris⁴ são exemplos simbólicos dos gêneros e sexualidades desviantes que, constantemente, precisam fazer o cruel exercício de construir e administrar suas localidades de proteção e pertencimento. Por gêneros e sexualidades desviantes, compreendo as identidades, sociabilidades e práticas que não correspondem à heteronormatividade, ordem sexual do presente, fundada no modelo heterossexual, familiar e reprodutivo. Como ordem, a heteronormatividade “se impõe por meio de violências simbólicas e físicas dirigidas principalmente a quem rompe normas de gênero” (Miskolci, 2012, p. 26).

Em diálogo com esse rompimento, o trabalho de Costa tem como lema “a diferença no topo do mundo, acima de ninguém”. Uma clara alusão ao *slogan* de campanha do governo de Jair Bolsonaro: “Brasil acima de tudo, Deus acima de todos” que, além de fundir-se com a nação, promove como orientação central a figura religiosa de Deus no ambiente em que as práticas deveriam, por constituição, ser laicas.

⁴ A bandeira do arco-íris foi criada, em 1978, pelo *designer* e ativista Gilbert Baker. Inicialmente com oito cores (rosa, vermelho, laranja, amarelo, verde, turquesa, anil e violeta), ela foi feita para o Dia de Liberdade Gay de San Francisco, na Califórnia, Estados Unidos, com o objetivo de unificar a luta pela diversidade e pelos direitos dos homossexuais em um só símbolo. Atualmente, a versão mais conhecida da bandeira tem seis cores. Independente do número de listras e cores, o símbolo criado por Baker ganhou relevância mundial e passou a representar a comunidade LGBTQIA+ em diversas manifestações. Em 2015, o Museu de Arte Moderna de Nova York, o MoMa, adquiriu a bandeira de Baker para a sua coleção de obras, classificando a peça como um marco histórico do *design*. Nessa ocasião, em entrevista ao Museu, Baker declarou: “Decidi que tínhamos de ter uma bandeira, que uma bandeira nos encaixasse em um símbolo, o de que somos pessoas, uma tribo [...] e as bandeiras são sobre proclamar poder, então é muito apropriado”. No mesmo ano, a Suprema Corte dos Estados Unidos aprovou o casamento entre pessoas do mesmo sexo e, em comemoração pela vitória da comunidade, a Casa Branca foi iluminada pelas cores da bandeira de Baker. Em 2017, pouco antes de falecer, Baker criou sua versão “final” da bandeira, com nove cores, em resposta à eleição de Donald Trump. Por conta do protagonismo homossexual masculino, ou seja, *gay*, nas agendas de militância pela diversidade de gênero e sexualidade, muitas outras bandeiras já foram criadas a partir da obra de Baker com o objetivo de trazer mais visibilidade para corpos, gêneros e práticas marginalizados dentro da própria comunidade LGBTQIA+. Como exemplo, podemos citar as bandeiras que representam: transgêneros, intersexos, gêneros neutros e outras. Para saber mais sobre a história de Gilbert Baker e suas criações, ver <https://www.hypeness.com.br/2019/07/como-e-porque-nasceu-a-bandeira-arco-iris-do-movimento-lgbtq-e-o-que-harvey-milk-tem-a-ver-com-isso/> e <https://g1.globo.com/mundo/noticia/a-historia-por-tras-da-bandeira-arco-iris-simbolo-do-orgulho-lgbt-gh.html>. Acesso em 19 jun. 2020.



Figura 1
Frederico Costa,
Bandeyra Nacional,
2015, divulgação

A *Bandeyra Nacional* de Costa foi criada em 2015 e, a partir de 2016, começou a ser comercializada pelo artista em parceria com lojas e marcas independentes de bairros das grandes cidades do Brasil. Como já mencionado, a repulsa aos valores que, atualmente, são associados às cores verde e amarelo ampliou o impacto de identificação do público com a obra de Costa, transformando-a em um objeto de desejo relacional também para as pessoas que não se identificam como LGBTQIA+. A circulação não guetizada da *Bandeyra*, além de evidenciar o desgaste do símbolo nacional durante o governo de Bolsonaro, expressa que as questões relacionadas às diferenças extrapolam o campo dos gêneros e sexualidades dissidentes e constroem pontes de diálogo com outros setores da sociedade que também se sentem ameaçados pelas declarações, posturas e atitudes do atual presidente.

Desde então, a *Bandeyra Nacional* já foi capa de uma publicação realizada pela Cactus Edições⁵ e teve sua imagem apropriada, tanto por marcas quanto por artistas autônomos, para a criação de camisetas. A criatividade do público na exposição doméstica de seus exemplares da obra de Costa também merece consideração. Nas redes sociais, é possível conferir diversos registros da *Bandeyra* sendo exibida em diferentes espaços das casas e através de suportes variados: molduras, alfinetes, fitas adesivas, imãs etc. Fotografias compostas por pessoas enroladas, abraçadas ou hasteando a *Bandeyra* em manifestações de rua ou em casa também são frequentes. A presença marcante dela em eventos de caráter público/popular ou íntimo/privado sublinha a necessidade de fabricação de outros símbolos e visualidades para grupalidades desobedientes e em constante estado de formação.

Outro exemplo é o trabalho da artista pesquisadora, bordadeira e *performer* Ítala Isis. Ao refazer a bandeira nacional brasileira, a artista borda a seguinte frase: “verde é esperança, né? Amarelo, sei lá, desespero. Azul eu não sei”. A sentença faz referência à resposta da senhora Benedita da Conceição, aposentada de 69 anos, quando perguntada pelo jornal *O Povo* (Fortaleza, CE) sobre o significado das cores que integram a bandeira do Brasil.⁶ A partir disso, a artista cria a sua versão da bandeira toda em tons de amarelo, enfatizando o significado atribuído à cor na resposta da senhora. Dessa maneira, o desespero ganha todas as dimensões sensíveis e materiais da bandeira, formulando o relato de uma comunidade que não se pode mais esperançosa e que se perdeu no azul de um céu que, a todo momento, parece desabar sobre suas cabeças. O Brasil-desespero

⁵ Em 2017, na cidade de Porto Alegre, críticas de organizações religiosas, manifestantes e agentes políticos ligados ao Movimento Brasil Livre (MBL) conseguiram censurar a exposição *Queer Museu – Cartografias da diferença na arte brasileira*, cancelando sua temporada de exibição um mês antes do programado. As manifestações acusaram a exposição de apologia à pedofilia e zoofilia. O caso teve expressiva repercussão midiática e popular, motivando a realização de uma série de iniciativas e atividades a favor da exposição. Uma delas foi a convocatória da Cactus Edições para o lançamento de uma publicação em resposta à censura no meio artístico brasileiro. Dessa maneira, foi lançada a publicação independente *Margem*, que conta com trabalhos de 35 artistas e a *Bandeyra Nacional*, de Frederico Costa, como imagem de capa.

⁶ A resposta de Benedita da Conceição foi divulgada na coluna “O Povo Fala”, do jornal *O Povo*, de Fortaleza, CE. De acordo com minha pesquisa, essa coluna não integra o conteúdo que o jornal disponibiliza *online* em seu *site* oficial.

de Benedita, representado por Isis, indica a presença de muitos países e diferentes fronteiras da representatividade e do pertencimento dentro de um mesmo projeto de nação.

A bandeira de Isis faz parte de uma série de ações criada pela *performer*, em 2019, denominada *Amarelo, sei lá...desespero*. De acordo com as informações de seu *site*,⁷ as questões que tangenciam a série giram em torno do desejo de subverter o sentido da bandeira nacional brasileira pela ativação de relações entre imagem e palavra e o uso da artesanania como camuflagem em caminhadas pelo espaço público. Numa de suas saídas, Isis caminha pelas ruas com uma máscara verde, amarela e azul bordada com os mesmos dizeres da resposta de Benedita e que revela somente os seus olhos e nariz para os passantes. Ela compõe imagens para registros fotográficos de seu encontro com escritos diversos da paisagem urbana.



Figura 2
Ítala Isis,
Amarelo, sei lá...desespero,
2019, divulgação

⁷ Para acessar outras imagens e informações sobre ações da série comentada, ver <https://italaisis.wixsite.com/italaisis>. Acesso em 5 dez. 2020.

Esses registros exibem a presença mascarada de Isis ao lado de fachadas de lojas, lambe-lambes, intervenções e pinturas urbanas. O desespero de Benedita, “estampado” no rosto da artista, produz atrito quando enquadrado, por exemplo, junto de um *banner* das Lojas Americanas. Ao inscrever a sentença da aposentada na paisagem urbana, a *performer* tensiona a escrita do texto político em vigor que exclui sujeitos como a senhora Benedita das principais pautas de seu projeto para a nação. A caminhada de Ítala Isis carrega o desamparo do Brasil de Benedita no rosto porque “tá na cara” que o sonho do progresso, mencionado na bandeira nacional, não é um direito de todas e todos.

Se o sonho do progresso está reservado somente para um segmento privilegiado da população brasileira, da mesma maneira, mas acertando justamente os que não têm privilégio algum, é que se estabelece a violência da ordem. Enquanto políticos de todos os escalões, assessores e funcionários fantasmas fazem a festa com o dinheiro público e são absolvidos de seus crimes, a população periférica, pobre e preta segue sendo o principal alvo da tirania do Estado, sofrendo com invasões, perseguições, assassinatos e encarceramento em massa. Pela apropriação que Ítala Isis faz da interpretação da senhora Benedita, pode-se localizar o abismo social instalado entre uma palavra e outra do lema da bandeira brasileira: ordem – para criminalizar, marcar a margem e impedir sua mobilidade; progresso – para os que já podem progredir.

A partir dos trabalhos de Costa e Isis, as duas comunidades, brevemente localizadas, expressam a ineficácia de pautas identitárias totalizantes que visam restringir vivências e subjetividades a determinadas características suas. A criação de outras bandeiras nacionais revela uma fratura na propriedade de comunicação desse elemento simbólico e promove um desvio, ou fuga, da perspectiva que limita a expressão, por exemplo, da brasilidade. Além de expandir a propriedade do elemento bandeira, essas obras passeiam por diversas áreas da produção artística (visual, poética, performativa etc.) não cabendo defini-las como pertencentes somente a um ou outro campo. Tanto a socialização das bandeiras quanto os seus diferentes modos de fazer sinalizam a criação/imaginação de comunidades a partir da inespecificidade.

Segundo Garramuño (2014), essa saída do que é próprio, do que seria propriedade de cada elemento, área ou campo, aposta no inespecífico para pensar a elaboração de uma linguagem do comum que proporcione modos

diversos de pertencimento. Com base em Certeau (1994), é possível pensar o sentido do comum como dado humano da invenção cotidiana, como dado que promove e recria incessantemente as interações entre as diferenças que o definem. Na esteira do pensamento do intelectual francês, a professora e pesquisadora brasileira Maria Luiza Sússekind (2014) vai adiante e propõe o comum como, necessariamente, uma comunidade de diferentes. Assim sendo, o país dos muitos gêneros e sexualidades, da *Bandeyra Nacional* de Costa, e a nação amarelada de tanto sofrimento, verbalizada por Benedita e exibida no trabalho de Isis, também não seriam representações das interações que não cessam de (re)criar um sentimento de pertencimento ao Brasil?

Na invenção do comum a provocação dessas artistas e obras por modos diversos de pertencimento quer se afastar da especificidade de uma arte em particular e, pontualmente, de uma ideia de arte como específica. À medida que os símbolos se ampliam, também não se expandem as conexões sensíveis e subjetividades que podem ser articuladas em relação de criação e imaginação com eles? A coexistência entre materiais, modos de fazer, poéticas e sensações de pertencimento revelam que o comum é uma possibilidade de composição estruturada por combinações de elementos múltiplos. Portanto, se admitimos a multiplicidade do comum, conseqüentemente, podemos admitir que não há uma só maneira de pertencer e se referir a ele? Não seria por meio da inespecificidade que poderíamos potencializar “outros modos de organizar nossos relatos, e, por que não?, também nossas comunidades” (Garramuño, 2014, p. 29)?

Um dado que merece destaque diz respeito ao fato de que as manifestações inespecíficas, por diferentes meios, materiais e campos, não recusam ou apagam a singularidade daquelas que, provisoriamente, representam pela formalização de um relato/obra qualquer. A multiplicidade dos caminhos e modos não ignora a necessidade de nomeação de determinadas vivências e expressões. Mas essas marcações de singularidades agem por meio da desidentificação, ou seja, por meio do mapeamento das ideologias dominantes para traçar uma linha de ação por dentro delas. As singularidades são destacadas como interfaces de identificações móveis que buscam desestabilizar os planos de homogeneização social.

De acordo com Muñoz (1999), os processos de desidentificação seriam práticas orientadas por outras frequências, uma espécie de terceira via, que

localizam a norma, mas com ela não se identificam por completo. A consciência da norma não implica aceitação direta, mas reconhecimento dos atores que estão em jogo. Numa espécie de malandragem em operação na linguagem, se reconhece a norma para poder gozar dela (e com ela). Se não há possibilidade de viver no fora da linguagem, os processos de desidentificação tornam evidentes os movimentos dentro das estruturas normativas (e suas ficções) que se pretendem inabaláveis. São práticas que buscam inserir contradições nos modelos dominantes e, no recorte temático desse artigo, por exemplo, expor a complexidade de temas como representatividade e pertencimento, como veremos na bandeira a seguir.

O *performer*, dramaturgo e poeta Francisco Mallmann reconhece em seu trabalho não só a existência, mas a imposição de uma noção fixa de América. A América, “sujeito” feminino, é constantemente representada por sua minoria dominante: branca, produtora de masculinidade tóxica e heterossexual. Sem ignorar esse fato, Mallmann reconhece a América dos suspeitos “homens de bem” defensores da família, mas reorganiza seus símbolos para rever seu projeto “ao pé da letra”. Se somos todas americanas, o relato formal de Mallmann expõe o

Figura 3
Francisco Mallmann,
América é Marica, 2019
Foto: Luciano Faccini



fato de que dentro da América também estão as maricas. A bandeira, construída a partir de um anagrama, desestabiliza a ficção dominante de América e amplia o potencial imaginativo de sua comunidade. A desobediência de Mallmann encontra eco nas palavras de Preciado (2020, p. 145):

Como o gênero, a nação não existe fora das práticas coletivas que a imaginam e constroem. A batalha, portanto, começa com a desidentificação, com a desobediência, e não com a identidade. Riscando o mapa, apagando o nome para propor outros mapas, outros nomes que evidenciem sua condição de ficção pactuada. Ficções que nos permitam fabricar a liberdade.

A América que é também marica é fabricante da sensação de pertencimento e a devolve para uma multidão (Preciado, 2011) de corpos. Essa sensação está mais próxima da ideia de um devir-marica, ou seja, de um processo permanentemente aberto e voltado para a experimentação, do que da demarcação de uma identidade sólida, fechada e que não permite variações. Não há que verificar o potencial marica da América imaginada por Mallmann, pois sua bandeira vermelha desqualifica, aliás, os modos de legitimação dominante e suas convenções normativas. A partir de um novo arranjo formal, a ação do artista corporifica, em dimensão continental, as inúmeras movências de sujeitos apontados, marcados e classificados como abjetos.

olha a bunda dela / olha o pau dela / olha ela olha ela / olha o buraco dela / olha o buraco dela / olha pra ela / essa marica toda / torta índia bruta / olha ela marica bruta / índia ela / olha ela mestiça / mística / olha os olhos dela / a cor dela a pele dela (Mallmann, 2020, p. 48).

Embasado pela leitura de Judith Butler, entendo que a abjeção se relaciona com todo tipo de corpo cuja vida não é considerada uma vida e cuja materialidade é tida como não importante. Na relação com os marcadores de gênero e sexualidade, por exemplo, a abjeção recai sobre corpos e identidades que fogem da norma, desviam do (hetero)padrão e por isso, mas não só, são perseguidos e têm suas vidas diminuídas e desqualificadas enquanto vidas possíveis de ser vividas. São zonas de sujeitos constituídos a partir da rejeição, exclusão e, por fim, abjeção. São identidades ameaçadas, expostas a todo tipo de violência moral,

física e subjetiva. São corpos sem importância para as políticas dominantes, o limbo da ininteligibilidade social. Nas palavras de Butler (2013, p. 155),

O abjeto designa aqui precisamente aquelas zonas ‘inóspitas’ e ‘inabitáveis’ da vida social, que são, não obstante, densamente povoadas por aqueles que não gozam do status de sujeito, mas cujo habitar sob o signo do ‘inabitável’ é necessário para que o domínio do sujeito seja circunscrito.

A bandeira de Mallmann dá corpo a uma multidão de corpos abjetos que estão no mundo e seguem sem representação – mesmo que estratégica e provisória. O artista escreve: “TU / TU ME DEVES / TU ME DEVES UMA HISTÓRIA / TU ME DEVES UMA HISTÓRIA, AMÉRICA” (Mallmann, 2020, p. 52). Nesse sentido, é que também proponho a leitura de bandeiras e faixas como objetos propositivos que criam campo e corpo ao resgatar performatividades ameaçadas. Assim como em diversas performances, a imaginação e a formalização de novos relatos e histórias destacam que “o tipo de conhecimento de que precisamos no presente momento se faz nos corpos, com corpos, como criação de corpos” (Fabião, 2009, p. 7).

Em consonância com o pensamento de Fabião, o projeto artístico de Mallmann não se limita à confecção e exposição da bandeira. Logo, não se resume à exploração de um único campo e suas materialidades tidas como próprias. Outras textualidades compõem a obra em desenvolvimento e contribuem para a criação continuada de conhecimentos corporificados e saberes encarnados. Inicialmente explorado em forma de dramaturgia, com apresentações públicas em que o *performer*, nu e de costas para a audiência, exibia a bandeira e fazia a leitura de um texto, o projeto América já se desdobrou em uma publicação no formato de poesia (Mallmann, 2020), fotografias e ações variadas entre os campos da performance e das artes visuais.

Assim como mencionado por Garramuño, o projeto América segue em busca da reorganização de relatos que acompanhem a multiplicidade das apostas artísticas que não se querem específicas. Apropriando-se de meios e materiais da dramaturgia, da performance, da poesia, da fotografia e das artes visuais, o projeto de Mallmann explora esses campos, mas não faz parte, especificamente, de nenhum deles. Como a própria concepção de América que não deveria ser

tratada subjetiva e politicamente como algo estável, pois sua captura cairia no erro de generalizar inúmeros modos de ser e estar, a produção artística de Mallmann acessa a mobilidade formal e discursiva para ativar modos diversos de pertencimento.

Assim como sugerido por Preciado na citação já compartilhada, o artista risca o mapa, ou melhor, faz ver o sangue que continua a escorrer dessa batalha que atravessa os tempos. Sua desobediência formalizada em vermelho localiza essa mancha, desafiando discursos assépticos que, além de camuflar a sujeira do passado, pretendem calar as vozes do presente. Acontece que as veias da América não param de pulsar. Afinal, sua ferida aberta é um dado incontornável. Suas mãos estão sujas, América. E não há como fugir de seu sangue indígena, preto, travesti, trans, sapatão, bicha. Não há como fugir de seu sangue maldito. Nas palavras de Mallmann (2020, p. 19, tradução minha),

no quiero y no seré lo que / ustedes quieren que yo seya / soy una mancha
/ una mancha sangrienta y enorme / una mancha que se esparce por tu
camino / esta sangre va a ser imposible de limpiar / esta sangre está en su
historia em su arte en sus manos / mi sangre es tuya / américa.⁸

O título deste artigo é embasado pela ação que, via a criação e sociabilização de outros símbolos e relatos, objetiva multiplicar vivências por meio de agendas interseccionais e inclusivas. A escolha de “dar bandeira” faz referência a expressão popular brasileira que resulta na explanação do que deveria permanecer não dito, oculto, para ativar, justamente, o seu contrário. Mediante a revelação e exposição de outros relatos, relatos múltiplos e não dominantes, pretendo com este estudo imaginar/dar comunidades para os sem comunidades. Em outras palavras, a ampliação dos relatos, a multiplicação de símbolos e sensibilidades, devolve para uma multidão o que dela continua sendo roubado: a sensação de pertencimento, a escrita sobre o território e a inscrição do corpo no território.

⁸ Não quero e não serei o que / vocês querem que eu seja / sou uma mancha / uma mancha sangrenta e enorme / uma mancha que se espalha por seu caminho / esse sangue será impossível de limpar / esse sangue está em sua história em sua arte em suas mãos / meu sangue é seu / américa.

Em todas as territorialidades, os corpos e as bandeiras que deveriam ser exaltados e hasteados são muitos. Infelizmente, essa pluralidade não pode ser amplamente apreciada em solo brasileiro, pois os espaços de circulação e mastros continuam reservados somente para uma pequena parcela da população e seus respectivos símbolos e valores dominantes. Com a exposição e análise desses trabalhos em arte, busco também criar/dar espaços conceituais, de prática e troca artística, em que outros corpos, saberes, fazeres, símbolos e relatos possam ser elevados. A pesquisa acadêmica se mostra como terreno propício para o desenvolvimento de estudos como este: que não se restringem a determinada área do conhecimento e que se estruturam a partir de reflexões formuladas pelo intercâmbio entre diferentes meios, materiais e linguagens.

Como sinalizado no início, a criação de bandeiras por artistas de diferentes áreas não é uma atividade recente na história da arte brasileira. A posterior exibição dessas obras em feiras e eventos artísticos também não. Assim sendo, o diferencial desta análise está relacionado à abordagem que faço das bandeiras não apenas como elementos visuais voltados para um evento expositivo. Sem desqualificar os impactos culturais e sociais da exposição de arte que, como sabido, são muitos e imprevisíveis, quero destacar o potencial performativo dessas bandeiras que também criam/fabricam corpo em suas ações, circulações e ativações inespecíficas.

As bandeiras criadas por Costa, Isis e Mallmann não estão somente nos museus, galerias ou outros espaços artísticos. Elas estão nas ruas e nas casas, nos ambientes públicos e privados, nas manifestações populares e em reunião de amigos, borrando fronteiras e, de certa forma, complicando as categorizações tradicionais do trabalho de arte. Ainda sobre esse aspecto e para trazer mais complexidade ao debate, faço a escolha de alguns trabalhos realizados por artistas que também se autodenominam *performers* e costumam apresentar suas bandeiras em ações nomeadas como performance.

Partindo do pressuposto de que definir o que viria a ser performance já é, por si só, uma falsa questão, as bandeiras e ações apresentadas visam contribuir com reflexões para esse campo em constante estado de transformação e inventividade. Pela inespecificidade (Garramuño, 2014), pela captura do que seria extrínseco a certo tipo de campo, busco traçar o cenário conceitual deste estudo, radicalmente interessado pelos elementos e gestos impróprios do(a)

outro(a) que não se limitam a medidas reguladoras do sensível. Pelos processos de desidentificação (Muñoz, 1999), que reconhecem a existência da norma, mas destacam suas fraturas por meio de operações de linguagem que evidenciam a falácia de políticas identitárias globalizantes, os trabalhos comentados neste artigo privilegiam a formalização de relatos e a criação de comunidades que se dão a partir do impacto gerado pela incidência dos marcadores sociais. Assim, as noções de representatividade e pertencimento são tomadas a partir da perspectiva dos saberes subalternos, cruzando conceitos das teorias *queers* e vertentes dos movimentos transfeministas.

O uso dessas referências objetiva deslocar a análise das identidades dos sujeitos como instâncias fixas para focar seu interesse na investigação dos discursos e manobras políticas que constituem algumas existências como menos legítimas, patologizando comportamentos e criminalizando corpos, desejos e práticas. As bandeiras apresentadas não criam novas categorias ou projetos de gueto que possam cair no erro de reproduzir o sistema que quer manter “cada um no seu quadrado”. Por oposição, essas obras agitam saídas múltiplas que são operadas pela lógica da diferença numa multidão de corpos. Ou seja, são obras que propõem o reconhecimento da multiplicidade do(a) outro(a) como ação fundamental para a transformação social.

Abordo a imagem da multidão para distanciar o debate da ideia de massa. A massa é um “compacto homogêneo, uma indiferenciação de seus componentes numa direção única, submetidos a um líder” (Pelbart, 2008, p. 36). Já a multidão se agencia pela heterogeneidade, uma inteligência coletiva de multiplicidades subjetivas. Para retomar a ideia do comum como uma comunidade de diferentes, já mencionada, identifico na multidão a possibilidade do encontro com essa dinâmica de variação entre as desidentificações e as singularidades destacadas.

A formalização de relatos não dominantes que podem vir a criar campo para o desenvolvimento de comunidades imaginadas aposta na visibilidade de outras grupalidades como polos de manutenção de energia resistente. A imaginação como ação política não se separa do corpo social que é conscientemente cambiante, revisitado e recriado. As comunidades imaginadas também imaginam corpos e, conseqüentemente, dão movência a corporeidades interessadas em “viver o corpo como uma realidade só parcialmente conhecida, ainda não estabilizada e mapeada” (Quilici, 2004, p.200).

Além dos trabalhos de Frederico Costa, Ítala Isis e Francisco Mallmann, outras criações de artistas brasileiros confirmam a atualidade do debate e a criação/produção de bandeiras como uma operação recorrente no estado da arte contemporânea, independentemente dos meios e materiais acessados em suas formalizações e ativações. Para citar alguns nomes, escolho como critério listar trabalhos realizados a partir dos anos 2000. Essa lista objetiva também sinalizar que o exercício de criar e performar com bandeiras permeia diferentes técnicas, escolas, formações e gerações de artistas.

Dito isso, destaco as seguintes obras: *Bandeira negra* (2007), de Emmanuel Nassar; *Ação carioca #2: bandeira* (2008), de Eleonora Fabião; *Como fracassar em 10 metros* (2015-2017), de Victor de La Rocque; *Bandalha* (2017), de André Parente; *Transição é sempre* (2018), de Miro Spinelli e Francisco Mallmann; *Andar de cima* (2018), de Renata Lucas; *Profecias* (2018-2019), de Randolpho Lamounier; *Bando recíproco* (2019), de Elilson; “índios, negros e pobres”, bandeira criada pelo carnavalesco Leandro Vieira para o desfile da Mangueira no carnaval de 2019; *liquidación hasta fin de existencias* (2019), de Nathan Braga; *The new brazilian flag* (2019), de Raul Mourão; *Bandeira mulamba* (2019), de Mulambo; *Bandeira nacional atualizada* (2019), de Luana Vitra; *Vai passar* (2019), de Marcos Chaves; *Sem senhor* (2019), de Ventura Profana; *Bandeira afro-brasileira* (2020), de Bruno Bapstiteilli; *Brasil n.1* (2020), de Clébson Francisco; *A queda do céu* (2020), de Susana Amaral; “respeita as travesti” (2020), de Vulcanica Pokaropa; e *Falsinha* (2020), de Juan Casemiro.

Em seu livro mais recente, *Aos outros só atiro o meu corpo*, a poeta e artista visual Maria Isabel Iorio (2019, p. 42) afirma: “não é sempre que o corpo quer ser um corpo. E às vezes não é preguiça – mas uma coragem instantânea”. Iorio menciona a coragem de desafiar a compreensão encaixotada de corpo, aquela que o resume a partir de visões médicas, biologizantes e psis. Para ser corpo de outras formas, que não as impostas pelo dominante, é necessário a imaginação e a colaboração de outros corpos. Comunidades também podem significar o compartilhamento da coragem.

Hastear bandeiras para alcançar o vento pela imaginação como ação política. As comunidades imaginadas também merecem o céu.

Caio Riscado é doutor em artes cênicas pelo PPGAC da Unirio, pós doutorando no PPGAC da UFRJ, professor substituto do curso de Direção Teatral, da Escola de Comunicação (ECO) da UFRJ, diretor teatral, artista pesquisador e performer.

Referências

- BUTLER, Judith. *Corpos que pesam: sobre os limites discursivos do sexo*. In: LOURO, Guacira Lopes (org.). *O corpo educado: pedagogias da sexualidade*. Belo Horizonte: Autêntica, 2013.
- CERTEAU, Michel de. *A invenção do cotidiano. Artes de fazer*. Rio de Janeiro: Vozes, 1994.
- FABIÃO, Eleonora. Performance e teatro: poéticas e políticas da cena contemporânea. *Sala Preta*, São Paulo, n. 8, 2009.
- GARRAMUÑO, Florencia. *Frutos estranhos: sobre a inespecificidade na estética contemporânea*. Rio de Janeiro: Rocco, 2014.
- IORIO, Maria Isabel. *Aos outros só atiro o meu corpo*. Bragança Paulista: Editora Urutau, 2019.
- MALLMANN, Francisco. *América*. Bragança Paulista: Editora Urutau, 2020.
- MISKOLCI, Richard. *Teoria queer: um aprendizado pelas diferenças*. Belo Horizonte: Autêntica Editora; Ufop, 2012. (Série Cadernos da Diversidade 6).
- MUÑOZ, José Esteban. *Disidentifications: queers of color and the performance of politics*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1999.
- OITICICA, Hélio. [1968]. O herói anti-herói e o anti-herói anônimo. *Sopro*, n. 45, 2011. Disponível em: culturaebarbarie.org/sopro/arquivo/heroioitica.html. Acesso em 10 maio 2020.
- PELBART, Peter Pál. Elementos para uma cartografia da grupalidade. In: SAADI, Fátima; GARCIA, Silvana (org.). *Próximo ato: questões da teatralidade contemporânea*. São Paulo: Itaú Cultural, 2008.
- PRECIADO, Paul B. *Um apartamento em Urano: crônicas da travessia*. Rio de Janeiro: Zahar, 2020.
- PRECIADO, Paul B. Multidões Queer: notas para uma política dos anormais. *Revista de Estudos Feministas*, Florianópolis, v. 19, n. 1, 2011.
- QUILICI, Cassiano. *Atonin Artaud: teatro e ritual*. São Paulo: Fapesp; Anna Blume, 2004.
- RIVERA, Tania; PUCU, Izabela. Arte, memória, sujeito: bandeiras na Praça General Osório 1968 / bandeiras na Praça Tiradentes 2014. *Lua Nova*, São Paulo, 96, p. 177-190, 2015.
- SÜSSEKIND, Maria Luiza. As (im)possibilidades de uma base comum nacional. *e-Curriculum*, São Paulo, v.12, n. 3, p. 1512-1529, 2014.

Artigo submetido em março de 2021 e aprovado em junho de 2021.

Como citar:

RISCADO, Caio. Dando bandeira, relatos para comunidades imaginadas. *Arte & Ensaios*, Rio de Janeiro, PPGAV-UFRJ, v. 27, n. 41, p. 193-211, jan.-jun. 2021. ISSN-2448-3338. DOI: <https://doi.org/10.37235/ae.n41.11>. Disponível em: <http://revistas.ufrj.br/index.php/ae>

Do *habitat* natural ao sistema da arte: o corpo do animal como evidência do complexo de mudanças do mundo¹

From natural habitat to the art system: the animal's body as evidence of a changing world

Marco Túlio Lustosa de Alencar

 0000-0002-4030-5584
marcotulioalencar@gmail.com

Resumo

Este artigo situa de que maneira o animal – reconfigurado na forma de objeto de arte – pode ser tomado como evidência do *continuum* de mudanças que forjaram o mundo. A reprodução “artística” das espécies acompanha o percurso da própria humanidade, e, nos dias de hoje, sua presença estimula novas incumbências para a arte. Obras com essa especificidade têm sido capazes de acionar uma série de problemas de múltiplas conformações, sobretudo, quando os liames de humanos e animais se encontram no foco de instâncias diversificadas. Acompanhando a trajetória desses seres do *habitat* natural até sua recepção em espaços certificados, vê-se que, no mesmo rumo dos demais artefatos apropriados pelos artistas, trabalhos contendo animais podem ser considerados eminentes para o sistema da arte, a história da arte e a história do mundo.

Palavras-chave

Animal na arte; Objetos de arte; História da arte; Arte contemporânea.

Abstract

This article situates in what way the animal – reconfigured in the form of an art object – can be taken as evidence of the continuum of changes that forged the world. The “artistic” reproduction of species follows the path of humanity itself and, nowadays, its presence stimulates new tasks for art. Works with this specificity have been able to trigger a series of problems with multiple conformations, especially when the links between humans and animals are the focus of diversified instances. Following the trajectory of these beings from their natural habitat to their reception in certified spaces, one can see that, in the same course as other artifacts appropriated by artists, works containing animals can be considered eminent for the art system, the art history and the history of the world.

Keywords

Animal in art; Art objects; Art history; Contemporary art.

¹ O presente artigo origina-se de pesquisa de mestrado desenvolvida no Programa de Pós-graduação em Artes Visuais da Universidade de Brasília.

A transmutação do corpo do animal, resultante da passagem do estado natural para o estado de arte, sua inserção no campo poético e a assiduidade como parte dos códigos da visualidade ajudam a acompanhar (e a esclarecer) muitas nuances de um mundo em transformação. A presença do animal – seguindo trajetória igual à de experimentos não ortodoxos realizados sob o impacto de novos materiais, de inúmeras procedências – tem fomentado polêmicas notadamente em torno dos rumos das poéticas contemporâneas a partir da segunda metade do século 20. É necessário, todavia, considerar que a determinação de reproduzir “artisticamente” animais, atestada por diferentes campos do conhecimento, caminha *pari passu* com a história. O relato visual desses exemplares atravessou séculos, tendo se plasmado (se o relacionarmos a alguns conceitos consagrados na história da arte) nos mais diferentes estilos, em uma pluralidade de escolas, bem como em vários movimentos.

Devido à constância e à resistência dos artistas, intervenções nos corpos dos espécimes (ou em seus segmentos, incluindo despojos e excrementos) concorreram para redimensionar o horizonte artístico-estético e, ainda, para colocar em relevo de maneira categórica a malha em que estão os liames de seres humanos e animais. As motivações que os fizeram deixar o *habitat* natural para se instalar, primeiramente, em lugares de âmbito privado, a seguir, em locais abertos à visitação pública e, finalmente, tomando o rumo de instituições reconhecidas pelo sistema da arte mostram que a sua admissão – como a obra em si ou elemento articulador central em composições – tem sido responsável por causar diversas modalidades de perturbações e tensionamentos, além de impulsionar possibilidades do fazer artístico.

Na contemporaneidade, a presença do animal tem estimulado o surgimento de novas incumbências para a arte, relacionadas, entre outras discussões, principalmente ao debate em torno da sustentabilidade e do meio ambiente, perpassadas por ideias contidas na doutrina que serve de base para o direito dos animais, em constante atualização. Pressupondo as especificidades que envolvem essa questão nos dias de hoje, alguns setores poderiam até mesmo esperar dos artistas um desempenho exclusivamente na linha do ativismo,² sendo

² Consideradas as práticas artísticas que se querem políticas ou práticas políticas que buscam sustentáculo na arte (Chaia, 2007, p. 9).

que muitos deles atuaram – um dos mais conhecidos é o alemão Joseph Beuys (1921-1986), que ajudou a fundar o Partido Verde de seu país – e outros ainda se posicionam ativamente a favor de causas que envolvem a defesa das espécies. Muitas vezes, porém, ainda que a militância se dê em outros contextos, trabalhos de arte acabam por despertar para temas ambientais.³

Obras que empregam animais, contudo, não se restringem ao âmbito da natureza e da ecologia, sem dúvida, temas cruciais para o atual estágio da civilização. Trabalhos de cunho artístico com essa especificidade têm sido capazes de acionar uma série de problemas de múltiplas conformações – políticos, ideológicos, morais, sexuais, de gênero e de muitas outras categorias –, sobretudo quando as relações do humano com o animal se encontram no foco de instâncias diversificadas, incluindo o Poder Judiciário. E, apesar da observância das normas legais, o que, aparentemente, eliminaria as inquirições jurídicas, há insistentes pressões de outras áreas.

A recepção dessas obras tem mudado de acordo com os períodos e as circunstâncias. No caso dos animais já sem vida, submetidos a processos de preservação por meio de técnicas que conservam suas características exteriores, mantendo similaridade com a forma de quando ainda não haviam morrido – das quais a taxidermia é a mais popular –, de um modo geral, sua incorporação vem sendo mitigada, sem que seja reputada tão constrangedora quanto a presença do animal vivo.

O engajamento de espécimes vivos, estejam ou não enclausurados, possui maior aptidão de ferir suscetibilidades e, conseqüentemente, tem gerado condutas contestatórias mais hostis. Em meio às crescentes preocupações com a proteção da biodiversidade e do ecossistema natural, a regularidade de animais na forma de objetos de arte tem ativado limites cujos reflexos alcançam a liberdade de criação: há ocorrências de grande repercussão em que se apelou à censura, expressada por autoridades de todos os níveis. Reportadas em numerosas localidades e em diferentes escalas, manifestações de protesto – usualmente, sem ter em vista as

³ Caso de *Fin de siècle* (1990), instalação do grupo canadense General Idea, exposta na XXIV Bienal de São Paulo (1998) e contendo três focas de pelúcia entre folhas de isopor que simulavam geleiras. Definida como referente à pandemia da Aids, foi interpretada como um pedido de atenção àqueles mamíferos que corriam sérios riscos em algumas partes do planeta.

direções poéticas enunciadas pelos artistas – vêm sendo endereçadas às proposições e resultam, até mesmo, na interrupção de exposições e outras inge-
rências, cuja medida é dada pelas obras excluídas e as mostras interrompidas ou
vandalizadas. Como ficou evidenciado no rumoroso evento em torno da instalação
Bandeira Branca (2010), apresentada por Nuno Ramos (1960) na 29ª Bienal
Internacional de São Paulo, contendo três urubus vivos (figura 1) que, segundo o
planejamento inicial, seriam mantidos dentro de um enorme viveiro ao longo da
mostra com duração de dois meses e meio.



Figura 1
Nuno Ramos, *Bandeira Branca*, 2010, urubus vivos, rede de náilon, esculturas em taipa de pilão em areia preta, mármore, caixas de som, 29ª Bienal Internacional de São Paulo
Fonte: nunoramos.com.br

Fundamentada na obra de Oswaldo Goeldi (1895-1961), a instalação reativou diversos problemas que habitualmente assomam quando da participação de animais, particularmente, vivos em trabalhos de arte – sob a interferência de fatores (incluídos extra-artísticos, englobando os de ordem ecológica e/ou ecossistêmica) que cruzam o universo da arte contemporânea. A inclusão dos urubus reacendeu a polêmica que tem acompanhado a exibição de espécimes em espaços públicos e privados de arte: a obra foi motivo de reclamações de cidadãos, autoridades públicas, políticos e entidades protetoras de animais. Chegou a ser alvo de pichação e, menos de 15 dias após o início, as aves

foram retiradas, definitivamente, por decisão judicial, que ignorou as apelações e as justificativas de que eram urubus criados em cativeiro (os mesmos, aliás, já haviam estado em exposição similar no Centro Cultural Banco do Brasil, em Brasília, dois anos antes).

Para demonstrar essas reações, seria possível elencar trabalhos de artistas dos quatro cantos do mundo. Entre eles, Huang Yong Ping (1954-2019), cujo *Theatre of the World* (1993) – uma gaiola escultural em que dezenas de insetos, répteis e anfíbios, coexistindo como em um ciclo natural, interagem, lutavam e chegavam a comer uns aos outros – foi exibido sem os animais no Guggenheim Museum (Nova York), em 2017, após petições e uma série de atos encetados por ativistas. A obra de Huang não foi a única banida⁴ da coletiva *Art and China After 1989: Theatre of the World*. O museu tomou a decisão, antes da inauguração, em face das pressões, impelido por mais de 600 mil firmas colhidas em um abaixo-assinado digital que clamava por exposições *cruelty-free*,⁵ sem interessar que esses mesmos trabalhos tivessem sido exibidos, isentos de objeções, em países da Ásia, Europa e outras cidades dos Estados Unidos. Situações como essas atestam que as desavenças da relação humano/animal se tornam mais explícitas quando se trata de animais vivos em obras de arte.

Às vezes, entretanto, trabalhos figurativos nos quais animais aparecem também acabam no centro de polêmicas, como foi o caso do cancelamento da coletiva *Queermuseu – cartografias da diferença na arte da brasileira* – em meio a demonstrações de intolerância de grupos atuantes nas redes sociais, menos de um mês após a abertura (agosto de 2017) no Santander Cultural (atual Farol Santander) de Porto Alegre. Foram várias as acusações à mostra, entre as quais,

⁴ Um vídeo e uma série fotográfica também foram removidos. *Dogs that cannot touch each other* (2003), de Sun Yuan (1972) e Peng Yu (1974), registra ação de 2003, em Pequim, na qual cães da raça Pit Bull, sob esteiras não motorizadas, frente a frente, presos por correntes de modo que não pudessem se atracar, são provocados a correr em direção aos oponentes. Um sinal sonoro determina a colocação de painéis entre eles, fazendo-os cessar os movimentos, pondo fim à operação. Enquanto a série *A Case Study of Transference* (1993-1994), de Xu Bing (1955), retrata performance na qual um casal de porcos é marcado com palavras sem sentido com o auxílio de carimbos – em caracteres chineses (aplicados sobre a pele da fêmea) e no alfabeto ocidental (sobre o macho) – e copula diante do público.

⁵ A expressão foi cunhada por ativistas e usada, inicialmente, como um rótulo aplicado a produtos de consumo para identificar quais não resultaram de testes feitos em animais.

apologia à zoofilia. Denúncia que se reportou à pintura *Cena de interior II* (1994), da artista Adriana Varejão (1964). Na tela, entre outras ilustrações de práticas sexuais, aparecem duas figuras masculinas com uma cabra.

Outras situações corroboram as incontáveis associações semânticas do uso do animal na arte. Quando o estadunidense Robert Rauschenberg (1925-2008) expôs pela primeira vez o seu *Monogram*, em 1959, o trabalho experimentou a rejeição da crítica e do público, e uma oferta de aquisição, por um colecionador, para integrar o acervo do MoMA foi recusada. A obra – na qual um bode empalhado com um pneu de automóvel em volta do corpo repousa sobre uma base de madeira com rodízios, em meio a diversos elementos – consolidaria as *combines paintings*, que marcariam definitivamente a carreira do artista, e subsistiria como a mais notável entre elas. Hoje, referência obrigatória – confirmada pela extensa fortuna em torno do trabalho –, *Monogram* recebeu, entre outros, o apelido “*the satyr in the sphincter*” [“o sátiro no esfíncter”], de Robert Hughes (1997, p. 518), que viu uma “*image of anal sex*” [“imagem do sexo anal”], seguindo linha interpretativa que emergiu, nos EUA, mais de duas décadas após sua exibição pública.

Cabe menção à mostra *Sensation: Young British Artists from the Saatchi Collection*. Em 1999, a coletiva chegou a Nova York (Brooklyn Museum), dois anos após sua estreia em Londres. Com cerca de 90 obras, foi alvo de manifestantes, e o prefeito da cidade na época ameaçou cortar a verba destinada à instituição museal – acontecimento que repercutiu em escala mundial, sendo fartamente documentado pela mídia. Os ataques dirigidos, na maioria, por grupos religiosos centraram-se em *The Holy Virgin Mary* (1996), de Chris Ofili (1968). A pintura, hoje no acervo do MoMA, reproduzindo a iconografia clássica, traz Maria como uma mulher negra com um “seio” moldado a partir de esterco de elefante, mesmo material das estruturas que apoiam a tela.

De episódios como esses, depreende-se que a capacidade de transgredir e causar rupturas das obras com animais ou suas partes permanece resguardada não importando o cenário: a presença dos espécimes na arte parece manter *per se* a vocação altercadora. E, mesmo que convivam com contestações de origem difusa, vê-se que os artistas têm resistido e encontrado maneiras de escapar às restrições. Temos testemunhado, ao longo dos anos, uma profusão de ocasiões, em eventos de natureza artística, nas quais os animais continuam sendo incluídos.

Em arte contemporânea, tornou-se raro ver animais sendo retratados de forma sentimental ou simbólica, mas o interesse por eles parece nunca ter cessado, e continuou a ser expresso nas artes ao longo do século XX, ganhando, em anos mais recentes, novas e diferentes configurações em diversas manifestações envolvendo animais em galerias e museus. Eles ainda são instrumentos de apelo visual. De metáfora, e de numerosas justificativas que o artista proponha defender (Hickmann, 2013, p. 138).

Transformações no estado dos espécimes

Quando o artista executa a passagem do animal da vida natural para “uma nova forma de vida – a vida de arte” (Canton, 2002, p. 76) e o animal tem seu estado alterado pela pluralidade de escolhas dos que elegem esses corpos como matéria-prima, ou seja, é submetido a um deslocamento⁶ e assume a nova disposição que lhe é atribuída, são afetados aspectos de um conjunto mais extenso ligado à produção, recepção, divulgação e circulação de trabalhos de arte. A utilização dos espécimes ultrapassa questões como autoria, geografia, linguagem, técnica, forma, interdisciplinaridade, categorização, em meio a um sortimento de preocupações conceituais e estéticas correlatas a muitos discursos contemporâneos associados ao ato da criação artística.

Durante o século 20 e até o presente, tornou-se corriqueiro resgatar um objeto trivial (ou um grupo de objetos) de sua condição ordinária e alçá-lo a um estado de arte – ação perseverante entre as ideias problematizadas na arte contemporânea, moldada, entre outras, por práticas destinadas “a deslocar modos habituais de trabalhar” (Foster, 2014, p. 21). Os deslocamentos, no entanto, vinham sendo mais discutidos a partir do âmbito geopolítico desenhado pelo processo de globalização, que implica intenso movimento de pessoas, informações, capitais, mercadorias, imagens, e, em nosso caso, de artistas e obras – um indício de como o tema pode ser tratado de maneira transversal em uma multiplicidade de contextos.

⁶ Conceito empregado não apenas no sentido mais frequente do vocábulo, uma movimentação de caráter espacial, mas visando às transformações que alteram o estado dos animais.

Para situar de que maneira o animal – reconfigurado na forma de objeto de arte – pode ser tomado como evidência do *continuum* de mudanças que moldaram e moldam o mundo são demandados pontos de vista transdisciplinares. E muitos aspectos da globalização vêm sendo postos em dúvida, nomeadamente, por especialistas que se dedicam às perspectivas econômicas da crise gerada pela pandemia da covid-19, decretada pela Organização Mundial de Saúde (OMS) em março de 2020. Embora haja quem duvide da profundidade das transformações que deverão resultar dos atuais acontecimentos, a realidade que se impôs a partir do espalhamento do novo coronavírus (SARS-CoV-2) por todo o planeta é fato que não pode ser desconsiderado, pois tem mobilizado, além da vida social, econômica e cultural, numerosos campos do conhecimento e acrescenta novos enfoques à questão animal.

Estima-se que, aproximadamente, 60% das doenças infecciosas em pessoas são zoonoses e tem-se especulado que o início dessa infecção possa ser algum espécime, na China, país que viu emergir os primeiros casos da doença.⁷ Entre as causas apontadas está a destruição do meio ambiente, com a consequente redução dos *habitat* de seres isolados. Apesar disso, há muito, os animais encontram-se fora do *locus*, pressupondo a saída do *habitat* natural (ecossistema propício por excelência ao desenvolvimento das espécies em contraponto aos *habitat* artificiais ou simulados) para recintos privados.

Os procedimentos que iriam permitir as manobras nos corpos de animais estão conectados a *modus operandi* do século 16, no qual se registra a inserção de seres naturais em lugares onde a permissão de entrada (a alguns espécimes, pois nem todos eram autorizados a frequentá-los) era dada segundo as suas singularidades ou excentricidades – os *Wunderkammern*, gabinetes de curiosidades ou quartos das maravilhas, dos quais se originaram os museus de história natural e os museus em geral. Ao adentrar as coleções particulares, os animais iniciavam a transferência para um mundo novo; permaneciam, entretanto, longe

⁷ Mesmo que a hipótese venha a se confirmar e, apesar de o estamento intelectual vislumbrar tendências para as relações pós-pandemia, não nos será possível conjecturar acerca de suas implicações em problemas discutidos neste artigo, como as interações de humanos com animais, seus efeitos sobre as questões poéticas que circunscrevem a produção coetânea de obras de arte marcada pela participação de animais, bem como sobre o setor da cultura em geral, incluindo o sistema da arte, suas instituições e eventos.

dos olhares do grande público e serviam ao deleite dos residentes ou de seu círculo próximo. Manter um animal selvagem – mesmo taxidermizado – em casa acrescentava uma nota de exotismo, perigo ou de exclusividade ao local.

A popularização da taxidermia ocorre no século 19, quando a teoria darwinista passou a ser difundida de maneira mais intensa concorrendo para aproximar, significativamente, os homens dos animais. Naquela época também se tornou corrente a criação de pássaros. Bem como se registra a intensificação, entre a classe burguesa, da coabitação com outros espécimes no âmbito doméstico.⁸ Os novos hábitos expandiram o uso decorativo de animais taxidermizados, antes acondicionados na esfera particular das câmaras de maravilhas mantidas pelas casas reais, por nobres, humanistas, burgueses ricos ou artistas – notadamente eruditos, interessados em alargar seus saberes científicos e culturais, marca da aristocracia. No interior das residências desenvolveu-se ainda, graças à técnica, o colecionismo de animais.

A segunda metade do século 19 marca o desenvolvimento dos museus de história natural, vinculados a estudos científicos que visavam coletar, pesquisar e classificar (uma tentativa de inventariar) a natureza. Tratando especificamente das coleções desses museus e suas reservas técnicas nas quais nos deparamos com uma “quantidade colossal de arquivos de bichos empalhados e dissecados, mantidos em vidros, gavetas, armários”, Marize Malta (2016, p. 2161) percebe que “tais acervos são importantes para compreender as formas como foram dados a ver [...], procurando dissimular o processo que levou a estarem naquele lugar e daquela maneira”.

Um dos primeiros espaços públicos destinados à exibição de animais – onde já não eram mais mostrados em arranjos taxidérmicos, e o visitante podia assisti-los em ação, apesar das grades –, os zoológicos surgem nos domínios do Palácio de Schönbrunn, em 1752, na capital austríaca, inicialmente, como *ménagerie*⁹ imperial, de âmbito privado. John Berger (2009, p. 21) chama a atenção para o fato de os zoológicos públicos endossarem o poder colonialista

⁸ Embora, como assinala Shippey (2019), já na época medieval as pessoas vivessem muito mais próximas dos animais.

⁹ Vocábulo francês que designa coleção particular de animais vivos, geralmente selvagens e/ou exóticos, mantidos em cativeiro, um privilégio da nobreza.

européu: “A captura de animais era uma representação simbólica da conquista de terras distantes e exóticas”. Para o autor, os “exploradores provavam seu patriotismo enviando um tigre ou um elefante”, de modo que “presentear um animal exótico a um zoo da metrópole torna-se um símbolo da subserviência das relações diplomáticas”.

A permanência dos animais nesses espaços – que provoca outros tipos de deslocamento, de ordem estética, epistemológica, psicológica e ética – foi sendo assimilada, e o impacto transgressor da operação, arrefecendo. Nessas novas condições, as referências naturais originárias restaram diluídas, e as atitudes dos espectadores diante dos espécimes nesses ambientes sofreram alterações, reduzindo-se, entre outras, sensações de incômodo e de estranhamento. Um novo problema seria verificado com a introdução (ou seria intromissão?) dos corpos dos animais em dispositivos reconhecidos pelo sistema da arte: ao ser removidos para um local certificado, em forma de obra, os animais passam a usufruir de novo *status*. Por essa razão, é preciso ter em mente a rejeição – notada, em numerosas ocasiões pelos mais diferentes motivos – a trabalhos alicerçados em animais, que exigem uma mudança de posição daqueles confrontados com as obras, que guardam a capacidade inerente de desorientar a realidade do espectador. Pois, a partir da recusa e da resistência, iniciais, a trabalhos que agregaram coisas em geral (itens industrializados produzidos em série ou resíduos recolhidos na natureza) é que foram desarticuladas noções mais convencionais relacionadas aos objetos de arte, expandindo o alcance da própria arte.

O dispositivo que ofereceu suporte para o ingresso dos corpos dos animais foi o *ready-made* de Marcel Duchamp (1887-1968) – que avançava nos mecanismos apropriativos dos cubistas, ao tomar *objets trouvés* como base para a colagem. Ao longo do século 20, e chegando aos nossos dias, a realização duchampiana teve vários desdobramentos, colaborando para que fossem assentidos não apenas obras contendo artefatos de toda qualidade e proveniência, mas, também, os trabalhos realizados a partir de corpos dos animais, garantindo a sua introdução, bem como a permanência, em plataformas consagradas e possibilitando sua “eternização” como arte.¹⁰

¹⁰ Ainda que pertençam à categoria de objetos artísticos mais frágeis, que incorporam efeitos da passagem do tempo e exigem esforço contínuo de preservação para a sobrevivência como tal.

O corpo do animal: de tema pictural a objeto

Para alcançar o ponto em que os próprios espécimes são transformados em objeto de arte, é imperativo retroceder e discorrer sobre como se construiu a iconografia constituída por motivos relacionados aos contornos formais de animais. É vasta a representação pictural com essa temática e, desde o princípio, reconhecemos formas esculturais, em osso ou pedra, retratando animais. Nesse ínterim, é indispensável considerar que, apesar de a intenção propiciatória primordial vir a ser posteriormente abandonada com a elevação de (certos) espécimes à categoria de divindades, restaria preservado seu entendimento como seres misteriosos e possuidores de poderes graças a muitas faculdades, como a possibilidade de voar, a força, a velocidade ou a capacidade divinatória, entre outras propriedades. Magia e religião foram fatores que favoreceram a fixação da imagem dos animais (que, além disso, apareciam em padrões ornamentais). Nestas dimensões – sagrada e/ou mítica –, eles desempenharam uma função central.

Durante o longo período em que a arte permaneceu sob a ascendência da *Bíblia* (antes que a ciência se aproximasse da arte), as espécies que podiam ser reproduzidas estiveram, quase sempre, subordinadas às tradições religiosas – fossem passagens do livro sagrado dos cristãos ou episódios que ilustravam a vida de homens e mulheres venerados. Ao longo da trajetória de desconstrução da antiga representação divina (ou quase divina) predominante na Idade Média, os animais assumiriam um papel alegórico – entre o teológico e o secular – que prevaleceria daí em diante, descolando-se, por fim, do Velho e do Novo Testamento. Em todo caso, continuariam, em sua maioria, como coadjuvantes no plano pictórico.

A partir do século 17 quando se assistiu à laicização de parte da produção pictórica – no contexto do progresso econômico do norte europeu, apoiado na Reforma protestante –, a representação de animais iria sofrer profundas alterações com a conseqüente transferência dos espécimes do fundo dos quadros para o primeiro plano (figura 2). Naquele momento, o ideário romântico incentivava um retorno à natureza – dando impulso à figuração de animais, com alguns artistas tomando-os como principal motivo (concorrendo para a fixação de uma imagem que sobreviveria até nossos dias). Serão, entretanto, as renovações promovidas pelo desenvolvimento industrial – fomentadoras do interesse pelo progresso, marcado

pelo domínio do homem sobre a natureza –, provocando grandes transformações nas diretrizes temáticas e formais das técnicas artísticas, que, paradoxalmente, teriam um papel fundamental e definitivo na valorização desse tópico. A instauração de novos procedimentos no setor da criação artística resultaria no rompimento dos códigos hegemônicos até então vigentes, expresso pelo recuo da mais prestigiosa instituição de arte da época, a Academia Francesa – que, no final do século 18, ainda mantinha a pintura de animais como uma especialidade menor.

Por muito tempo, os animais prosseguiram distantes de ocupar um lugar central na arte. Esse giro – que só se completa no século 19, firmando-se no seguinte – começa no século 17, concomitante ao estabelecimento da paisagem como gênero pictórico independente que, livre das referências religiosas, acrescentava ao quadro, além de aspectos do ambiente – reafirmando o seu caráter secular –, espécimes variados. A relevância dada aos animais na pintura coincide ainda com a intensificação das viagens exploratórias, empreendidas desde a descoberta do Novo Mundo, quando pesquisadores passaram a manter



Figura 2
Frans Snyders, *Dois leões jovens pulando*, 1620-1630, óleo sobre tela, Wallraf-Richartz-Museum & Fondation Corboud, Colônia, Alemanha
Fonte: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:-Frans_Snyders_-_Two_young_jumping_lions.jpg

contato com maior variedade de espécies, retratadas por artistas que acompanhavam expedições a territórios então considerados remotos. Desenhos da fauna e da flora – que atraíam cientistas e artistas –, realizados durante essas jornadas, eram retrabalhados pelas mãos dos gravadores, e as reproduções – em forma de ilustrações e estampas, divulgadas por toda a Europa – despertavam para o que era visto como exótico. Àquela altura, entidades criadas com o objetivo de incrementar a experimentação nas áreas científica e tecnológica também foram determinantes para firmar o vínculo entre a arte e a ciência.

Foi um longo ciclo até o desaparecimento da divisão da pintura em gêneros hierárquicos, resultando na consolidação dos animais como um modo pictural emancipado, removidos da antiga situação de subserviência à qual foram longamente submetidos e, já frequentando as telas como principais objetos, passassem a servir de modelo para artistas de várias épocas. Entre eles, nomes hoje incontornáveis, como o de Rembrandt Van Rijn (1606-1669), autor de uma das mais conhecidas cenas de matadouro – *Slaughtered Ox* (1657) –, tema pictórico que se desenvolveu na Holanda já a partir do século 16, comum a artistas associados à pintura de gênero. A atenção à representação figurativa de animais perduraria até a atualidade.

A contar da metade do século 20, novas formas e questões poéticas – estéticas e conceituais – passaram a problematizar, na sequência das vanguardas que caracterizaram a arte moderna, a concepção de arte legitimada até então. Período marcado por experiências – às vezes radicais, buscando introduzir práticas artísticas às relações sociais e ao dia a dia dos cidadãos – nas quais se imbricaram os objetos, as imagens, as palavras e vários outros elementos, é também o momento em que se verifica o recrudescimento da utilização do próprio corpo (ou partes) de animais em trabalhos de arte.

Desde então, os deslocamentos provocados pela inserção desses corpos em plataformas reconhecidas pelo sistema da arte seguiram ampliando os transtornos causados à relação da arte com seus objetos. Ainda que não corresponda a uma interrupção definitiva da figuração do animal (que nunca deixou de ser retratado, de modo naturalista ou não, atendendo a diferentes funções), sua presença “objetual” é intensificada dos anos 1960 em diante. Como nota Malta (2016, p. 2169), animais foram usados pelos artistas “de modo a esclarecer posturas de ultrapassagem de uma arte alicerçada fundamentalmente em qualidades plásticas”.

Daí em diante, experimentos com animais e seus fragmentos tornam-se recorrentes também no Brasil, conforme assinalado por Frederico Morais (1995, p. 33), que esteve à frente, em abril de 1970, em Belo Horizonte, da manifestação *Do Corpo à Terra*, inserida no conjunto das exposições nacionais de referência e que tem sido mais lembrada pelo trabalho de Artur Barrio (1945) – *Situação T/T*: série de “trouxas ensanguentadas”, dividida em três partes, nas quais ele misturou ossos, sangue de animais e carne crua embrulhados em tecidos brancos, com adição de outros materiais orgânicos e inorgânicos. A obra – tida como uma resposta incisiva a padrões implantados pelo Estado a partir do golpe de 31 de março de 1964 – atraiu, além da polícia e da imprensa, “umas cinco mil pessoas em torno do córrego que atravessa o principal parque da cidade” (Morais, 1995, p. 31) e tornou-se simbólica, com seus registros fotográficos e em vídeo sendo continuamente mostrados dentro e fora do país.

Em texto no qual trata do uso de “materiais precários”, “toscos e escatológicos”, além de “excrementos” na arte, Morais (1995, p. 29-33) realça a atuação de Cildo Meireles (1948) e outros artistas que se apoderaram de animais para embasar trabalhos nas mais inusitadas circunstâncias que compreendem, até mesmo, quadros de maus-tratos e violência extrema, como ficou demonstrado na emblemática ação intitulada *Tiradentes: totem-monumento ao preso político* – na abertura da manifestação *Do Corpo à Terra* – quando Meireles queimou galinhas vivas (figuras 3 e 4) em memória aos presos por motivos políticos e às vítimas da ditadura, “em clara alusão à onda de repressão e tortura vigentes” (Amaral, 2006, p. 326).

Morais também se referiu a Nelson Leirner (1932-2020) – além do icônico *Porco Empalhado*,¹¹ de 1966, que incitou leituras de teor político, ele utilizou um rato no trabalho *Acontecimento* (1965), com o animal taxidermizado sobre

¹¹ O porco, confinado em um engradado de madeira, possuía, originalmente, um presunto (que não chegou a ser exibido) atado ao pescoço, chamando a atenção para o nexo do produto final ao consumidor e sua origem – um dos ângulos do vínculo entre humanos e animais que inclui finalidades nutricionais. Leirner voltaria ao tema no filme *A rebelião dos animais* (1975), no qual coloca o espectador diante do sistema de produção da indústria alimentícia.



Figuras 3 e 4

Cildo Meireles, *Tiradentes: Totem-Monumento ao Preso Político*, abril de 1970 (registro de ação), estaca de aproximadamente 2,5m de altura, pano branco, termômetro clínico, dez galinhas vivas, gasolina, fósforo, Belo Horizonte

Fonte: <https://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra33694/tiradentes-totem-monumento-ao-presopolitico>.

uma dúzia de ratoeiras organizadas no interior de uma moldura –, a Lygia Pape (1927-2004), com sua *Caixa de Baratas* (1967), e a estrangeiros como o austríaco Hermann Nitsch (1938). O artista e seu grupo de ativistas faziam *happenings* e rituais que eram encerrados com um grande derramamento de sangue: jogavam as vísceras dos animais escorchados sobre o público. O sacrifício de animais, ação recorrente no Teatro das Orgias e dos Mistérios – coletivo que contabilizou cerca de 100 performances entre 1960 e 1990, do qual Nitsch era líder –, levaria o artista à prisão em seu país e no Reino Unido.

O uso de animais em obras – mesmo as de caráter efêmero – que acabam alcançando projeção por comportar um considerável grau de radicalidade acarreta novos rumos à prática, transcendendo o atributo artístico das propostas que possuem essa particularidade. E a resposta do público a trabalhos como o que foi proposto por Meireles tem se revelado cambiante. Recorda o artista: “A reação das pessoas foi muito diversa, alguns ficaram furiosos, outros estavam indignados...” (Amaral, 2006, p. 326). Já Morais (2004, p. 120) traz à lembrança

o fato de que o ritual “foi condenado por deputados, em discursos inflamados, durante o almoço que precedeu a entrega de Medalhas da Inconfidência,¹² em Ouro Preto, durante o qual, aliás, se serviu frango ao molho pardo”. Na ocasião, porém, houve também quem demonstrasse de modo surpreendente apoio à ação, segundo recapitula o próprio artista:

Eu me lembro que, durante a inauguração, após a queima daquelas galinhas, uma pessoa veio falar comigo, me felicitando pelo trabalho e dizendo que tinha entendido perfeitamente o que eu estava dizendo, que era solidário à ideia, e essa pessoa era o presidente da Sociedade Protetora de Animais, de Minas Gerais (Lima, 2005, p. 123-124).

Animais e seus despojos continuaram sendo utilizados pelos artistas. Nos anos 1990, a obra do inglês Damien Hirst (1965) repercutiu no sistema mundial da arte apresentando exemplares de grande porte inteiros ou seccionados, imersos em compostos químicos. O mais famoso deles foi o “tubarão de 12 milhões de dólares”,¹³ como se tornou internacionalmente conhecido o trabalho, de 1991, criativamente nomeado *The physical impossibility of death in the mind of someone living* [A impossibilidade física da morte na mente de alguém que está vivo] – um tubarão-tigre de cinco metros de comprimento pesando duas toneladas dentro de uma caixa de vidro e aço contendo dezenas de litros de solução de formaldeído (figura 5). O trabalho, embora tratado a partir do potencial de discutir oposições binárias como vida/morte e permanência/impermanência, suscitou outras polêmicas pelo uso de materiais não usuais, abrangendo a “curiosa economia da arte contemporânea”.¹⁴

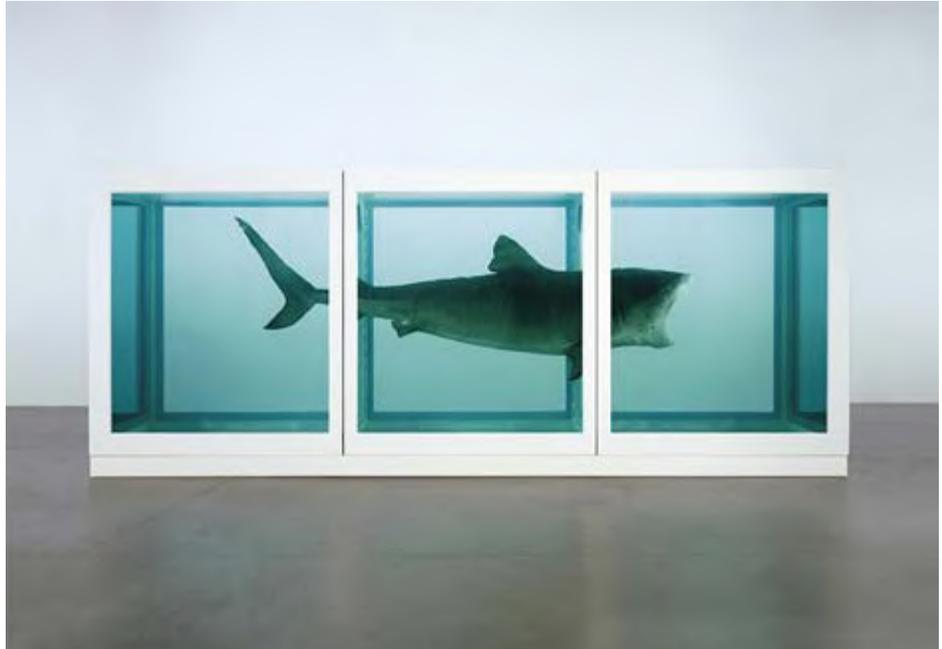
¹² Aracy Amaral (2006, p. 326) comenta que a realização de *Totem-monumento ao preso político* “se dá exatamente em período que os militares queriam resgatar a imagem de Joaquim José da Silva Xavier – o Tiradentes – como um herói nacional”.

¹³ Em 2004, o proprietário, publicitário Charles Saatchi (1943) – também comerciante de arte –, resolveu vender a obra, que foi adquirida (pelo colecionador estadunidense Steven Cohen, em janeiro do ano seguinte, em um leilão) pela mesma cifra (posta em dúvida pela imprensa) que terminou por apelidá-lo.

¹⁴ Subtítulo do livro publicado em 2012 pelo economista e colecionador Don Thompson que, a partir da escultura taxidérmica, traça um painel do mercado internacional da arte nos anos 2000.

Figura 5

Damien Hirst, *The physical impossibility of death in the mind of someone living*, 1991, vidro, aço pintado, silicone, tubarão e solução de formaldeído, 2170 x 5420 x 1800cm (Coleção Steven Cohen)
Fonte: <http://www.damienhirst.com/the-physical-impossibility-of>



Eminentes para a história da arte e a história do mundo

Aqui focalizadas como legitimadoras de pesquisas artísticas com a utilização de animais e indicativas dos posicionamentos dos seus autores concernentes aos problemas de seu tempo, experiências dessa natureza têm estado no foco do debate, sobretudo num momento em que a questão animal está em evidência e tem alimentado o inter-relacionamento de matérias de várias áreas do conhecimento, como as ciências humanas e as ciências biológicas. A atração pelo tema incentiva o surgimento de novos ramos de investigação acadêmico-científica que, entre outros enfoques, põem em xeque o antropocentrismo. Caso dos estudos animais, disciplina difundida com bastante interesse nos Estados Unidos e em países da Europa. Pesquisadora do tema no Brasil, Maria Esther Maciel (2011, p. 8) avalia que não apenas preocupações ecológicas movem a sociedade contemporânea, mas, também, “uma tomada mais efetiva de consciência [...] dos problemas ético-políticos que envolvem nossa relação com as demais espécies viventes”.

Assistimos a uma mudança comportamental – com consequências na produção artística – em vários setores nos quais, tradicionalmente, parecia estar assegurada a presença de animais, como circos, parques temáticos, zoológicos e em museus que também funcionam como centros de pesquisa. Com exceção de animais de estimação – obedecendo aos ditames da legislação –, a permanência de espécimes fora do *habitat* não tem sido comumente tolerada, e seu aprisionamento tem-se mostrado um costume execrado. A ideia, quando se trata da manutenção de animais vivos em cativeiro, é tornar esses locais o mais próximos do ambiente natural.¹⁵

Faz-se imprescindível observar que os animais alcançaram um novo *status*, passando a ser considerados “membros da família”: um giro (contínuo e radical) na condição (primitiva e marginal) de fontes de alimentação e vestuário e de meros instrumentos de serviço e transporte, para o qual estavam sempre disponíveis. Essa condição parental não é atribuída por seus proprietários, de maneira consuetudinária, mas por sentenças judiciais, como a do Tribunal de Justiça de São Paulo determinando, em 2018, que a guarda de animais de estimação, em virtude de separação de casais, deverá ser definida pelas varas de família, com a aplicação do Código Civil por analogia. A causa também tramita em instâncias superiores e há, no Congresso Nacional, matérias sobre o tratamento que deve ser dispensado aos animais, com equiparação da legislação brasileira à de outros países.

No caso da arte, ao servir-se dos corpos dos animais como uma peça da engrenagem visual, os artistas operam modificando os modos de emprego dos objetos para atuar em camadas de produção de sentido. E, em direção oposta ao que ocorreu a muitas ações de caráter artístico, vê-se que as estratégias visuais por meio da utilização dos corpos de animais parecem não se esgotar. Ao contrário, sobrevivem e atravessam condutas hodiernas, transmutando-se para adequar-se às poéticas de inúmeros artistas contemporâneos que tratam os animais sob novo prisma, restando mantida, em qualquer hipótese, a probabilidade de essa presença produzir polêmicas.

¹⁵ Ainda assim, tem sido alvo de inúmeros questionamentos, pelos danos causados, o chamado turismo animal, que prevê o contato direto com espécies selvagens.

Desde os anos 1960, quando se registra a exacerbação dos movimentos artísticos iniciados no século 19 e das novas possibilidades industriais inauguradas no começo do século 20, assistimos à transposição das fronteiras que circunscreviam aquilo que era conhecido como tradição artística moderna ocidental e à proliferação das apropriações (da natureza, da indústria, ou de poéticas) como possibilidades estéticas. Nesse processo de reificação, dilataram-se também os procedimentos com animais vivos ou mortos, que passaram a ser aceitos na condição de objeto (do mesmo modo que os demais elementos fabricados ou não), situação que ampliou o debate sobre os limites da arte, cuja radicalização tornou possível a toda sorte de artefatos vir a ser objeto de arte.

E, mesmo que tenham sido postos em dúvida em várias ocasiões – mediante conceitos (ainda persistentes) que privilegiam aspectos imateriais, além de muitas outras inquietudes, na busca por se afastar do conjunto das práticas hegemônicas e de noções tornadas modelares, seus referenciais, métodos e aparatos habituais –, os objetos seguiram resistindo em sua multiplicidade. Sob essa chancela, os animais continuaram sendo apropriados via operações que não pararam de se expandir e são vivenciadas por meio de diferentes canais de circulação de obras de arte. A despeito dos questionamentos e ameaças de agentes diversos, os espécimes e suas partes passaram a frequentar o repertório da arte de forma irreversível, ingressando em um fluxo que nem conflitos, controvérsias e confrontos de variadas ordens têm sido capazes de neutralizar.

Atentando para a extensão da temática – que poderia ensejar uma história da arte *paralela*, caso fosse possível abranger, sem simplificações, toda a vitalidade e repercussão dessa produção que se desdobrou ao longo dos séculos e que se confunde com o percurso da própria humanidade –, não presenciamos até agora evento que ressaltasse de maneira peremptória a devida estatura de obras possuidoras dessa peculiaridade. Iniciativas que proporcionassem uma visão dilatada do uso que é feito na arte de animais de toda espécie – das amostras figurativas primordiais até as manifestações contemporâneas mais atuais (quando têm sido apresentados em diferentes situações de exposição, nos mais inespecíficos meios e formatos) –, certamente, convergiriam para a abertura de novas perspectivas, atualizar perceptos, reciclar mecanismos de validação e desanuviar o olhar carregado de certa dimensão exótica que ainda tem sido posto sobre esses trabalhos. Contribuiriam também para o reconhecimento

do valor intrínseco das obras contendo animais, ao associá-las a caminhos já trilhados por objetos e artefatos em geral, hoje, incorporados (quase por completo) e tidos como eminentes para o sistema da arte, para a história da arte e a história do mundo.

Marco Túlio Lustosa de Alencar é mestre na linha *Teoria e História da Arte pelo PPGAV/UnB (2020). Graduado em teoria, crítica e história da arte pela mesma universidade e comunicação social – jornalismo pela Universidade Federal do Ceará.*

Referências

- AMARAL, Aracy A. Arte num período difícil (1964-c.1980). In: AMARAL, Aracy A. *Textos do Trópico de Capricórnio: artigos e ensaios (1980-2005)*. Vol. 1: *Modernismo, arte moderna e o compromisso com o lugar*. São Paulo: Ed. 34, 2006.
- BERGER, John. Why look at animals? In: BERGER, John. *About looking*. London: Bloomsbury, 2009.
- CANTON, Katia. *Alex Flemming, uma poética...* São Paulo: Metalivros, 2002.
- CHAIA, Miguel. Artivismo – política e arte hoje. *Aurora*, São Paulo, v. 1, p. 9-11, 2007.
- FOSTER, Hal. *O retorno do real: a vanguarda no final do século XX*. São Paulo: Cosac Naify, 2014.
- HICKMANN, Juliana Copetti. Animais em arte e representação: dos retratos às instalações. *Revista-Valise*. Porto Alegre, ano 3, v. 3, n. 6, dez. 2013. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/RevistaValise/article/view/41797/28113>. Acesso em dez. 2018.
- HUGHES, Robert. *American visions: the epic history of art in America*. New York: Alfred A. Knopf, 1997.
- LIMA, Joana D’Arc de Sousa. A arte e seu entrecruzamento com a política: arte-guerrilha, 1969-1971. *Idéias*, Campinas, ano 12 (1), 2005.
- MACIEL, Maria Esther. Prólogo. In: MACIEL, Maria Esther (org.). *Pensar/escrever o animal: ensaios de zoopoética e biopolítica*. Florianópolis: Editora UFSC, 2011.

MALTA, Marize. Imortal enquanto dure... animais, taxidermia e objetos do mal na arte. 25^o Encontro Nacional da Anpap – Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas, *Anais...* Porto Alegre, 2016, p. 2159-2174. Disponível em: http://anpap.org.br/anais/2016/simposios/s1/marize_malta.pdf. Acesso em dez. 2018.

MORAIS, Frederico. *Frederico Moraes*. Org. Silvana Seffrin. Rio de Janeiro: Funarte, 2004.

MORAIS, Frederico. *Crônicas de amor à arte*. Rio de Janeiro: Revan, 1995.

SHIPPEY, Tom. Throw your testicles. *London Review of Books*, v. 41, n. 24, 19 dez. 2019. Disponível em: <https://www.lrb.co.uk/the-paper/v41/n24/tom-shippey/throw-your-testicles>. Acesso em dez. 2019.

Artigo submetido em março de 2021 e aprovado em junho de 2021.

Como citar:

ALENCAR, Marco Túlio Lustosa de. Do *habitat* natural ao sistema da arte: o corpo do animal como evidência do complexo de mudanças do mundo. *Arte & Ensaios*, Rio de Janeiro, PPGAV-UFRJ, v. 27, n. 41, p. 212-232, jan.-jun. 2021. ISSN-2448-3338. DOI: <https://doi.org/10.37235/ae.n41.12> Disponível em: <http://revistas.ufrj.br/index.php/ae>

Ensaio para o accidental: a loucura e a queda em Rancière, Bas Jan Ader e dom Quixote¹

Essay for the accidental: loucura and fall in Rancière, Bas Jan Ader and Dom Quixote

Daniela Cunha Blanco

 0000-0002-9425-6394
danielablanc27@gmail.com

Resumo

A partir de duas figuras que marcam a modernidade – René Descartes e dom Quixote – pensamos como configuram modos de pensamento diversos e opostos. Entre o método que busca o encadeamento causal das coisas e a errância do corpo entregue às aventuras da imaginação, o filósofo e o cavaleiro instauram um embate que não é aquele entre a razão e o sensível, mas sim, entre dois modos da razão. Nosso intuito é pensar, especialmente a partir de Jacques Rancière, como o cavaleiro errante teria aberto um novo campo da experiência sensível que denominamos accidental, cujo gesto é a recusa da lógica do encadeamento causal cartesiano. Damos a ver, ainda, o modo como o gesto inaugurado por dom Quixote será reverberado nos gestos do artista contemporâneo Bas Jan Ader, com seu empenho em buscar a queda tal qual dom Quixote buscara a loucura. O que surgiria com a recusa da causalidade no cavaleiro e no artista, em nossa hipótese, é uma mudança de estatuto da própria noção de acidente ou accidental que, deixando de ser considerado erro a ser evitado, passará a ser experienciado como a única possibilidade para um mundo pautado na contingência da vida.

Palavras-chave

Heterogêneo sensível; Experiência accidental; Jacques Rancière; Errância; Modos de pensamento.

Abstract

Based on two figures that marks the modernity – René Descartes and Don Quixote – we think about how they configure different and opposite modes of thought. Between the method that seeks the causal chain of things and the wandering of the body given over to the adventures of the imagination, the philosopher and the knight establish a clash that is not that between reason and sensible, but between two modes of reason. We think, especialy from Jacques Rancière, how the errant knight would have opened up a new field of the sensible experience that we call accidental, whose gesture is the refusal of the logic of the Cartesian causal chain. We also show how the gesture inaugurated by Don Quixote will be reflected in the gestures of the contemporary artist Bas Jan Ader, with his efforts to seek the fall just as Don Quixote sought madness. What would arise with the refusal of causality in the rider and in the artist, in our hypothesis, is a change in the status of the very notion of accident or accidental that, no longer being considered as an error to be avoided, will now be experienced as the only possibility for a world based on the contingency of life.

Keywords

Heterogeneous sensible; Accidental experience; Jacques Rancière; Wandering; Forms of thinking.

¹ Este trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (Capes) – Código de Financiamento 001.

Retratado como uma figura esguia e frágil, o cavaleiro errante dom Quixote – personagem do livro *O engenhoso fidalgo D. Quixote de La Mancha*, escrito por Miguel de Cervantes (2005) – é visto como um acontecimento inaugural da literatura moderna. Que um cavaleiro errante, entregue a sua própria loucura, seja alçado a herói de uma época pode causar espanto; afinal, a subida do personagem ao rol dos heróis da modernidade expressaria a afirmação do *erro* e da *loucura* como figuras da razão moderna. Razão essa que logo associamos a outro personagem da modernidade: o filósofo René Descartes (2011) – imagem oposta à de dom Quixote –, para quem justamente o erro e a loucura aparecem como alvo contra o qual a razão deve lutar, em busca da verdade e do pensamento “claro e distinto”. Nosso pensamento, ainda envolto pela aura do filósofo, não sabe lidar muito bem com o erro. A experiência do pensamento, nos diz a ciência moderna cartesiana, deve ser reta e direta, deve buscar a verdade, fugir dos erros, deve ter método, e o método deve fazer partir de um ponto A para chegar a um ponto B, deve construir as relações entre as causas e os efeitos. Nas próprias palavras de Descartes (2009, p. 34), trata-se de “conduzir por ordem meus pensamentos, começando pelos objetos mais simples e mais fáceis de conhecer, para subir pouco a pouco, como por degraus, até o conhecimento dos mais compostos”. O filósofo chega a concluir que tudo aquilo que é objeto de conhecimento dos homens obedece a uma mesma cadeia de razões, bastando, com isso, criar um método capaz de deduzir a verdade de uma coisa a partir de outra, seguindo a ordem do mais simples ao mais complexo. Assim, a linha reta diz mais sobre o pensamento cientificista moderno do que a linha curva da errância, do que, ainda, o entrelaçamento confuso de linhas que formam, mais do que um percurso de A a B, uma rede, uma teia de aranha, sempre a ser reconstruída, a cada vez, de um ponto diverso.

Por esse motivo, nos causa tanto espanto que a errância de dom Quixote tenha se configurado como representante da modernidade. Com estas duas figuras – Descartes e dom Quixote – marcando o pensamento moderno, o campo de nossas experiências fica, ao mesmo tempo, delimitado pela “clareza e distinção” do pensamento cartesiano e atravessado pelo pensamento errante do herói enlouquecido. Parece, afinal, que, imersos no método do filósofo, acabamos por perder o rumo, que o campo da experiência não pode mais ser projetado, pensado, controlado. De qualquer causa que partamos, os efeitos serão acidentais.

A loucura de dom Quixote irá, assim, subverter o estatuto do acidente tal qual pensado por Descartes (2009, p. 7), para quem interessava conhecer as “‘formas’ ou naturezas dos ‘indivíduos’ de uma mesma espécie”, e não seus “acidentes”, que podem ser compreendidos como tudo aquilo que não faz parte da essência do homem. Como afirma Descartes (2011, p. 71), “a extensão, a figura, a situação e o movimento de lugar, é verdade que elas não estão formalmente em mim, porquanto sou apenas uma coisa que pensa”. Sendo essa a única essência do ser do homem, qualquer outra qualidade não o define como homem, antes, apenas aparece como um acidente. O acidental, assim, configura-se no pensamento cartesiano como uma névoa de aparências enganadoras, como o véu de ilusão que devemos fazer desaparecer pelo método do filósofo.

Nosso intuito é pensar como dom Quixote inaugura, mais do que um gênero ou estilo literário, um outro modo de pensamento. A partir de Jacques Rancière, em breve diálogo com Gilles Deleuze, pretendemos pensar como o cavaleiro errante teria aberto um novo campo da experiência sensível, que irá reverberar nos gestos do artista contemporâneo Bas Jan Ader, com seu empenho em buscar a queda tal qual dom Quixote buscara a loucura. A principal característica dessa experiência inaugurada na narrativa do cavaleiro e perpetuada nos gestos do artista é a recusa do modo de pensamento cartesiano, aquele pautado no encadeamento causal das coisas em busca da essência ou verdade. O que surgiria com a recusa da causalidade em nossa hipótese é uma mudança de estatuto da própria noção de acidente ou acidental que, deixando de ser considerado erro a ser evitado, passará a ser experienciado como a única possibilidade para um mundo pautado na contingência da vida.

Cabe notar que tais relações se fazem a partir de um recorte estético tal como compreendido por Rancière: não apenas algo referido ao sensível ou à sensibilidade, mas, antes, a um regime de identificação das artes, o regime estético. Trata-se de compreender que a arte não é uma figura fixa ao longo do tempo ou, ainda, em diversos espaços e campos discursivos; ela é uma figura sempre a se reconfigurar no interior de um regime que determina suas formas de visibilidade e de pensabilidade. Nesse sentido, a partir de um determinado regime – o estético –, é possível traçar um diálogo com a arte anterior ao próprio surgimento da estética, compreendida como uma disciplina ou campo teórico no interior da filosofia. Assim, percorrer o fio da errância entre dom Quixote e Bas

Jan Ader é, também, acompanhar a configuração do regime estético das artes e o modo com que rompe com os pressupostos do regime que o precedeu, qual seja, o regime representativo.

O louco da letra e o embaralhamento entre realidade e ficção

Como nos é contado no livro de Cervantes (2005), o fidalgo que se autoproclamará dom Quixote vende a maior parte de suas terras, pausa todas as suas atividades e passa a investir todo o seu tempo e dinheiro nos livros de cavalaria. O personagem se apaixona pelas palavras a tal ponto que, enlouquecido pela “letra errante” dos livros que lhe tomam o corpo – como diz Jacques Rancière (2010) –, resolve viver tais aventuras (ou desventuras) na vida real, empreendendo uma longa viagem com o único intuito de encontrar-se com toda e qualquer aventura, para retornar em glória e casar-se com sua amada Dulcineia – personagem que vem reunir-se ao rol de fantasias e invenções de sua cabeça. O corpo do cavaleiro errante, esguio e frágil, será entregue a viver a loucura que confunde ficção e realidade a tal ponto, que a própria divisão, antes garantidora da existência desses dois espaços separados, cai em ruínas. Vestindo uma armadura e acompanhado de um camponês pobre e tolo que faz de seu escudeiro, o cavaleiro errante reproduz, misturando fantasia e realidade, as aventuras dos romances de cavalaria. Cria para si uma princesa – que, na verdade, é apenas uma camponesa – em nome da qual irá lutar, com o intuito de retornar e lhe dedicar seu amor. Enfrentando diversos inimigos imaginários, dom Quixote terminará suas aventuras lutando contra um amigo, acreditando ser este um de seus piores inimigos. Preocupado em tirá-lo da loucura a que se entregou, o referido amigo se disfarça de cavaleiro e o derrota em uma luta diante uma multidão. O cavaleiro, assim, é dissuadido de continuar em suas aventuras e, retornando a casa, pede perdão a todos em seu leito de morte, tendo Sancho Pança ao lado até seus últimos minutos de vida.

Sem objetivos a não ser aquele de dar vida às histórias que lia nos livros de cavalaria, dom Quixote entrega seu corpo à “letra errante” da ficção. Não há um destino certo; o cavaleiro se joga na estrada com seu cavalo e seu fiel companheiro Sancho como um errante. Em sua recusa por manter separado o espaço da literatura, no qual as fantasias se diferenciam da realidade, dom Quixote vê

moinhos de vento se transformarem em gigantes, fantoches, em pessoas reais, uma procissão religiosa transfigurar-se em um grupo de sequestradores. Suas ações são sempre atrapalhadas, seus efeitos são sempre desastrosos. Tudo se passa como se *O engenhoso fidalgo D. Quixote de La Mancha* fosse um romance sobre a “falência da ação” da qual fala Rancière (2017b, p. 108) no livro *O fio perdido*:

a ação, como sabemos, não é simplesmente o fato de fazer algo. Ela é um modo do pensamento, uma estrutura de racionalidade que define, ao mesmo tempo, uma norma de comportamentos sociais legítimos e uma norma de composições de ficções.

Sua falência significa, assim, não apenas a falha das ações do personagem, mas também da ação como forma de pensamento que configura um mundo no qual cada coisa ocupa seu lugar “certo”, no qual a cada indivíduo é destinado um fim, no qual, ainda, cada espaço e cada tempo são partilhados a cada um segundo aquilo que lhe cabe em uma série de hierarquias e regras. A ação configura um modo de pensamento afeito às regras cartesianas, na qual se parte em linha reta de um ponto a outro com o intuito de encontrar, para cada causa, um efeito possível e, para cada efeito, uma causa. Que a ação falhe não significa somente que os efeitos esperados de um gesto não se realizem, mas, também, que a própria ideia de um encadeamento causal de fatos e acontecimentos não dá conta de explicar ou de pensar o que é a experiência. É preciso abdicar da causalidade para tornar possível o pensamento da experiência. Essa mesma experiência moderna que nasce no embate entre o corpo do cavaleiro errante entregue à loucura e o corpo desaparecido no método do filósofo.

Para Rancière (2017b), a falência da ação marca a ruptura do regime estético em relação ao regime representativo e deve ser compreendida como um modo de pensamento que libera toda imagem, palavra e todo corpo da obrigação de narrar um encadeamento de acontecimentos importantes. Não é apenas a linearidade que é banida em prol da multiplicidade de linhas da teia, mas também as hierarquias que definiam quais imagens, palavras e corpos seriam dignos de visibilidade e de pensabilidade. É essa reconfiguração operada pela falência da ação que cria espaço para que um louco seja herói, para que um corpo frágil possa guerrear contra moinhos de vento e batalhões saídos de

sua própria imaginação. Dom Quixote, porém, não faz uma simples passagem que vai da razão (realidade) ao mundo da imaginação (ficção). Com o embaralhamento das fronteiras entre os livros e a vida do personagem, como afirma Rancière (2010, p. 21), a própria divisão entre vida e arte é colocada em risco por

Dom Quixote, quebrando os titeres de mestre Pedro, recusando, assim, reconhecer um espaço-tempo específico no qual faz-se de conta acreditar em histórias nas quais não se crê. Assim, Dom Quixote não é simplesmente o herói da cavalaria defunta e da imaginação enlouquecida. Ele é também herói da forma romanesca, aquela de um modo da ficção que põe em perigo seu estatuto (tradução nossa).

Dom quixote faz ruir qualquer ideia de que aquilo que separa a ficção da realidade é uma espécie de convenção social, um contrato firmado entre as partes para garantir um espaço diverso no qual se pode mentir sem colocar a verdade em perigo. O cavaleiro inaugura um novo modo da ficção no qual o erro não só é aceito, mas, ainda, passa a qualificar um modo de pensar, um modo de ser e um modo de aparecer. A errância é seu modo de entregar seu corpo ao mundo, de experimentar a vida. Esse modo da ficção abre, assim, um campo de experiência para o acidental, pois o erro já não é mais efeito de alguma má decisão do pensamento. O erro é, antes, uma escolha cujas consequências acidentais não são vistas como algo a ser consertado ou revisto, mas como o próprio campo da experiência. Inverte-se, assim, o jogo: acidente e erro não são mais efeitos do pensamento; antes, é o próprio pensamento que será construído a partir da experiência do erro e do acidente. Aquela essência humana que Descartes acreditava garantir a partir da razão é substituída pela ideia de que aquilo que existe é o acidente contingencial.

A busca pela experiência acidental implica colocar o corpo em jogo. Esse corpo, contudo, não está nem imbuído de uma consciência anterior a tudo (o *cogito* cartesiano, com seu postulado “penso, logo existo”), nem completamente abandonado pela razão; não responde a um plano, mas, tampouco, deixou de se propor a algo. Figura frágil, evanescente, sempre a escapar ou a ser aprisionada, mas figura possível de ser experienciada, o acidental, em dom Quixote, aparece no jogo de seu corpo entre o ficcional e o real – que é um jogo entre dois modos diversos de ocupar o sensível: um pautado na convenção que separa realidade e

fantasia e outro capaz de fazer ruir tais separações. Esses dois modos de ocupar o sensível determinam, ainda, como nos mostra Rancière (2017b), temporalidades ou maneiras diversas de compreender e vivenciar o tempo: uma exige o encadeamento causal e linear do tempo, compreendendo que são responsáveis por tornar a ficção verossímil; na outra coisas e acontecimentos se ligam de maneira dispersa, em camadas temporais diversas que se sobrepõem em uma série contingencial de intercâmbios. Passa-se, assim, do regime representativo ao regime estético.

Deve-se notar, porém, que a interpretação estética de Rancière do embate em dom Quixote não coloca, de um lado, a razão e a realidade (cartesianas) e, de outro, o sensível e a fantasia. Sua loucura não é a ausência ou perda da razão de alguém que se teria deixado levar pela ilusão do sensível (como o quer Descartes). A loucura de dom Quixote não é ausência de pensamento, mas, sim, outro modo de pensamento. É o que nos mostra o estranho evento, para o qual Rancière nos chama a atenção, no qual dom Quixote deseja enviar uma carta a Dulcineia, sua amada, por intermédio de seu fiel escudeiro Sancho Pança. Aventurando-se pela Serra Morena, o cavaleiro, sem um papel que pudesse utilizar, decide escrever a carta no livro de bolso encontrado em uma sacola pertencente a um dos personagens que encontra pelo caminho. Sancho, que não sabe escrever, é imbuído da missão de levar a carta à próxima aldeia e lá solicitar a um mestre de escola que a transcreva em um devido papel de carta que deverá ser remetido, então, a Dulcinéia. Sancho, no entanto, questiona o cavaleiro sobre como reproduzir sua assinatura para que a carta pareça autêntica. Ao que dom Quixote responde, nas palavras de Rancière (2017c, p. 213-214),

com uma série de argumentos irrespondíveis: primeiro, Dulcineia não conhece a assinatura de Dom Quixote; segundo, Dulcineia não sabe ler; terceiro, Dulcineia não sabe quem é Dom Quixote; quarto, a própria Dulcineia, ou melhor a camponesa Aldonza Lorenço, não sabe que ela é Dulcineia. Então Sancho pode partir completamente tranquilo.

Dom Quixote demonstrava, até então, ter a amada Dulcineia como uma realidade para a qual retornaria após suas longas aventuras. Ao ser confrontado por Sancho quanto ao envio da carta, entretanto, demonstra uma perspectiva na qual a fantasia e a loucura, responsáveis por criar Dulcinéia, estão no mesmo



Figura 2
Bas Jan Ader, *In search of
the miraculous*, 1975

do miraculoso]. A primeira ação fora realizada em uma única noite na qual Bas Jan Ader caminhava por Los Angeles e se deixava fotografar pela esposa. A série, composta por 18 fotos, mostra uma silhueta evanescente lutando contra as luzes da cidade pelo seu direito de desaparecer. Um corpo solitário, figurado como uma sombra em meio à escuridão salpicada de pontos de luz.² A segunda ação – se assim a denominamos é apenas de maneira precária e provisória, pois que se assemelha mais à falência da ação inaugurada por nosso cavaleiro errante, dom Quixote – era a impossível jornada pelo Atlântico, no *Ocean Wave*, saindo de Massachussets com destino a Falmouth, na Inglaterra. A travessia, que deveria ter acontecido no período de dois a três meses, nunca foi completada. O milagre não foi encontrado. Ao menos se o considerarmos a realização total de uma ação; ao menos se o entendermos como a recusa da queda, como a negação da falha e do erro; ao menos se postulamos o milagre como a conquista alcançada por um herói. Os gestos de Bas Jan Ader, porém, ecoam a errância de dom Quixote mais do que a assertividade das ações heroicas. Se dom Quixote entregou seu corpo ao accidental perseguindo deliberadamente a loucura, Bas Jan Ader, por sua vez, entregará seu corpo à queda na busca pela “mesma” experiência accidental.

² (Imagens 1 e 2) As imagens referentes a *In search of the miraculous* podem ser encontradas no link: <https://aucourantarts.wordpress.com/2012/03/18/bas-jan-ader/>.

No primeiro vídeo realizado por Bas Jan Ader, *Fall I* [A queda I], o artista senta-se, impassível, em uma cadeira em cima do telhado de sua casa. Como se apenas deixasse a gravidade fazer efeito sobre um corpo que não resiste, vemos sua fina silhueta começar a inclinar-se, e seu corpo, girando em torno de seu próprio eixo, funcionar como uma roda que o leva do céu ao chão. Rolando telhado abaixo, a cadeira que antes sustentava seu corpo em cima do telhado, caindo também, passa por cima de sua cabeça. Já na beirada do telhado, quando seu corpo alcança o ar, vemos o sapato escapar-lhe do pé e cair no chão, como uma advertência do que nossos olhos verão a seguir: um corpo submetido à gravidade, um corpo que se joga à experiência da queda. A entrega de seu corpo faz estremecer nosso próprio corpo, assustado diante de sua impassividade. Em *Fall II* [A queda II], será sobre uma bicicleta que veremos Bas Jan Ader avançar em direção a um rio em Amsterdã, pedalando calmamente, e entregando-se novamente à queda. Veremos, ainda, inumeráveis vezes, Bas Jan Ader entregar seu corpo à queda e ao ato de falhar, levantando pedras que caem e apagam as luzes ao redor de seu corpo, pendurado a uma árvore para deixar-se cair, equilibrando-se ao lado de um cavalete para logo tombar ao chão em sua direção ou, até mesmo, em uma queda metafórica, em um vídeo no qual vemos o artista chorar desesperadamente, as lágrimas escorrendo sobre sua face, o corpo chacoalhado pelos espasmos de tristeza.³

Encadeando uma queda à outra, interligando-as a um fio de causalidade, seria fácil e imediato afirmar que *In search of the miraculous* [Em busca do miraculoso] surge como o grande e último espetáculo de um artista. Porém, buscaremos outro pensamento possível, recusando a causalidade cartesiana, para traçar, em seu lugar, o entrelaçamento com o fio traçado pela experiência acidental quixotesca. Afirmaremos que a derradeira obra de Bas Jan Ader é, não o último ato que viria compor uma linha de acontecimentos anteriores, mas, sim, a repetição incessante de um gesto: aquele de entregar-se à queda e ao acidental, aquele, ainda, da confirmação incessante da falência da ação tal qual compreendida por Rancière. A jornada pelo mar foi não apenas o fim de sua vida

³ (Imagens 3, 4 e 5) Alguns dos vídeos referidos no texto, como *Fall I* [A queda I], *Fall II* [A queda II] e *Broken Fall* [Queda quebrada], podem ser vistos em sequência no link: https://www.youtube.com/watch?v=O_Vr1H_PK_c&list=PLoJAccB3EnFDqJfJxblLaWBAC5Gpi-xTml. Outro vídeo, ainda, *I'm too sad to tell you* [Eu estou triste demais para dizer], pode ser encontrado no link: <https://www.youtube.com/watch?v=KQ1U3XbEzR4>



Figura 3
Bas Jan Ader, *Fall I*, 1970



Figura 4
Bas Jan Ader, *Fall II*, 1970



Figura 5
Bas Jan Ader, *Broken Fall*,
1971

artística, mas, também, seu suspiro de vida final. Desaparecido após a terceira semana vagando pelo mar, o corpo do artista nunca foi encontrado. Seu pequeno barco, destinado à grandes feitos, foi encontrado cerca de um ano depois próximo à costa da Irlanda. Todas as criativas especulações em torno do desaparecimento do artista – navegando entre o suicídio ou a possibilidade de que Bas Jan Ader esteja ainda vivo, vivendo outra identidade – em nada nos interessam. Afinal, tais especulações estariam preocupadas em perguntar sobre uma certa eficácia ou não de sua ação, sobre ter ela sido ou não sua grande obra (um salto calculado pela mente genial do artista que, tendo morrido ou assumido uma outra identidade, teria alcançado o maior feito de sua vida: deixar à posteridade sua mais importante obra de arte). Considerar uma linha causal entre suas obras e ações seria inseri-lo naquela temporalidade já rompida por dom Quixote, na qual cada gesto deve ser explicado, esmiuçado e encaixado em uma série causal que vai de A a B; seria, assim, pensar os gestos de Bas Jan Ader a partir do método cartesiano, ao regime representativo, reduzindo sua experiência a um projeto cuja eficácia deveríamos medir.

Considerar a própria ideia de um legado deixado pelo artista é, no mínimo, desconsiderar sua imensa paixão pela queda, é esquecer a atração fusional que o ato de falhar tinha sobre Bas Jan Ader. Se ele foi um louco, não o foi por ter almejado um projeto grande demais, talvez irrealizável, mas, sim, por ter entregado seu corpo à arte, por ter ultrapassado, com seu corpo, todas as bordas que desenham o espaço da arte como algo separado da vida, e por tê-lo feito não abdicando da diferença desse espaço, mas inserindo-a radicalmente no espaço comum e banal da vida, como o fez dom Quixote ao recusar a convenção da literatura compreendida como um campo no qual a ficção está separada da realidade. Os gestos de Bas Jan Ader e sua insistência por entregar seu corpo à queda e ao acidental nos levam a tentar interpretá-lo, e há diversas histórias sobre a vida individual do artista que aparecem, aqui e ali, como “explicações” de suas escolhas artísticas. Uma delas é o fuzilamento do pai quando o artista tinha apenas dois anos de idade. Atuando como pastor da Igreja protestante holandesa, seu pai foi condenado pelo nazismo por abrigar e ajudar judeus. Assim, poder-se-ia dizer que Bas Jan Ader estaria destinado a repetir os atos heroicos do pai, entregando o corpo à arte. Mas, há algo em seus gestos que extravasa qualquer cálculo ou escolha, qualquer idiosincrasia de uma determinada biografia. Nos afastamos, assim, do pensamento da vida individual do artista para pensar seus gestos a partir de uma outra temporalidade: aquela concebida por Rancière como recusa ao encadeamento causal, e pensada, também, por outro autor, Gilles Deleuze (2016, p. 410), como vida impessoal, ou vida singular “vida de pura imanência, neutra, para além do bem e do mal, pois o sujeito apenas, que a encarnava no meio [*milieu*] das coisas, é que a tornava boa ou ruim” (Deleuze, 2016, p. 410).⁴

⁴ Rancière (2013) traça alguns diálogos com Deleuze, em especial em suas discussões em torno do cinema, a partir de uma crítica, qual seja, aquela que afirma que o pensamento de Deleuze sobre dois momentos diversos do cinema (o da imagem-movimento e o da imagem-tempo) teria perdido de vista que ambos os modos de trabalhar a temporalidade já estariam contidos no regime estético, antes ainda do surgimento do cinema, naquilo que Rancière denominou revolução literária. Rancière, assim, leva para o pensamento do cinema a discussão da falência da ação, característica do regime estético, do campo literário para o campo do cinema e da imagem. Apesar de tais divergências, acreditamos que seja possível fazer a aproximação entre os autores a partir do recorte do pensamento do impessoal e do singular, afinal, ambos os autores pensam tais categorias em momentos diversos de suas obras, demonstrando bastante proximidade e diálogo.

Uma vida que extravasa qualquer ideia de eficácia, qualquer noção de causalidade, pois, uma vida não subsumida às decisões de uma consciência que lhe preceda, que não está sob jugo de um *eu* ou sujeito que determina seu campo de experiência.

Deleuze, interessado em recusar o *cogito* cartesiano e todo o arcabouço metodológico que traz consigo, concebe a ideia de uma vida impessoal, que tomamos emprestada para pensar a experiência acidental. Com sua busca pelo acidental, na queda, Bas Jan Ader foi apenas um corpo que se deu à vida, uma vida impessoal desprovida de qualquer ideia de individualidade; descarnada, assim, de qualquer idiosincrasia que lhe fizesse ser reconhecido como dono de suas ações, como um sujeito anterior à experiência de seu corpo. Ainda seguindo o pensamento de Deleuze (2016, p. 410), “a vida de tal individualidade se apaga em proveito da vida singular imanente a um homem que não tem mais nome, embora não se confunda com nenhum outro. Essência singular, uma vida...”.

A “individualidade” pertence a esse mundo da vida ordenada e da biografia: um artista, holandês, leitor de Kant, Hegel e Camus, filho de um pai assassinado pelo nazismo. A “singularidade”, por sua vez, diz respeito a esse “homem que não tem mais nome”, do qual fala Deleuze (2016, p. 410). A individualidade é construída como um quebra-cabeça no qual cada parte tem seu lugar em um encadeamento causal. A vida singular, por sua vez, é acidental. É disto que se trata: como viver o acidental – aquilo que advém inesperadamente – se não nos permitimos sair de nossa vida ordenada e individual, de nossa vida em que cada gesto tem lugar, explicação, causas e consequências? Ao mesmo tempo, como afirmar que o acidental é algo que buscamos se, a partir do momento em que projetamos algo, ele logo passa a deixar de ser acidental? Pensamos ser essa a questão que reúne Bas Jan Ader e o cavaleiro errante dom Quixote: esse movimento ou gesto que não está imbuído de um desejo de encontrar uma resposta, mas simplesmente de viver uma tal experiência. Viver e experienciar a pergunta sobre a possibilidade do acidental. O gesto de Bas Jan Ader, assim, foi entregar seu corpo à queda na construção de uma experiência acidental, bem como o do cavaleiro errante foi entregar o corpo à loucura em busca desse mesmo acidental.

O contraste entre uma vida singular e uma vida individual, concebido por Deleuze, aparece, também, no pensamento de Rancière (2017a), sob outra forma. Ao analisar a literatura romanesca Rancière aponta a “revolução sensível” que teria se operado com a configuração de uma escrita preocupada com os “momentos quaisquer” – momentos que a nada servem, desprovidos de

funcionalidade, acontecimentos descarnados de um sentido lógico. “Momento qualquer” no qual a vida do “qualquer um” ou dos “anônimos” irrompe em algo inesperado, acidental. O anônimo, como diz Rancière (2005, p. 81), “não é uma força originária. É o conceito de uma distância, ou, melhor, um conceito-distância. Não há um ser-anônimo, mas, sim, devires-anônimos” (tradução nossa). Para Rancière, o anônimo não é um indivíduo identificado, tampouco uma massa de pessoas que se reúnem em torno de algo: grupos, coletivos ou mesmo a ideia mais geral de povo não explicam o sentido do termo. Mais do que um conjunto de corpos, o anônimo é esse “conceito-distância” que reúne “quase-corpos”. Vidas que não são reconhecidas como sendo a de um determinado indivíduo. Mas, antes, vidas partilhadas entre os “quaisquer” em sua imponderabilidade.

Os gestos de Jan Ader não nos dizem nada sobre como viver nossas vidas do trabalho, da casa e das relações sociais, mas nos afetam e nos tocam como se a entrega de seu corpo à queda partilhasse com nossos corpos o desejo de caminhar por outros tempos, outros espaços. Como observa Deleuze (2016, p. 410),

uma vida está em toda parte, em todos os momentos que atravessa este ou aquele sujeito vivo e aos quais certos objetos vividos dão a medida: vida imanente levando consigo os acontecimentos ou singularidades que nada fazem senão atualizar-se nos sujeitos e nos objetos.

Essa vida anônima que se manifesta nos gestos de Bas Jan Ader não é efeito de sua consciência. Os gestos do artista não se resumem a uma explicação causal cujos sintomas aparecem já de partida em sua personalidade ou história de vida. Desviar, assim, da individualidade de Bas Jan Ader, de sua identidade e das histórias que a compõem, não faz, simplesmente, com que ela desapareça, mas torna possível que a experiência acidental não seja resumida a uma linha causal de acontecimentos. Com tal desvio, dá-se espaço para o surgimento de uma vida acidental – uma vida singular, com Deleuze, e anônima, com Rancière –, na qual aquilo que advém não é o já esperado, não é mero desdobramento de ações cujos efeitos já se sabiam de partida. Rancière opõe a uma vida ordenada pelos espaços e papéis sociais – com seus ritmos e temporalidades determinadas pelas necessidades “individuais” – uma vida cuja temporalidade não é a do encadeamento causal, mas, antes, a da sobreposição de camadas espaçotemporais em sua multiplicidade. Nessa temporalidade, os gestos de Bas Jan Ader expressam uma vida anônima que escapa a todo esforço por explicá-la.

Tecendo fios soltos: o heterogêneo sensível e a experiência acidental

E é nesse sentido que podemos aproximar a figura de dom Quixote à silhueta esguia, sempre em queda, de Bas Jan Ader. Os dois errantes, ao entregar seus corpos à experiência acidental, deslocam os gestos de seus espaços usuais, desviam o sentido que lhes atribuímos e, com isso, dão a ver aquilo que Rancière (2009, p. 59) aponta como sendo a capacidade da arte: de reconfigurar “o mapa do sensível confundindo a funcionalidade dos gestos e dos ritmos adaptados aos ciclos naturais da produção, reprodução e submissão”. A queda, em Bas Jan Ader, bem como a loucura, em dom Quixote, não aparecem como aquilo que se costuma evitar e do qual nos sentimos envergonhados. Antes, a queda e a loucura são constitutivas de uma vida que procura viver uma temporalidade diferente daquela imposta pela ordenação social. Há, apenas, o acidental: uma experiência radical do sensível que pode ser pensada a partir do que Rancière (2011, p. 171) aponta como

um modo de ser específico do sensível, de um ‘sensível heterogêneo’, subtraído das conexões habituais do conhecimento e do desejo, e tornado manifestação de uma identificação entre o pensamento e o não pensamento, entre o querer e o não querer, entre a atividade e a passividade (destaque nosso).

Entrelaçando – não em linha reta, mas em camadas sobrepostas – a experiência da queda em Bas Jan Ader, a experiência da loucura de dom Quixote, a “vida singular” de Deleuze e o “momento qualquer” dos “anônimos” de Rancière, construímos a ideia de uma experiência sensível cujas características não podem ser explicitadas em uma racionalidade passível de reprodução. O que não significa dizer que não possa ser pensada, tampouco que não se possa vivê-la. Antes, é apenas o pensamento em ato, bem como a vida em ato, que pode configurá-la de fato. Navegamos, assim, entre a vida que nos é imposta pela ordenação da produção incessante e uma vida cujo fio solto só pode ser construído no momento mesmo em que nos perdemos: uma experiência acidental. O acidental, assim, é um modo de experiência que se configura nesse espaço entre a vida individual e a vida singular, entre as idiossincrasias de uma individualidade e o anonimato do “qualquer um”. Bas Jan Ader e dom Quixote buscam a queda e a loucura, aceitam-nas como se suas vidas só fossem possíveis singularizadas naquilo que toda vida individual recusa.

Resta, assim, quase nenhuma resposta, mas, sim, uma série de questões que moveram este ensaio para o acidental. O que seria entregar-se ao acidental? O acidente é aquilo que nos acomete sem que o esperemos, aquilo do qual gostaríamos de fugir pois nos é estranho. Mas não seria justamente isso que pensamos quando falamos daquilo que a arte é capaz de operar em nós? Não se trata da possibilidade de experienciar algo que desloca nosso cotidiano? Às vezes, aliás, é essa a sensação que temos quando nos deparamos com certa obra em uma exposição, com certa imagem em um filme ou com certas palavras em um livro: um algo acidental que nos acomete, que nos atravessa. Mas é preciso olhar a imagem, é preciso entregar seu corpo à imagem para que ela o afete. É necessário fazer com que as palavras entrem no corpo. É isso que dom Quixote e Bas Jan Ader fazem ao entregar-se ao acidental: deixam-se abertos para uma experiência sensível heterogênea, como a que descreve Rancière. Assim, se, como espectadores ou como simplesmente corpos viventes, seguirmos a insistência de Bas Jan Ader e de dom Quixote, nos entregando à experiência acidental, possamos, talvez, sentir uma espécie de descentramento, uma dissolução de nossa individualidade, possamos viver, talvez, por um segundo, aquela vida singular e anônima.

Daniela Cunha Blanco é doutoranda em filosofia na Universidade de São Paulo e bolsista Capes.

Referências

- CERVANTES SAAVEDRA, Miguel de. *O engenhoso fidalgo D. Quixote de La Mancha*. Primeiro livro. Trad. Sérgio Molina. 3 ed. 1 reimp. São Paulo: Editora 34, 2005.
- DELEUZE, Gilles. Imanência: uma vida. In: *Dois regimes de loucos*. Trad. Guilherme Ivo. São Paulo: Editora 34, 2016.
- DESCARTES, René. *Meditações metafísicas*. Trad. Maria Ermantina de Almeida Prado Galvão. 3 ed. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2011.
- DESCARTES, René. *Discurso do método*. Trad. Maria Ermantina de Almeida Prado Galvão. 4 ed. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2009.

RANCIÈRE, Jacques. *Le bords de la fiction*. Paris: Éditions du Seuil, 2017a.

RANCIÈRE, Jacques. *O fio perdido: ensaios sobre a ficção moderna*. Trad. Marcelo Mori. São Paulo: Martins Fontes, 2017b.

RANCIÈRE, Jacques. *Políticas da escrita*. 2 ed. Trad. Raquel Ramalhete, Laís Eleonora Vilanova, Ligia Vassalo e Eloisa Araújo Ribeiro. São Paulo: Editora 34, 2017c.

RANCIÈRE, Jacques. *A fábula cinematográfica*. Trad. Christian Pierre Kasper. Campinas: Papyrus, 2013.

RANCIÈRE, Jacques. A comunidade estética. Trad. André Gracindo e Ivana Grehs. *Poiesis*, Niterói, n. 17, 2011.

RANCIÈRE, Jacques. *La parole muette*. Paris: Fayard/ Pluriel, 2010.

RANCIÈRE, Jacques. *A partilha do sensível*. Trad. Mônica Costa Netto. 2 ed. São Paulo: Editora 34, 2009.

RANCIÈRE, Jacques. *Sobre políticas estéticas*. Trad. Manuel Arranz. Barcelona: Servei de publicacions de la Universitat Autònoma de Barcelona, 2005.

Artigo submetido em março de 2021 e aprovado em junho de 2021.

Como citar:

BLANCO, Daniela Cunha. Ensaio para o acidental: a loucura e a queda em Rancière, Bas Jan Ader e dom Quixote. *Arte & Ensaios*, Rio de Janeiro, PPGAV-UFRJ, v. 27, n. 41, p. 233-250, jan.-jun. 2021. ISSN-2448-3338. DOI: <https://doi.org/10.37235/ae.n41.13>. Disponível em: <http://revistas.ufrj.br/index.php/ae>

Monumentos urbanos e arte pública: os obeliscos em rotação¹

Urban monuments and public art: the obelisks in rotation

Edilson Pereira

 0000-0001-8308-661X
edilson.pereira@eco.ufrj.br

Resumo

Este ensaio aborda uma forma monumental antiga e muito disseminada no mundo – o obelisco e suas variações – para refletir sobre a importância desse artefato estético e sociocultural até o último século, quando passa a interagir com questões oriundas dos debates propostos pela “arte pública”. Considerando os usos históricos e contemporâneos dos monumentos verticais não figurativos, abordo algumas intervenções e instalações artísticas, focalizando monumentos públicos, para mapear as estratégias de subversão das formas e sentidos a eles atribuídos. Demonstro que certos monumentos são objeto de várias intervenções ao longo do tempo, enquanto algumas instalações artísticas se apresentam como contramonumentos em sintonia com os princípios de participação e debate público que animam os valores democráticos.

Palavras-chave

Obelisco; Monumento público; Arte pública;
Paisagem urbana; Contramonumento.

Abstract

This essay discusses an ancient monumental form and very widespread in the world – the obelisk and its variations – to reflect on the importance of this aesthetic and sociocultural artifact until the last century, when it started to interact with issues arising from the debates proposed by the “public art”. Considering the historical and contemporary uses of vertical non-figurative monuments, I address some interventions and artistic installations focusing on public monuments to map the subversion of the forms and meanings canonically attributed to such artifacts. There are cases in which a monument is the object of several interventions over time, and others, complementary, in which the proposal is to constitute a counter-monument in line with the principles of participation and public debate that animate democratic societies.

Keywords

Obelisk; Public monument; Public art; Urban landscape; Counter-monument.

¹ Uma versão preliminar deste ensaio foi apresentada, no início de 2021, na disciplina “Antropologia da modernidade. Materialidades e espaço público: monumentos”, ministrada por Emerson Giumbelli no PPGAS da UFRGS, da qual participei como professor convidado. Agradeço à turma e ao colega a estimulante interlocução.

O obelisco parece servir como a expressão perfeita da união – uma grande massa coalescida em um único gesto que desmente todo o dissenso. Mas essa forma de ler o monumento fala mais de desejo do que de realidade.
(Savage, 1987, p.226)²

A vida sociocultural dos monumentos é marcada por um interessante dilema: eles seguem sendo fabricados e inseridos na paisagem urbana ao mesmo tempo em que cresce a desconfiança em relação a eles. No campo das artes, as vias de experimentação e reflexão sobre os monumentos oficiais vêm sendo analisadas por vários autores que focalizam a arte contemporânea (Young, 1992; Danziger, 2010; Seligmann-Silva, 2016; Cidade, 2017, entre outros). Um ponto comum nesses estudos é a constatação do aumento do número de artistas e coletivos que se engajam em pautas “públicas” envolvendo os direitos urbanos e de minorias, cujas histórias frequentemente são obliteradas dentro e fora dos grandes centros de arte. Em conjunto, as ações dessa natureza formam o que se convencionou chamar de arte pública, uma noção de difícil definição (Felshin, 1995; Deutsche, 2018), pelo fato de englobar uma miríade de iniciativas e processos artísticos que, em alguma medida, incluem a ênfase nas formas de participação, mediação e reflexão compartilhadas entre artistas e seus públicos interlocutores. *Grosso modo*, trata-se de projetos que visam criar intervenções no território e na cena urbana, estimulando o “debate público” em torno de símbolos e valores que integram a vida em democracia.

Neste ensaio, recupero a história de um tipo particular de artefato, o obelisco, para pensar a consagração e a subversão de sua forma monumental pela arte pública. Abordarei diferentes obeliscos e algumas de suas variações, como colunas ou pilares que, em vez de integrar um conjunto arquitetônico, sustentando-o, são exibidas isoladamente em espaços urbanos, destacados

² No original: *the obelisk seems to serve as the perfect expression of union – a great mass coalesced into a single gesture that belies all dissension. But this way of reading the monument speaks more of longing than of reality;* nessa e nas demais citações em idiomas estrangeiros a tradução é nossa.

do entorno. O interesse pelo monumento não figurativo decorre, em parte, da constatação de que a ausência de eloquência e dramaticidade que marcam as esculturas ou cenas de caráter realista faz com que, em sua geometria e verticalidade característica, ele seja menos problematizado na cena pública. O relativo silêncio pode ser um indicativo da eficácia alcançada pelo modelo de marcadores urbanos, usados para orientar pensamentos coletivos em torno de um passado a se cultivar – ou seja, uma forma estética secularizada, mas com efeitos de consagração (Pereira et al., 2018).

Considero a antiguidade e perenidade da forma para analisar sua reprodução e apropriação transcultural até a atualidade, quando são abordados exemplos contemporâneos de relação com os obeliscos e seu simbolismo. Baseando-me em casos de várias partes do mundo, sejam eles antigos ou modernos, argumento que, seja por meio do reforço, desvio ou contraposição às formas monumentais canônicas, o cruzamento analítico dos monumentos com questões da arte pública pode gerar novos modos de pensar o tema. Em síntese, proponho ir além da definição de uma tipologia de artefatos e arquiteturas, com o intuito de enfatizar as vias criativas inauguradas por artistas e coletivos que permitem pensar criticamente formas monumentais como os obeliscos.

Depois de breve caracterização histórica e cultural dos obeliscos, a análise focaliza as ações *site specific*, de Marta Minujín e Leandro Erlich, que duplicam, tombam e subvertem a geometria de poder expressa pelo monumento central de Buenos Aires. Com o intuito de cartografar parte da complexa relação entre estéticas, políticas da memória e espaço público, o artigo avança até a ideia de “contramonumento” proposta por John Gerz e Esther Shalev-Gerz, em Hamburgo, na Alemanha. Em conjunto, esses e os demais casos aqui acionados são considerados alternativas plásticas e conceituais aos modelos de representação oficial da autoridade e do poder instituído.

Perenidade e apropriação da forma

Para apreender a singularidade das intervenções da arte contemporânea em relação aos monumentos verticalizados, vale a pena recuperar parte da história dessa forma canônica, considerando suas raízes culturais e sua transformação ao longo do tempo. Mais do que uma extensa revisão do passado da

forma obelisco, proponho explorar alguns casos históricos exemplares, que permitam compreender certos procedimentos de apropriação e ressignificação que antecedem e excedem os experimentos da arte contemporânea, mas que encontram neles possíveis reverberações.

Pilares, colunas e obeliscos representam uma das fórmulas monumentais mais antigas e repercutidas do mundo, configurando-se como artefatos elaborados com a finalidade de marcar e qualificar certo espaço e tempo, singularizando-os. Na forma de monolitos esculpidos ou como produtos de engenharia, eles são estrategicamente dispostos em áreas abertas, dando-lhes destaque em relação ao entorno edificado. As raízes históricas dos obeliscos, em particular, remontam a 2500 a.C. aproximadamente, estando integradas ao universo religioso e funerário egípcio, de devoção ao deus solar Rá (Salgueiro, 2008). O culto ao sol justificaria a “forma de ‘agulha de pedra’” que representaria, desde o cume, os “raios de sol petrificados” (Salgueiro, 2008, p. 33).

No continente europeu, o artefato religioso e sua forma prototípica ganharam novos sentidos. Ainda na Antiguidade romana, os obeliscos foram associados às arquiteturas celebrativas de conquistas e batalhas do império (Le Goff, 1990, p. 536). O uso comemorativo se consolida nos séculos posteriores, e as conquistas representadas pelos obeliscos, até como troféus expropriados de seus locais de origem, compreendiam a vitória do cristianismo romano sobre o paganismo. Obeliscos egípcios e cópias imperiais integravam a paisagem da Roma antiga.

Séculos depois, no contexto da Contrarreforma, o centro geográfico do catolicismo no Ocidente se valia dos obeliscos para narrar sua história monumental. Data dessa época, no século 16, a construção da Basílica de São Pedro e a instalação do obelisco que permanece na praça do Vaticano até hoje. O projeto construtivo da basílica visava firmar aquele espaço como o centro geográfico do catolicismo, sua capital. Para tanto, a própria cidade de Roma passaria por uma reforma urbana, comandada pelo papa Sixto V (1521-1590). A sacralização da cidade ocorreria mediante sua reconfiguração material e simbólica, alterando os marcos de sua topografia e paisagem. Vários obeliscos antigos foram deslocados e se intensificou o processo de “monumentalização dos locais de descanso dos mártires cristãos” (Cymbalista, 2010, p. 56). Entre esses locais, estava justamente o terreno escolhido para a edificação do Vaticano. No primeiro século,

existia naquele sítio o Circo de Nero, em que inúmeros cristãos foram sacrificados. A arena de espetáculos do imperador destacava em seu interior um obelisco egípcio, troféu exibido pelo poder romano que se tornou um ponto de martírio (Cymbalista, 2010).

Em 1586, o obelisco foi transportado ao centro da praça de São Pedro. Sobre o monolito original, foram instaladas novas figuras, incluindo uma cruz em seu topo. Em vez de apagar o passado do artefato, a apropriação cristã operou de modo a acentuar algumas de suas facetas históricas, propositadamente. A forma que antes expressava o culto a um deus solar, em Heliópolis, no Egito, tornou-se uma metonímia da hierarquia eclesial: um centro verticalizado de poder, que conecta Céu e Terra. Enquanto representante de Cristo na Terra, a Igreja enfatiza a representação da divindade como “o sol da justiça” (Malaquias, 4:2) e “a luz do mundo” (João, 8:12).

Esse caso-limite mostra que, além de a forma obelisco ser utilizada historicamente para diferentes fins, a durabilidade de certos monumentos permite que eles acumulem várias camadas de sentido, por vezes díspares ou recombinadas entre si. À medida que foi se consagrando como um cânone, o obelisco se estabeleceu em uma forma que ultrapassa fronteiras nacionais e repertórios culturais. Em sua economia estética própria, ele se revela capaz de articular sentidos potencialmente contraditórios ao longo de sua biografia cultural (Kopytoff, 2008).

A ambiguidade dessa forma monumental pode ser notada no papel desempenhado pelo obelisco que se localiza no umbigo da cidade de Paris, a Place de la Concorde. O terreno destinado à instalação do obelisco proveniente da cidade egípcia de Luxor, no século 19, foi a praça onde, no contexto da Revolução Francesa, o neto do Rei-Sol, Luís XVI, foi decapitado com Maria Antonieta. Considerando o passado sangrento do local, Taussig (2012, p. 15) pondera que as sociedades constroem espaços que servem não só para reafirmar um sistema de poder estabelecido, mas também para abrigar a sua transgressão. Seria esse o caso da Concorde, espécie de centro ritual do Estado francês. Para o autor, a história do monumento condensa uma ambiguidade irresoluta, uma opacidade inerente que se replica em outros monumentos não figurativos. Em sua análise, Taussig recupera os escritos de Walter Benjamin sobre a Concorde e seu marco central.

Obelisco. Aquilo que há quatro mil anos foi sepultado e ali está hoje no centro da maior de todas as praças. Se isso lhe fosse profetizado – que triunfo para o faraó! O primeiro império cultural do Ocidente trará um dia em seu centro o monumento comemorativo de seu reinado. Que aspecto tem, na verdade, essa glória?

Nenhum dentre dez mil que passam por ali se detém; nenhum dentre dez mil que se detêm pode ler a inscrição (Benjamin, 1987, p. 36).

Benjamin sublinha a ambivalência do artefato “histórico”, cultuado por razões distintas em cada lado do Mediterrâneo. Ao atravessar fronteiras temporais e territoriais, o obelisco com seu grafismo característico se torna uma espécie de símbolo indecifrável, pela linguagem que apresenta em suas faces laterais. Destacado no entroncamento de vias centrais do “império cultural” francês, ele permanece como um objeto mudo, inoperante em sua significação primeira. Porém, sua posse e exibição pública tornam-no um tipo de troféu, reportando-nos à história colonial e dos expedientes de expropriação, mantidos pelos países europeus por meio de acordos diplomáticos assimétricos. A metrópole parisiense assiste e se exhibe por meio de um artefato exótico e, ao mesmo tempo, convertido em um emblema da cidade e de seu passado.

Marcos “públicos” da modernidade

Os exemplos monumentais apresentados até aqui mostram que a perenidade material dos obeliscos permite, em certos casos, que eles tenham longa biografia, atravessando épocas e usos culturais. Trata-se de uma forma monumental antiga, apropriada e reproduzida, mas que por conta de sua geometria singular – enquanto objeto destituído da eloquência característica dos monumentos que dramatizam pessoas ou cenas – pode servir como um símbolo adequado a fins muito afastados de sua função ritual primeira.

No contexto da modernidade, os obeliscos se mantiveram integrados a novos usos políticos e culturais. Numa época marcada pela ideologia do progresso, que tendeu a universalizar a compreensão do tempo como uma flecha irreversível, afastando o presente sempre mais do passado, erigir monumentos para fazer lembrar algum personagem, evento ou história associada à identidade coletiva se tornou uma prática compartilhada por muitas nações europeias e

além. Complementarmente, diferentes objetos e construções passaram a ser incluídos no rol dos artefatos monumentalizados, isto é, que adquiriram a qualidade de marcação territorial e histórica, seja regional ou nacional.

Ao estudar o tema, o historiador da arte e conservador vienense Alois Riegl (2014) constatou não apenas a continuidade do uso dos monumentos, mas a renovação de seu valor e a proliferação de suas formas. Escrevendo na aurora do século 20, ele considerava a modernidade o cenário de desenvolvimento do “culto moderno dos monumentos”, que consiste em uma atenção devotada e consciente a esse tipo de artefato urbano. Tal culto resultava da atribuição de valor de antiguidade e historicidade aos monumentos, como substratos materiais de civilizações antigas ou documentos vivos de um passado distante, mas também memorialístico. De sua parte, os novos monumentos adquiriam tanto o valor de novidade quanto o artístico, como criações estéticas de um tipo específico que reportam narrativas do presente ou do passado a ser lembrado pelas gerações futuras. São, muitas vezes, monumentos produzidos com fins de exprimir, no seio das cidades, os marcos que sustentam a história “pública” projetada pelo Estado.

Em seus usos modernos, os obeliscos exprimem novamente uma contradição inerente a sua forma e seu uso: embora remetam a um modelo monumental que remonta à antiguidade euro-africana, eles passaram a ser integrados a discursos que acionam a ideia de modernização urbana e progresso social, isto é, que enfatizam uma marcação temporal a partir do presente para o conhecimento das gerações futuras. Podemos verificar isso em inúmeras cidades brasileiras, nas quais se edificaram obeliscos “com o fim de registro de memória de obras públicas relevantes” (Salgueiro, 2008, p. 33). O primeiro monumento erigido em São Paulo, por exemplo, ainda em 1814, foi o Obelisco da Memória, no antigo largo da Memória (atual praça da Bandeira). A forma canônica foi reproduzida para memorializar a inauguração de um chafariz na região de entroncamento de importantes rotas da cidade na época.³

³ Mais informações sobre o obelisco do século 19 estão disponíveis no *site* da prefeitura paulistana (cf. Cidade de São Paulo, 2010).

Outro caso interessante a ser considerado é o obelisco inaugurado no Rio de Janeiro, em 1906, para celebrar a inauguração da avenida Rio Branco, no Centro da antiga capital federal. A construção da via central fazia parte da política de transformação da fisionomia da cidade, iniciada na gestão do prefeito Pereira Passos. O projeto se inspirava no modelo haussmaniano do urbanismo parisiense, incluindo a perspectiva higienista em relação às moradias populares no tecido urbano. A escolha de uma forma monumental clássica para comemorar um marco da engenharia moderna é, por si só, instigante. Mas é preciso lembrar que a abertura da Rio Branco ocorreu de modo condicionado ao início do arrasamento do morro do Castelo, realizado a partir de 1904. Ou seja, a avenida que simboliza a modernização do Distrito Federal e o obelisco que gravou sua memória para o futuro foram criados à custa da destruição de um potencial local de memória (Nora, 1993). Naquele morro, hoje inexistente, encontravam-se diversos marcos urbanos e de arquitetura que compunham parte importante da história de fundação da cidade.⁴ Anos mais tarde, já em 1930, o obelisco carioca participaria dos novos rumos políticos no país. O fim da República Velha, ocasionado por meio de um golpe de Estado que encaminhou Getúlio Vargas ao poder, teve por símbolo a chegada dos militares gaúchos, com seus cavalos, ao marco no Centro da capital.

As políticas de remoção urbana da *belle époque* carioca e o autoritarismo da ditadura varguista fornecem exemplos das estratégias políticas que se valem da ideia de “bem público” para realizar intervenções urbanas, ainda que visando atender a interesses particulares e do próprio Estado. Seja pela construção de novos monumentos ou pela reconfiguração de antigos, os dispositivos modernos de memorialização “pública” operam, em muitos casos, obliterando certas histórias para elevar outras. Por isso, de acordo com Benjamin (1994, p. 255), “nunca houve um monumento de cultura que não fosse também um monumento de barbárie”. A modernidade avança como uma máquina de produção incessante de ruínas.

⁴ “Foi onde se estabeleceram seus primeiros habitantes e governadores. Era onde estava a sede de sua primeira catedral, São Sebastião e a sepultura de Estácio de Sá” (Fundação..., 2020).

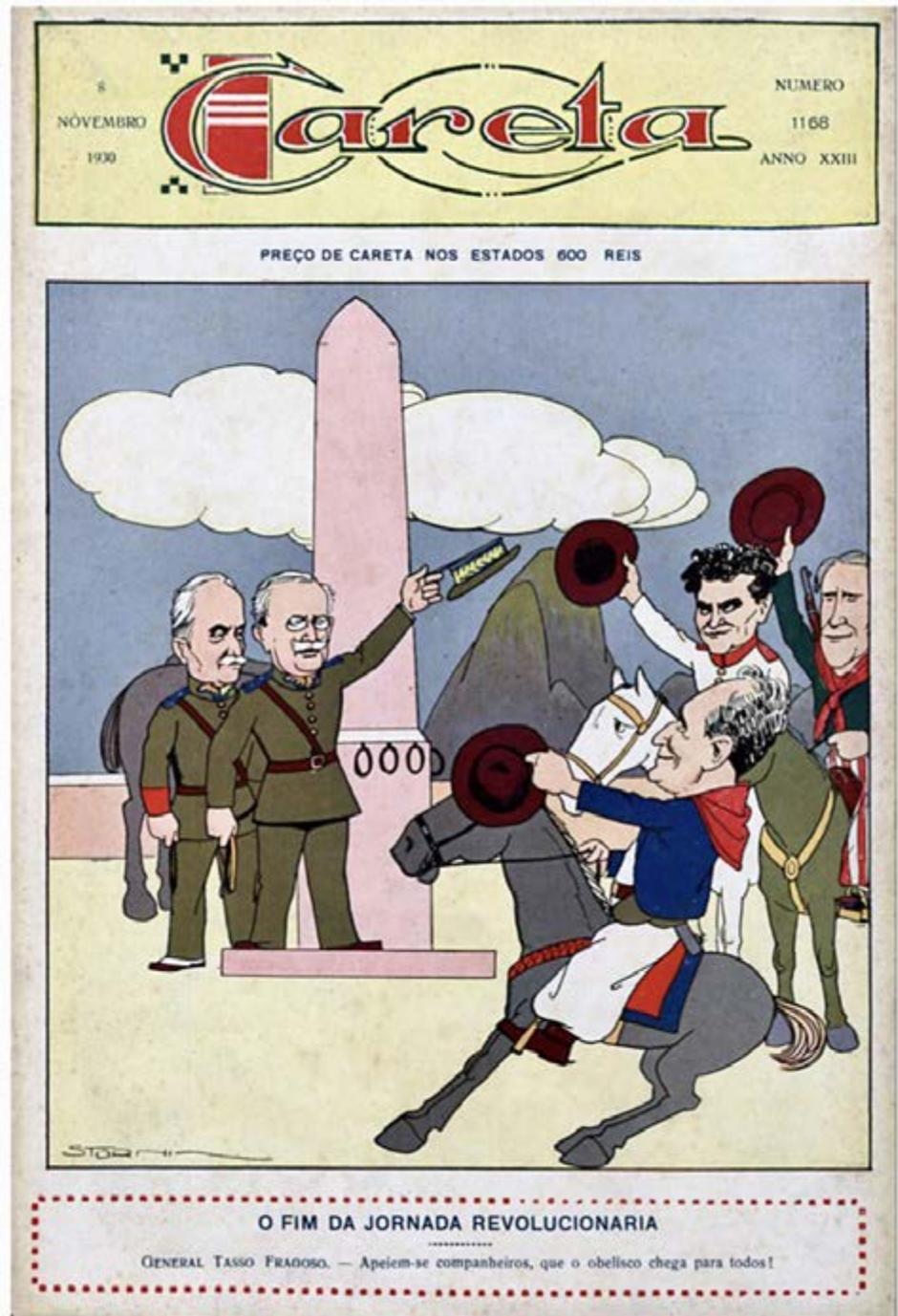


Figura 1

Disponível em: <http://memorialdademocracia.com.br/card/a-revolucao-de-30>

A perspectiva crítica encontrada em Benjamin, entre outros autores, coloca em xeque os empreendimentos que erigem e reproduzem uma história única, monumentalizada. Para o autor, toda história contada deve ser compreendida como o reverso de outra, que foi esquecida (Benjamin, 1987, p. 230). Logo, enquanto os Estados modernos – incluindo os do nazifascismo – difundiram o culto de seus líderes exemplares, reverenciando-os mediante a reprodução de narrativas e criação de marcos mnemônicos, a tarefa dos historiadores seria fazer jus à “memória dos sem nome”, daqueles que se situam à margem da história oficial.

Nesse aspecto, a crítica benjaminiana abre caminho a debates importantes no campo das artes, especialmente da chamada arte pública. Ao abordar o tema, Rosalyn Deutsche (1992, 2018) colabora com a desconstrução do romantismo mantido em relação à arte, tacitamente positivada e vista como algo essencialmente benéfico em suas inserções urbanas, como obras que se tornam “públicas” porque se situam em áreas abertas da cidade. Rompendo com tal ideário, a autora argumenta que a inclusão de uma nova escultura ou monumento urbano classificado como arte pública pode estar, em verdade, associada a mecanismos de exclusão social e gentrificação sob a chancela da “revitalização urbana”. A arte, nesses casos, justifica a apropriação de zonas da cidade, a princípio de uso comum, por agentes privados e pelo Estado.

Deutsche observa que a noção de arte pública pode ser usada de maneira conservadora tanto quanto a de democracia – as mesmas palavras sendo utilizadas por setores políticos de esquerda ou da direita, ora para incluir novos atores nos planos de gestão da cidade, ora para restringir as vias de expressão política e cidadania de grupos vulnerabilizados. A análise de Deutsche ajuda a compreender os usos socioculturais e políticos da arte dos monumentos para além de seu julgamento estético. A questão, segundo a autora, não é decidir se uma obra de arte pública é bela ou visualmente impactante, mas a quais perspectivas políticas, urbanísticas e da memória coletiva ela visa atender ou aludir. E, ainda, se ela é eficaz nessa intenção. Como no caso dos monumentos verticalizados, cabe indagar como a arte pública viabiliza a inserção de novos atores e memórias na composição do espaço público por meio desses artefatos urbanos.

Ao analisar a trama que interliga artistas, críticos de arte, arquitetos e urbanistas na composição da arte pública, Deutsche (1992) ressalta que o “público”, do “espaço público”, não se configura como um lugar físico em oposição ao privado e ao doméstico. Mais do que isso, trata-se de uma modalidade de interação social e política que produz um debate sobre o que deve ser tomado como público, isto é, como questão levada ao público, àqueles que integram uma democracia (e não só a seus representantes). Para existir de fato, o debate proposto pela arte pública precisa criar condições para que outros atores possam ser ouvidos e, assim, protagonizar processos decisórios em relação à vida nas cidades, seus marcos arquitetônicos e memórias a difundir.

Com base nessa maneira de pensar o público, a autora traça uma diferenciação entre a “velha arte pública”, que repercute uma autoridade específica, ainda que justificada como difusa (em nome “da sociedade” ou do “bem comum”, como os monumentos estatais), e a “nova arte pública”. Nesta última categoria estariam incluídas ações como as do feminismo, que estimularam debates e formas de participação política redefinindo o que é de interesse público. Igualmente o fizeram os artistas e ativistas que, desde os anos 1970, realizam processos compartilhados com o público (moradores, turistas, membros de uma comunidade etc.), os quais tendem a deslocar os locais e formatos canônicos da representação política. São ações que ajudam a repensar as formas do fazer político e artístico, pela intensificação da ideia de que o contexto econômico, geográfico, histórico dos agentes envolvidos faz parte do processo/obra (Felshin, 1995) – sendo essa uma dimensão-chave nas intervenções artísticas com monumentos urbanos.

Arte pública: um obelisco, de cima abaixo

Para abordar a expansão da arte pública em relação aos artefatos urbanos monumentais, gostaria de avançar na análise dos usos e apropriações da forma obelisco, desta vez, para abordar um conjunto de ações produzidas ao longo de décadas por diferentes artistas e ativistas em torno de um mesmo monumento: o Obelisco de Buenos Aires. Inaugurado em 1936, ele é classificado como “o maior emblema da cidade e de seus habitantes”, afirma o *site* oficial da Secretaria

de Turismo do município.⁵ Originalmente, o obelisco foi projetado para ser um marco (temporal) da comemoração do quarto centenário da primeira fundação de Buenos Aires e (espacial) do lugar onde foi hasteada, pela primeira vez, a bandeira nacional na cidade. Sua localização privilegiada em um entroncamento da grandiosa avenida 9 de Julio – data que remete à Declaração da Independência da Argentina – evidencia sua projeção como um emblema urbano, criado para reforçar uma narrativa nacionalista sobre o passado argentino e de sua capital.

A magnitude material e simbólica alcançada pelo obelisco, de 67 metros de altura, contrasta, no entanto, com as primeiras impressões dirigidas a ele logo após sua edificação. De acordo com o mesmo *site* oficial mencionado, “três anos depois da inauguração, o Concejo Deliberante (Câmara de vereadores) sancionou a demolição, decisão que foi vetada pelo intendente [de Buenos Aires] da época”. O novo monumento, embora projetado para repercutir valores políticos e identitários de grande ressonância, não parecia significativo ou mesmo desejável para todo o seu “público”. Entre os críticos, o argumento compartilhado era de que a forma plástica do obelisco, semelhante a tantos outros pelo mundo, o mantinha desconectado com a particularidade daquele território. O monumento, apesar de suas grandes dimensões e visibilidade, chegou a ser definido como uma “obra pura y simple que nada simboliza” (Ferrer, 2015, p. 11).

Décadas mais tarde, quando o simbolismo projetado originalmente havia se estabilizado no país, a artista Marta Minujín projetou uma série de trabalhos focalizando o obelisco. Minujín participava de movimentos locais de contracultura, nos anos 1960 e 1970, tendo se tornado uma referência na arte performática e na *pop-art* latinoamericana. A primeira de suas intervenções artísticas relacionadas ao obelisco consistia numa alteração de sua base material, revestindo-a por até três metros de altura com “helados Laponia”, uma marca argentina de picolés. A ideia era que os moradores e passantes estabelecessem uma nova conexão com o monumento. Um contato não só visual, mas gustativo, alterando os quadros de relação preestabelecidos – e previstos – com o obelisco (Más que Noticias, 2009).

⁵ Buenos Aires Ciudad. Obelisco. Disponível em: <https://turismo.buenosaires.gob.ar/br/otros-establecimientos/obelisco/>. Acesso em 10 mar. 2021.

Na década seguinte, a artista participou da I Bienal Latino-Americana realizada em São Paulo, em 1978 – cujo tema geral era “Mitos e Magia”. No catálogo do evento, os organizadores afirmam que a escolha do mote nasceu “da necessidade de redescobrimientos [de] nossas origens, [de] discutirmos as possíveis deformações inseridas em nossas culturas por outras dominadoras e dominantes” (Bienal..., 1978, p. 20). A atenção voltada para as dinâmicas históricas de expropriação material e apropriação cultural seria modulada com base nos sentidos associados às expressões que davam nome à mostra coletiva. Com a ajuda de “especialistas da sociologia, antropologia, psicologia, música, teatro, dança, críticos de arte, entre outros”, os organizadores descreviam “Mito” como uma

Narrativa de tempos fabulosos ou heróicos [...] de significação simbólica, geralmente ligada à cosmogonia, e referente a deuses encarnadores das forças da natureza e/ou de aspectos da condição humana [...] Monstro sagrado [...] Ideia falsa (Bienal..., 1978, p. 20).

Por sua vez, o termo “Magia” era definido como “arte ou ciência oculta com que se pretende produzir, por meio de certos atos ou palavras [...] efeitos e fenômenos extraordinários, contrários às leis naturais” etc. (Bienal, 1978, p. 20-21). Dentro da proposta curatorial que tomava por parâmetro a conexão dos trabalhos aos termos descritos, Minujín apresentou uma réplica do principal obelisco portenho. A maneira como a cópia era apresentada produzia, contudo, um significativo desvio em relação ao protótipo monumental. *El obelisco acostado*, sua obra, inseria o obelisco no pavilhão da Bienal e o tombava, fazendo com que sua base permanecesse aberta ao público, como uma porta que convida a entrar no objeto-símbolo originalmente inacessível. A descrição da obra era feita nos seguintes termos:

O obelisco tombado, originariamente símbolo do raio solar, assume um significado (em Buenos Aires) que retoma a sua origem euro-asiática, relacionada com os mitos de ascensão solar e da luz como espírito penetrante, um duplo mito contemporâneo baseado na ideia de meta ou destino para as pessoas que vêm do interior e desejam chegar ao centro da Argentina. Dessa maneira, os visitantes tomam consciência de estar num espaço oblíquo de verticalidade alterada, com a lei de gravidade também alterada, percebendo o ponto de vista fixado pelo artista, assinalando uma posição metafísica (Bienal, 1978, p. 44).

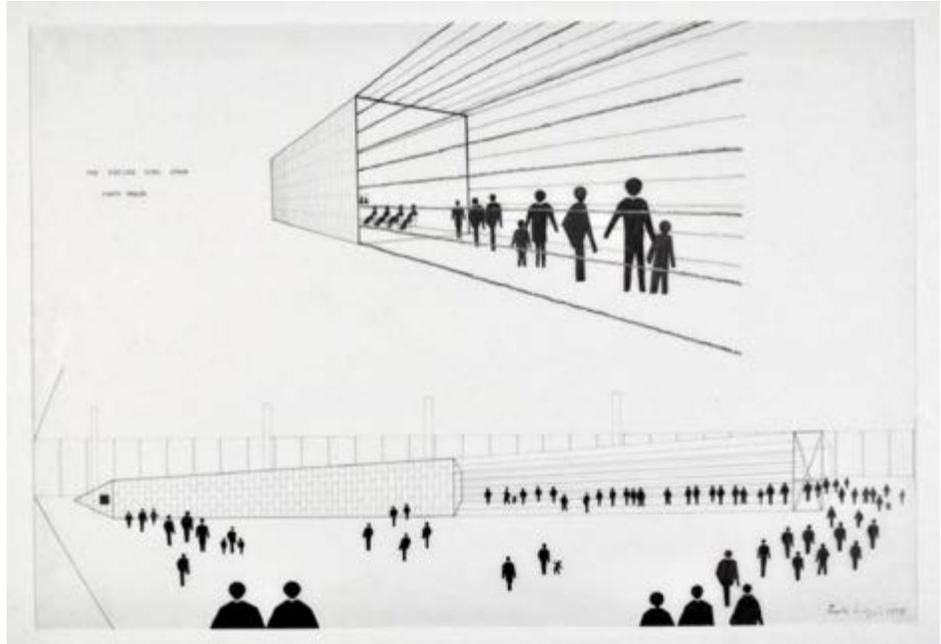


Figura 2
Disponível em: <https://www.artsy.net/artwork/marta-minujin-the-obelisk-lying-down>



Figura 3
Disponível em: <https://en.pensartododenuovo.com/capitulo5>

Na descrição da Bienal, o longínquo passado do artefato solar egípcio é atualizado para dar lugar à mitologia contemporânea em torno da nação argentina e seu centro simbólico. Nota-se como é realizada uma operação metonímica na qual o monumento não é percebido apenas como um veículo neutro que simboliza, abstratamente, outra coisa que não ele mesmo. O obelisco integra a metrópole portenha e conforma sua feição idealizada. Reproduzi-lo sob outra forma, fazê-lo cair, incluindo em seu interior (na ponta) um televisor e uma projeção com cenas do entorno do monumento portenho e ficções de sua derrubada, equivalia a pôr em xeque a ideologia que mantém a capital e seus marcos políticos em posição hierarquicamente superior ao resto do país.

A conexão parte/todo é complementada por uma série de inversões que delineiam o sentido mais geral da obra: do Centro de Buenos Aires ao pavilhão da Bienal, de um espaço urbano aberto para um espaço museal fechado, da posição de emblema político e nacional verticalizado a um experimento participativo que se coloca aos pés das pessoas, próximo da escala humana. Ao replicar e inverter o monumento, a artista se vale de um dos procedimentos mais antigos associados à prática da magia: a produção de cópias visando atingir seus originais. Isto é, a reprodução plástica e visual como meio para se afetar o protótipo, o semelhante afetando o semelhante.

Para compreender os efeitos dessa estratégia artística, podemos recuperar a análise de Taussig (1993, 1998), que atualizou os estudos clássicos da antropologia sobre o princípio da afetação mágica, considerando sua prática nas sociedades ditas tradicionais e nas modernas, do Ocidente. Sua abordagem da magia – um saber tradicional e não científico, que estabelece conexões materiais entre coisas e pessoas dispersas no espaço e no tempo – enfatiza seus usos transgressores ou blasfêmicos. Enquanto a noção clássica de “sagrado”, administrada pelas religiões, tende a enfatizar aquilo que é classificado como separado de todo o resto, profano, a ação mágica cria alternativas para o acesso e manipulação do que se define socialmente como sacro. Fortemente inspirado em Bataille e Benjamin, Taussig considera as imagens, ações artísticas e símbolos públicos contemporâneos para argumentar que a experiência de sagrado na modernidade, com suas formas de mobilização coletiva, se realiza sobretudo via a transgressão e o sacrilégio. Tais ações, porém, não correspondem a uma aniquilação do sagrado,

mas sim a um artifício capaz de liberar uma enorme descarga de energia social, que se multiplica atraindo e provocando envolvimento coletivo. Enquanto força social, e não como essência fixa, o que é sacralizado pelas sociedades pode ser subvertido pela magia, que não destrói o (monumento) original, mas o altera significativamente. No caso do obelisco de Minujín, tornando-o horizontal, aberto e desterritorializado.

No ano seguinte, em 1979, a artista produziu outra réplica do monumento – dessa vez em solo portenho. Diferentemente do primeiro exemplar, que mimetizava a forma externa do monumento original, a nova instalação produzia uma alteração na superfície da cópia. O *Obelisco de Pan Dulce* continha uma estrutura de metal de 30 metros de altura, no formato já conhecido, e suas faces laterais eram cobertas por um vasto número de sacos de pão. Em época próxima ao Natal, o duplo do obelisco foi novamente tombado. Mas, diferentemente do que ocorreu na Bienal, a obra deveria ser desfeita pelo público, ou melhor, consumida pela população local, que podia retirar os pães e levá-los consigo. A performance coletiva proposta por Minujín reiterava a derrubada do símbolo vertical. Dessa vez, para tornar o monumento comestível – talvez como uma alusão à possibilidade de devorar os cânones e jogar luz sobre questões silenciadas na época da ditadura argentina, como o empobrecimento da população. Subvertendo a forma e o sentido originais daquele obelisco, a artista colocou-o à disposição das pessoas.

As intervenções de Minujín baseadas no Obelisco abriram caminho para outros projetos de sua autoria que mantinham caráter público – quero dizer, que remetem a marcos da paisagem urbana (material e idealizada), que promovem a participação de moradores e passantes, excedendo tanto os limites dos espaços museais quanto a semântica oficial, consagrada, dos monumentos. Posteriormente, a artista enfocou outros grandes símbolos nacionais, incluindo monumentos figurativos como a Estátua da Liberdade estadunidense (também projetada para estar tombada junto ao solo) e a imagem de Carlos Gardel, que ardeu em chamas. Em seu conjunto, os projetos de Minujín se tornaram um marco em seu país e além, inspirando outros artistas e ativistas contemporâneos.



Figura 4

Disponível em: <https://www.buenosairesfreewalks.com/spanish/wp-content/uploads/2016/09/condom.jpg>

Anos depois, em 1^o de dezembro de 2005, no dia internacional de luta contra a Aids, o Obelisco foi encoberto por uma camisinha gigante que cobria toda sua extensão – uma intervenção feita por atores engajados nas campanhas de visibilização pública sobre a questão do HIV no país, incluindo lideranças LGBT. Tratava-se de uma estratégia política com efeitos midiáticos para ressaltar a utilidade e importância de campanhas informativas sobre o uso de preservativos. Naquele momento, estimava-se que houvesse cerca de 130 mil pessoas com HIV vivendo na Argentina, muitas das quais sem conhecimento de sua própria sorologia. Ao contrário da intervenção de Minujín, que se contrapunha ao aspecto fálico do monumento, dessa vez, sua magnitude e ereção condicionou a ação *site-specific*. De símbolo associado à história, que enfatiza homens héteros reconhecidos como exemplares, o Obelisco serviu como uma plataforma para tornar visível um dado da realidade que seguia silenciada, como um tabu cultural. Ao criar uma intervenção que poderia, até mesmo, gerar controvérsia, os ativistas produziram uma maneira de tornar “público”, debatível, um tema da saúde coletiva.



Figuras 5 e 6

Disponível em: <https://www.malba.org.ar/evento/la-democracia-del-simbolo/>

Em 2015, foi a vez de o artista argentino Leandro Erlich produzir uma nova intervenção sobre o Obelisco. Com o apoio do Museo del Arte Latinoamericano de Buenos Aires, o Malba, Erlich criou *A Democracia do Símbolo*. A obra consistia na alteração do topo do monumento, na avenida 9 de Julio, para dar a impressão de que a sua ponta havia sido retirada ou cortada, configurando um novo tipo de iconoclasmo (Taussig, 2012). A ponta – ou a cabeça – do monumento foi replicada, na proporção original, e instalada na frente do Malba, podendo ser vista mesmo por aqueles que não adentrassem o museu. Dividido em duas partes assimétricas, a parte mais alta e até então inalcançável do obelisco passou a ficar acessível ao toque humano. O emblema urbano e nacional foi reposicionado para

junto de uma instituição de arte, permanecendo num espaço aberto da cidade. Novamente, como nas operações da magia, a cópia se contagia com o poder associado a seu protótipo e, de alguma forma, afeta-o de volta (Taussig, 1993).

Quem adentrava a cabeça piramidal junto ao Malba contemplava, de seu interior, a vista aérea que se tem do cume do obelisco original. Isso ocorria com a ajuda de telas de vídeo que, substituindo as janelas nas laterais, reproduziam os quatro pontos de vista panorâmicos que correspondem a cada uma das faces do obelisco, na 9 de Julio, onde foram instaladas câmeras provisórias. Novamente, a verticalidade do poder que o obelisco simboliza foi subvertida por um jogo de imagens e reproduções para produzir novas possibilidades de apreensão e relação com o monumento. Nesse projeto, a noção de democracia aparece para guiar as novas possibilidades de relação a ser estabelecidas com um símbolo potente da identidade coletiva e da urbe, uma democracia que se constrói a partir de olhares desviantes e potencialmente profanadores do cânone monumental.

Embora a intervenção artístico-urbana de Erlich se realizasse em um contexto democrático e não mais durante a ditadura militar, quando se intensificou o culto “público” de símbolos nacionalistas e seus mitos autoritários, fato é que sua ação demonstrou como o obelisco segue emanando sua força e ambiguidade. Embora tão alto e notável na vida portenha, ele se naturaliza e deixa de ser visível, debatível. Em chave próxima ao que propõe Deutsche (1992, 2018) a respeito das formas de articulação entre política e arte no contexto urbano, *A Democracia do Símbolo* operou como uma via de experimentação do público não só com o Obelisco, mas com o atual estado da democracia argentina – que mantém destacados símbolos nacionalistas de outras épocas.

Menos do que um estado de coisas dado em si mesmo, o terreno democrático se revela como o necessário produto de intervenções que o mantenham vivo. Intervenções artísticas como as descritas até aqui nos mostram que os grandes monumentos participam da contínua redefinição do que se compreende como interesse “público”, seja em relação à demarcação política do território urbano, seja dos registros oficiais que reiteram certa memória coletiva, ocultando outras. Por isso, os obeliscos se configuram como artefatos estéticos interessantes para análise, porque servem a uma multiplicidade de usos e exprimem alternativas criativas aos cânones – formais, memorialísticos e políticos.

O contramonumento

Experimentos de arte pública se realizam por inúmeros processos de mediação, envolvendo seus públicos e os elementos demarcadores do espaço urbano. Em muitos casos, as ações têm o propósito de levantar reflexões de cunho político e da memória coletiva que, sem esses trabalhos, permaneceriam silenciadas pela história oficial e por seus representantes. Entre os temas sensíveis que se tornaram objeto para ação de artistas contemporâneos e parceiros, a traumática memória do nazifascismo europeu e da *Shoa* se apresentam como um tema reiterado em várias cidades do mundo. No Rio de Janeiro, por exemplo, foi inaugurado o Memorial às Vítimas do Holocausto, no Morro do Pasmado, em 2020 (Pereira, 2021). A forma monumental eleita para o projeto inclui uma coluna de 20 metros de altura, contendo na base o mandamento bíblico “Não matarás!”. Embora recente e abordando um tema sensível, que possui grande apoio público à sua memorialização, a construção do novo memorial com seu obelisco peculiar reproduziu procedimentos característicos da “velha arte pública” (Deutsche, 1992). A proposta defendida pela prefeitura municipal repercutiu pautas de políticos conservadores e sionistas, sem dar espaço à participação de outros setores da sociedade, ainda que sob a chancela do “bem público” e dos “direitos humanos”.⁶

Para marcar um contraponto a iniciativas como essa, que reforçam a verticalidade simbólica e material dos monumentos, proponho analisar um último caso, também voltado para a memorialização dos efeitos nefastos do fascismo na Segunda Guerra Mundial. Para tanto, recorro à análise de James Young (1992) ao abordar o contexto alemão do pós-guerra e seus monumentos públicos. Segundo o autor, os jovens alemães dos anos 1990 trabalhavam na construção de memoriais, para fazer lembrar dos horrores do nazismo, com uma

⁶ A proposta de criação do Memorial às Vítimas do Holocausto do Rio ocorreu ainda nos anos 1990, por influência de representantes da comunidade judaica carioca. A execução do projeto, porém, foi levada adiante somente na gestão municipal de Marcelo Crivella, bispo licenciado da Igreja Universal do Reino de Deus (Iurd). Em seu mandato, Crivella manteve-se alinhado às posturas da Igreja, replicando as ações de valorização cultural de símbolos do Antigo Testamento e de políticas do Estado de Israel. A Iurd integra um setor neopentecostal sionista frequentemente alinhado às pautas bolsonaristas (conf. Pereira, 2021).

intensidade semelhante à da geração de seus pais, que trabalharam na reconstrução do país após a guerra. Young ressalta o grande esforço cultural da Alemanha na produção de marcos públicos sobre as histórias sinistras vivenciadas pelos judeus e outras minorias.

Tal esforço, contudo, manteve-se de maneira a coexistir com o descontentamento de muitos artistas em relação à rigidez demagógica, característica dos monumentos nacionais, produzidos pelo Estado. Em primeiro lugar, porque a memória em questão não se reportava mais às glórias passadas ou a vitórias bélicas, mas por um passado eminentemente negativo e difícil. Com o fim da Segunda Guerra Mundial, os processos de memorialização das violências mantidas em campos de concentração, por exemplo, foram acompanhados pelo desenvolvimento de uma estética que retoma parte de uma antiga tradição (ocidental) de culto aos mortos, atualizando-a para reinterpretar o trágico destino dos que foram vitimados pelo fascismo (Seligmann-Silva, 2016, p. 50).

O descontentamento se mantinha, em segundo lugar, porque muitos artistas dos anos 1980 e 1990 se sentiam “esteticamente céticos sobre os pressupostos assumidos pelas formas tradicionais dos memoriais” (Young, 1992, p. 271).⁷ Embora se mantivessem eticamente comprometidos com o dever de fazer lembrar os horrores da guerra, eles questionavam a participação do Estado alemão na rememoração de traumas e crimes que ele mesmo perpetrara. O comprometimento dos governantes mais recentes parecia uma estratégia para produzir uma “distância oficial” entre eles e o autoritarismo daqueles que os antecederam em algumas décadas nos mesmos postos de poder. Em resposta, artistas contemporâneos experimentavam formas alternativas de tematizar a memorialização dos silêncios e dores do nazifascismo. Nesse contexto, muitos passaram a testar “os limites dos seus meios artísticos e da própria noção de memorial” (Young, 1992, p. 271),⁸ propondo ações inspiradas nos modelos de arte participativa, que focalizam menos a obra/objeto e sua exposição, e mais o processo, seus efeitos nos participantes e seu registro.

⁷ No original: *aesthetically skeptical of the assumptions underpinning traditional memorial forms.*

⁸ No original: *the limits of both their artistic media and the very notion of a memorial.*

Uma das experiências que então se destacaram no contexto alemão foi o projeto de Jochen Gerz e Esther Shalev-Gerz (alemão e israelense, respectivamente), o *Monumento contra o Facismo, Guerra, Violência – e pela Paz e Direitos Humanos*. O monumento seria construído na cidade de Hamburgo. De acordo com Esther, a ideia do projeto surgiu, primeiramente, como uma demanda de reação ao crescimento do neofascismo na região nos anos 1970 e 1980 (Shalev-Gerz, 1986). Iniciou-se na cidade um debate público sobre a viabilidade de construção de um novo monumento que atuasse como uma declaração de repúdio à ideologia que sustentava o trauma vivido pela sociedade alemã. Em 1986, a prefeitura realizou um concurso internacional de projetos para o memorial, e a proposta do casal Gerz foi a selecionada.

Desde a escolha do local para instalar o monumento revelou-se o caráter singular da proposta. Ao contrário de monumentos que visam reconfigurar espaços urbanos e a percepção do seu entorno, ritualizando-o em alguma medida, o Memorial contra o Facismo foi instalado em uma área periférica da cidade de Hamburgo, no distrito Harburg, numa região marcada pela presença de imigrantes e famílias de trabalhadores. O espaço definido para abrigar o monumento era uma zona comercial de grande movimento, próxima a uma estação de metrô e sem apelos econômicos ou estéticos para estar ali. Na verdade, a simplicidade e mesmo a potencial desordem do local atuavam de forma positiva para a decisão dos artistas. Eles buscavam produzir uma ruptura apenas temporária com relação à paisagem já constituída, ainda que adicionando novas camadas de sentido ao local.

Materialmente, a obra se compunha por uma coluna de aço recoberta de chumbo, quadrada na base, com 12 metros de altura e 1 metro de largura em cada lado. Nas laterais da coluna, foram dispostos dois cinzeiros de metal para que os moradores locais pudessem intervir sobre a obra, inscrevendo nela os seus próprios nomes ou aquilo que desejassem. O convite para interação e manipulação era oficializado por uma placa junto ao monumento, com a seguinte mensagem em sete idiomas:

Convidamos os cidadãos de Harburg e os visitantes da cidade a acrescentar seus nomes aqui aos nossos. Ao fazê-lo, comprometemo-nos a permanecer vigilantes. À medida que mais e mais nomes cobrirem esta coluna de chumbo de 12 metros de altura, ela será gradualmente rebaixada

para dentro do solo. Um dia ela terá desaparecido completamente e o local do monumento contra o fascismo de Harburg estará vazio. No longo prazo, só nós mesmos podemos nos levantar contra a injustiça (Shalev-Gerz, 1986).⁹



Figuras 7

Disponível em: <https://jochen-gerz.eu/works/monument-against-fascism>

⁹ No original: *We invite the citizens of Harburg, and visitors to the town, to add their names here to ours. In doing so we commit ourselves to remain vigilant. As more and more names cover this 12 metre-high lead column, it will gradually be lowered into the ground. One day it will have disappeared completely and the site of the Harburg monument against fascism will be empty. In the long run, it is only we ourselves who can stand up against injustice.*

Apesar de a prefeitura de Hamburgo ter financiado o projeto, as primeiras reações dos moradores locais foram negativas. Diziam que não havia razão para ele estar naquele local, porque ali não haveria fascismo, posto que a guerra havia acabado “há muito”. Somente depois da queda do muro de Berlim, e com a repercussão alcançada primeiramente na mídia internacional, é que o trabalho obteve visibilidade positiva em Harburg (Shalev-Gerz, 1999). Entre 1986 e 1993, a coluna de chumbo foi rebaixada gradualmente ao solo, dois metros por vez, fazendo com que uma nova área livre para intervenções pudesse ser acessada pelas pessoas. Nesse intervalo de tempo, até a coluna ser toda rebaixada e apenas o seu topo ser visível junto ao chão, o princípio que guiava o monumento era mantê-lo em relação de analogia com a memória humana, ela mesma dotada de uma dimensão subterrânea, profunda.

Ao analisar a instalação urbana, autores como Young (1992, p. 274) classificam-na como um “contramonumento” por três razões principais. Primeiro, porque o projeto se opunha à função didática habitualmente projetada aos monumentos públicos, pautados por formas fixas e externas a seus interlocutores, usando a própria perenidade dos materiais construtivos como um dispositivo de legitimação do “memorável” que se projeta. Nesse aspecto, chama a atenção o fato de que os artistas não denominaram sua obra contra o fascismo de *Denkmal* (monumento), mas *Mahnmal* (termo que remete a uma advertência, uma admoestação). Não se tratava de um artefato voltado para a rememoração do passado, apenas, mas de uma advertência que se vale de meios estéticos e participativos para comunicar algo. A luta contra o fascismo só se manteria viva com o engajamento das pessoas e suas memórias, pois não haveria fórmula monumental que, por si mesma, pudesse contê-lo.

Complementarmente, Young (1992) sublinha que o monumento desloca a relação temporal convencional nos memoriais que se valem das formas já consagradas de memorialização. Em vez de dramatizar uma narrativa para o tempo presente, o monumento de Harburg é dotado de evidente autorreferencialidade estética. A forma se expressa como conteúdo e, simetricamente, os conteúdos adicionados pelo público sobre a superfície de chumbo – assinaturas, desenhos, pixos, grafites e mesmo suásticas – adensam os sentidos daquela coluna. Ela não pretendia ser um memorial aos mortos, mas uma espécie de folha em branco, convidando moradores e turistas a participar, para que eles se

engajassem na proposta conceitualmente traduzida pela obra. Assim como em outros projetos de arte pública baseados na participação, a instalação urbana repercute a passagem do cânone da representação para o da experiência. O tema coletivo, histórico, é compreendido e atualizado a partir de uma conexão intersubjetiva com trajetórias e percepções pessoais.

A terceira razão pela qual aquele monumento seria, em verdade, um contramonumento advém de suas formas plásticas e de engajamento. Ele questiona a hierarquia estabelecida dentro do sistema de arte tradicional, que separa objetos e artistas do público, hierarquizando-os como agentes e sujeitos (Young, 1992). Sobre esse aspecto, Danziger (2010) sugere que a ocultação literal do monumento contra o fascismo pode ser tomada como um reflexo do declínio da aura do objeto de arte. Um declínio teorizado desde Benjamin e, no campo da escultura, posto em prática pelos movimentos artísticos dos EUA nos anos 1960 e 1970, que fizeram as esculturas sair dos museus e “vir para o espaço do mundo” (Danziger, 2010, p. 104). Analogamente, a instalação em Hamburgo contesta o regime tradicional dos monumentos que são “erguidos” e “edificados” para se manter acima das pessoas.

Compartilhando tal perspectiva, Seligmann-Silva (2016, p. 52) analisa a materialidade da obra enfatizando que a superfície em chumbo é interessante “porque encena a própria memória como tablete de cera. Gerz ficou fascinado com o fato de que não podemos apagar completamente as inscrições no chumbo”. Assim como Danziger (2010), o autor considera que a coluna de chumbo se reverte em um palimpsesto moderno, um pergaminho que contém rasuras e inscrições sobrepostas em sua superfície. Como um documento exposto a céu aberto, disponível para quem quiser participar da constituição do próprio monumento que desaparecerá.

Os nomes, desenhos, riscos e formas ilegíveis da coluna, atualmente ocultada da cena urbana, integram um todo que inverte a lógica tradicional dos monumentos que expressam a voz oficial de uma autoridade (o Estado, a religião ou o artista) em posição de superioridade para declarar algo para os demais (público-espectadores). A exortação monumental de Hamburgo se realiza pela aglutinação de uma multiplicidade de vozes grafadas e impossíveis de ser decodificadas ou traduzidas em uma mensagem única – como na ordem imperativa da tradição judaico-cristã “Não matarás!”. O caráter indizível e

complexo da própria experiência do fascismo, de como foi possível que ele tenha existido da maneira como existiu, traduz-se na expressiva soma de quase 60 mil inscrições (Gerz, Shalev-Gerz, s/d) que deram corpo ao contramonumento. Um marco para a produção de memória coletiva que não existiria sem as pessoas e suas marcas no artefato.

Assim como o conjunto de ações artísticas revisitadas neste ensaio, a instalação contramonumental alarga o terreno político e conceitual em relação aos marcos urbanos de caráter público, subvertendo a verticalidade de suas aparências e ideologias centralizadoras. O conhecimento dessas intervenções colabora, enfim, na expansão das possibilidades de endereçamento coletivo aos monumentos e às histórias que eles exibem ou escondem. Essa é uma transformação do horizonte que pode ser alcançada com base em experiências que valorizam contranarrativas e estéticas insubmissas, como as ações de arte pública e ativismo que colocam os obeliscos em rotação, como formas simbólicas em contínuo movimento.



Figuras 8

Disponível em: <https://journals.openedition.org/imagesrevues/docannexe/image/3466/img-19.jpg>

Edilson Pereira é professor adjunto da Escola de Comunicação da UFRJ. Doutor em antropologia social pelo Museu Nacional, UFRJ, com estágio na EHESS, em Paris, e pós-doutorado pela Universitat de Barcelona.

Referências

- BENJAMIN, Walter. *Obras escolhidas (v. I): Magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- BENJAMIN, Walter. *Obras escolhidas (v. II): Rua de mão única*. São Paulo: Brasiliense, 1987.
- BIENAL LATINO-AMERICANA DE SÃO PAULO, 1. Catálogo da exposição. São Paulo: Imprensa Oficial, 1978. Versão digitalizada disponível em: <http://www.bienal.org.br/publicacoes/7093>. Acesso em 19 maio 2021.
- CIDADE, Daniela. 3Nós 3: arte e crítica política no cotidiano urbano. *Gama*, Lisboa, v. 5, n. 10, p. 112-119, jul.-dez. 2017.
- CIDADE DE SÃO PAULO. Largo da Memória, porta de entrada da São Paulo antiga, Coluna Ladeira da Memória, São Paulo, 21 set. 2010. Disponível em: https://www.prefeitura.sp.gov.br/cidade/secretarias/cultura/patrimonio_historico/ladeira_memoria/index.php?p=8289. Acesso em 15 maio 2021.
- CYMBALISTA, Renato. Os mártires e a cristianização do território na América portuguesa, séculos XVI e XVII. *Anais do Museu Paulista: História e Cultura Material*, v. 18, n. 1, p. 43-82, jun. 2010. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0101-47142010000100003&lng=pt&nrm=iso. Acesso em 19 maio 2021.
- DANZIGER, Leila. Jochen Gerz: o monumento como processo e mediação. *Arte & Ensaios*, Rio de Janeiro, n. 21, p. 100-107, dez. 2010.
- DEUTSCHE, Rosalyn. Agorafobia. *Arte & Ensaios*, Rio de Janeiro, n. 36, p. 116-73, 2018.
- DEUTSCHE, Rosalyn. Public art and its uses. In: SENIE, Harriet; WEBSTER, Sally. *Critical issues in public art: content, context and controversy*. New York: HapperCollins, 1992. p. 158-170.
- FELSHIN, Nina. *But is it art? The spirit of art as activism*. Seattle: Bay Press, 1995.
- FERRER, Christian. *La democracia del símbolo por Leandro Erlich*. Buenos Aires: Fundación Eduardo F. Constantini, 2015.
- FUNDAÇÃO BIBLIOTECA NACIONAL. O desmonte do Morro do Castelo, 27 maio 2020. Disponível em: <https://www.bn.gov.br/acontece/noticias/2020/05/desmonte-morro-castelo/>. Acesso em 10 mar. 2021.
- GERZ, Jochen; SHALEV-GERZ, Esther. Monument against fascism, s/d. Disponível em: <https://jochengerz.eu/works/monument-against-fascism/>. Acesso em 10 abr. 2021.
- KOPYTOFF, Igor. A biografia cultural das coisas: a mercantilização como processo. In: APPADURAI, A. (org.). *A vida social das coisas*. Rio de Janeiro: Eduff, 2008. p. 89-121.
- LE GOFF, Jacques. *História e memória*. Campinas: Editora da Unicamp, 1990.
- MÁS QUE NOTICIAS. Marta Minujin presenta un obelisco de siete metros en Zurbarán, 28 ago. 2009. Disponível em: <http://masquenoticiasblog.blogspot.com/2009/08/marta-minujin-presenta-un-obelisco-de.html> Acesso em 10 mar. 2021.

- NORA, Pierre. Entre memória e história: a problemática dos lugares. Trad. Yara Aun Khoury. *Projeto História*, São Paulo, v. 10, p. 7-28, 1993.
- PEREIRA, Edilson. Do Holocausto à terra prometida: a criação de um memorial na paisagem carioca. In: GIUMBELLI, Emerson; PEIXOTO, Fernanda Arêas. (org.). *Arte e religião: passagens, cruzamentos, embates*. Brasília: ABA Publicações, 2021. p. 121-158.
- PEREIRA, Edilson et al. Editorial: Religião, arte e cultura. *Religião & Sociedade*, v. 38, n. 3, p. 9-15, 2018. Disponível em: https://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0100-85872018000300009&tlng=pt. Acesso em 20 maio 2021.
- RIEGL, Alois. *O culto moderno dos monumentos: a sua essência e a sua origem*. São Paulo: Perspectiva, 2014.
- SALGUEIRO, Valéria. *De pedra e bronze: um estudo sobre monumentos: o monumento a Benjamin Constant*. Niterói: Eduff, 2008.
- SAVAGE, Kirk. The Self-made monument: George Washington and the fight to erect a national monument. *Winterthur Portfolio*, V. 22, N. 4, p. 225-242, 1987.
- SELIGMANN-SILVA, Márcio. Antimonumentos: trabalho de memória e de resistência. *Psicologia USP*, v. 27, n. 1, p. 49-60, 2016. Disponível em: <https://www.scielo.br/pdf/pusp/v27n1/1678-5177-pusp-27-01-00049.pdf>. Acesso em 19 maio 2021.
- SHALEV-GERZ, Esther. The perpetual movement of memory. Palestra proferida em 29 jan. 1999. Publicada pelo canal AA School of Architecture. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=YAZYnHeJGpI>. Acesso em 10 mar. 2021.
- SHALEV-GERZ, Esther. The monument against fascism, 1986. Disponível em: <https://www.shalev-gerz.net/portfolio/monument-against-fascism/>. Acesso em 10 mar. 2021.
- TAUSSIG, Michael. Iconoclasm dictionary. *TDR: The Drama Review*, New York, v. 56, n. 1, p. 10-17, 2012.
- TAUSSIG, Michael. Transgression. In: TAYLOR, M. (org.). *Critical terms for religious studies*. Chicago: The University of Chicago Press, 1998.
- TAUSSIG, Michael. *Mimesis and alterity: a particular history of the senses*. London/New York: Routledge, 1993.
- YOUNG, James E. The counter-monument: memory against itself in Germany today. *Critical Inquiry*, v. 18, n. 2, p. 267-296, 1992.

Artigo submetido em março de 2021 e aprovado em junho de 2021.

Como citar:

PEREIRA, Edilson. Monumentos urbanos e arte pública: os obeliscos em rotação. *Arte & Ensaios*, Rio de Janeiro, PPGAV-UFRJ, v. 27, n. 41, p. 251-278, jan.-jun. 2021. ISSN-2448-3338. DOI: <https://doi.org/10.37235/ae.n41.14>. Disponível em: <http://revistas.ufrj.br/index.php/ae>

Performance – empreendimentos [i]mobiliários

Performance – real [e]state developments

Bárbara Silva da Veiga Cabral

 0000-0002-7172-8969
barbara.svcabral@gmail.com

Resumo

O presente texto é um projeto que transita entre os campos da arquitetura, do urbanismo, da fotografia e da performance. Consiste no processo de composição do programa (foto)performativo da obra *PERFORMANCE – EMPREENDIMENTOS [I] MOBILIÁRIOS*, que conclui o artigo e é pensado, ao longo destas linhas, a partir da experiência e imagens de *corpo da arquitetura* (2019), em relação com situações urbanas e questões contemporâneas de cidade, como a precarização do trabalho na construção civil e processos de especulação imobiliária.

Palavras-chave

Performance; Cidade; Fotoperformance;
Arquitetura e Urbanismo; Programa performativo.

Abstract

The present text is a project that transits between the fields of architecture, urbanism, photography and performance. It consists of the composition of the (photo) performative program of the work PERFORMANCE – EMPREENDIMENTOS [I] MOBILIÁRIOS, which concludes the article and is thought, through these lines, from the experience and images of corpo da arquitetura (2019), in relation to urban situations and contemporary city issues, such as the precariousness of work in civil construction and real estate speculation processes.

Keywords

*Performance; City; Photoperformance;
Architecture and Urbanism; Performative program.*



Figura 1
Bárbara Cabral, *corpo da arquitetura*, 2019
Foto: Sofia Mussolin

Começar um texto pela imagem. Por sua materialidade e forças. Dar-lhe tempo. Sugiro a demora no olhar. Sua sustentação. Atenção à forma do corpo, sua cor, posição. Às linhas vermelhas que vez ou outra se destacam do branco – feito veias saltadas, estranhamente posicionadas. Ao contraste corpo-breú. Aos poucos cacos espalhados sobre o chão. À cabeça atada, olhos e boca cerrados.

Abril de 2019. Uma sala de paredes pretas da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro. Luzes emprestadas. Fotógrafa voluntária. Uma bacia plástica. Gesso e fio de malha sobre pele. Esta primeira imagem, de uma sequência registrada por Sofia Mussolin,¹ expõe meu corpo, nu, amarrado com um longo fio de malha vermelho e coberto de gesso – no momento do *click*, já seco. Tive, momentos antes da ação, o auxílio das mãos e verbo de Mariah Miguel, colega de mestrado que me cobriu de hidratante, para proteger a pele, me atou com o fio e, por último, usando uma bacia para misturar pó de gesso à água, me imobilizou.

O conjunto de imagens de que falo consiste no registro sequencial da minha tentativa de desvencilhamento dos materiais que me aprisionavam. A

¹ Fotógrafa que cursava comigo a disciplina Práticas Performativas Contemporâneas, do PPGAC-UNIRIO (2019), ministrada por Tania Alice, Marcos Bulhões e Marcelo Denny.

necessidade de que o trabalho se apresentasse como grupo de imagens (e não como registro único) relaciona-se à importância dada à captura dessa ação de mobilidade – projetada e realizada por mim – e à desestruturação-reestruturação do corpo ao longo do processo.

Esse projeto de ação partiu da elaboração de um enunciado claro e conciso que guiou a fotoperformance – um “programa performativo”.² Eleonora Fabião, teórica-*performer*, define programa como um “ativador de experiência” que “desprograma organismo e meio” (Fabião, 2008, p. 237). Aqui, o meu: Com ajuda, amarrar o próprio corpo com um fio de malha vermelho. Cobri-lo de gesso úmido. Esperar que seque. Mover-se, tentando se liberar dos materiais.

A performance, enquanto conjunto de ações programado por estas frases, compreendia, portanto, todas elas: da imobilização ao esforço de liberação do corpo. Já a fotoperformance (imagens apresentadas ao longo do texto) tem como foco os movimentos de ruptura daquilo que o restringe e constrange.

No momento da ação, invisível na imagem, está a aceleração do meu pulso e o calor do gesso endurecendo na pele – reações físicas e químicas da performance. “O nome disso é experimentação”, ouvi. Visível, no entanto, é a tensão do corpo em se manter imóvel; e a respiração que parece presa, suspensa. De fato, estava. Esta *obra*, disparada pela pergunta “qual o espinho atravessado na sua garganta?” de Marcelo Denny³, foi intitulada *corpo da arquitetura* – minha *disciplina* de formação. O léxico utilizado nestas linhas, informo, não é gratuito. Tampouco são os materiais de ação.

Projeto Performance

O presente texto é também um projeto. A partir da realização desta fotoperformance, de suas imagens e de encontros recentes com situações urbanas, busco pensar uma outra (foto)performance, urbana, intitulada *PERFORMANCE – EMPREENDIMENTOS [I]MOBILIÁRIOS*. Estruturá-la conceitual e materialmente. Enunciá-la. O encadeamento de palavras aqui apresentado compõe o processo de construção de um programa (foto)performativo, cujo enunciado conclui o artigo.

² “Conjunto de ações previamente estipuladas, claramente articuladas e conceitualmente polidas”, de preferência com verbos no infinitivo (Fabião, 2013, p. 4).

³ *In memoriam*.

Nesse sentido, a escolha da palavra “projeto” tem algumas razões. Fundamental no vocabulário arquitetônico e urbanístico, projeto, nesse contexto, refere-se tanto ao processo de pesquisa e concepção de uma obra quanto à sua representação. Conforme define o historiador da arte Giulio Carlo Argan (1993, p. 156), além de um “método para a produção arquitetônica”, esse modo de fazer, isso que convenciamos chamar de projeto em arquitetura e urbanismo, é “já uma imagem realizada”, “uma imagem feita visando uma execução técnica”. Nomeadamente: um desenho planejado (ou alguns), realizado segundo uma série de procedimentos convenciosados no campo desde o século 15, especialmente por meio de duas figuras: Filippo Brunelleschi e Leon Battista Alberti.

Enquanto Brunelleschi (arquiteto e escultor renascentista) sistematiza a perspectiva (Argan, 1984) de maneira a orientar um modo de fazer que até hoje vigora em arquitetura – isto é, a planificação de um espaço a se construir, que pode ser desenvolvida à distância do canteiro de obras e que, com isso, traz para a arquitetura e o urbanismo a possibilidade de previsão, antecipação e controle do processo de construção –, Alberti (arquiteto e teórico da arte), em seus escritos, desvincula o desenho da matéria construída, concebendo o ato projetual como uma atividade intelectual (Argan, 1993) de criação, independente e descolada da construção porque situada nos planos desenvolvidos por quem projeta – e não no sítio de obras, campo de quem executa. Emerge, então, um pensamento que segue separando o trabalho intelectual de projetar daquele manual, de execução e construção, e que, conseqüentemente, afasta os corpos de arquitetas, arquitetos e urbanistas dos sítios de obras e da lida com os materiais.⁴

A partir do trabalho de Brunelleschi com a perspectiva, Argan (1993) delimita, ainda, o nascimento de uma “civilização do projeto”, evidente também na arquitetura, quando surge o entendimento convencional – ainda atual – de projeto arquitetônico: um método apoiado em uma série de etapas,⁵ dispositivos e procedimentos gráfico-geométricos, que resulta em uma imagem planar e representacional daquilo que se deseja construir. Ou, poderíamos dizer: um processo ou modo de fazer normativo que visa criar espaços.

⁴ Sérgio Ferro (1979, 2006) realiza um trabalho crítico importante nesse sentido, sugerindo uma revisão da relação entre projeto e canteiro de obras, por melhores condições trabalhistas e práticas colaborativas.

⁵ Conforme define Argan (1993) em uma palestra, as camadas ou estágios do projeto seriam: conhecimento histórico, análise, críticas, hipótese e imaginação.

O projeto é, assim, uma atividade de criação. O termo, que me acompanha já há oito anos entre teorias e práticas de arquitetura e urbanismo, é utilizado também no âmbito da fotografia – campo em que tenho experimentado. Um projeto fotográfico usualmente engloba narrativa e conceitos trabalhados pela fotógrafa, seus modos de enquadrar o espaço e seus componentes e as técnicas utilizadas. Pode, ainda, fazer referência a um conjunto de fotografias já realizadas.

Deslizando entre os dois campos e incidindo sobre um terceiro, o da performance, o projeto aqui desenvolvido se estabelece como corpo-escrita: desenho-imagem ativo de pesquisa e criação que opera de maneiras singulares. No lugar de um “modo de fazer” apoiado em dispositivos e métodos normativos e convencionados em arquitetura e urbanismo, busco um “modo de agir”⁶ tensionado pelo performativo e por uma escrita processual. Implicada e em conversa com as matérias e fluxos experimentados na fotoperformance *corpo da arquitetura* e em práticas cotidianas de cidade, a composição processual do programa performativo (aqui realizada de maneira textual) figura como outra possibilidade de projeto urbano, por um urbanismo performativo. Assim, se o texto é compreendido como projeto uma vez que elabora, em sua feitura, o programa de uma (foto)performance, também o próprio programa é pensado como projeto urbano, ao disparar outras possibilidades de construção de cidade.

Compreender a elaboração de programas performativos como prática de projeto urbano⁷ tensiona, ainda, algumas das características fundantes do projeto convencional em arquitetura e urbanismo, tais como: a resolução de problemas; a antecipação de um objeto construído; o desenho/projeto como método corporalmente afastado do canteiro de obras; a separação radical entre intelecto (e projeto) e materialidade ou corporeidade (e construção); funcionalidade; eficiência; e a temporalidade das obras.

⁶ Fazer e agir, aqui, referem-se à diferenciação proposta por Hannah Arendt (2007) entre atividades de produção ou fabricação (que, ligadas ao verbo fazer, almejam um fim preestabelecido e constituem obras ou objetos) e práticas políticas (que, ligadas à esfera da ação, partem de iniciativas e têm por fim o próprio processo, como nas artes efêmeras, como a dança e a performance).

⁷ Proposta que venho desenvolvendo em minha pesquisa de mestrado no âmbito do Programa de Pós-graduação em Artes da Cena da UFRJ, com orientação de Elizabeth Jacob, coorientação de Caio Riscado e previsão de conclusão em setembro de 2021.

Um programa performativo, à diferença de um projeto convencional em arquitetura e urbanismo, não intenciona definir a totalidade do processo de construção, antecipá-lo e controlar suas relações para alcançar um (pre)determinado fim formal/espacial. O que faz é enunciar uma série de ações que, operando em vibração paradoxal, dispara outras imagens, relações, situações, encontros e afetos, inexistentes sem a prática do programa.

Sendo assim, neste projeto, não há busca por solução, mas o desenvolvimento gradual de um programa politicamente engajado, francamente atento e implicado no aqui e agora, com as matérias que compõem corpo-cidade e com as imagens e experiência da fotoperformance de 2019. Um programa que desprograme esse corpo e as próprias noções de projeto e construção em arquitetura e urbanismo, fazendo passar por ele outros fluxos, que rompam com o hábito e conformismo a realidades urbanas que nos tiram potência de vida.

Para tanto, este processo projetual busca refletir sobre narrativas de imagens e cidades, propondo uma ação (performance) e seus enquadramentos (fotoperformance) como agenciadores de questões em: arquitetura, urbanismo, indústria da construção civil, experiência contemporânea de cidade e processos de especulação imobiliária.

Transformação

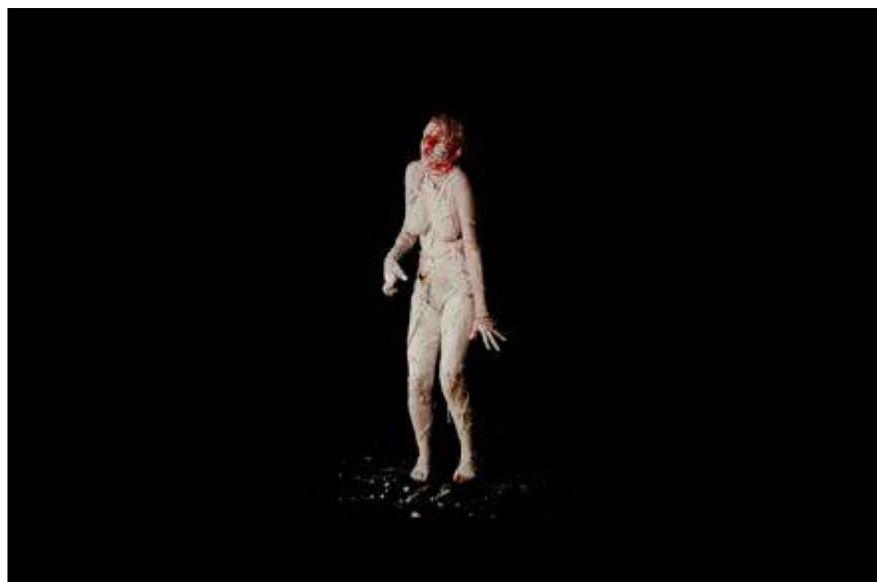


Figura 2
Bárbara Cabral, *corpo da
arquitetura*, 2019
Foto: Sofia Mussolin

Em conversa com a especulação supracitada e com a tentativa de mobilização e respiro presente nesta imagem, latente na anterior, sete versos de uma canção do BaianaSystem⁸ ressoam, aqui e agora: “tire as construções da minha praia/ não consigo respirar/ as meninas de minissaia/ não conseguem respirar/ especulação imobiliária/ e o petróleo em alto mar/ subiu o prédio eu ouço vaia”.

A canção de nome “Lucro (Descomprimindo)” (2016) faz referência à construção de empreendimentos imobiliários à beira-mar na cidade de Salvador que, aumentando o preço do metro quadrado pela localização “privilegiada”, comprimem e sombreiam a faixa de areia no mesmo movimento em que expulsam dali a população de baixa renda e abrem portas para que investidores privados iniciem negócios na região. A praia, nesse cenário, como espaço público potente que tem resistido⁹ ao longo dos anos diante da lógica neoliberal e das especulações que ela possibilita, vem sofrendo, junto aos corpos que a habitam, um processo de sufoco pelas construções circundantes.

O imperativo do verso que abre a estrofe (*tire as construções*) se anuncia, assim, como grito para retomar o ar. Brado que busca derrubar, ou remover, construções para restituir o espaço público, que pertence ao povo, do qual o grupo reafirma fazer parte (da *minha praia*). Livrar-se delas. Tire, aqui, deseja ser ato de fala: aquele que se realiza ao ser dito, promovendo transformações para além da linguagem. Como se enunciar que se tirem construções pudesse demoli-las, fazê-las ruir. Como em Austin (1990), para quem enunciados performativos modificam, de fato, realidades – já que, quando proferidos, realizam ações.

Ainda que a fotoperformance não tenha sido pensada em relação a esses versos, é esse o modo que operam as ações em *corpo da arquitetura*: ações do corpo que desfazem uma estrutura, essa espécie de exoesqueleto-escultura que aprisiona. O movimento irrompe em pequenas demolições. Rompe gesso, abre fissuras, libera espaços. O agir do corpo o livra, enfim, daquilo que imobiliza, sufoca. Fragmentos do material branco que engessa se acumulam no chão que, sem marca de horizonte, se confunde com o fundo.

⁸ Grupo soteropolitano que compõe mesclando *reggae* e *rock*.

⁹ No cenário desses versos e por meio deles a praia resiste. Sabemos, no entanto, que, ainda que sejam espaços públicos, conceber praias como lugares democráticos e de comum acesso e uso não está dado. São muitas as tensões urbanas e construções socioeconômicas que orientam diferentes modos de apropriação de quem a pratica cotidianamente e que incluem até mesmo privatizações não oficiais por meio da ocupação do espaço.

Resta, porém, o corpo: outra estrutura. Paradoxo da performance: organismo desprogramado pela experimentação, ainda que se mantenha de pé, funcionando. Os afetos que o atravessam durante e pós-performance, no entanto, são outros. Trata-se da experiência que, ativada pelo programa, como afirma Fabião (2008, p. 237), é “necessariamente transformadora, ou seja, um momento de trânsito da forma, literalmente, uma trans-forma”.

Imóveis móveis



Figura 3
Bárbara Cabral, *corpo da arquitetura*, 2019
Fotografia: Sofia Mussolin

corpo da arquitetura, título do trabalho, endereça o paradoxo mobilidade/imobilidade presente nas relações corpo/cidade ou corpo/espaço. Refere-se ainda à dureza e fixidez de construções e materiais usuais no campo da arquitetura em contraste com a circulação, fluidez e permeabilidade de corpos que habitam espaço. E em contraste com a corporeidade mesma dos espaços, cujo entendimento vem da ideia de que espaço é também corpo:¹⁰ sistema aberto definido por seus encontros e afetos.

¹⁰ Desenvolvo a ideia de que espaço é corpo com base na noção espinoziana de corpo, a partir da qual Deleuze (2002, p. 132) afirma que “um corpo pode ser qualquer coisa”.

O ponto de convergência entre imobilidade (polo do paradoxo) e imobiliária (palavra já trazida ao texto, associada à indústria de negociação de arquiteturas) localiza-se justamente na origem dos termos: o imóvel. Aquilo que não se move ou o bem fixo, como edificações. A dualidade móvel-imóvel, neste contexto, aponta sentidos (significados e direções) interessantes para o trabalho.

Em *Coreopolítica e coreopolícia*, o teórico da dança André Lepecki (2012), ao comentar uma citação de Hannah Arendt (apud Lepecki, 2012, p. 49) – afirmando que “antes de os homens começarem a agir, um espaço definido teve que ser assegurado [o domínio público da pólis e sua lei] [...] dentro do qual todas as ações subsequentes poderiam então tomar lugar” –, destaca relações ação/política/movimento e construção/arquitetura/imobilidade. Lepecki (2012, p. 48) coloca que o espaço urbano é construído por tangíveis imóveis: materialidade que contém “a efemeridade, a precariedade, o deslimite e a imprevisibilidade ontológica [...] do agir que tem como produto apenas o agir [política, dança]”. Arquitetura, imóvel, que recebe e suporta ações.

Se o imóvel é, segundo Arendt e Lepecki, espaço material que contém ações, seus deslimites e mobilidades, penso a fiação que amarra o corpo (termo que alude ao que passa por dentro de paredes para fazer passar energia) e o gesso que o recobre (material de revestimento e construção civil) enquanto imóveis habitados – também mobilizados e, portanto, desestruturados pela política do corpo que decide deslocar-se. Ação que desfaz arquiteturas, inaugurando outras possibilidades e construções de espaço-corpo.

Narrativas de cidade: situações

Voltando à questão imobiliária, a situação de Salvador descrita nos versos do BaianaSystem se assemelha a muitas outras em cidades-metrópole. Recife é grande exemplo com o movimento de resistência Ocupe Estelita. O filme *Aquarius*, de Kleber Mendonça Filho, também.

Enquanto o longa-metragem de 2016 nos apresenta a comovente ficção sobre a resistência solitária da aposentada Clara (que defende o apartamento onde viveu a vida toda do assédio de uma construtora que pretende demolir o edifício Aquarius para dar lugar a uma nova obra na praia de Boa Viagem, Recife), o movimento Ocupe Estelita é reação real e em grande escala, organizada pela população da mesma cidade contra o empreendimento Novo Recife, no Centro da capital pernambucana.

Esse empreendimento (descrito no minidocumentário *Recife, cidade roubada* como “nem novo, nem bom”) começa com a venda em 2008, em leilão irregular, de um terreno da União no Cais José Estelita (valiosa área da cidade em termos histórico-culturais) para construtoras envolvidas no financiamento de campanhas eleitorais de Recife e do estado de Pernambuco. Aprovado de maneira ilegal, o projeto de grande impacto (que previa a demolição de galpões e a construção à beira-mar de 12 torres de luxo) recebe forte resistência da sociedade civil “que decidiu fazer o trabalho que competia ao poder público, exigindo que a lei seja cumprida” (Carvalho et al., 2014). O projeto ignora ainda, segundo o curta, o *deficit* habitacional gritante da cidade (que em 2014 chegava a 65 mil pessoas) voltando-se para a construção e venda de *flats* e comércios de luxo.¹¹

Ocupando território, subindo em máquinas e lutando pelo espaço público que o Novo Recife nega, esse movimento contra¹² a privatização e a especulação imobiliária, que segue ativo diante de processos judiciais complexos,¹³ tem como lema as frases: “A cidade é nossa. Ocupe-a.” Ações de habitação, mobilizações e falas que, no lugar de demolir, impediram durante oito anos a construção de arquiteturas sufocantes; recém-retomada com a força do capital.

Nessa mesma discussão, é emblemática uma terceira situação não ficcional, carioca, trabalhada no livro *8 reações para o depois*, do coletivo de arquitetura ENTRE. Tanto em termos de especulação quanto com relação a sérias questões trabalhistas da construção civil. Trata-se do empreendimento Ilha Pura, na Zona Oeste da cidade.

¹¹ Informações do minidocumentário *Recife, cidade roubada* (2014). Ver em: <https://bit.ly/2U1hFte>.

¹² Esse movimento “contra” luta por um projeto que atenda aos interesses da população local. E, como diria Argan (2000, p. 53): “Não se projeta nunca para, mas sempre contra alguém ou alguma coisa: contra a especulação imobiliária e as leis ou as autoridades que a protegem, contra a exploração do homem pelo homem, contra a mecanização da existência, contra a inércia do hábito e do costume, contra tabus e a superstição, contra a agressão dos violentos, contra a adversidade das forças naturais [...]. Projeta-se contra a pressão de um passado imodificável, para que sua força seja impulso e não peso, senso de responsabilidade e não complexo de culpa. Projeta-se para algo que é, para que mude [...] portanto, contra todo tipo de conservadorismo”.

¹³ *O Globo*. Linha do tempo de disputas do Novo Recife (mar./12-mar./19). Disponível em: <https://glo.bo/3b1y4Vz>. Acesso em 7. jul. 2021.

Nos anos anteriores aos grandes eventos esportivos no Rio de Janeiro (Copa do mundo, 2014 e Jogos Olímpicos, 2016), “a especulação imobiliária avançava em ritmo otimista e acelerado na Zona Oeste da cidade. Túneis foram abertos, legislações ambientais foram flexibilizadas, potenciais construtivos foram aumentados” (Entre, 2019, p. 247). É nesse contexto que, em 2012, o empresário Carlos Carvalho Hosken em parceria com a construtora Odebrecht (envolvida em uma série de esquemas de corrupção hoje investigados pela Operação Lava Jato¹⁴) “apostou na construção de 31 torres residenciais que serviriam como Vila dos Atletas nos Jogos Olímpicos [...] e futuramente seriam comercializadas em um condomínio de alto padrão: o Ilha Pura” (p. 247).

O empreendimento, além de ter sido objeto de críticas de delegações olímpicas por falta de segurança, problemas em instalações elétricas, de gás e hidráulicas, demonstrou-se megalômano: “a maior parte de suas 3.064 unidades permanece vazia, tendo uma taxa de ocupação inferior a 10% dos apartamentos” (Entre, 2019, p. 247). Segundo a publicação, só o Ilha Pura representa “mais de metade das unidades imobiliárias de alto padrão encahadas na cidade inteira, aprofundando o desequilíbrio do mercado pelo excesso de oferta” (p. 247); ofertas de alto custo, inacessíveis à maior parte da população.

Outra questão importante é rapidamente suscitada em *8 reações para o depois* pela fala de um operário do empreendimento: a trabalhista. J.S. comenta a superlotação dos dormitórios, atrasos recorrentes no pagamento do salário e ameaças veladas que recebia – “se você está achando ruim, pede a conta” (Entre, 2019, p. 254). Situações de precarização do trabalho muito comuns na indústria da construção civil.¹⁵ Em nota, o livro aponta ainda que o Ministério Público do Trabalho do Estado do Rio descobriu 11 trabalhadores em condições análogas à escravidão nas obras desse “legado” olímpico.

Diante desses cenários me pergunto: de que maneiras, enquanto urbanista-*performer* e cidadã, dar visibilidade e corpo a tais situações? Que alternativas e agenciamentos estético-políticos obrar por cidades feitas por e para corpos desejantes? Como construir espaços públicos, entendendo que a ação do corpo e a prática da cidade são, em si e já, construção?

¹⁴ Ver mais em: <https://bit.ly/3aWhdTT>. Acesso em 7 jul. 2021.

¹⁵ O livro *Contracondutas* (Escola da Cidade, 2017) apresenta sérios casos de condição análoga à escravidão em obras do Aeroporto de Guarulhos e elabora condutas político-pedagógicas alternativas.

Performance – Empreendimentos [I]Mobiliários

Outras perguntas surgem, referindo-se especificamente à fotoperformance realizada e ao projeto urbano que estas linhas constroem. Em que medida *corpo da arquitetura* pode endereçar tais questões (especulação de imóveis e precarização do trabalho de corpos) enquanto forças presentes (ainda que não literalmente expostas) nas imagens? Que potências guardam o título e as materialidades da cena? E se a força da performance é “turbinar a relação do cidadão com a pólis” e sua potência, “desautomatizadora”, como afirma Fabião (2008, p. 237): por que meios fazer o trabalho circular no espaço urbano, ao qual, de algum modo, se refere? Que desdobramento urbano o trabalho pode ter e em relação a que situações se compõe enquanto projeto de ação? Ou ainda: que outro trabalho poderia agenciar imagens de *corpo da arquitetura* em relação a situações urbanas?

Considerando tais questões, identificando na especulação imobiliária um processo que constrange corpo e afetos (ao bloquear relações, sufocar territórios e impedir habitações) e pensando nos corpos que majoritariamente e precariamente ocupam os canteiros de obra da cidade (pretos, nordestinos, pobres, masculinos), o encontro recente com um nome e uma situação me apontou os caminhos para o projeto urbano que componho agora: Performance Empreendimentos Imobiliários. Trata-se do nome de uma incorporadora.

Fundada em 2002, a Performance tem como foco principal, segundo o *site* da empresa, a incorporação de projetos residenciais, comerciais e hoteleiros no Rio de Janeiro. Um de seus empreendimentos está sendo erguido enquanto escrevo estas linhas em Botafogo, bairro da Zona Sul, área “nobre” carioca. Próximo ao Shopping Rio Sul e ao túnel que leva à praia de Copacabana, o edifício residencial (de dois e três quartos, com apartamentos de até 180m²) em construção tem, nos tapumes que cercam o terreno, duas enormes placas com a palavra “PERFORMANCE” e o subtítulo “empreendimentos imobiliários”.

O desejo de fazer um trabalho com esse título surgiu na primeira vez que vi a placa. A ironia de realizar uma performance intitulada com o nome de uma grande empresa (*incorporadora*) que administra imóveis de alto padrão na cidade em que me formei arquiteta e urbanista e na qual desenvolvo pesquisas e práticas performativas (pensando relações corpo-cidade e possibilidades de

construir e viver o urbano de maneira desejante, coletiva, política) me tomou mente e corpo; pareceu irresistível. Esta obra precisava (precisa) acontecer. Por isso escrevo.¹⁶

Desse nome colhi algumas importantíssimas lições: compreender performance enquanto empreendimento; considerar o pensamento de uma performance (e a elaboração de seu programa) enquanto projeto; entender que projeto já é trabalho, obra; assumir, enfim, a prática da performance como construção – construção efetiva de espaçocorpo, corpo-cidade. A palavra imobiliários, por sua vez, abriu portas para a relação com *corpo da arquitetura* e deflagrou pesquisas sobre (i)mobilidade, especulação imobiliária e trabalho na construção civil; que já são parte do projeto.

Antes de seguir para o programa das ações, sua elaboração escrita e material, apresento as últimas fotos de *corpo da arquitetura*, de modo a refletir sobre certas questões físicas e conceituais da fotografia, da performance e das (foto)performances trabalhadas.

Fotografia e performance



Figura 4
Bárbara Cabral, *corpo da arquitetura*, 2019
Foto: Sofia Mussolin

¹⁶ A realização deste projeto é obra inviabilizada pela pandemia da covid-19. Estas linhas são, assim, um acontecimento possível da performance. Falar de sua impossibilidade presencial e de sua composição é, de algum modo, fazê-la presente nos corpos que se encontram com a escrita que arrisco aqui. Performá-la.

Neste trabalho a fotografia é de estúdió. Marcas do fundo-chão foram removidas em pós-produção para dar destaque ao corpo e aos materiais em movimento. A cor do fundo, contrastando com as matérias da ação, dá centralidade ao gesto que está, também na composição fotográfica de Sofia, no meio do quadro. Apesar da centralidade, há uma assimetria acentuada nesta foto. A assimetria vem da ação.

Trata-se da imagem na qual o esforço de liberação do corpo é mais evidente. A força da mão que puxa o fio, buscando desamarrá-lo do tronco, tem como efeito colateral a constrição das pernas. Da boca, um emaranhado vermelho se dependura, impedindo a fala e dificultando a respiração já ofegante. O gesso cobre menos partes do meu corpo e agora o acúmulo de restos no chão é maior. É uma cena performativa. E experimentar esse trabalho foi compreender fotoperformance, para além de construção, enquanto *encen-ação*, que inclui imagem e presença. Não no sentido teatral ou de uma atuação que difere da realidade do corpo que age – afinal, aqui, peso, textura e o aperto do gesso sobre o corpo eram fatuais. A tentativa de desvencilhamento, também. Trata-se, então, de agir corpo-imagens por meio do enunciado de uma performance.

Enquanto entendo fotoperformance como *encen-ação*, Renato Cohen (2013, p. 56) afirma que a performance é, antes de tudo, uma “expressão cênica”. Destaca, porém, que há uma potência antiteatral nessa linguagem, que costuma escapar do texto dramático e da ideia de interpretação. Se descolo a ação do encenar é justamente para referenciar o caráter fugidio da performance com relação ao teatro, a acentuação performativa do instante presente e “real” que, ainda assim, se estabelece e retorna como cena e visualidade ao compor imagens, aproximando-se da fotografia.

Ainda entre fotografia e performance, outra dualidade ganha espaço com *corpo da arquitetura* e na programação da (foto)performance que intitula este texto: programar e agir fotoperformances é ser, ao mesmo tempo, sujeito e objeto. Para além do paradoxo apontado por Cohen (2013, p. 39) como característica da performance (na qual o artista já é sujeito e objeto da obra), nestes trabalhos sou também objeto da fotógrafa que, pelos enquadramentos que realiza, busca capturar forças de minha interação corpo/espaco. E são suas fotografias as responsáveis pelo desdobramento da performance em novas experiências e imagens: obras autônomas.



Figura 5
Bárbara Cabral, *corpo da arquitetura*, 2019
Foto: Sofia Mussolin

Tais enquadramentos consistem em um processo ativo, dinâmico. Como define Josette Féral (2015, p. 94): “uma produção que expressa o sujeito em ato”.¹⁷ Nesse jogo, o enquadramento da fotógrafa, que não é moldura fixa, mas mobilidade, tem a propriedade, assim como a ação do corpo (e junto dela), de criar espaços. A fotografia da performance (o ato que gera fotoperformances) é, assim, também entendida enquanto performance neste projeto: sai da esfera do registro automático ou totalizante e torna-se processo de produção. O corpo da fotógrafa performa junto ao de quem realiza a ação.

Nesse sentido é que escolho admitir a câmera enquanto matéria da performance urbana. Incluir a fotografia como ação do programa, parte de sua composição – atentando, sempre, ao que está em jogo: como não espetacularizar a ação por meio da fotografia? Como compor imagens com uma câmera, em espaços urbanos, de maneira ética? Refraseando: como preservar a experiência de interação corpos/cidade, sem a transformar em atuação para a câmera e,

¹⁷ “Se a moldura é um resultado que é possível impor, o enquadramento, ao contrário, é um processo, uma produção que expressa o sujeito em ato [...], uma iluminação das relações perceptivas entre um sujeito e um objeto” (Féral, 2015, p. 94).

ainda, respeitando direitos de imagem? Que relações de subalternidade podem ser agenciadas nessa “cena-não-cena” (Fabião, 2013, p. 3) – como evitá-las ou cuidar delas? Que corpos ocupam majoritariamente canteiros de obra e galerias de arte; e de que modos?¹⁸

Perguntas cujas respostas talvez só venham em experimentação, que são parte da composição do programa e cuja exposição, por isso, é fundamental.



Figura 6
Bárbara Cabral, *corpo da arquitetura*, 2019
Foto: Sofia Mussolin

Considerando ainda a seminudez, diante do risco de ser acusada por atentado ao pudor, decido vestir o mínimo para estar dentro da lei, exercendo o mínimo direito à escolha de expor este corpo. Veremos como a cidade reage a uma mulher branca de tapa-sexo, semicoberta em gesso, na rua e fora do contexto do carnaval, no país da hipersexualização de sambistas negras expostas nas TVs das casas todas.

¹⁸ É precisamente com essa atenção que são definidos os corpos humanos de *PERFORMANCE – EMPREENDIMENTOS [I]MOBILIÁRIOS* – quem imobiliza quem, quem está em situação mais vulnerável e quem, por meio de um dispositivo, enquadra quem – em termos de gênero, racialização e afetos. Convidar pessoas não brancas para esse programa seria colocá-las, uma vez mais, em posição de subalternidade, servindo ao trabalho de uma mulher branca que deseja performar, além de reafirmar situações trabalhistas usuais na indústria de construção civil – a mão de obra de homens não brancos.

A partir da relação ruas/casas, identifico uma série de vibrações paradoxais que o projeto parece agenciar: público-privado; mobilidade-imobilidade; experimentação-projeção ou performance-projeto; vulnerabilidade-força; seco-úmido; dentro-fora; carne-pedra; arte-vida. Sem intenção de esgotá-las, mas de maneira a pensar o programa, apresento esta lista; que provavelmente será reformulada com a experimentação.

Imagem e programa

Entendendo o espaço urbano como corpo-matéria a ser trabalhado no programa e em *PERFORMANCE*, inexistente no contexto de *corpo da arquitetura*, trago esta fotografia (fruto de meu encontro com a cidade) como última camada do projeto de experimentação construído nestas linhas.



Figura 7
PERFORMANCE – Rua
General Góis Monteiro,
125-195, 2020
Foto: Bárbara Cabral

A fotografia acima é fruto de uma interação corpo/cidade cotidiana: todos os dias ao sair da Universidade Federal do Rio de Janeiro em busca do ônibus que me levaria para casa, na Zona Oeste da cidade, estacionava o corpo à direita da placa que proíbe o estacionamento de carros, no ponto de ônibus, me deparando

com um nome e situação que apontaram caminhos para o projeto urbano que compartilho agora. *PERFORMANCE EMPREENDIMENTOS IMOBILIÁRIOS*; a obra em andamento.

Com a fotografia do sítio de projeto em mãos – e tudo que ela diz para além das palavras destas linhas (sugiro, mais uma vez, a demora no olhar) – e buscando expor processos e estruturas da cidade, concluo com a formalização, enfim, deste programa (foto)performativo – destacando que imobilização e fotografia foram incorporadas ao enunciado ao ser compreendidas também como construção de corpo-cidade:

Em uma manhã de sábado,¹⁹ vestindo tapa-sexo e protetor de aréola, posicionar-me em frente ao tapume verde (cor de *chroma key*²⁰) do terreno em obras do edifício residencial *Highlight* Jardim Botafogo, ao lado da placa que anuncia o nome da incorporadora responsável: Performance Empreendimentos Imobiliários. Ter o corpo imobilizado por um homem branco, que veste macacão cinza: primeiro por uma fiação de cobre vermelha e, em seguida, por uma camada de gesso úmido. Esperar que o gesso seque. Mover-me, tentando me liberar dos materiais. Ter todo o processo fotografado por uma mulher branca, vestida de preto.

PERFORMANCE – EMPREENDIMENTOS [I]MOBILIÁRIOS
Pedimos desculpas pelo transtorno.

Bárbara Silva da Veiga Cabral é urbanista-performer. Mestranda pelo Programa de Pós-graduação em Artes da Cena da UFRJ, graduada em arquitetura e urbanismo pela PUC-Rio, com graduação sanduíche na Universidad Politécnica de Madrid, Espanha.

¹⁹ No Quadro de Horário fixado nos tapumes, fins de semana são dias de descanso, garantindo maior liberdade para a (foto)performance.

²⁰ O *Chroma Key*, também conhecido como “fundo verde” é uma técnica utilizada em fotografias e vídeos para substituir um fundo de cor sólida por outra imagem.

Referências

- ARENDDT, Hannah. *A condição humana*. 10 ed. Rio de Janeiro: Editora Forense Universitária, 2007.
- ARGAN, Giulio Carlo. *Projeto e destino*. São Paulo: Ática, 2000.
- ARGAN, Giulio Carlo. A história da metodologia do projeto. Trad. José Eduardo Areias. *Caramelo*, São Paulo, n. 6, p. 156-170, 1993. Disponível em: <https://bit.ly/3xBzEJv>.
- ARGAN, Giulio Carlo. Brunelleschi. In: *Clássico anticlássico: o Renascimento de Brunelleschi a Bruegel*. Rio de Janeiro: Companhia das Letras, 1984. p. 81-141.
- AUSTIN, John Langshaw. *Quando dizer é fazer: palavras e ação*. Porto Alegre: Artes Médicas, 1990.
- CARVALHO, Ernesto de et al. *Recife, cidade roubada*. 2014. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=dJY1XE2S9Pk>.
- COHEN, Renato. *Performance como linguagem*. São Paulo: Perspectiva, 2013.
- DELEUZE, Gilles. *Espinosa: filosofia prática*. Trad. Daniel Lins e Fabien Pascal Lins. São Paulo: Editora Escuta, 2002.
- ENTRE (coordenação: Ana Altberg, Mariana Meneguetti, Gabriel Kozlowski). *8 reações para o depois*. Rio de Janeiro: Rio Books, 2019.
- FABIÃO, Eleonora. Performance e teatro: poéticas e políticas da cena contemporânea. *Sala Preta*, São Paulo, v. 8, p. 235-246, 2008.
- FABIÃO, Eleonora. Programa performativo: o corpo-em-experiência. *Ilinx – Revista do LUME*, v. 1, n. 4, p. 1-11, 2013.
- FÉRAL, Josette. *Além dos limites: teoria e prática do teatro*. São Paulo: Perspectiva, 2015.
- FERRO, Sérgio. *Arquitetura e trabalho livre*. São Paulo: Cosac & Naify, 2006.
- FERRO, Sérgio. *O canteiro e o desenho*. Campinas: Projeto Editores Associados, 1979.
- LEPECKI, André. Coreopolítica e coreopólicia. *Ilha Revista de Antropologia*, Florianópolis, v. 13, n. 1, 2, p. 41-60, 2012.

Artigo submetido em março de 2021 e aprovado em junho de 2021.

Como citar:

CABRAL, Bárbara Silva da Veiga. Performance – empreendimentos [i]mobiários. *Arte & Ensaios*, Rio de Janeiro, PPGAV-UFRJ, v. 27, n. 41, p. 279-297. jan.-jun. 2021. ISSN-2448-3338. DOI: <https://doi.org/10.37235/ae.n41.15>. Disponível em: <http://revistas.ufrj.br/index.php/ae>

Nem teatro nem cinema: a performance no espaço de exclusão

Nor theatre nor cinema: performance in the exclusion area

Luciano Vinhosa

 0000-0001-8593-1223
lucianovinhosa@id.uff.br

Resumo

Neste ensaio, a partir do curta-metragem experimental *Duelo*, de Daniel Santiago, em primeiro lugar nos perguntamos o que aproxima a performance ao mesmo tempo em que a diferencia quando apresentada em circuitos de artes visuais ou de teatro. Em segundo lugar, especulamos sobre as diferenças e aproximações entre a atuação de um ator no cinema e a de um *performer*. Nesse percurso foi necessário investigar o que seria uma performance. Ao fim e ao cabo, concluímos que, não sendo nem teatro, nem cinema, *Duelo* é performance filmada que participa das duas instâncias quando surpreendida em suas regiões de contato.

Palavras-chave

Duelo; Teatro; Cinema; Performance.

Abstract

*In this essay, starting from the experimental short film *Duelo*, by Daniel Santiago, we first ask ourselves what approximates and what differentiates performance when it is presented in visual arts and theater circuits. Second, we speculate about the differences and similarities between the performance of an actor in cinema and that of a performer. After all, we conclude that, being neither theater nor cinema, *Duelo* is filmed performance that participates in both instances.*

Keywords

Duelo; Theater; Cinema; Performance.



Duelo

O cenário mostra ao fundo uma paisagem fechada por uma encosta em aclave, a película já envelhecida deixa em tudo um tom vermelho-violáceo.¹ O som ambiente evoca os de uma floresta, gritos estridentes de animais rasgam a continuidade aveludada da superfície sonora lembrando-nos a sonoplastia dos filmes de Tarzan. Depois de poucos segundos de apresentação dos créditos, o plano aberto, uma personagem adentra a cena pela diagonal esquerda, e outra, mais ou menos ao meio do quadro, pela direita. Caminham até o fundo, uma ao encontro da outra. Ao se aproximar, entreolham-se e trocam palavras inaudíveis apontando para as câmeras que, agora podemos ver, carregam em suas mãos. Um pouco descentradas em relação ao eixo vertical imaginário que divide a imagem ao meio, mais à direita do quadro, as personagens viram-se, dando-se as costas, apoiando-as uma contra a outra. Fazem então uma pausa para respirar, aprumam seus corpos, erguem as cabeças e, aos poucos, se separam enquanto caminham a passos contados e em sentidos opostos, mas alinhados com o horizonte. Uma câmera fora do quadro, aparentemente apoiada em tripé, em posição central e a meia altura, filma toda a sequência. Primeiro em ângulo aberto mostrando o contexto, em seguida em movimento de *zoom* acompanhando as personagens, nelas se fecha, e, enquanto elas se afastam, o ângulo vai-se abrindo novamente até o limite em que tudo fica enquadrado, paisagem e personagens, ali no espaço e tempo da imagem em que tudo irá acontecer – a produção, no entanto, é nitidamente amadora, a ponto de uma das figuras, a que se encontra à direita do quadro, vazar a imagem e depois ser recuperada à medida que o plano se abre para abranger novamente todo o conjunto.

Ao atingir, cada uma, as bordas opostas do quadro, as duas personagens param e, em viravolta, voltam-se uma para a outra. Em seguida, a câmera que as segue fecha-se, primeiro sobre uma, em seguida sobre a outra... podemos ver agora nitidamente, mirando-as em nossa direção, que uma delas empunha uma câmera de vídeo e a outra, uma de cinema. O plano abre-se novamente e mostra as duas figuras distanciadas, cada uma em um extremo do quadro.

Figuras 1-6
Daniel Santiago
Duelo, 1975
Original em 16mm. 3"17"

¹ Embora o original seja em película, o filme foi digitalizado e disponibilizado no youtube: https://www.youtube.com/watch?v=YY_2rnyQN9g.

Caminhando em sentido convergente, vão se aproximando até o ponto central enquanto apontam, uma para o outra como se fossem armas, as câmeras que agora ocupam o lugar de seus rostos. O duelo entre o vídeo e o cinema é encenado em torno de um eixo vertical produzido pelo efeito gravitacional de seus corpos em órbita sincronizada a partir de um ponto central imaginário. O teatro prossegue na relação triangular entre as duas personagens e a terceira câmera que registra a ação, mas que se encontra fora do quadro. Essa, agora liberada do tripé, assume o corpo e os movimentos do observador, enquanto este ocupa alternadamente os corpos e os lugares das personagens quando uma olha para a outra, mas dirigindo-se ao público. Em seus mútuos revezamentos, em suas trocas incessantes de lugares, o olho mecânico, ora tomando o lugar de quem as observa, ora incorporando as personagens que nos encaram, filma ao mesmo tempo que nos implica na ação. No triângulo em vai e vem, em que cada sujeito é uma câmera que nos olha e é por nós olhada, o jogo dinâmico da *mise en scène* estabelece o *Duelo*.

Originalmente produzido para a cadeira de cinema do curso de jornalismo da Universidade Católica de Pernambuco, esse curta-metragem foi dirigido por Daniel Santiago, que também o encenou junto com Paulo Bruscky. Essa ação cinematográfica é hoje exibida nos circuitos de arte e/ou de cinema como arte experimental dos anos 1970.² Em seus termos embaralham-se conceitualmente a representação, a narrativa, o teatro, o cinema e a própria performance.

Se desta última o curta traz a presença sumária da ação diante de um público ou, simultaneamente, com um público, do cinema podemos identificar não só a narrativa e a representação, ainda que mínimas, mas também aquilo que os críticos dos *Cahiers du cinéma* identificavam, nos anos 1950, como a essência da linguagem cinematográfica:

A mise en scène aí defendida é um pensamento em ação, a encenação de uma ideia, a organização e disposição de um mundo para o espectador. Acima de tudo, trata-se de uma arte de colocar os corpos em relação no

² Tomei conhecimento de *Duelo* na exposição Pernambuco Experimental, com curadoria de Paulo Herkenhoff e Clarissa Diniz, apresentada no Museu de Arte do Rio (MAR) de 10 dezembro de 2013 a 30 março de 2014. Disponível em: <http://museudeartedorio.org.br/programacao/pernambuco-experimental/>. Acesso em 19 mar. 2021.

espaço e de evidenciar a presença do homem no mundo ao registrá-lo em meio a ações, cenários e objetos que dão consistência e sensação de realidade à sua vida. Expressão cunhada em sua origem para designar uma prática teatral, a *mise en scène* adquire no cinema essa dimensão fenomenológica: mostrar os dramas humanos esculpindo-os na matéria sensível do mundo (Oliveira Jr., 2013, p. 8).

Duelo nos interessa justamente porque, além de seu pioneirismo, nos dá a oportunidade de discutir dois problemas teóricos: 1) as aproximações e os distanciamentos da performance nas artes visuais e no teatro, em primeiro lugar; 2) em segundo lugar, as aproximações e os distanciamentos entre atuação no cinema e na performance.

Ínfimas porosidades: entre o real e sua representação

Se o anos 1950 pontuam simultaneamente o apogeu e a agonia da pintura no mundo ocidental, o que se seguiu à efervescência das ideias no meio das artes [ainda] plásticas daqueles anos foi que grande parte da nova vanguarda artística pôde investir contra os limites impostos pelo espaço tradicional de sua representação, o quadro. Recusando-se a acomodar-se em seu interior, a moldura que o encerra, desde sempre convencionada como limiar entre mundos, separava dois lugares administrados por eventos distintos: do lado de dentro, o regime da representação e da metáfora impondo seu próprio tempo e espessura; do lado de fora, o mundo dos acontecimentos sincrônicos, das horas, dos dias e dos fatos brutos, aquele no qual um copo de vidro, por algum acidente ou ação deliberada, pode precipitar-se ao chão e estilhaçar-se, promovendo uma espécie de maravilhamento diante do real.

Depois de romper a moldura, negar a profundidade e aplinar-se até o limite ínfimo e sem profundidade das paredes ou mesmo em movimento inverso ao da perspectiva, ao precipitar-se como um vômito para fora de seu quadro, a pintura ou, melhor dizendo, o conceito de pintura – pois é bem disto que se trata: pensá-la conceitualmente – não será mais que o indicativo de sua dupla impossibilidade: a de acontecer ainda dentro de um espaço de representação determinado e, ao mesmo tempo, ser simplesmente um corpo, entre outros do mundo real, que nos afrontaria como o de uma cadeira, por exemplo. As incertezas quanto à eficácia dessa categoria histórica abalaram também as certezas

de outras, já bem assentadas, como a da escultura, e pôs em xeque todo um sistema tradicional das representações visuais. Não foram raras as soluções que apontassem para uma pintura tridimensional, uma quase escultura, ou, ao inverso, uma escultura que se achatasse a ponto de abrigar-se nas paredes e compor com a superfície da arquitetura. Da transversalidade dos meios, sucederam-se derradeiras e definitivas experimentações – nem pintura, nem escultura, como vemos, nos anos 1960, nos “objetos específicos” de Judd³ ou, ainda nos anos 1950, e portanto bem antes dos minimalistas, nos “não-objetos” do neoconcretismo brasileiro.⁴

Mais do que se evadir da pintura ou da escultura, e por iniciativa deliberada de alguns artistas, romperam-se as grandes linhas essenciais que delimitavam teoricamente os meios de expressão, fazendo-os melar em suas inconsistências formais. Se nem teatro nem artes visuais, nem música nem arquitetura, nem dança nem poesia, aquilo que está entre as artes não seria nada mais do que arte em geral. Já mencionamos em outro texto que Kaprow constatou que a pintura de Pollock roçava a superfície do mundo, esse mundo mesmo em que o curso da vida se amesquinha em gestos tão enfadonhos quanto naturalizados (Vinhosa, 2016; Kaprow, 2006). Esses gestos miméticos e repetitivos que remetem aos processos de aprendizagem – e que ora perdem totalmente o sentido – merecem ser redramatizados em nosso corpo para que recuperem a exuberância original, porquanto, no estranhamento, se reinvestem de sua potência inaugural e vibram como uma experiência – tal foi a expectativa de Kaprow quando propôs o *happening* como uma possibilidade expressiva operada diretamente no mundo. Foi esse artista, aluno de John Cage no New Scholl for Social Research em Nova York,⁵ que nos anos 1950 e 1960 resgatou a ação banal, como comer,

³ O ensaio que apresenta o termo/conceito foi escrito por Donald Judd em 1963 e só publicado em 1965 em *Arts Yearbook*, 8 (Judd, 2006).

⁴ “Os neoconcretos, retomando a questão da forma significativa, que os concretistas abandonaram voltados para puros problemas de estrutura e tensões cromáticas, rompem com o conceito tradicional de quadro e de escultura e propõem uma linguagem efetivamente não figurativa, isto é, cuja expressão dispensa um espaço metafórico para se realizar. A obra neoconcreta realiza-se diretamente no espaço, sem apoios semânticos convencionados na moldura (para o quadro) e na base (para escultura)” (Gullar, 1985, p. 250).

⁵ De fato, é atribuída a Cage a primeira apresentação, ocorrida em 1952 no Black Mountain College, daquilo que Kaprow chamou mais tarde de *happening*, que teve a colaboração de Charles Olson, Robert Rauschenberg, Merce Cunningham, David Tudor entre outros (Huysen, 1997, p. 133).

conversar, cantar desafinadamente, enquanto potência de um acontecimento primeiro, arte *tout court* capaz de nos arrancar do processo cotidiano de embrutecimento. Sugestão que, mais tarde, se reelaborou naquilo que viemos a conhecer, nos anos 1970, como arte da performance. No horizonte das neovanguardas dos anos 1950 residiu a utopia de a vida ser, enfim, estado permanente de arte.

A vida como arte ou a arte como vida, tanto faz, se confundirá com a obsessão pelo real que marcou toda uma geração de artistas. Esse enlace, que caracterizou inicialmente a performance, também deixou fortes marcas em outras diferentes experimentações artísticas, a ponto de elas pretenderem despojar-se de toda instância metafórica e de ilusão que até então acarretara a noção de representação nas artes e que colocava o espectador a distância. O fascínio que inicialmente o videoteipe despertou na ocasião em que foram disponibilizadas as primeiras câmeras caseiras, por exemplo, deve-se muito à captura e à transmissão diretas que essa ferramenta era capaz de realizar. Mesmo as experimentações mais ousadas e independentes, que puderam ser levadas a cabo em câmeras super-8 ou de 16mm, justificam-se, não necessariamente por uma predileção pelo precário ou pela falta de recursos, mas talvez pela conexão mais ágil que essas câmeras, graças a sua maior maneabilidade e à crueza material das imagens, mantinham com o pensamento, como se fosse uma escrita direta do real sobre a película. E também na época clássica do cinema, nos anos 1950, quando esse meio atinge sua maturidade expressiva, os intensos debates que irão figurar nos *Cahiers du Cinéma* estarão mobilizados em torno da relação estreita que o cinema era capaz de manter com o mundo. Ao comentar a sensibilidade de Rossellini, Jacques Aumont (apud Oliveira Jr., 2013, p. 39) chama a atenção para a forma ensaísticas de seus filmes: “[Rosellini] não procura nenhum estilo pessoal, ele é inimitável; ele se permite o esboço, ele se permite até mesmo continuar sendo um amador, pois seu objetivo não é a obra, e sim o ensaio”.

Arte e vida são os termos de uma dialética que reenvia igualmente a oposição entre o real e a sua representação, um problema que a performance, em seus primeiros esboços, irá enfrentar sem jamais resolver ou, na melhor hipótese, transformar em solução. Na constatação de que a própria realidade é em si um modo de representar o mundo e de que viver em sociedade é já seguir um *script*, a questão é como transformar a vida enquanto reformulamos uma

reviravolta em nossas representações, *a priori* herdadas da ordem hegemônica. Tendo sido esse o projeto de toda uma arte moderna, ele perdeu nas novas vanguardas dos anos 1950 e 1960 e ainda hoje se faz urgente nas práticas artísticas contemporâneas.⁶ Reviver ou reencenar os gestos corriqueiros como ação inaugural é dar ao sujeito mais uma chance de ele fundar uma forma de vida a partir de um ponto de vista crítico e emancipado, em cujo ato se opera a própria expressão de um mundo renovado. Lygia Clark (1980) em seu texto fundamental, “A propósito da magia do objeto”, de 1965, ao especular sobre as possibilidades do *Caminhando*, proposição em que ela instrui ao mesmo tempo em que solicita ao sujeito que corte um caminho ao longo de uma fita de Möebius, afirma:

Mesmo se esta proposição não é considerada como uma obra de arte e fica-se cético o que ela implica, é preciso fazê-la, apesar de tudo. Através dela o homem se transforma e se aprofunda, mesmo que não queira nem saiba. Assim, o artista abdica um pouco de sua personalidade, mas ao menos ajuda o participante a criar a sua própria imagem e a atingir, através dessa imagem, um novo conceito de mundo (Clark, 1980, p. 28).

Entre presença e representação: a performance no interstício da vida

Como expressão que tem no corpo o seu suporte, a origem da performance é difusa, podendo-se mesmo remontá-la aos rituais mais arcaicos da humanidade. Mas, é consenso entre os teóricos, ela vai se configurar como manifestação artística, porém ainda sem o nome que a substantivou, em certas ações das vanguardas modernas, notadamente nos eventos conduzidos pelos dadaístas e surrealistas, nas primeiras décadas do século 20. Se pudéssemos retrair uma genealogia mais recente, em meados do século passado, mais precisamente em 1952, Harold Rosenberg (1974), ao chamar a atenção mais para a ação do que para o resultado, observa que Pollock, ao pintar suas telas em grandes formatos,

⁶ Entendo que o projeto moderno, diante da assertiva da autonomia da arte, tem como pressuposto a transformação do sujeito – e deste para a sociedade – desde a reformulação de suas representações de mundo, o que um autor como Rancière (2009) destaca como potência emancipadora do regime estético.

as estendia no chão de seu ateliê e se lançava em uma espécie de ritual em que os movimentos de seu corpo se inscreviam na pintura. Quando o autor destaca que as pinturas do artista não podiam ser apreciadas sem esse aspecto do desempenho corporal, ele dá ênfase ao processo. Também é de conhecimento público a ação *Erased de Kooning Drawing* realizada por Robert Rauschenberg em 1953, em que o artista apaga um desenho de Willien de Kooning. Todo interesse desse trabalho está concentrado na atitude iconoclasta, no fato de que esse gesto do artista é capaz de presentificar um acontecimento cujas consequências atingem diretamente a tradição artística. Apesar de toda a heterogeneidade, a presença que subentende uma ação operada no mundo, sem a moldura forte da arte, é o que vai qualificar e aglutinar todas essas manifestações de desempenho. Sem dúvida, esse clima de renovação contou com a participação fundamental de John Cage, ainda no Black Mountain College, quando esteve na liderança de um grupo que, além de Rauschenberg, incluía o poeta Charles Olson, o coreógrafo Merce Cunningham, o músico David Tudor entre outros (Huysen, 1997, p. 133). O próprio Cage compõe, em 1952, a peça “4’33” em cuja apresentação o concertista fica em silêncio enquanto o som do ambiente faz a música. Essa proposta é emblemática porque, em uma quase fusão de arte e vida, a noção de fundo e figura – no caso, músico e audiência –, que caracteriza uma apresentação musical tradicional, quase desaparece. O certo é que as atitudes protoperformáticas, na época identificadas como neodadas, emergiram do mal-estar generalizado a partir da percepção de que a arte havia, de algum modo, se distanciado da vida. Diante de tal constatação, foi inevitável que toda uma geração, desde artistas visuais, passando pelos profissionais da música e da dança, até os encenadores, se mobilizasse em torno dessa problemática. Com efeito, a forma recorrente de reaproximação foi a ação pontual, mas inesperada, que introduz uma descontinuidade no curso da vida: um acontecimento.

Segundo o artista *fluxus* Dick Higgins, entendida como um tipo de evento intermídia,⁷ a performance se faz por redução e subtração, mas não por adição e justaposição. Exatamente por ocupar o espaço vazio, intermediário, entre as

⁷ No caso, o termo se opõe conceitualmente a multimídia, que indicaria uma soma de mídias (Huysen, 1997, p. 140).

artes, ela não é, no entanto, nem uma coisa, nem outra. Se hoje a performance é termo e prática difundidos, caracterizando-se pela transversalidade, a diluição das fronteiras que separavam as diferentes artes apontou para uma entropia final.⁸ A própria ideia de uma arte performática, contudo, guarda em si uma contradição que a preservou de sua derradeira dispersão, o que de fato veio a se confirmar quando hoje reconhecemos a performance como uma categoria expressiva que frequenta tanto o circuito das artes visuais como o da música, o da poesia e o do teatro. Na oportunidade, no entanto, gostaria de aqui retrazar brevemente os caminhos de seu entendimento e sua prática nas artes visuais e no teatro, e de como, não sendo nem uma coisa, nem outra, a performance vai incorporar problemas estéticos diferentes segundo o circuito em que é apresentada e levada a contento. Com certeza, o fato de, desde suas primeiras manifestações, ela se caracterizar por ação coordenada no tempo e no espaço e, em alguns casos, incorporar mesmo algum tipo de narrativa, ainda que gestual, a religa ao teatro e à *mise-en-scène* do cinema, problema sobre o qual inicialmente nos propusemos a refletir e ponto ao qual pretendemos chegar ao cabo deste ensaio.

Josette Féral (2008, p. 197), ao definir o que chama de teatro performativo, parte das distinções conceituais de dois termos, performance e performatividade, cujas noções o acarretariam. A autora nos ensina que, em sua origem, o emprego da expressão nas teorias e práticas do teatro está ligado tanto, em sentido amplo, a sua acepção antropológica quanto, em uso restrito, a sua inscrição no âmbito exclusivo das expressões artísticas. Antes mesmo de as teorias especificamente artísticas se adensarem nos anos 1980, sociólogos americanos, como Erwin Goffman (1973), anteciparam o argumento de que a performatividade está difundida, de alguma forma, no campo social, abrangendo um vasto número de atividades do domínio da cultura e do trabalho, e, a princípio, em toda situação que nos exige desempenho e interação social. O sujeito performante não seria diferente daquele que o autor chama de ator social, o qual na vida cotidiana enfatiza seus atos, encenando-os em gestos culturalmente codificados, frequentemente enquadrados em certos cenários em que eles surtem efeitos para um

⁸ Ao alertar para a desordem que o apagamento das fronteiras introduz nas estruturas tradicionais das artes, Adorno se serve da expressão *Verfransung Künste* justamente para se referir a um certo estado de entropia (Huysen, 1997, p. 141).

público interlocutor. Féral (2008) nos chama a atenção para essa compreensão antropológica que estará no cerne dos estudos e prática da performance teatral desenvolvidos nos Estados Unidos, sobretudo aqueles de Richard Schechner, o autor que, ao defini-la, inclui um vasto número de práticas, desde rituais religiosos, passando por festas populares até o desempenho de um atleta. Performance nesse sentido é igual a performatividade, uma certa desenvoltura que operamos em nossas práticas cotidianas, mas que envolvem um repertório de gestos passível de ser observado e reencenado como prática teatral. Segundo esse autor, a performance, sendo uma ação em curso, implica três operações fundamentais expressas nos verbos ser/estar; fazer; mostrar ou dar-se em espetáculo. Por este último aspecto, quando a ação é apresentada para uma audiência – formalizada ou não, subentendida ou de fato –, a performance, em seu sentido amplo, encontra-se com os parâmetros da arte. Por esse viés ela é compreendida em sua instância estrita, a qual envolve um certo reencenar em situação extraordinária e pontual para um público, de modo que aqueles mesmos gestos banais possam surtir um certo efeito de separação e descontinuidade, ainda que inscritos no curso da vida. Em outras palavras, possam ter eficácia artística ao funcionar como um evento excepcional. Seria essa a compreensão de performance em Andreas Huyssen que, em sua acepção exclusiva, iria prevalecer em alguns países da Europa, notadamente na França, e no Canadá (Féral, 2008, p. 200).

Se, para as concepções rigorosas de arte moderna que prevaleceram nos anos 1950 nos Estados Unidos, a degenerescência estava naquilo que Michael Fried (1990) identificou como teatralidade nas artes visuais,⁹ o teatro, em contrapartida, pôde beneficiar-se da performance ao privilegiar o ator *performer*, que executa uma ação em lugar de dramatizá-la, a descrição cênica em detrimento da representação de personagens, a predileção da imagem ao texto, ao exercer o repúdio a qualquer tipo de ilusão e fazer apelo efetivo à interação direta com o público. Todos esses aspectos reunidos, integrando hoje praticamente toda encenação contemporânea, inscrevem-se no que Josette Féral qualifica de

⁹ O autor a observa a partir de uma certa presença do objeto no espaço do espectador, a qual promove um estado de contingência que reconhece *a priori* uma plateia genérica para quem se encena (Fried, 1990).

teatro performativo. No entanto, adverte a autora, se essas inovações puseram em xeque a forma dramática, alguma coisa permanece, já que inexoravelmente o teatro é sempre uma representação que se pauta em uma narrativa, uma ficção, que se desdobra no tempo e no espaço enquanto se faz apelo a algum sentido (Féral, 2008, p. 198 e p. 201). Se o teatro performativo incorpora a performance, ele resta, no entanto, teatro. Por outro lado, se a arte da performance, aquela que se aloja nos interstícios das artes, divide com o teatro contemporâneo a recusa da ilusão, a inscrição da ação artística diretamente na vida, mas que se encena para um público, imaginado ou de fato, ela se pautaria, ao menos em seus primórdios, no gesto sumário e pontual que prescinde da narrativa ou de sentido. Rosalind Krauss (1998) rememora uma dessas performances ao nos descrever uma apresentação, em 1961, de Robert Morris:

Abrem-se as cortinas. No centro do palco vê-se uma coluna erguendo-se verticalmente a 2,40m de altura, com 60cm de lado, feita de compensado pintado de cinza. Não há nada mais no palco. Durante três minutos e meio, nada acontece; ninguém entra ou sai.

Súbito, a coluna desaba. Passam-se outros três minutos e meio. Fecham-se as cortinas (Krauss, 1988, p. 241).

Em *Caminhos da escultura moderna*, livro do qual a citação foi retirada, a autora vincula a performance ao percurso desse desdobrar consequente, quando em sucessivas revoluções, desde Rodin, a escultura incorpora o tempo vivido em lugar de o representar.

Com efeito, nos interstícios entre as artes em que a performance se elaborou, foi possível observar um deslizamento, um verdadeiro trânsito entre os locais de sua apresentação porquanto os artistas provinham também de diferentes tradições. A título de exemplo, como mencionado, Morris apresentou sua performance em um teatro para uma plateia. Sabemos que a carreira de Nam June Paik, artista *fluxus* de formação musical, se desenvolveu, em grande parte, em contribuição aos debates envolvendo a introdução das novas tecnologias da imagem nas artes visuais. Seus trabalhos, neles incluídas as performances, foram frequentemente apresentados em galerias de arte. Esse trânsito foi intenso, e não raro vimos peças de teatro e de dança, por exemplo, ser encenadas em museus e, mais do que isso, o desenvolvimento de carreiras artísticas inteiras

em circuitos diferentes dos de origem. Dos anos 1990 aos dias de hoje, assistimos também à migração do cinema, originalmente produzido para ser exibido em salas escuras e que agora apresenta-se com frequência em espaços museológicos ou em galerias de arte, assumindo formas, em geral, instalativas e/ou videográficas. Na passagem e troca de lugares, essas expressões acabam por conformar-se à produção discursiva e crítica do circuito que as acolhe. De algum modo, porém, esse deslocamento, em contrapartida, força uma inflexão nos objetos e nas teorias que permeiam ambos os discursos – na ocorrência de nosso debate, cinema e artes visuais.

Mise en scène: entre o teatro e o cinema

Na ocasião em que os artistas começaram a se interessar pelas imagens em movimento para registrar suas performances, fosse em câmeras super-8 ou em 16mm, o cinema já tinha agregado para si uma história que vinha desde as primeiras experimentações com o cinematógrafo, no final do século 19, até os anos 1960. A essa altura, as produções já se encontravam bastante desenvolvidas tanto técnica como artisticamente, podendo mesmo ser pontuadas por diferentes estilos de realizadores, mesmo em países periféricos, como o Brasil. Com efeito, a massa crítica e teórica se adensou, e foi possível estabelecer escolas e retraçar um percurso pontuado no reconhecimento de estilos, técnicas de direção e de montagem que demarcam modos autorais de se fazer cinema. Se os anos 1950, como argumentamos, foram os de demolição dos cânones que separavam as diferentes artes, essa atitude foi em grande parte em reação ao recrudescimento dos discursos teóricos que defendiam as singularidades de cada linguagem artística em particular.¹⁰ Esse impasse atinge também os teóricos do cinema. Em seu ápice, as teses que irão figurar nos *Cahiers du Cinéma*, principal veículo de debate crítico na França dos anos 1950-1960, se debruçam sobre o que individualizaria o cinema como linguagem. Será consenso entre os críticos

¹⁰ Nos referimos mais acima às teorias críticas de Michael Fried, discípulo de Clement Greenberg, crítico norte-americano influente no meio artístico dos anos 1950, muito conhecido por suas teorias que afirmavam as singularidades de cada meio artístico. Sabemos também que Adorno via a dispersão das artes com um certo mal-estar.

que a *mise-en-scène*, técnica herdada do teatro, mas que aplicada ao cinema ganha outros contornos conceituais, será o que o qualifica e o separa das demais artes, como atesta Luiz Carlos Oliveira Jr. (2013, p. 7):

Nos anos 1950, a *mise en scène* reina absoluta no repertório conceitual da crítica: é o momento em que os jovens redatores dos *Cahiers du Cinéma* atribuem a quintessência da linguagem cinematográfica ao apogeu clássico em Alfred Hitchcock, Kenji Mizoguchi, Fritz Lang, Otto Preminger e alguns outros “autores”. Assinados por Jacques Rivette, Alexandre Astruc, Fereydoum Hoveyda, Eric Rohmer ou Michel Moullet, são publicados autênticos manifestos estéticos que tratam da *mise en scène* como a parte mais nobre do cinema, quiçá a única que conta.

No intenso debate em que se tenta descrever e conceituar, os críticos não chegam exatamente a consenso sobre o que seria a *mise en scène*, mas de algum modo ela é aplicada ao cinema com um valor um pouco diferente do que até então vinha sendo no teatro. Neste último, ela está associada à figura emergente, em finais do século 19, do *metteur en scène*, cuja função é estabelecer “o jogo cênico que enfatize a ação física da representação (o gesto, a fisionomia) e não mais a palavra e o texto” (Oliveira Jr., 2013, p. 19). Considerando os aparatos de cena, desde o figurino e a iluminação, passando pela concepção cenográfica e as maquinarias de efeito ilusionista até a direção de atores, o *metteur en scène* cuidava de todos os detalhes de palco de modo que o público pudesse entrar na representação sem a confundir, no entanto, com o espaço social ao qual o drama se reporta. Nesse caso, “a cena deve se impor por sua qualidade de presença, colocando o mundo imaginário da peça ao alcance dos sentidos” (Oliveira Jr., 2013, p. 19).

No cinema a *mise-en-scène*, embora englobe todos os aparatos de cena como no teatro – neles incluída a direção de atores –, se refere mais à construção de uma certa dinâmica interna da narrativa implicando a criação da imagem em consonância com os movimentos de câmera. Transposta para o retângulo luminoso da projeção, a *mise-en-scène* está subordinada ao enquadramento com suas possibilidades de variação de pontos de vista e de focos de expressões abrindo um renovado acesso ao universo sensível das imagens. De fato, a *mise-en-scène* no cinema será mediada pela câmera e seus recursos tecnológicos;

é por seu intermédio que o realizador pensa a narrativa enquanto instância da imagem. Em seu cerne, ela instaura um modo de fazer cinema que esculpe na superfície do mundo encenado “o universo de um diretor (seus temas recorrentes, suas obsessões, sua visão de mundo)”, o qual implica a construção de um certo olhar “(enquadramentos, movimento de câmera, iluminação, montagem, etc.)” (Oliveira Jr., 2013, p. 8). No mais, toda ação e movimento de câmera, incluída a atuação dos atores, pivotam ao redor do núcleo que constitui a narrativa. Absorvidos por este, os atores, salvo em raros momentos intencionais de dispersão, não interagem diretamente nem reconhecem a presença do público. Se, no teatro, o ator emprega mais o corpo, gestual e voz exagerados, no cinema, com a possibilidade de aproximação óptica, toda atuação do ator estará concentrada na expressão facial. Esse aspecto marca, entre outros, um diferencial importante entre a atuação no teatro e no cinema, mas também nos ajuda a estabelecer a diferença do ator de cinema em relação ao *performer*.

Se retornarmos ao teatro performativo como descrito por Josette Féral, em que a dramatização é reduzida em proveito da presença e da interação direta do ator com o público, veremos que a performance está mais próxima do teatro do que do cinema. O teatro contemporâneo, no entanto, guarda, como sustentado pela autora, estreitas relações, se não mais com o drama e seu espaço de ilusão, com algum tipo de narrativa que se desdobra no tempo e no espaço de sua apresentação, mesmo que privilegie as imagens em detrimento do texto. Em suas atuações, conquanto não encarnem personagens fechados e coerentes, os atores entram e saem dos personagens alternando momentos de interpretação e de performance. Nos momentos em que a performance prevalece, justamente quando se interrompe a ilusão, é que se fazem sentir com mais vigor a interação e a presença do ator com/no espaço do espectador. Essa qualidade, sendo uma representação, mas não uma encarnação de papel, o ator de teatro divide com o *performer*.

Concluindo

De retorno à nossa motivação inicial, o curta-metragem experimental *Duelo*, fazendo o trânsito entre as diferentes instâncias das práticas artísticas, não sendo nem teatro, nem cinema, partilha, ainda que de forma instável, do

mesmo interesse comum nas regiões de suas interseções. De fato, os atores não atuam propriamente, antes executam uma ação sem a dramatizar. Podemos dizer mesmo que as imagens a descrevem. Diante do filme estamos realmente diante de um certo jogo de câmera que se constrói em uma *mise-en-scène* que parodia os *westerns* americanos. Por outro lado, porém, a ação não está de modo algum absorvida por qualquer núcleo narrativo fechado e circunspecto. Ao contrário, ela se abre e se constrói com o público ao mesmo tempo em que este se reconhece como partícipe. As imagens, como foram pensadas, fazem com que o espectador integre diretamente a ação e entre no jogo da representação, aquilo que se entende, no teatro e na performance, por presença. A forte sensação de que estamos participando do jogo está no triângulo interativo que estabelece, em *Duelo*, a troca incessante de lugares entre o público e os atores. Dessa forma, assistir a *Duelo*, é também, a cada vez que o fazemos, performar com ele. Nem teatro, nem cinema, *Duelo* pode ser pensado como performance filmada porque, ao se colocar entre um e outro, participa simultaneamente das duas instâncias quando surpreendida em suas regiões de contato. Prática partilhada com o teatro, o cinema e as artes visuais, e mesmo com outras artes, a performance, dependendo do circuito em que se apresenta, pode ser assimilada aos debates dessa tradição de forma a agregar aí contribuições críticas em alargamento dos horizontes teóricos.

Luciano Vinhosa é professor-associado do Departamento de Arte e do Programa de Pós-graduação em Estudos Contemporâneos das Artes da Universidade Federal Fluminense. Pesquisador do CNPq, a quem o autor agradece.

Referências

- CLARK, Lygia. *Lygia Clark*. Rio de Janeiro: Funarte, 1980 (Arte Brasileira Contemporânea).
- FÉRAL, Josette. Por uma poética da performatividade: o teatro performativo. *Sala Preta*, 8, p. 197-210, 2008. Disponível em: <https://doi.org/10.11606/issn.2238-3867.v8i0p197-210>. Acesso em 20-02-2021.
- FRIED, Michael. *La place du spectateur: esthétique et origines de la peinture moderne*. Paris: Gallimard, 1990.

- GOFFMAN, Erwin. *La mise en scène de la vie quotidienne: la représentation de soi*. Paris: Minuit, 1973.
- GULLAR, Ferreira. *Etapas da arte contemporânea*. São Paulo: Nobel, 1985.
- HUYSEN, Andreas. *Memórias do modernismo*. Rio de Janeiro: UFRJ, 1997.
- JUDD, Donald. Objetos específicos. In: FERREIRA, Glória; COTRIM, Cecilia (org.). *Escritos de artistas anos 60/70*. Rio de Janeiro: Zahar, 2006
- KAPROW, Allan [1959]. O legado de Jackson Pollock. In: FERREIRA, Glória; COTRIM, Cecilia (org.). *Escritos de artistas anos 60/70*. Rio de Janeiro: Zahar, 2006, p. 37-45.
- KRAUSS, Rosalind. *Caminhos da escultura moderna*. São Paulo: Martins Fontes, 1998.
- OLIVEIRA JR., Luiz Carlos. *A mise en scène no cinema: do clássico ao cinema de fluxo*. Campinas: Papirus, 2013.
- RANCIÈRE, Jacques. *A partilha do sensível*. São Paulo: Editora 34, 2009.
- ROSENBERG, Harold. *A tradição do novo*. São Paulo: Perspectiva, 1974.
- VINHOSA, Luciano. Fotoperformance: passos titubeantes de uma linguagem em emancipação. In: VINHOSA, Luciano. *Arte e reflexão no silêncio: entre ruminâncias e experiência*. Niterói: PPGCA-UFF, 2016, p. 61-78.

Artigo submetido em março de 2021 e aprovado em junho de 2021.

Como citar:

VINHOSA, Luciano. Nem teatro nem cinema: a performance no espaço de exclusão. *Arte & Ensaios*, Rio de Janeiro, PPGAV-UFRJ, v. 27, n. 41, p. 298-314, jan.-jun. 2021. ISSN-2448-3338. DOI: <https://doi.org/10.37235/ae.n41.16>. Disponível em: <http://revistas.ufrj.br/index.php/ae>

As “situações” gráficas de Anna Bella Geiger e o livre jogo das transfigurações

Anna Bella Geiger's “situations”: the free play of transfiguration

Luiz Cláudio da Costa

 0000-0003-0013-3623
l.claudiodacosta@gmail.com

Resumo

O corpo, o lugar, o imaginário constituem três núcleos de interrogações na prática artística de Anna Bella Geiger cujo gesto crítico consiste em salientar as passagens e imperfeições nos sistemas de representação, desestabilizando esquemas simbólicos em prol das imagens e suas transformações. Os três núcleos não formam polos estanques ou fases. Interpenetram-se, comunicam-se, contaminam-se por força das passagens, da circulação, da transmissão que corrói as formas e as aparências, quer camuflando, esquecendo ou substituindo representações, quer cruzando as fronteiras dos enquadramentos, das convenções, dos esquemas normativos. As “situações” de Anna Bella Geiger ajudam a compreender outra modalidade da participação do espectador.

Palavras-chave

O corpo na arte; Cartografias artísticas; Arte contemporânea.

Abstract

The body, the place, the imaginary constitute three cores of interrogations in the artistic practice of Anna Bella Geiger whose critical gesture consists of highlighting passages and imperfections in the systems of representation, destabilizing symbolic schemes in favor of images and their transformations. The three cores do not form watertight poles or phases. They interpenetrate, communicate, become contaminated by means of passages, circulation, transmission that erodes shapes and appearances, whether by camouflaging, forgetting or replacing representations, or by crossing boundaries of framings, conventions or normative schemes. Anna Bella Geiger's “situations” helps us understand another modality of the spectator's participation.

Keywords

The body in art; Artistic cartography; Contemporary art.

Márcio Doctors tratou da “emergência da imagem” na obra de Geiger após o abandono da abstração. Para o crítico e curador carioca, a imagem é um “entre”; nem representação, nem abstração (Doctors, 2007, p. 174). A imagem emerge no trabalho da artista como um ambiente fronteiro, espaço de transição. No vídeo *Passagens* (1974), ela sobe escadas em ritmo normal, por vezes lento. Na fotomontagem homônima, está sentada num carro do metrô de Nova York. Nesses trabalhos, o corpo individual e cotidiano da artista apenas desdobra-se em imagens, mas o título cria uma fissura na evidência da materialidade corpórea. O termo passagem sugere a condição do limite, do trespasse, da morte, mas a involuntária abertura do corpo, superfície e ambiente de mediações e contatos, determina a emergência das imagens, o jogo livre das transfigurações. Apesar de suas fronteiras bem delimitadas, o corpo é na obra de Anna Bella Geiger acesso de entrada das representações da cultura que estruturam práticas e ações. Mas as representações são, no corpo, transitórias, subordinadas que estão à contínua situação de formação e deformação, resistência que permite o corpo camuflar, esquecer, substituir, transformar toda forma. As “situações” de Anna Bella Geiger, aberturas para o livre jogo das transfigurações, ajudam a compreender outra modalidade da participação do espectador na obra de arte. Por volta da mesma época em que surgiram as imagens, o corpo e o lugar emergiam nos vídeos, nos gráficos e na cartografia da artista como ambientes entrelaçados.

O corpo, o lugar, o imaginário

O corpo, o lugar, o imaginário constituem três núcleos de interrogações na prática artística de Anna Bella Geiger cujo gesto crítico consiste em salientar as passagens e imperfeições nos sistemas de representação, desestabilizando esquemas simbólicos em prol das imagens e suas transformações. Adolfo Montejo Navas (2007, p. 24) expressou o liame de dois desses núcleos, o lugar geográfico e o imaginário, nos seguintes termos:

Nas séries de *Local da ação* e *Fronteiriços*, preferencialmente, podemos encontrar-nos com um antiespaço, no sentido de criação de outro espaço, de outra localização do lugar que junta a realidade geográfica e uma antropologia do imaginário.

Na prática artística de Geiger não há um lugar sem os deslocamentos, os gestos ou as ações de um corpo que transformam a geografia e movimentam o imaginário. O título da série *Local da Ação* é sugestivo da interação entre lugar e corpo, mas a forma privilegiada pela série, o perfil do esquema cartográfico do Brasil e da América Latina no interior do globo terrestre, mobiliza a força involuntária das construções mentais. No vídeo *Mapas elementares*, uma das primeiras experiências com cartografia da artista, Geiger desenha ao som da canção de Chico Buarque “Meu caro amigo”, exemplar célebre do gesto crítico contra a ditadura no campo do imaginário. Em *Correntes culturais* (1976), o mar em torno dos continentes aparece formado pelas palavras do título datilografadas no papel. Aqui o ritmo das letras na massa oceânica movimenta as correntes, insinua cruzamentos, travessias, traduções. Um imaginário local produz-se em meio aos movimentos, aos contatos, às trocas dos corpos que abastecem e transfiguram a experiência. O lugar geográfico, o corpo (ou corpos) e o imaginário operam juntos, constituindo uma força, a sensibilidade comum, essa atividade em contínuo movimento. Um espaço geográfico implica um imaginário que faz vibrar os corpos, motiva realizações e fomenta ações.

O corpo – suas representações, vivências, práticas e condições – é crucial na trajetória da artista. Ainda em seu ciclo modernista, após a fase abstrata, Geiger dá início às experiências em gravura a partir das vísceras. A fase dos trabalhos da artista conhecidos como viscerais, realizados entre 1965 e 1969, aborda traços e cores sugerindo formas orgânicas. A artista teria sido “contagiada pela Nova Figuração que pairava sobre o mundo artístico”, avaliou Dária Jaremtchuk (2007, p. 71). Mas o fundamental nesse contágio foi percebido em 1967 por Mário Pedrosa (2007, p. 155), por ocasião de uma exposição na galeria Relevo: “Anna Bella fez por conta própria uma descoberta: a de que a realidade maior é a do corpo”, experiência que jamais abandonou mesmo quando as vísceras já não estavam mais no escopo de suas formas aparentes. Monteiro Navas (2007, p. 22) reconheceu essa realidade orgânica valorizada nos esquemas cartográficos da artista: “Seus mapas são sempre formas mais ‘presentacionais’ que ‘discursivas’, imagens presenças / apresentações no lugar de representações”.

Não apenas os mapas, como também os gráficos de Geiger constituem essas imagens-presença de que fala Navas. Os mapas só representam os lugares enquanto efeito dos gestos e das práticas dos corpos. Eles são imagens que

elaboram as experiências da localização geográfica do corpo sempre permeadas por sistemas simbólico-culturais. Os três núcleos – o corpo, o lugar, o imaginário – não formam polos estanques ou fases. Ao contrário, interpenetram-se, comunicam-se, contaminam-se. Podem-se agrupar os trabalhos da fase visceral e as ações corporais conceituais no núcleo do corpo; os gráficos e mapas no eixo do lugar e da geografia. Os mitos, as imagens, os símbolos, os emblemas, as noções e as representações de que a artista se apropria poderiam pertencer ao núcleo do imaginário. Mas essa estrutura de fronteiras impermeáveis não se sustentaria diante de um olhar minucioso da obra de Geiger. A força das passagens, da circulação, da transmissão corrói as formas, as aparências, as configurações, a linguagem, quer camuflando, esquecendo, substituindo representações ou cruzando as fronteiras dos enquadramentos, das convenções, dos esquemas normativos.

Um simples gráfico de Geiger como *Certo e errado* (1973) questiona de modo quase evidente a relação entre o lugar geopolítico, o Brasil da ditadura militar, e o ambiente ideológico das representações e dos símbolos moralizantes das propagandas do governo da época. Mas a gravura vai além disso. Ela ostenta uma atitude que assimila as imagens do solo da lua – fotografias produzidas e rejeitadas pela Nasa, a agência espacial do governo norte-americano – disfarçando o gesto violento do corpo, sua negação da separação polarizada entre o verdadeiro e o falso, o bem e o mal, o certo e o errado. A figura do enorme “X” não apenas recusa a polaridade sem ambiguidades, mas frustra em estabelecer uma significação mais explícita. A figura do “X” ultrapassa o espaço retangular e abre o quadro convencional da representação artística para esse “outro espaço” de que fala Navas, esse ambiente de imagens que provoca o transtorno de todo quadro, de toda forma, toda linguagem, no caso as possíveis emoções e os afetos convocados pelas imagens enigmáticas do solo da lua inseridas no gráfico conceitual. Elas ativam as forças negativas que avariam os parâmetros normativos dos sistemas de representação do mundo objetivo.

As imagens-presença de Anna Bella Geiger fracassam em transmitir um saber evidente. Elas entram num fluxo de combinação e substituição descendo os sistemas de representação ou camuflando as formas circunscritas para conceder lugar às manchas, às passagens, isto é, ao indefinido, ao impreciso, ao precário, ao outro.

As situações gráficas e o jogo das transfigurações

Em 1972, no filme *Abertura I*, Barrio registra sua ação de abrir uma garrafa de Coca-Cola como se estoura um espumante, imagem irônica da comemoração que enfrentava o contexto de violência do governo militar. No ano seguinte, o artista, realizou a fotografia *Des Compressão CompressõesDes*. Não mais ironia, mas elaboração dos limites do corpo e de sua relação com o mundo exterior. E dois anos depois, Letícia Parente fez o vídeo *Marca registrada (1975)* com o qual questionava o lugar da arte, sua relação com o baixo, o rasteiro, o vulgar da esfera do comércio. Esses trabalhos são representativos de um momento em que o corpo é desdobrado por imagens técnicas (Matesco, 2016, p. 129-181).¹

Segundo certas avaliações dessa prática conhecida no contexto internacional como fotografia (ou vídeo) conceitual, a informação e o documento das situações e ações do corpo oscilavam entre o analógico e o tautológico (Verhagen, 2008). No contexto brasileiro, a experiência do corpo desdobrado na imagem nunca foi considerada por sua dimensão tautológica. A tautologia teve *status* de proposição artística no desdobramento que Joseph Kosuth efetuou das ideias provenientes do minimalismo e sintetizadas na expressão de Frank Stella, “você vê o que você vê” (Stella, Judd, 2006, p. 237). Não houve essa negação dos sentidos semânticos, formais e estéticos nas práticas conceituais dos artistas brasileiros como Anna Bella, Artur Barrio, Antonio Manuel e Cildo Meirelles. Em relação ao primeiro nome dessa lista, Jaremtchuk (2007, p. 19) afirma: “A rejeição de Kosuth à subjetividade, à história e ao simbólico não se efetiva na produção de Anna Bella Geiger”. O corpo cotidiano desdobrado serviu a Geiger, como a outros artistas dos anos 1970, para elaborar a materialidade vulnerável e incerta de toda forma, semelhança precária cuja força consiste em sua própria imperfeição, pobreza, deficiência.

A fotografia (ou o vídeo) que desdobra ações do corpo foi procedimento utilizado por Anna Bella ao longo de sua trajetória até os anos 2000. Em *Arte e decoração* (2003), Geiger aparece sentada em salas diferenciadas pela decoração para questionar as semelhanças e diferenças de dois sistemas estéticos

¹ O termo corpo desdobrado é usado por Viviane Matesco ao tratar da série de desenhos Ethers, de Tunga.]

distintos. No mesmo ano, a artista realiza a fotomontagem *Mona Lisa* para a qual posa na postura da personagem de Leonardo da Vinci contra a paisagem de uma favela do Rio de Janeiro segurando um folheto com seu próprio nome. O trabalho interroga sobre o lugar da arte.

Após as experiências de desdobramento do próprio corpo individual em *Passagens*, a artista realiza a fotomontagem *Brasil nativo/Brasil alienígena*, de 1977. Aqui não há mais um corpo, mas corpos. Com efeito, dois grupos de corpos espelhados, duas perspectivas. A artista e suas filhas replicam ações cotidianas de indígenas representados em cartões-postais. O trabalho questiona o exotismo da alteridade, o modo de marcar a diferença do outro para construir uma corporalidade hegemônica, particularmente efetuada pelos sistemas de representação turística no Brasil da ditadura militar. Os cartões-postais dissimulavam, por meio do exotismo, a violência e o genocídio que permitiram a construção da Transamazônica. O corpo na imagem não prolonga a experiência tautológica tal como pretendiam certos artistas conceituais no Norte. A imagem desdobra o corpo, mas despistando, dissimulando e até danificando sua forma, sua figura. *Camouflage* (fotos, 1980) desfaz a figura humana, a forma evidente do corpo, para a substituir pela incerteza das manchas e dos borrões.

O vídeo e a fotomontagem *Passagens* pertencem ao ciclo de trabalhos *Situações-limite* que inclui, ainda, um conjunto homônimo de quatro outras montagens. O termo “situações” era frequente nos anos 1970 para referir-se a trabalhos envolvendo ações do corpo do artista em presença no ambiente

Figura 1
Anna Bella Geiger
Camouflage, 1980,
fotografia
Foto: Noni Geiger



urbano. Artur Barrio utilizou reiteradamente o vocábulo em suas práticas, intitulado várias de suas ações com essa expressão.² As “situações” tinham certa afinidade com as “proposições” da geração imediatamente anterior, com algumas diferenças. A proposição envolvia a participação do corpo do outro, o espectador. Segundo Hélio Oiticica, os *Parangolés*, o *Bólide Cama*, o *Crelazer* pressupunham as experiências sensoriais do “corpo individual de cada participante”:

Faço questão de afirmar que não há a procura aqui, de um “novo condicionamento” para o participante, mas sim a “*derrubada de todo condicionamento*” para procura da liberdade individual, através de proposições mais abertas, visando fazer com que cada um encontre em si mesmo, pela disponibilidade, pelo imprevisto, sua liberdade interior, a pita para o estado criador (Oiticica, 1992, p. 127.)

Frederico de Moraes (1975, p. 10) definiu a ideia de proposição convocando a noção de vontade: “Ou seja, o artista é autor de uma estrutura inicial – mas cuja plena realização vai depender da vontade de participação do espectador, agora um cocriador”. Com efeito, estava sendo gestada, naquele momento, outra compreensão do sujeito no campo da arte: o artista e o espectador como sujeitos interdependentes e relacionados em uma coatividade, corpos permeáveis em formação. Para as “situações”, não se esperava a participação física, mas elas pressupunham a coatividade das imagens da obra.

Na série das quatro gravuras de Geiger, Situações-limite (quatro partes) realizada em 1974, uma boca desmesuradamente aberta aparece em uma das gravuras abaixo de um imenso portal de um edifício grandioso. As frases datilografadas sugerem uma leitura: “passagens como (situações-limites)”, “abolir polaridades”, “iminência de passar”. A boca que fala é passagem, semelhante à porta de um edifício, ligação do interior e do exterior. Passar e passagem sugerem transitoriedade, mas também abertura. A boca que fala, já foi antes atravessada pela fala de um outro. As polaridades – as fronteiras entre o “eu” e o “outro”,

² Viviane Matesco (2016, p. 50) esclarece que as situações de Barrio diferenciavam do que entenderíamos mais tarde como performance, pois envolviam o corpo do artista, mas “os espectadores ou transeuntes não veem jamais a figura do artista trabalhando”.

entre o interior e o exterior – são sempre ameaçadas de atravessamento. A possibilidade de passar, de se consumir o trespassse, mas também de ser atravessado pelo outro constitui as condições-limite do humano.

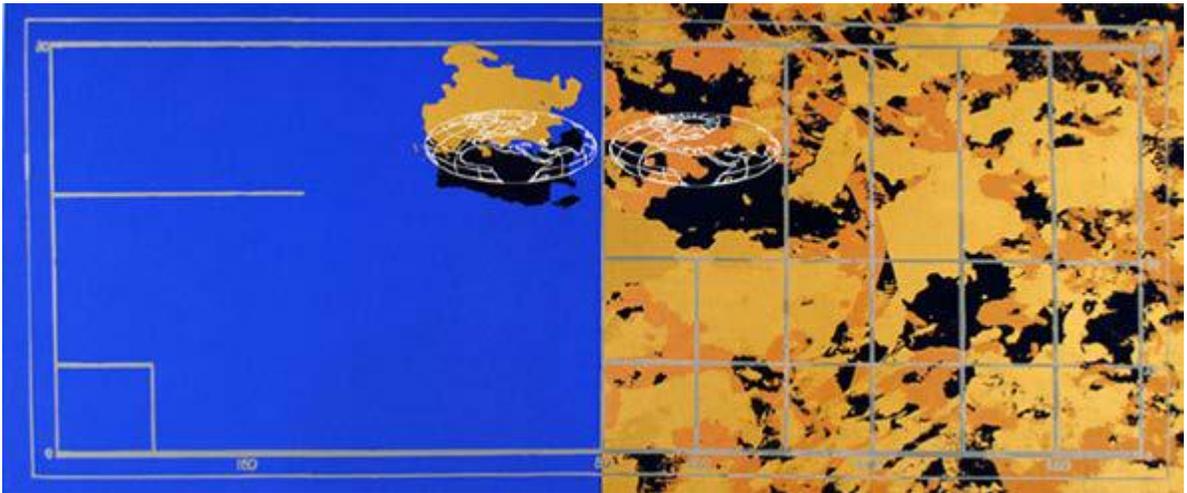


Figura 2
Anna Bella Geiger
Situações-limite (4 partes)
1974, fotografia

A figura humana aparece em uma das gravuras de *Situações-limite* (quatro partes): uma fileira de corpos distanciando-se e sumindo no horizonte de uma paisagem litorânea. O corpo está desaparecendo. O corpo desaparece como materialidade visível desdobrada na imagem, mas a experiência mental-corpórea permanece na situação de uma visão corpórea: distância, intervalo, entre o receber o mundo, ser atravessado pela linguagem e pela cultura e expressar o visto. O duplo afastamento entre o ver e o falar, entre a escrita datilografada e a cursiva, entre o ver e o ser visto promove espessura ao ato da imagem. As quatro gravuras utilizam a palavra e a imagem, mas a última apresenta dois conjuntos de duas fotografias, cada uma espelhada ao lado da outra no papel, como dois olhares um refletido no outro, duas perspectivas intercaladas.

As duas perspectivas podem figurar o ato de ver, a estereoscopia da visão binocular constituinte da percepção do espaço tridimensional. Mas se considerarmos a distinção e, conseqüentemente, o afastamento entre a palavra datilografada e a manuscrita, poderíamos supor outros problemas relativos à atividade da imagem. Na primeira dupla, na parte superior do papel, vê-se o mar em primeiro plano e uma ilha no horizonte ao fundo. O segundo conjunto de fotos, embora

menos claro visualmente, exibe o morro do Pão de Açúcar ao fundo. No topo da gravura, as inscrições feitas à máquina datilográfica mostram os problemas discursivos dessa e de outras séries: O “lugar no universo / É um modo de ser”; o “abolir polaridades”, a “iminência de passar”. Na parte inferior, a epígrafe manuscrita, comum às quatro gravuras: “A imaginação é um ato de liberdade”.

A liberdade que há no gesto, no ato da imagem, difere da vontade livre do sujeito que age segundo representações claras. A artista aborda as contradições da imaginação em texto escrito por ocasião de sua exposição na galeria Bonino:

É a imaginação que me ajuda colocar meus sentimentos, a sentir o ser-sozinho, a dimensão da angústia da condição humana, a sentir o mistério do universo, do tempo, a procurar os centros, as semelhanças mais que as diferenças, as passagens mais que os contrários, a perceber tudo enfim que povoa um momento (Geiger, 2007b, p. 135).

Por um lado, Geiger fala dos “meus sentimentos” e do “ser-sozinho”, mas também aponta para a procura de “centros”, uma pluralidade que ela acaba por definir como “passagens”. Se o termo passagem indica a ideia de fim e de morte que condiz com as angústias da “condição humana”, também sugere atravessamento, abertura, acesso, intercomunicação, bem como distância temporal entre o receber e o agir. As situações gráficas (e cartográficas) de Anna Bella Geiger abordam a iminência do atravessamento dos limites do corpo e do lugar que transformam os atos da imaginação. Não há corpo nem lugar que não possam ser atravessados; limite que não possa ser transposto, forma que não se transforme. O ato da imaginação não é ação da vontade livre do sujeito, mas atividade que, abolindo os limites e as polaridades, se relaciona com o outro. A liberdade da imagem consiste em conectar sujeitos, relacionar visões distanciadas, transformar perspectivas.

O esquema gráfico *Situações-limite* (n^o 4), realizado com fotografias e palavras, propõe situações visuais e verbais esquemáticas, um esboço gráfico sem determinação clara, sem orientação definida, sem representação ou significação evidente para que ocorra a atividade da imagem, o ato que constrói os sentidos semânticos-sensíveis da “situação” apresentada. O ato da imagem é efeito do contato do corpo com o mundo (a obra, a proposição, a situação), ambos localizados geograficamente. O duplo distanciamento produz a atividade que

forma, deforma e transforma as representações transmitidas. Os esquemas gráficos, como as cartografias de Anna Bella Geiger, são formas da semelhança precária e assumem a dependência em relação ao outro, o contato, as passagens.

O esquema gráfico *América Latina – A mulata, Amuleto, A muleta* (1977) traça em desenho essa atividade não voluntária da imagem. Composto por quatro figuras seguidas de legendas, cada desenho esboçado assemelha-se com o contorno da forma seguinte já, entretanto, transformada. Cada desenho possui uma legenda de identificação. A operação no trabalho é de condensação e variação. Não apenas os desenhos rudimentares variam, mas os sons das palavras nas legendas alteram-se por pequenas mudanças fonéticas. A mulata transmuda-se em amuleto que, por sua vez, se torna muleta e essa converte-se no mapa da América Latina. Um movimento duplo de vaivém reverte tudo: no título, o nome do continente aparece antes das outras palavras; entre os desenhos, o mapa encerra a sequência. Toda imagem tem um avesso, seu revés; um contratempo que contraria seu curso.

América Latina – A mulata, Amuleto, A muleta sintetiza com humor a figura da mulher mestiça e o mapa do continente, levantando o problema da mestiçagem étnica e cultural no Brasil, identidade caduca se pensarmos na muleta. A mestiçagem como um processo harmônico camuflou as violências da história. No jogo das variações das formas, o ato acolhe as reviravoltas da imaginação.

Esquemas cartográficos e a imagem da memória

As “situações” gráficas de Anna Bella Geiger desdobram-se em esquemas cartográficos. Na segunda metade dos anos 1970, o mapa apareceria entre os interesses mais profícuos de Anna Bella Geiger. A primeira gravura da série *Local da ação* (1979) abarcava a situação geopolítica do Brasil e da América Latina, particularmente, o lugar da arte periférica no mundo globalizado. Em *Local da ação nº 8 e 9*, ambos de 1980, um triângulo desponta para indicar a América Latina como o lugar definido para uma ação não descrita nem determinada, antes campo de possibilidades a incluir a arte e também a política. Em *Local da ação nº 10/11* (1979), o mapa da região tem volume corpóreo, mas o continente e os oceanos tornam-se indiferenciados pelas manchas que os cobrem. O efeito de manchas surge na trajetória da artista em sua fase informal. Nas palavras de

Mário Pedrosa (2007, p. 155), “O tachismo a seduziu e ela se entregou, aliás, legítima, à busca de efeitos de mancha, de textura, que a chapa em metal, os ácidos e os pós e os acasos tão generosamente produzem, provocam ou insinuem”. Após esse momento, as manchas não desaparecem mais de sua prática. Elas irão efetivar as imprecisões nas formas, vaziar os esquemas gráficos e cartográficos. É o caso de *Entre dois hemisférios* (1992), *Local com Rio Amazonas* (1995), *Brasil 1500-1996* (1996).



Figura 3
Anna Bella Geiger
Local da ação nº10/11
1979, fotosserrigrafia e
gravura em metal

Qual a relação entre o esquema cartográfico e as manchas nesses trabalhos? A mancha, segundo Sartre (1948) em seu livro *O imaginário*, não representa nada, mas pode sempre figurar algo em função do livre jogo do movimento dos olhos. O esquema, por sua vez, inscreve-se entre a imagem e o signo. Para Gilles Tiberghien (2007, p. 30), o esquema cartográfico, “esquemático, seletivo, convencional, condensado e uniforme”, mantém afinidades com a imagem e

a imaginação. Ele supõe o tempo, a distância. É o que o teórico francês chama de imaginário cartográfico. Os mapas são representações inadequadas, característica que atrai os artistas (p. 30). A distância, o duplo afastamento entre o que vemos e o que nos olha, é a condição para que o esquema cartográfico possa constituir imagens. Nos mapas de Anna Bella dos anos 1990, o espaço estruturado se desestrutura com as manchas ou falhas, mas também com as contradições entre história e memória.

O problema do centro apareceu em *Circumambulatio* (1972), instalação com fotos, textos, entrevistas, favorecendo as relações e as contaminações entre representações heterogêneas. As experiências corporais com os alunos do MAM-Rio realizadas em área urbana ainda despovoada da cidade do Rio de Janeiro gerou igualmente algumas das imagens para o trabalho. É conhecido o fato de que, na época, Geiger dedicava-se à leitura de C. G. Jung e Mircea Eliade, mas o centro como experiência sensível do corpo e do lugar parecia abarcar a dispersão, o descentramento, o aparecimento do outro, a separação e a divisão do mundo numa rede de formas substituindo-se, diferenciando-se.

Na década de 1990, os mapas desenhariam também lugares para a memória. A memória surgia na série Rolos Scrolls sob a perspectiva da origem imemorial do conhecimento, fazendo referência ao pergaminho em rolo da Torah e à ideia de se “ler o conhecimento que é sempre o desconhecido” (Navas, 2007, p. 28). Os trabalhos cartográficos dessa época retomariam o perfil do mapa da América Latina/Brasil no mapa-múndi e, ainda, as manchas. Mas esses problemas seriam somados ao da divisão do espaço da gravura em dois campos, o da esquerda e o da direita, leste e oeste, em se tratando de cartografia como *Entre dois hemisférios*. Essa mesma linha divisória reaparece em *Brasil 1500-1996*, mas de acordo com o título, trata-se de interrogar a história como representação ou, ainda, de questionar a separação entre história e memória, entre o conhecimento científico e o saber inexato da experiência. Nessa época, Geiger havia retomado a pintura, operando igualmente uma divisão do espaço pictórico. Em *Pier & Ocean com Dilúvio* (1987) e *Pier & ocean com amarelo, azuis e roxo* (1989) a linha divisória e as manchas convivem, a fronteira e a diluição, o retângulo e o desmoronamento da linguagem. Todos esses trabalhos dos anos 1990 abordam o limite e o transbordar, processo duplo de oscilação que estabelece a forma como algo instável. O espaço retangular das pinturas e gravuras dos anos 1980

e 1990 aparece referido a duas “situações-limite”, dois “hemisférios”, dois campos separados e conectados por atravessamentos – o direito e o esquerdo, o dentro e o fora, o presente e o passado, o leste e o oeste.



Figura 4
Anna Bella Geiger
Entre dois hemisférios, 1993
série Arte y Naturaleza,
fotoserigrafia e colagem
de folha de ouro

A série *Fronteiriços* realizada nessa mesma época com gavetas de arquivo e a técnica da encáustica, recoloca o problema da borda, o limite que regula a forma, mas também proporciona o transbordamento. A gaveta retangular da série recebe a cera e as folhas de metal que desenham os mapas sobre a encáustica. O fio de cobre encarrega-se da divisão da gaveta de ponta a ponta, constituindo uma linha concreta. A separação havia aparecido como problema conceitual na série *Polaridades*, nos anos 1970, envolvendo o certo e o errado, a parte e o todo, o negativo e o positivo, mas também abrangendo a força do sensível por meio do espelhamento das perspectivas, a relação entre o ver e o ser olhado, a palavra e a imagem, campos do saber em oscilação, antes contíguos que opostos, esburacados por passagens e acessos invisíveis. Os elementos constituintes da série *Fronteiriços*, o ferro e a encáustica, contrapõem-se em termos de estabilidade material, um robusto, o outro frágil. A *Linha imaginária de Tordesilhas* (1995) pertencente a essa série apresenta dois mapas da América Latina espelhados, não lado a lado como as duas visões na gravura da série *Situações-limite*. Eles se situam um acima do outro, sugerindo talvez valores e condições diferenciadas geográfica, material e culturalmente. Num dos lados da gaveta retangular (lateral superior? Polo Norte?), o primeiro mapa está vigorosamente visível pela folha de metal que desenha o contorno de sua forma elevada a partir da cera; o outro esquema cartográfico, de ponta-cabeça e na outra extremidade da gaveta (lado inferior? Polo Sul?), afunda na encáustica quase apagado, perdido, esquecido. Como estão invertidos e cortados pelo fio de metal, os mapas mostram uma incongruência ou alternância: a parte Leste em um é o Oeste no outro. Em *Fronteiriços*, as oscilações revezam não apenas os hemisférios, mas também a estabilidade e a instabilidade, a solidez e a precariedade, a lembrança e o esquecimento, o sucesso e a derrota, o mesmo e o outro.

Últimas considerações

Nos anos 70, a precariedade do material era evidente nos caderninhos *Sobre arte*, *A cor na arte*, *Admissão*, *História do Brasil*, entre outros – trabalhos, em sua maioria, realizados com fotocópias da companhia Xerox. A fotografia, o vídeo, o cartão-postal, a cópia xerox foram suportes considerados na época não artísticos e, por essa razão, privilegiados pela artista. Nos anos 1990, após

a retomada da pintura, surgem suportes mais resistentes como as gavetas e as folhas de ferro de *Fronteiriços*, interagindo com um material de estabilidade incerta como a cera. Essas mudanças materiais, temáticas e formais não deixaram de recolocar continuamente o problema das relações entre corpo, lugar e imaginário. Na trajetória de Anna Bella Geiger a forma, o gesto de um corpo localizado geograficamente no mundo, consiste em uma experiência atravessada por centros geográficos, históricos e imaginários que se cruzam, alternam-se, contrariam-se, transformam-se. Os problemas diversos de sua obra conectam-se por essa “antropologia do imaginário” de que falou Nava, a fronteira sendo o ponto de articulação com a alteridade, o Outro, como alicerce da construção da vida, dos sentidos, das imagens. O outro figurado pelo índio, negro ou judeu é a variante antropológica mais óbvia da diferença ou da distância constituinte do imaginário na obra de Geiger. A forma assemelha-se ao corpo não como plenitude primeira, mas como lacuna inerente que permite o vínculo com o outro. Ela se altera e multiplica suas diferenciações no jogo livre das transfigurações.

Luiz Cláudio da Costa é professor-associado do Departamento de Teoria e História da Arte do Instituto de Artes da Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ), atuando nos cursos de graduação e no Programa de Pós-graduação em Artes (PPGArtes/UERJ). Bolsista Produtividade do CNPq, Procientista da Uerj/Faperj e Cientistas do Nosso Estado (Faperj).

Referências

- DOCTORS, Márcio. A emergência da imagem. In: NAVAS, Adolfo Motejo (org.). *Anna Bella Geiger: territórios, passagens, situações*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra/Anima Produções Culturais, 2007. p. 174-175.
- GEIGER, Anna Bella. Poéticas da artista. In: NAVAS, Adolfo Motejo (org.). *Anna Bella Geiger: territórios, passagens, situações*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra/Anima Produções Culturais, 2007b. p. 135.
- JAREMTCHUK, Dária. *Anna Bella Geiger: passagens conceituais*. São Paulo/ Belo Horizonte: Editora da Universidade de São Paulo/C/Arte, 2007.

MATESCO, Viviane. *Em torno do corpo*. Niterói: PPGCA, 2016.

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

NAVAS, Adolfo Motejo. Uma poética em arquipélago (aproximações). In: NAVAS, Adolfo Motejo (org.). *Anna Bella Geiger: territórios, passagens, situações*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra/Anima Produções Culturais, 2007. p. 16-42.

OITICICA, Hélio et al. *Hélio Oiticica*. Rotterdam/Rio de Janeiro: Witte de With, 1992 (Catálogo).

PEDROSA, Mário. Anna Bella Geiger. In: NAVAS, Adolfo Motejo (org.). *Anna Bella Geiger: territórios, passagens, situações*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra/Anima Produções Culturais, 2007. p. 155.

SARTRE, Jean-Paul. *L'imaginaire: psychologie phénoménologique de l'imagination*. Paris: Gallimard, 1948.

STELLA, Frank. JUDD, Donald. Questões para Stella e Judd. In: FERREIRA, Glória; COTRIM, Cecília (org.). *Escritos de artistas: anos 60/70*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006. p. 122-138.

TIBERGHIEU, Gilles A. *Finis Terrae: imaginaries et imaginations cartographiques*. Paris: Bayard, 2007.

VERHAGEN, Erik. La photographie conceptuelle: paradoxe, contradictions et impossibilité. *Études photographiques* (en ligne), n. 22, septembre 2008. Disponível em: <https://journals.openedition.org/etudesphotographiques/1008>. Acesso em 25 fev. 2021.

Artigo submetido em março de 2021 e aprovado em junho de 2021.

Como citar:

COSTA, Luiz Cláudio da. As “situações” gráficas de Anna Bella Geiger e o livre jogo das transfigurações. *Arte & Ensaios*, Rio de Janeiro, PPGAV-UFRJ, v. 27, n. 41, p. 315-330, jan.-jun. 2021. ISSN-2448-3338. DOI: <https://doi.org/10.37235/ae.n41.17>. Disponível em: <http://revistas.ufrj.br/index.php/ae>

“Aqui está a opção do Terceiro Mundo: um futuro aberto ou a miséria eterna”. Reflexões sobre a obra tardia de Mário Pedrosa

“Here is the Third World option: an open future or eternal misery”.
Reflections on Mário Pedrosa’s late work

Luiza Mader Paladino

 0000-0003-2348-2033
luizamaderpaladino@gmail.com

Resumo

A filósofa Otília Arantes nomeou *O ponto de vista latino-americano* o corpus crítico de Mário Pedrosa produzido após o desterro chileno, durante o governo de Salvador Allende (1970-1973). Nesse conjunto de textos, observa-se a recuperação de tradições que não haviam sido capturadas pela historiografia oficial, como as práticas e os saberes oriundos da cultura popular e indígena. Essa interpretação pode ser identificada em obras como *Discurso aos Tupiniquins ou Nambás* e *Teses para o Terceiro Mundo*, nas quais o crítico se amparou em um repertório terceiro-mundista partilhado no exílio. O autor exaltou uma leitura ancorada na inversão geopolítica, a qual localizou nos países situados ao sul uma fagulha revolucionária capaz de deflagrar a almejada transformação social e econômica. Essas obras-manifesto sintetizaram praticamente todo o discurso crítico, político e museológico que Pedrosa sustentou ao voltar para o Brasil, em 1977.

Palavras-chave

Exílio; Terceiro Mundo; Arte latino-americana; Mário Pedrosa; Arte popular.

Abstract

The philosopher Otília Arantes named The critical corpus of Mário Pedrosa produced after the Chilean exile during the Salvador Allende government (1970-1973) from The Latin American Spot. In this set of texts, there is a recovery of traditions that had not been captured by official historiography, such as the practices and knowledge derived from popular and indigenous culture. This interpretation can be identified in works such as Speech to the Tupiniquins or Nambás and Theses for the Third World, in which the critic relied on a shared Third World repertoire in exile. The critic praised a reading anchored in the geopolitical inversion, which located in the countries located to the south a revolutionary spark capable of triggering the desired social and economic transformation. These manifesto works synthesized practically all the critical, political and museological discourse that the author sustained when he returned to Brazil in 1977.

Keywords

Exile; Third world; Latin American art; Mário Pedrosa; Popular art.

Em outubro de 1977, diversos jornais anunciaram a volta de Mário Pedrosa ao Brasil. Após sete anos fora, o crítico retornou ao país quando o pedido de sua prisão preventiva foi suspenso pela Auditoria da Marinha do Rio de Janeiro. No período do exílio, o crítico recebeu abrigo do Chile até o golpe de Augusto Pinochet, em setembro de 1973, quando teve o seu nome inserido entre os primeiros da lista de procurados pelos militares chilenos (Martins, 2001, p. 40). Na ocasião, conseguiu asilo na Embaixada do México, onde aguardou um salvo-conduto mediado pelo escritor mexicano Carlos Fuentes. No país que quatro décadas antes recebera León Trotsky, Pedrosa ficou por apenas poucos meses, até, finalmente, partir para o seu último desterro, em Paris.

A chegada no Chile coincidiu com a vitória de Salvador Allende, presidente responsável pela implantação da via chilena ao socialismo. Esse experimento pacífico e democrático capitaneado pela Unidade Popular, uma coligação de partidos de esquerda, favoreceu um amplo programa de iniciativas e instituições culturais. A passagem de Pedrosa pelo país pode ser avaliada a partir da noção de radar, conceito cunhado por Denise Rollemberg (1999) para situar a experiência de expatriação e compreender as mudanças impulsionadas pelo encontro entre diferentes gerações de movimentos de esquerda. Segundo a historiadora, “o exílio também foi vivido como ampliação de horizontes. Impulsionou a descoberta de países, continentes, sistemas e regimes políticos, culturas, povos, pessoas” (Rollemberg, 1999, p. 299).

A descoberta da conjuntura latino-americana como eixo de interesses, vivências e articulações teóricas, que impactou parte dos intelectuais brasileiros e estrangeiros, igualmente integrou a noção de radar. A Revolução Cubana e a “latino-americanização da Guerra Fria” provocaram um clima profícuo de “redescobrimto da América Latina nas universidades e nos centros de pesquisa do mundo inteiro” (Wasserman, 2012, p. 84), e, sem dúvidas, a via chilena ao socialismo contribuiu para ampliar o interesse pela história e pelos processos políticos do continente.

O país andino se tornou um centro de acolhimento de exilados oriundos de vários países devastados pela ditadura, regime de exceção que se alastrou pela América Latina a partir da década de 1960. Apesar do trauma do desterro forçado e do sufocamento de projetos de esquerda deflagrados pelos militares, sob a égide da lei de segurança nacional, o exílio privilegiou a inserção da

pauta latino-americana no centro das discussões e promoveu uma ampliação de horizontes teóricos e culturais. Vale lembrar que o Chile abrigou figuras fundamentais da vida política e cultural brasileira, como Ferreira Gullar, Celso Furtado, Theotônio dos Santos e Paulo Freire. Chamada de “cidade-dormitório” pelo pedagogo pernambucano, Santiago virou “um centro de ensino e de conhecimento de América Latina” (Freire, 1992, p. 23) para intelectuais e políticos de diferentes vertentes partidárias democráticas.

Pedrosa fez parte de um contingente de intelectuais latino-americanos exilados que colaborou ativamente na área acadêmica e, de forma ainda mais direta, na política cultural chilena, ao ser chamado para dirigir o Museu da Solidariedade, entidade inaugurada em maio de 1972. Além de gerir o Museu, o autor também foi convidado para integrar o corpo docente do Instituto de Arte Latino-americana (IAL), entidade crucial para o aprofundamento do debate e fomento da arte regional, por meio de exposições, publicações e congressos que fortaleceram uma rede de intelectuais alinhados com a pauta latino-americanista.

A experiência no Chile, lugar onde atuou com intelectuais e artistas impactados por teorias terceiro-mundistas, assim como a aproximação com as cooperativas de artesanato, as quais exaltou no texto *Arte culta e arte popular*,¹ criou condições para a guinada crítica observada nos últimos textos e nos diversos depoimentos que concedeu após a volta do exílio, em 1977. Em uma das ocasiões, o semanário *Pasquim* indagou se Pedrosa se considerava um terceiro-mundista, ao que o crítico respondeu categoricamente: “sou a favor de que fiquemos no Terceiro Mundo” (Pedrosa, 1981, s/p). Certamente, essa mudança de posição teve impacto após a vivência no país vizinho, sob a experiência socialista de Allende.

Cabe destacar, todavia, que a sensibilidade terceiro-mundista, catalisada pela experiência no Chile, foi objeto de análise do crítico desde a década de 1950, quando os países do chamado Terceiro Mundo² despontaram como novas

¹ Artigo apresentado no I Colóquio Internacional de Historia del Arte, que discutiu o tema *Dicotomía entre Arte Culto y Arte Popular*, na cidade de Zacatecas, em 1975. Posteriormente, as apresentações foram publicadas no livro *Dicotomía entre arte culto y arte popular: Colóquio Internacional de Zacatecas*. México, DF: Universidad Autónoma de México, 1979.

² Expressão criada por Alfred Sauvy, em 1952.

forças políticas, alterando a lógica bipolar do pós-guerra. O historiador Dainis Karepovs (2017, p. 138-139) apontou que Mário Pedrosa observou com entusiasmo o processo de aprofundamento do que mais tarde se intitularia terceiro-mundismo, em reflexões realizadas em artigos sobre a Conferência de Bandung, de 1955.

Essa conferência, que reuniu países asiáticos e africanos, foi relevante em termos geopolíticos ao estruturar uma dinâmica política inédita e promover a cooperação econômica e cultural entre os países não alinhados. Muitas nações participantes eram recém-independentes, então havia um projeto de fortalecer redes autônomas, sem a interferência das duas superpotências. A análise de Pedrosa sobre o evento ratificava a importância do estabelecimento de um eixo político independente de Washington e Moscou, conclamando que finalmente as vozes da Ásia e da África seriam ouvidas, e terminava aproximando a pauta emergencial dos países não alinhados à realidade latino-americana:

O êxito da Conferência Afro-Asiática nos toca de muito perto. Nós, da periferia política do mundo estimamos que a iniciativa asiática proceda. Os povos latino-americanos, em sua imensa maioria, pertencem também à família dos bilhões de deserdados da terra. Na luta pela melhoria do nível de viver de nossos povos, obstáculos internacionais, economicamente removíveis, no entanto. Eis por que nossa maneira de ver os negócios do mundo não difere muito da dos povos da Birmânia, Indonésia ou Índia (Pedrosa, 1955, s/p).

Os movimentos de liberação nacional, frutos dos processos de descolonização³ nas décadas de 1950 e 1960, emergiram como uma nova possibilidade de

³ Faz-se necessário diferenciar os termos descolonização, utilizado neste artigo para se referir aos processos de independência dos países asiáticos e africanos das metrópoles colonizadoras, a partir da década de 1950, do pensamento pós-colonial, um programa teórico oriundo dos estudos culturais e literários elaborados em universidades norte-americanas e europeias, após os anos 1980. Por sua vez, as interpretações decoloniais podem ser compreendidas como uma importante contribuição teórica realizada por um grupo de intelectuais latino-americanos que conduziram “um movimento epistemológico fundamental para a renovação crítica e utópica das ciências sociais na América Latina no século 21: a radicalização do argumento pós-colonial no continente por meio da noção de ‘giro decolonial’” (Ballestrin, 2013, p. 89). O grupo Modernidade/Colonialidade, formado no final da década de 1990, é central para o aprofundamento e divulgação dessa nova interpretação crítica que defendeu, segundo a socióloga Luciana Ballestrin (2013, p. 89), a “‘opção decolonial’ – epistêmica, teórica e política – para compreender e atuar no mundo, marcado pela permanência da colonialidade global nos diferentes níveis da vida pessoal e coletiva”.

distribuição política, impondo fim aos antigos impérios coloniais. Esse conjunto de nações passou a ser denominado Terceiro Mundo, e a pauta reivindicatória tinha por foco a superação do subdesenvolvimento econômico, resultante da condição periférica e da exploração colonialista e imperialista. Sem dúvidas os movimentos de descolonização africana, a Revolução Cubana e a resistência vietnamita foram marcos essenciais para o fortalecimento das ideologias terceiro-mundistas (Gilman, 2003, p. 45).

Esses princípios se aproximavam da via socialista chilena proposta por Allende, que defendeu uma política autônoma de não alinhamento e a imposição da soberania das nações periféricas frente ao imperialismo norte-americano (Ferrero, 2008, p. 217). A teórica argentina Claudia Gilman (2003, p. 41) apontou que as expectativas sobre o poder de alcance revolucionário do Terceiro Mundo se renovaram, alterando a perspectiva eurocêntrica ou ocidentalista por um viés policêntrico.

Durante o exílio, nota-se se uma radicalização na leitura crítica sobre o modelo eurocêntrico de arte e sociedade, que Pedrosa procurou expandir, inserindo relatos de culturas periféricas, com foco no repertório terceiro-mundista. Embora tenha ocorrido uma inflexão em seu pensamento, é possível observar um conjunto de ideias coesas defendidas ao longo de seu itinerário crítico, desde a década de 1940, quando vislumbrou a necessidade vital da arte, ao acolher a produção artística dos pacientes do Engenho de Dentro.

Nesse contexto anterior, o autor interpretou as imagens do inconsciente dos pacientes psiquiátricos fora da chave ocidental, localizando-as a partir da perspectiva da alteridade. Kaira Cabañas (2017, p. 76) demonstrou que esse interesse pela arte virgem foi “um gesto que lhe permitiu sair dos espaços artísticos da elite e acessar um manicômio nos arredores do Rio”. Esse gesto é análogo à noção de solidariedade e, nesse sentido, é também um ato político. A dimensão política aqui não tem qualquer pretensão partidária, mas assemelha-se a uma postura “ética, humanista e libertária” (Pedrosa, Trelles, 1972, p. 8), tal como foi apresentado o Museu da Solidariedade, sob a direção do autor.

Discurso aos Tupiniquins ou Nambás e Teses para o Terceiro Mundo

Conforme apontara o sociólogo Florestan Fernandes, após itinerário chileno, o crítico “trouxe uma visão mais rica dos problemas mundiais e da situação dos países do 3º Mundo”.⁴ Ao fomentar o diálogo solidário com os povos que partilharam os mesmos problemas, a ideologia vinda do Terceiro Mundo prevaleceu como um diagnóstico apoiado na tese de que a revolução mundial estava em marcha e de que seus ecos mais concretos viriam dos povos “condenados da terra”, seguindo a expressão empregada por Frantz Fanon (Gilman, 2003, p. 45).

O marco textual dessa concepção crítica de Pedrosa foi elaborado em Paris, em 1975. *Discurso aos Tupiniquins ou Nambás*, texto-manifesto redigido em seu último desterro, sintetizou praticamente todo o pensamento crítico, político e museológico sustentado até 1981, ano de seu falecimento. Apesar do tom pessimista que caracterizou sua análise do transcurso da arte ocidental, esse texto deve ser interpretado como um tributo à cultura e à arte realizadas nos países de Terceiro Mundo, um último sopro de esperança e resistência frente ao avanço do capitalismo internacional.

Ainda residente na capital francesa, Pedrosa escreveu a Dore Ashton,⁵ compartilhando suas novas e “polêmicas” ideias sobre arte:

Sinto-me bem sentado à minha mesa, escrevendo sobre arte, cultura popular, política, etc. [...]. Outra peça foi o Discurso aos Tupiniquins ou Nambás, uma peça muito polêmica contra o hemisfério norte, as pessoas ricas, brancas e progressistas [...] e a favor das pessoas amarelas do hemisfério sul, contra o vanguardismo e a arte dos banqueiros. E para completar a minha subversão, estou escrevendo uma grande peça sobre a Revolução no Terceiro Mundo.⁶

⁴ Mário Pedrosa morre aos 81 anos. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 6 nov. 1981. Arquivo do Centro de Documentação e Memória (Cedem) da Unesp. Fundo Mário Pedrosa.

⁵ Pedrosa conheceu Dore Ashton no congresso da Aica, em Varsóvia, em 1960. Posteriormente, o crítico convidou a norte-americana para integrar o Comitê Internacional de Solidariedade ao Chile (Cisac), do Museu da Solidariedade, entidade dirigida pelo brasileiro. Dore Ashton foi uma das integrantes mais ativas do Comitê, angariando obras importantes para o Museu.

⁶ Carta de Mário Pedrosa a Dore Ashton. Sem data (Provavelmente redigida em 1975). Arquivo Museu da Solidariedade Salvador Allende.

A obra sobre a revolução no Terceiro Mundo mencionada na carta à crítica norte-americana era *Teses para o Terceiro Mundo*, redigida em 1975 e publicada três anos depois. Ambos os textos foram articulados no mesmo período, de modo que é elementar examinar o *Discurso aos Tupiniquins ou Nambás* à luz das *Teses* e situá-los com base em certos parâmetros de análise, levando em consideração a experiência herdada nos últimos exílios e as formulações teóricas atravessadas pelo discurso terceiro-mundista.

De modo geral, o primeiro texto avalia o panorama das artes e do sistema artístico diante de um cenário de crise generalizada e, em contrapartida, a

My dear Dore,
I finally break down my unhappy
silence and write to you. I would
like or my first impulse would be
to open myself in ten explanations
why I didn't write or answer you after
such a long time. All I can say before any-
thing is that I feel sorry, deeply sorry, for not
writing to you, and even more, when I am
writing I feel sorry that I did not write
before.

The last sign from you was in the col-
lective letter you all wrote me from Boston,
some months ago. You were so sweet. Here
in Paris our life is very calm, uneventful.
Mary is still working on Joyce. Now she
decided to attack a mission in Portuguese of
the very Finnegans Wake while she waits
for the answer of your friend in Wiking
Press, to whom Mary sent, according
to your kind instructions, the manuscript
of her English version of Finnegans. I think
it's about time for the lady in the
Editing House to say something on the
matter. Mary is a very patient person
but I believe (she did not say it to me)
she feels quite uncomfortable ~~about~~
that absence of any sign from the lady
of Wiking. May I ask you if you
know something about the affair, since

You had the bright idea to advise Mary
to address herself to your friend in
Wiking?

Paris is a good place to work. On the other
side of our common big table in the dimly
apartment where we live, I feel good,
sitting at my desk and writing in my daily
stuff, art, popular culture, politics, etc and
having Mary on the other side, busy on her own
stuff. I have just published an essay on Miro
among poets, for OPUS, which dedicated the
whole number to him. Another piece was
Speech to the Tupiniquins or Nambás, a very
polemical piece against the Northern Hemisphere
the rich, white and progressive people and brown
tribes of negro and yellow people of our Southern
Hemisphere. Against Vanguardism and Bankers,
art, and in order to complete my subservience,
I am writing a big piece on Revolution in the Third
World, etc.

Your country continues to frighten us, your
Ford, Reagan, Wallace, Kissinger, Nixon, Carter,
and now - Kisses to the children, abrazos to Olga,
Love, love, love to you! M. P. Maria

Everybody wants to bring, and you never.
When will you show up one day here in
this Old Paris, where still we can find
some pleasant corners to talk and
to drink some good wines? This is what
I expect from you some of these days.

P.S. This was a Christmas card I got to send to
you on the appropriate occasion.
Best greetings and love from
Mário

Figura 1
Carta de Mário Pedrosa
a Dore Ashton, sem data
(provavelmente redigida
em 1975)
Fonte: Arquivo Museu da
Solidariedade Salvador
Atlende

viabilidade de uma inversão de lugares, localizando o sul como alternativa e fonte de potencialidade criativa em resposta ao declínio ocidental. Já no segundo texto, o autor desenvolve um exame político dos marcos históricos do século 20 e avalia a crescente atuação dos países subdesenvolvidos na geopolítica da Guerra Fria, especialmente após os processos de descolonização que desencadearam a afirmação da soberania das nações recém-libertas e o poder de auto-determinação dos povos.

Nos dois estudos, o ponto de partida foi a conjuntura da crise mundial provocada pelos países hiperdesenvolvidos, cujos dispositivos políticos, éticos, econômicos e, sobretudo, imperialistas levaram a uma situação-limite de miséria e fome extremas em um mundo cada vez mais globalizado. Logo, a saída viável poderia vir unicamente dos povos pobres do sul. “Aqui está a opção do Terceiro Mundo: um futuro aberto ou a miséria eterna” (Pedrosa, 1995, p. 336). Nas *Teses*, Mário Pedrosa seguiu o mesmo diagnóstico:

Os países ricos e poderosos podem resignar-se a prolongar a ilusão do seu *status quo* até a catástrofe final. Os países pobres do terceiro (e do quarto) mundo, sendo mais ou menos desprovidos dessa ilusão perniciosa, não podem resignar-se, eis porque é preciso ver neles os portadores da Revolução (Pedrosa, 1978, p. 12).

Nos idos da década de 1970, os Estados Unidos evidenciaram uma fratura exposta após a derrota militar no Vietnã e, em face desse fracasso, sua civilização deixou de ser um modelo, provocando “uma repulsa aos olhos do mundo” (Pedrosa, 1995, p. 13). Nesse contexto, ou o imperialismo destruiria de vez o mundo ou, ao contrário, cederia espaço a um ideal de comunidade que pressupunha a substituição das relações de dominação pela implantação da paz mundial. O abismo cada vez mais intransponível entre os ricos do norte e os pobres do sul, catalisado pelo *modus operandi* imperialista, deveria dar lugar a relações de cooperação e solidariedade.

A tese central de Pedrosa amparava-se na importância da ocupação cada vez mais irreversível dos países de Terceiro Mundo na Assembleia Geral da ONU, entidade que sintetizou a nova ordem econômica internacional baseada no direito soberano de cada país adotar o sistema econômico e social que julgasse apropriado. O autor assinalou as disputas internas na ONU e o avanço político

dos países subdesenvolvidos em choque “com os interesses das empresas imperialistas e multinacionais que não saem jamais do círculo do direito privado” (Pedrosa, 1995, p. 27-28), tornando-se um obstáculo ao avanço da história. Os ecos da revolução socialista conduzida por Allende permearam a análise do crítico, que nomeou o chileno “Presidente-Mártir” morto “sob as bombas do corpo de guarda do imperialismo” (p. 28).

A epígrafe escolhida para abrir o texto, um trecho do economista egípcio Samir Amin, marcou o posicionamento defendido pelo autor não apenas nas *Teses*, mas, ainda, no *Discurso*, ambos redigidos sob o mesmo efeito de contestação: “na crise atual, há duas perspectivas. Eu me situo voluntariamente ao nível mundial, e não ao nível do ocidente separado dos países atrasados da periferia (Samir Amin)” (Pedrosa, 1995, p.11). Não por acaso, Pedrosa se correspondeu com o economista, a quem enviou um manuscrito das *Teses*, fato que confirma seu olhar atento aos acontecimentos políticos e à produção teórica elaborada por autores oriundos de países fora do circuito hegemônico.⁷

O economista também fora citado no *Discurso* como uma referência metodológica crucial para avaliar os povos do Terceiro Mundo sob a perspectiva da integralidade. Pedrosa compartilhava com o egípcio a noção de totalidade em oposição ao sistema de separação, *modus operandi* representativo do mundo ocidental. Segundo o crítico, por meio da abordagem integral seria possível assimilar a “problemática apocalíptica da divisão dos povos do planeta entre imperialismo [...] e a imensa maioria dos outros, de preferência de raças não brancas” (Pedrosa, 1995, p. 338). Diante do estado de decadência geral da arte produzida nos países superdesenvolvidos, a tomada de consciência geopolítica

⁷ Samir Amin, então diretor do Instituto Africano de Desenvolvimento Econômico e Planejamento, ligado às Nações Unidas, respondeu à carta de dezembro de 1975, enviada por Pedrosa junto a um manuscrito das *Teses para o Terceiro Mundo* (cf. Carta de Mário Pedrosa a Samir Amin. 5 de dezembro de 1975. Arquivo do Centro de Documentação e Memória (Cedem) da Unesp. Fundo Mário Pedrosa). O economista egípcio escrevera: “Estou segurando sua carta de 5 de dezembro de 1975 há um ano! Eu sempre propus vê-lo em Paris, mas fiz visitas muito breves à capital. [...]. Enquanto espero para vê-lo, ainda gostaria de compartilhar brevemente minhas reações ao trabalho que você me enviou. Em geral, concordo totalmente com a visão da importância da revolta no Terceiro Mundo” (Carta de Samir Amin a Mário Pedrosa. 17 de janeiro de 1977. Arquivo do Centro de Documentação e Memória (Cedem) da Unesp. Fundo Mário Pedrosa).

baseada na totalidade era sustentada como premissa primordial das transformações reivindicadas. Caso contrário, estaria mobilizada pela lógica do “lado de cima, [...] na outra perspectiva de que nos fala Samir Amin” (p. 338), ou seja, apartada dos países atrasados da periferia.

No *Discurso*, Pedrosa recorreu ao termo “danados da terra”, uma citação direta ao livro *Condenados da Terra*, de 1961, de Frantz Fanon. Em linhas gerais, o autor discorreu sobre os efeitos psíquicos da violência colonial e sobre o processo histórico da luta pela independência da Argélia, nas décadas de 1950 e 1960. Fanon, teórico de ascendência martinicana, foi uma das figuras mais importantes do pensamento terceiro-mundista, além de liderar os movimentos antirracista e de descolonização dos países da África. Sua obra foi traduzida e publicada no Brasil pela primeira vez em 1968, porém “rapidamente retirada de circulação pelos órgãos de repressão política, mas não antes de cair nas mãos de dezenas de militantes” (Guimarães, 2008, p. 105). Contudo, a recepção do autor nos círculos da intelectualidade de esquerda no Brasil foi ínfima ao longo dos anos 1960. Muitos pensadores que tiveram contato com o livro de Fanon se exilaram, e os militantes que acolheram a saída pela violência revolucionária, defendida por Fanon, ficaram na clandestinidade, “tornando tênues os seus elos com o mundo cultural” (p. 104), segundo o sociólogo Antônio Sérgio Guimarães. A admissão às ideias do martinicano ocorreu nas décadas seguintes, entretanto; é válido pontuar a menção ao intelectual no texto de Pedrosa, mesmo que breve, demonstrando a consonância de ideias sobre a revolução dos povos oprimidos do Terceiro Mundo como saída única:

Somente dentro deste contexto universal será possível pensar no engendramento de uma nova arte. Será esta uma das faces mais vitais deste prisma revolucionário em gestação nas entranhas convulsas dos povos que Fanon chamou os “danados da terra” (Pedrosa, 1995, p. 338).

Pedrosa também sustentou que o poder destrutivo do capitalismo sobre a dimensão criativa e a cooptação do mercado e dos *marchands* contribuíram para o estado geral de decadência da arte. O crítico sempre defendera a liberdade como atributo fundamental da criação artística e, especialmente, como vetor basal para a revolução e para a determinação de uma comunidade livre. Ao

descrever o projeto utópico de Mário Pedrosa como uma “combinação erótica de todas as liberdades”, Hélio Pellegrino seguiu um argumento semelhante: “O capitalismo, como forma social, é antiestético, isto é: contra a liberdade, contra a arte da vida, contra a possibilidade das grandes formas consentidas, através da liberdade e da fraternidade de todos”.⁸ Por esse ângulo, os antídotos para a decadência e para o aniquilamento da arte produzidos nos cinturões de riqueza do globo foram, precisamente, a liberdade criativa e a alegria popular, chaves essenciais para o florescimento da arte popular no Chile, sobre as quais Pedrosa depositou as suas últimas esperanças.

As entidades chilenas pelas quais Mário Pedrosa passou, como o Museu da Solidariedade e, especialmente, o Instituto de Arte Latino-Americana, estruturaram-se a partir de uma agenda anti-imperialista, além de se voltar para a responsabilidade social do artista em benefício do processo revolucionário. O IAL se alinhou às políticas da Unidade Popular, e seu programa conceitual se ancorou na ideia de “povo continente”, de Salvador Allende (1971, p. 32), recurso utilizado para defender a integração latino-americana. Na prática, essa agenda formalizou uma ampla rede de contatos entre artistas e intelectuais de diversas áreas do continente, tendo Cuba como satélite revolucionário. Publicações, congressos e exposições resultantes dessa rede se basearam em temas como atraso, dependência e imperialismo, temáticas que também moveram pensadores vinculados à Comissão Econômica para a América Latina e o Caribe (Cepal), sediada em Santiago desde 1948, e intelectuais que defenderam a teoria da dependência. Ambas as frentes, a econômica e a cultural, desenvolveram outro tipo de suporte metodológico, levando em consideração a própria realidade latino-americana e seus respectivos fenômenos, que em tempo algum integraram o quadro teórico de pensadores europeus.

Esses estudos demonstraram que os obstáculos ao crescimento econômico dos países latino-americanos não foram removidos, retardando exponencialmente o desenvolvimento do continente. O sociólogo brasileiro Octavio Ianni (1974, p. 115) assinalou que, por esse motivo, não foi “por mero acaso que a

⁸ Carta de Hélio Pellegrino a Mário Pedrosa. 18 de maio de 1972. Arquivo do Centro de Documentação e Memória (Cedem) da Unesp. Fundo Mário Pedrosa.

problemática da dependência ultimamente foi recolocada de modo insistente nas discussões e nos estudos sobre os dilemas econômicos e políticos da América Latina”. No ensaio *Imperialismo na América Latina*, de 1974, Ianni examinou as raízes da dependência estrutural dos países subdesenvolvidos, contribuindo para uma interpretação do imperialismo baseada na perspectiva dos países subordinados. No caso da América Latina, a dependência estrutural em relação aos países metropolitanos fora catalisada pela interferência constante dos Estados Unidos na região. Além disso, a conjuntura de servidão foi fortalecida pela pluralidade dos mecanismos de submissão que abarcaram os aspectos não apenas econômicos, mas também políticos, militares, culturais e tecnológicos, demonstrando a complexidade dos elementos que condicionaram a dinâmica de atraso da região (p. 140).

Essas novas abordagens teóricas auxiliaram no avanço de pesquisas e estudos sobre a realidade do continente, além de questionar a importação acrítica de conceitos e teorias elaborados para avaliar contextos distintos da prática vivenciada nos países de Terceiro Mundo. Essa premissa foi elaborada por Pedrosa em *Discurso aos Tupiniquins ou Nambás*, e seus ecos estariam presentes no bojo do projeto expositivo de Alegria de Viver, Alegria de Criar, sobre arte indígena, e no Museu das Origens, após voltar ao Brasil. No texto escrito em 1975, o autor sinalizou:

As populações destituídas da América Latina carregam consigo um passado que nunca lhes foi possível sobrepujar ou sequer exprimir, quer dizer, fazê-lo teoricamente: porque tal expressão nos chega em livros na maior parte deformados ou disfarçados nas más historiografias de origem metropolitana. As vivências e experiências desses povos não são as mesmas dos povos do norte (Pedrosa, 1995, p. 336).

O filósofo Lorenzo Mammì (2015, p. 19-20) indicou que as últimas intervenções feitas por Mário Pedrosa⁹ foram “rarefeitas e ocasionais”, observando no elogio “às expressões artísticas dos povos oprimidos pelo imperialismo”

⁹ O autor se referiu especificamente às obras *Discurso aos Tupiniquins ou Nambás* (1976) e *Variações sem tema ou a arte de retaguarda* (1978).

a permanência de uma “petição de princípios” que não acrescentaria muito ao legado do crítico. Certamente, essa leitura enviesada parece dispensar análises mais complexas sobre a conjuntura do exílio e os resíduos teóricos da experiência forçada no estrangeiro. Examinar essas obras isoladamente evidencia a dificuldade de parte da crítica e da historiografia da arte brasileiras em desenvolver uma reflexão mais minuciosa sobre as escrituras de Pedrosa dentro da perspectiva do desterro e, especialmente, do ambiente de trocas culturais favorecido pelo fluxo de intelectuais latino-americanos. Portanto, é imprescindível conjecturar não apenas o *Discurso*, mas outras obras e entrevistas do autor, levando em conta o estreitamento com a agenda anti-imperialista e anticolonial capitaneada por instituições e pelas redes de pensadores de que o autor se aproximou.

Como intelectual responsável pela condução de um debate integrado à dimensão pública, Pedrosa contribuiu para a reflexão sobre as mudanças em curso na ordem mundial e o crescente protagonismo das nações terceiro-mundistas. Um exame pautado apenas no viés formalista dessas últimas obras é uma interpretação caduca e limitada, que não admite a inserção de um novo repertório situado na América Latina. Desta maneira, é essencial avaliar esses textos tendo em vista a noção de radar latino-americano decorrente da experiência no exílio chileno.

Discurso aos Tupiniquins ou Nambás, originalmente publicado na revista *Versus* n. 4, em 1976, também circulou na revista mexicana *Artes Visuales*, ligada ao Museu de Arte Moderna do México. Essa revista foi um espaço essencial para a difusão, discussão e reflexão sobre arte contemporânea, tendo sido, segundo sua editora, Carla Stellweg (2017, p. 106), uma publicação de “cultura visual” fundamental para “ativar a dinâmica artística e o diálogo”. A dinâmica editorial baseou-se na publicação de textos escritos por intelectuais do continente seguidos de comentários de especialistas.¹⁰ A edição que publicou o texto de Pedrosa foi dedicada ao debate sobre arte latino-americana e continha, na sequência do

¹⁰ Essa edição foi organizada com base na publicação de textos originais seguidos de comentários de outros autores. Aracy Amaral escreveu sobre o Grupo Etsedron, e o crítico peruano Juan Acha, em seguida, respondeu ao texto da brasileira com o comentário “Etsedron: resposta a Aracy Amaral. Por Juan Acha”. Outro exemplo foi o artigo “Resposta a uma pergunta: quando se torna latino-americana a arte na América Latina?”, de Damián Bayón, com ponderações de Jorge Romero Brest e Rita Eder.

Discurso, uma breve avaliação sobre o artigo, elaborada pelo crítico e historiador de arte mexicano Jorge Alberto Manrique.

Manrique interpretou a obra de Pedrosa apoiando-se em um conjunto de reflexões sobre a natureza e as particularidades da arte latino-americana perante a conjuntura internacional. As características da arte continental partiam de duas premissas distintas: a primeira se embasou no argumento de que a arte latino-americana era atrasada em relação aos grandes centros e, portanto, deveria se recuperar em compasso com as estéticas exportadas pelos países metropolitanos. Já o segundo eixo defendeu a autonomia da arte latino-americana, cujos valores deveriam ser expressos de acordo com a realidade regional. Segundo Manrique, somente a insubordinação ao sistema artístico hegemônico propiciaria, aos níveis artístico e conceitual, um lugar de emancipação. O crítico mexicano localizou o *Discurso* na tese sustentada pelo segundo eixo:

A ideia apoiada por Mario Pedrosa nesta revista é indiscutivelmente filiada à posição número 2: a América Latina deve produzir sua própria arte, diferente da arte dos principais centros de produção. No caso de Pedrosa, sua atitude é enriquecida por uma crítica lúcida à arte atual em geral, que também inclui uma referência crítica interessante à ideia de arte em si. Assim, verifica-se que a própria arte, como é entendida desde o Renascimento, já é inoperante; um pouco antes, um pouco depois, desaparecerá do mapa da verdadeira cultura, como entretenimento idiota dos burgueses desempregados (Manrique, 1976, s/p).¹¹

Além de emancipar-se dos valores artísticos hegemônicos, a abordagem de Pedrosa reconhecia a centralidade da cultura da América Latina como uma resposta eficiente à crise generalizada da arte ocidental. Não por acaso, Manrique aproximou as ideias discutidas no texto do brasileiro à noção de resistência desenvolvida por Marta Traba na obra *Dos décadas vulnerables en las artes plásticas latinoamericanas (1950-1970)*, publicada em 1973. A crítica argentino-colombiana advogou pela evolução da arte em consonância com a problemática dos países da região, por meio do apoio incondicional à linguagem pictórica.

¹¹ O texto citado encontra-se datilografado no Arquivo Multimeios/CCSP, sem qualquer referência ao número da página.

Embora tenha indicado os pontos de contato entre os legados de Traba e Pedrosa, o mexicano não destacou as divergências, que se sobressaíram às confluências. Traba desenvolveu uma interpretação limitada e muitas vezes conservadora, que privilegiou a pintura figurativa em detrimento das experiências artísticas mais contemporâneas, baseando-se no repúdio ao internacionalismo da arte latino-americana por considerá-lo um modismo. Por sua vez, Pedrosa promoveu um programa estético ancorado na liberdade experimental, além de fundamentar um método original, que abrangeu uma relação dialética entre as tendências internacionais e a realidade local (Arantes, 2001, p. 45).

Em sua leitura, Manrique apontou a afinidade entre o pensamento do brasileiro e outras teses concebidas por estudiosos de temáticas latino-americanas, como Darcy Ribeiro. A afluência de ideias trabalhadas por ambos se sustentava no argumento de que a “cultura latino-americana é uma cultura colonial imposta, alheia e, portanto, espúria. [...] Enquanto a revolução não ocorrer, não haverá verdadeira cultura latino-americana, nem verdadeira cultura”, nos dizeres do mexicano (Manrique, 1976, s/p). A referência a Darcy Ribeiro não era desacertada. O antropólogo experimentou a condição do exílio, tendo vivido, ao longo de 12 anos, em países vizinhos, como o Uruguai, a Venezuela, o Chile, o Peru e o México, integrando, assim, a fértil rede de pensadores latino-americanos desterrados que escolheram a região como lugar de acolhimento.

O crítico literário Ángel Rama (1978) nomeou como “drenagem de cérebros” o horizonte de trocas culturais permitido pelo fluxo de exilados na região. Nesse panorama, Rama chamou a atenção para a particularidade do caso brasileiro, que, a partir de 1964, após a queda de João Goulart, gerou um deslocamento sem precedentes de exilados políticos que buscaram acolhida nos países vizinhos. Esse trânsito de desterrados impulsionou a descoberta da América Latina, segundo o uruguaio, não apenas por suas singularidades políticas, mas também por suas formas culturais:

Mário Pedrosa, no Chile, Ferreira Gullar, em Buenos Aires, Darcy Ribeiro, em Montevideú [...]. Eu acho que um livro imaginativo e maravilhoso como *Las Américas y la Civilización*, de Darcy Ribeiro, teria sido impossível sem esses longos anos de exílio que lhe permitiram viajar e viver por anos em vários países do continente. Da mesma forma, a experiência das artes plásticas de Pedrosa, na poesia de Ferreira Gullar (Rama, 1978, p. 99).

Esse trecho de Ángel Rama é central para trazer à tona o ambiente favorável de trocas e, especialmente, para demonstrar o interesse pelo continente latino-americano como um campo relevante de estudo. Ademais, reforça a proposição do exílio chileno como local privilegiado de contatos com uma vertente plural de formulações teóricas. É pertinente localizar a produção textual de Mário Pedrosa nesse contexto, pois examiná-la isoladamente impede a observação dos microrrelatos por detrás dos discursos defendidos nas obras e propostas museológicas no final da década de 1970, período que coincidiu com a volta de muitos exilados para o Brasil.

Por fim, é fundamental esclarecer que a mudança de rota ou a guinada demonstrada em relatos e textos após o retorno ao Brasil não se apresentou como uma completa ruptura teórica e intelectual. Ao contrário, há um fluxo coerente que transitou em toda a obra de Pedrosa, assim como nas batalhas estéticas e políticas tuteladas ao longo de sua vida. Esse entendimento abrangeu, desde o final dos anos 1940, noções estéticas frequentemente apartadas da sociedade, como a arte dos pacientes do hospital psiquiátrico do Engenho de Dentro e as experiências artísticas realizadas por crianças, distantes dos modelos acadêmicos. Posteriormente, Pedrosa incluiu em seu itinerário crítico a valorização da cultura popular, após acompanhar de perto as cooperativas autogestionáveis de artesanato no Chile, durante o governo Allende. Igualmente essenciais foram as contribuições das artes indígenas, africanas¹² e demais produções realizadas pelos povos “danados da terra” do Terceiro Mundo, nas quais vislumbrou uma forma latente de potencial revolucionário e esforço de inventividade autêntica.

Luiza Mader Paladino é doutora em estética e história da arte pela Universidade de São Paulo. Integrante do Grupo de Estudos em Arte Conceitual e Conceitualismos no Museu, ligado ao MAC USP. Professora efetiva do Instituto Federal de Brasília.

¹² Mário Pedrosa participou do 28º Congresso da Aica, em 1976, em Portugal, cujo tema foi Arte moderna e arte negro-africana: relações recíprocas. A reunião organizada pela delegação portuguesa da Aica foi simbólica, pois ocorreu dois anos após o término do regime autoritário salazarista, representando, portanto, o triunfo da democracia no país. Essa nova condição política certamente impactou a escolha da temática do congresso, destinado a debater as influências mútuas entre a arte moderna de raiz ocidental e a arte realizada em países africanos. Indubitavelmente, o ponto central do evento, o elo entre a arte africana e a arte ocidental, encaminhado do ponto de vista antropológico, bem como a inserção no debate de autores fora da órbita canônica de produção de conhecimento, catalisou as reflexões que Pedrosa vinha delineando desde a sua passagem pelo Chile.

Referências

- ALLENDE, Salvador. *América Latina, voz de un pueblo continente: discursos del presidente Allende en sus giras por Argentina, Ecuador, Colombia y Perú*. Santiago: Consejería de Difusión de la Presidencia de la República, 1971.
- ARANTES, Otília. Mário Pedrosa e a tradição crítica. In: MARQUES NETO, José Castilho. *Mário Pedrosa e o Brasil*. São Paulo: Editora Perseu Abramo, 2001.
- BALLESTRIN, Luciana. América Latina e o giro decolonial. *Revista Brasileira de Ciência Política*, Brasília, n. 11, p. 89-117, maio-ago. 2013.
- CABAÑAS, Kaira. Una voluntad de configuración: el arte virgen. In: PÉREZ-BARREIRO, Gabriel; SOMMER, Michelle (org.) *Mário Pedrosa: de la naturaleza afectiva de la forma*. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2017.
- FERRERO, Mariano. Salvador Allende: su mundo, su época – la política internacional del siglo XX y sus encrucijadas en la Guerra Fría. In: AMAR, Mauricio; VÁSQUEZ, David; RIVERA, Felipe (org.). *Salvador Allende: vida política y parlamentaria – 1908-1973*. Santiago: Ediciones Biblioteca del Congreso Nacional de Chile, 2008.
- FREIRE, Paulo. *Pedagogia da esperança: um reencontro com a pedagogia do oprimido*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.
- GILMAN, Claudia. *Entre la pluma y el fusil: debates y dilemas del escritor revolucionario en América Latina*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores, 2003.
- GUIMARÃES, Antonio Sérgio Alfredo. A recepção de Fanon no Brasil e a identidade negra. *Novos Estudos Cebrap*, n. 81, p. 99-104, jul. 2008.
- IANNI, Octavio. *Imperialismo na América Latina*. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1974.
- KAREPOVS, Dainis. *Pas de politique, Mariôl: Mário Pedrosa e a política*. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2017.
- MAMMÌ, Lorenzo (org.). *Arte e ensaios: Mário Pedrosa*. São Paulo: Cosac Naify, 2015.
- MARTINS, Luciano. A utopia como modo de vida. In: MARQUES NETO, José Castilho. *Mário Pedrosa e o Brasil*. São Paulo: Editora Perseu Abramo, 2001.
- PEDROSA, Mário. *Política das artes: Mário Pedrosa. Textos escolhidos I*. Organização e prefácio de Otília Arantes. São Paulo: Edusp, 1995.
- PEDROSA, Mário. A arte não é fundamental. A profissão do intelectual é ser revolucionário. *Pasquim*, Rio de Janeiro, ano XIII, n. 646, 12-18 nov. 1981. Arquivo do Centro de Documentação e Memória (Cedem) da Unesp. Fundo Mário Pedrosa.
- PEDROSA, Mário. Teses para o Terceiro Mundo. In: SILVEIRA, Ênio et al. (org.). *Encontros com a Civilização Brasileira*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978.

PEDROSA, Mário; TRELLES, Danilo. Declaración. In: *Museo de la Solidaridad: donación de los artistas del mundo al gobierno de Chile*. Santiago: Comité Internacional de Solidaridad Artística con Chile, Instituto de Arte Latinoamericano, Universidad de Chile, 1972. (Catálogo de exposição.)

RAMA, Angel. La riesgosa navegación del escritor exiliado. *Nueva Sociedad*, n. 35, mar.-abr. 1978.

ROLLEMBERG, Denise. *Exílio entre raízes e radares*. Rio de Janeiro: Editora Record, 1999.

STELLWEG, Carla. Juan Acha, artes visuales y la I Bienal Latinoamericana de São Paulo. In: BARRIENDOS, Joaquín (org.). *Juan Acha: despertar revolucionario*. Ciudad de México: RM/MUAC/Zamboni, 2017.

WASSERMAN, Claudia. Transição ao socialismo e transição democrática: exilados brasileiros no Chile. *História Unisinos*, v. 16, n. 1, jan.-abr. 2012.

Fontes primárias

Carta de Hélio Pellegrino a Mário Pedrosa. 18 de maio de 1972. Arquivo do Centro de Documentação e Memória (Cedem) da Unesp. Fundo Mário Pedrosa.

Carta de Mário Pedrosa a Dore Ashton. Sem data (provavelmente redigida em 1975). Arquivo Museu da Solidariedade Salvador Allende.

Carta de Mário Pedrosa a Samir Amin. 5 de dezembro de 1975. Arquivo do Centro de Documentação e Memória (Cedem) da Unesp. Fundo Mário Pedrosa.

Carta de Samir Amin a Mário Pedrosa. 17 de janeiro de 1977. Arquivo do Centro de Documentação e Memória (Cedem) da Unesp. Fundo Mário Pedrosa.

MANRIQUE, Jorge Alberto. *Artes Visuales*, México D. F., n. 10, abr.- jun. 1976. Arquivo Multimeios/Centro Cultural São Paulo.

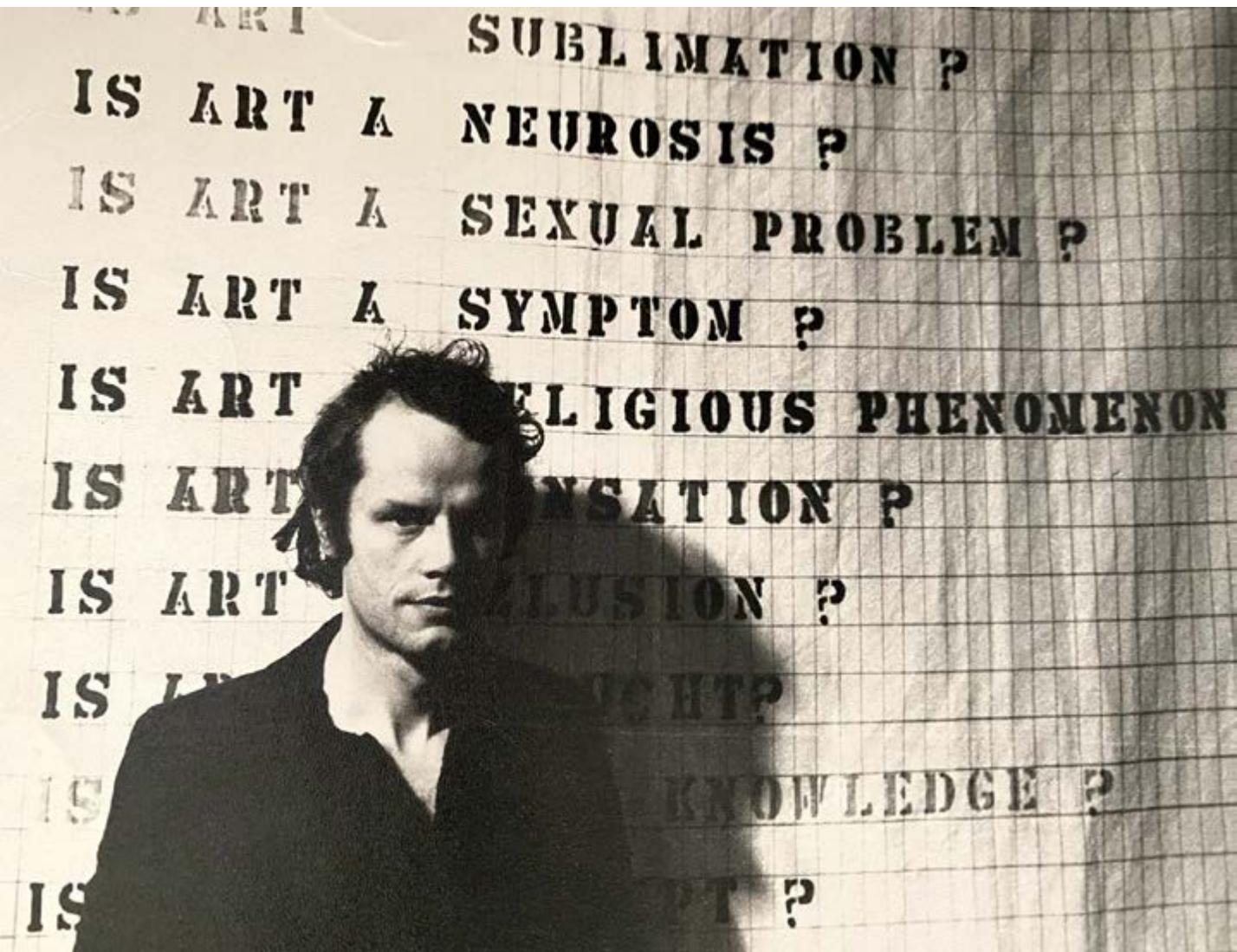
MÁRIO Pedrosa morre aos 81 anos. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 6 nov. 1981. Arquivo do Centro de Documentação e Memória (Cedem) da Unesp. Fundo Mário Pedrosa.

PEDROSA, Mário. Vozes da Ásia, Vozes d' África: a conferência de Bandung. *Correio da Manhã*, 16 abr. 1955. Arquivo Biblioteca Nacional.

Artigo submetido em março de 2021 e aprovado em junho de 2021.

Como citar:

PALADINO, Luiza Mader. “Aqui está a opção do Terceiro Mundo: um futuro aberto ou a miséria eterna”. Reflexões sobre a obra tardia de Mário Pedrosa. *Arte & Ensaios*, Rio de Janeiro, PPGAV-UFRJ, v. 27, n. 41, p. 331-348, jan.-jun. 2021. ISSN-2448-3338. DOI: <https://doi.org/10.37235/ae.n41.18>. Disponível em: <http://revistas.ufrj.br/index.php/ae>



Guy Brett in front of part of
Lea Lublin's Question on Art,
Serpentine Gallery,
London, 1975
Photograph: Teodoro Maler

Beyond Brazil: remembering Guy Brett through his own eyes

Michael Asbury

 0000-0002-2205-0063

The British art critic Guy Brett has become a standard reference in Brazil through his writing on and friendship with artists such as Sergio Camargo, Lygia Clark, Hélio Oiticica, Mira Schendel during the 1960s and later with Cildo Meireles, Antonio Manuel, Lygia Pape, Jac Leirner, Waltercio Caldas and so many others. While these artists have come, to a large extent, to define how contemporary art is understood nationally, Guy's contribution helped weave their creative outputs within a larger art historical narrative, helping inscribe them, even if still only partially, within the hegemonic and institutional canons. Yet, it would be limiting to consider Guy's relevance through this single, albeit important, perspective. This article, not so much an essay but a series of annotated quotes, seeks to shed light on Guy's own intellectual trajectory, focusing on the particular way he came to articulate, through his writing and curation, the art that he was interested in. What actually interested him ranged from the singular subjective experience with the art object to its wider relation with the world. When referring to that which bridged such diverse approaches to art, Guy often invoked the idea of cosmic energies, field forces, sometimes in a literal sense such as in the case of electromagnetic force in the work of the Greek artist Takis, at other times more metaphorically. Such invocations whether referring to ancient cosmologies, millennial knowledges or scientific thought, never attempted to determine or impose his own perspective upon others or imply any sense of superiority of one type of art over another. In Guy's own understanding, the universal seemed antithetical to the way it is usually prescribed within the history of modernism. Indeed, Guy never had a problem with modernism itself but with the narrow constraints with which it has been considered. His criticism was directed primarily towards how modernism has been historicised and instrumentalised within the institutional structures of art.

Keywords

Guy Brett; Kinetic Art; Signals Gallery; Art Criticism; Decolonising.

Guy Brett's approach as an art critic turned curator was perhaps made most powerfully in his exhibition *Field Forces: phases of the kinetic*, which he described as "a device for sensitisation" in which the "phenomenon of the visual is immersed in the phenomenon of energy" (Brett, 2000, p. 9). Possibly his most art historical project, *Field Forces* exemplified with curatorial brilliance how limited standard accounts of modern art really are. For Guy such accounts remain suspicious both in terms of their narrow aesthetic/formal apprehensions of avant-garde practices and their Euro-American bias. As such, and in so many other ways, his writing remains not only relevant to contemporary debates but fundamental as a stepping-stone towards a greater depth and sensibility in considering the relation between art and the wider social-political sphere. In short, and as Guy himself claimed, his was a form of writing that both reacted and responded to the relationship between art and life, irrespective of national, cultural, ethnic, gender and sexuality boundaries.

The task at hand, of course, far exceeds the limitations afforded by these few pages and should not be seen as a replacement to the full texts themselves. Instead, I prefer to think of this as a preview, one that encourages the reader to seek further reading.¹ There is little here in terms of his writing about the artists themselves, which, shameful as that may be, would imply a selection, and thus a reduction, of Guy's scope as an art critic. An exception perhaps is Guy's writing on David Medalla, which acts here as a form of projection to Guy's own trajectory, given the close friendship and general outlook both held and to a large extent shared.

To my knowledge three anthologies of Guy's writing were compiled during his lifetime. The first, *Carnival of perception* was published in London by inIVA in 2004, the following year Katia Maciel edited a selection of Guy's writing on Brazilian artists entitled *Brasil experimental*, published in Rio de Janeiro by N-Imagem and Contracapa. Most recently, a further collection of essays entitled *The crossing of innumerable paths*' by Ridinghouse in London, came out in 2019. Even when combined these still represent only a fraction of his overall body of work.

¹ For a biographical overview of Guy's life, see: Brett (2007: 206-237).

With the benefit of hindsight, it is easy to trace projections, to establish a teleology. That is to say, to make the assumption that the particular path taken was inevitable. At the risk of doing just that, and against the suggestion in the title of his latest compilation of essays, I see in his early writing already the signs of the themes and concepts that would obsess him throughout his entire life. In *Eugene Delacroix*, a very early monograph published in 1963, the 21 year-old Guy Brett enthused the confidence afforded by his Eton education. Yet already here, one can sense a propensity towards certain themes and attitudes that would gain consistency and depth as his writing matured: “After his African journey, [Delacroix] returned to literary and imaginative subjects as starting points but they were now unmistakably marked by experience both of life and painting” (Brett, 1963, p. 6).

While a burgeoning attention to the relation between life and art was already perceptible in that early text, an incipient fascination with movement may also be observed: “This study has a spontaneous grasp of movement and animation which is lost in the final work. Delacroix trained himself throughout his life to capture movement with the minimum labour and time” (Brett, 1963, p. 7).

Six years later the question of movement in art had become central and specific, enough for Guy, in 1968 while introducing the subject of his book on Kinetic art, to want to differentiate the type of art that interested him, from the more ‘technical’ description that the term implied:

This book is about movement in art. But it is not movement in itself which is important. Movement in a literal sense is no guide to a work’s quality or even its modernity. It so happens, though, that the word “Kinetic” has got itself used to describe a large number of artists and their work. And the word “kinetic” has already gathered around it a lot of stylistic connotations, most of them purely technical: to do with the use of mechanical systems, electrical motors, light, vibratory patterns and so on. These technical properties have often been used as criteria with which to define the work, to group it with others, even to justify it. This approach can only have the effect of creating an Academy of Movement, a body which can define itself clearly only by isolating itself. The tendency has certainly been to treat kinetic art as a separate pocket of modern art with its own inventions and rules (Brett, 1968, p. 9).

Kinetic art, the book, was of course informed by what had possibly been Guy's most significant formative experience, his collaboration with Signals Gallery in London, which operated from 1964 until its abrupt closure in 1966.

A group of likeminded artists began to coalesce. [Paul] Keller and [David] Medalla moved to a spacious flat in Cornwall Gardens, South Kensington, and the Centre for Advanced Creative Study was founded there in 1964 by Keller, Medalla, artists Gustav Metzger and Marcelo Salvatori, Christopher Walker and myself. *Signals Newsbulletin* (its title inspired by a series of tensile sculptures by Takis) was started, edited and designed by Medalla, and Signals London became the name of the group, and of the 'showroom', when it was moved, in late 1964, to a large four-story building at the corner of Wigmore Street and Welbeck Street in central London. The building was made available by Keller's father, an optical instruments manufacturer.

By the time they joined Signals, Salvatori's and Metzger's interests were clearly defined. Salvatori, who was born in Florence and came to England in 1955, was looking for a close collaboration between artists and scientists based on the model of a research institute (the original name of the group was his). He thought of his own works using plastics and foam rubber as maquettes for a transformation of the environment. Metzger was the apostle of 'auto-destructive art'. He combined a pioneering interest in self-generated and random forms in art with a wide-ranging critique of contemporary society. These interests mainly took the form of written manifestos, since, in his view, the theory of 'auto-destruction' was ten years ahead of practice.

Medalla's approach was broader. As an artist he was completely committed to the ideas he had adopted, plumbing them to the depths so to speak. At the same time he always maintained a certain attitude of free-floating, uncommitted openness. As an organiser and publicist he pursued a non-dogmatic and non-exclusive policy. His statement defining the aims of Signals, in its newspaper-format periodical, said only that it was "dedicated to the adventures of the modern spirit", and encouraged experiment in art. *Signals Newsbulletin* printed poems, political discussions, a digest of scientific discoveries and personal news as well as extensive documentation of the artists exhibiting in the gallery (the quality of information on each artist was outstanding in a period before large catalogues). He always gave poems as much

prominence as critical essays in the interpretation of an artist's work. Both Keller and Medalla commissioned artists to produce a new large-scale environmental work for Signals shows. In a curious way, Medalla combined an eminently pragmatic sense, as an organiser, of what could actually be created out of a meeting of specific people, with the wildest flights of fantasy in his kinetic projects and 'propulsions', whose playfulness and poetic license showed up a sometimes pedestrian strain in the more earnest attempts by other artists to link art and science.

From 1964-66 Signals London was a major showroom of the international avant-garde. Its premises were bigger than the old Institute of Contemporary Arts in Dover Street and its *Newsbulletin* was far more lavish than the ICA's small publication. Artists like Takis, Camargo, Soto, Otero, Kenneth and Mary Martin, Li Yuan-chia, Gerhard von Graevenitz and Lygia Clark had opportunities to exhibit on a large scale, and to experiment, which they did not yet have in London or in Paris (Brett, 1995, p. 47-49).

While Metzger and Salvatori, together with Guy and photographer Clay Perry had collaborated with Keller and Medalla from the start, it is also striking how attached to the group many of the invited exhibiting artists became. Sergio Camargo for instance was responsible of guiding Guy's and Keller's attention to several other Brazilian artists such as Oiticica and Mira Schendel while Li Yuan-chia, after coming from Italy to exhibit at Signals, never returned, deciding to stay in London and later moving to Cumbria in the north of England.

Because what happened in the 1960s was that London did become a magnet for people from all over the world, and people arrived here with different sorts of notions of freedom – well, let's say different kinds of behaviour – which could be very liberating in one sense and very hidebound in another area... so I thought all these different degrees and types of freedom and types of conditioning are all mixing up together and complementing one another. You always have this conflict of opposites, and I tend to interpret people's work often in terms of this conflict of opposites.²

² British Library, Hester R. Westley interviewed Guy Brett for the National Life Stories Project Artists' Lives in 2007-2008. <https://blogs.bl.uk/sound-and-vision/2021/04/guy-brett-ideas-in-motion.html> (accessed on 22/04/2021)

The idea of opposites, as magnetic poles within an equilibrium, would return time and again. Takis himself remained a close friend throughout his life and it was his work that Guy gathered at Tate Modern in 2019 for an exhibition that sadly would be the last project for both artist and critic:

My reaction to Takis work was immediate and deep, and has remained so until today. His art represents for me the human, and humane, possibilities that exist within energy. As Carl Jung once expressed it: ‘The psyche is made up of processes whose energy springs from the equilibrium of all kinds of opposites.’ He might have added that this equilibrium includes a fusion between the fields of science and art. Both are driven by a sense of wonder (Brett, 2019, p. 17).

When *Signals* opened, Guy had recently been appointed art critic to *The Times* and so his frequent contributions to *Signals Newsletter* were often signed under pseudonyms. Sometimes this fact would reveal the bluffs of journalists and fellow art critics, such as the case in which Jaime Mauricio – an otherwise serious Brazilian art critic – reviewing the press reception of Camargo’s *Signals* exhibition, described Gerald Turner (one of Guy’s pseudonyms) as the ‘renowned art critic’ while adding that even the ‘usually stern’ *Times* newspaper had positive things to say about the show.³

It was through kineticism and *Signals*, that Guy became aware of the inherent bias within the institutional framing of art, particularly that constructed around the notion of the ‘national’:

In fact, *Signals* encapsulated the character of the London-based avant-garde for the period. Like the ICA [...] and venues of the early 1960s such as Victor Mulgrave’s Gallery One and Denis Bowen’s and Kenneth Courtts-Smith’s New Vision Centre, the character of *Signals* was cosmopolitan, experimental and interdisciplinary. These qualities have never been recognised by British art history. In fact, the entire mainstream historical writing and exhibition-making has been concerned with constructing a national image of British art, wedded to a traditionalist, beaux-arts view of practice, ignoring or excluding the work of those

³ I mention the incident in an article on Sergio Camargo, see: Asbury, 2020.

foreigners which cannot be assimilated within the national canon. By cruel logic of chauvinism, official aspirations to make London an international centre have only resulted in obliterating London's cosmopolitan reality and the actual ferment of its cultural life (Brett, 1995, p. 50).

Signals had been fundamental as a sort of whirlpool of interests between avant-garde practice and a wider scientific, philosophical and political sensibilities, exemplified by the interests of collaborators such as Salvatori and Metzger. Metzger's radical political position, for example, must have had a strong impact upon the young aristocratic art critic, a fact that would become evident in Guy's writing over the following decades. Yet, Guy's live-long friendship with Medalla had even more profound and long-lasting consequences.

"It is a very particular pleasure when someone from the other side of the world talks warmly and insightfully about your own culture" (Brett, 1995, p. 13).

The above statement, written by Guy while recollecting his first encounter with Medalla, circa 1959, could have been enunciated by so many artists from around the world referring to Guy's own warmth and insightfulness towards their respective cultures. Guy described that first meeting with David at 'a dance at the village hall in Rotherfield Greys, near Henley-on Thames, Oxfordshire' as 'incongruous and prophetic' (Brett, 1995, p. 13). It would not be, I imagine, too much of a speculative leap to suggest that Guy's use of the term 'incongruous' referred to the location and social milieu of an event in celebration of the local rowing team, and 'prophetic' because it was one of those chance encounters that would mark the future trajectory of his life.

[W]hat I remember best about the evening was [David's] scintillating conversation about English poetry. I was attempting to produce poems at the time. His knowledge of all my favourites – Blake, Keats, Shelley, Crabbe, Hopkins, Eliot – astonished me. [...] Only later I discovered he knew as much about French culture and many others, as he did about English, and as much about art, music, dance and theatre as he did about literature (Brett, 1995, p. 13).

It is of course to Guy's credit that, already at a very young age he did not equate Medalla's knowledge of the Western literary canon with any sense of its inherent superiority. Over the course of his lifetime Guy would find in so many

artists' works from across the world a similar sense of wonder and sophistication. A sense of wonder and openness towards other cultures has been a constant characteristic of Guy's writing from early on.

Medalla's role, during the Signals years, in establishing connections across the avant-gardes in Europe and beyond cannot be underestimated. Medalla's own personality and the particular circumstances to which he was submitted to as a Filipino national, were crucial in this respect:

I soon realised [David] was dividing his time between England and France. As soon as the stay allowed on his English visa expired, he would go to France and when his French visa expired, return to England. Expiring and renewed visas have been a permanent feature of David's life. [...] The apparently incongruous circumstances of our meeting were a foretaste of the way Medalla has, throughout his life, made his own connections and artistic manifestations, often far from routine channels of the art world, and how, with all his intimate knowledge of English culture, he has fostered an internationalism in England which has gone far beyond the narrow, nationalist priorities of the official British art establishment (Brett, 1995, p.13).

Adding that:

I'm not talking about a diversity of set forms of cultural difference (on the model of 'ethnic arts'), but a creative process whereby the new appears out of a meeting, in particular conditions, of the local with the global, the way in which London, in this instance, became the crucible of a possible new culture (Brett, 1993, p. 123).

Guy's shy and reserved demeanour certainly contrasted with Medalla's extrovert character, but their friendship was one of mutual exchange. Medalla's sociability broadened the circle of collaborators with extraordinary rapidity, while Guy would slowly but concretely bring, through his writing and sensibility, those diverse creative outputs within an art critical and later art historical rationale. With the demise of Signals, it was also Guy who, to a large extent, was left to deal with the many bureaucratic consequences of the closure, safeguarding works of artists from incoming creditors while also arranging for planned exhibitions, such as Oiticica's, to be held at alternative venues. In a

sense, Guy continued to take care – the original meaning of the verb ‘curate’ – of the legacies of so many artists throughout his lifetime. Reflecting on this relationship between the artists and the critic, Guy stated in the introduction to *Carnival of perception*:

I have often wondered about the transaction involved in the relationship between artist and critic (or the more neutral ‘writer on art’). It seems there will always be a tension between the writer’s desire to unlock through words the unique qualities of the material phenomenon offered to the eyes, and the existence of a vision (of life, reality, love, value, the universe) – the writer’s particular vision – which announces itself at a certain point and remains throughout life. How often have we embarked on a project only to realize at the end that it says the same as we have always been saying (ironically, perhaps, since it is only the firm belief that we have something new to say that gives us the impetus to embark on a new project in the first place). I have no idea where this vision comes from but it has been important to many human groups through history. For example, among the Native Americans of the plains the individual’s dream or vision was cryptically inscribed on their shield. The design was normally hidden by a cloth and only uncovered for the owner to gaze at just before battle to gather the maximum of a uniquely personal power (Brett, 2004, p. 12).

The invocation of the shield, its mystical powers, is perhaps an unconscious allusion to Guy’s own ability to transcend the personal by invoking the other. The last time Guy saw Hélio Oiticica, was in New York during the 1970s, where he stayed “housed” in one of the artist’s Babilonests – “cabin structures” that integrated within his living space in New York.⁴ From that experience of spending that time with Guy, Oiticica devised a project for a penetrable in homage to the British art critic, entitled *Shelter Shield*.

⁴ Babilonests were bed-like constructions that Oiticica had first conceptualised in Rio de Janeiro with the Bed-Bólido and the concept of Barracão. Oiticica later elaborated these ideas during his residency at the University of Sussex in 1969, and exhibited them as an interactive installation as in his contribution to Kynaston McShine’s *Information* exhibition at MoMA in 1970.

Shelter Shield refers no doubt to “Give me shelter” by the Rolling Stones, a band Oiticica had been particularly obsessed with during the 1970s. It also made a clear allusion to Guy’s own character, his modesty, shyness, which sometimes has been more broadly, described as his English gentleman persona. Oiticica’s title suggests, to me at least, some more fluid, transitory state from shelter to shield, from the comfort of a sheltered life to that of a risk taker in need of a shield. In his 1989 catalogue essay for Dawn Ade’s Hayward Gallery exhibition survey *Art in Latin America*, Guy described Oiticica, Lygia Clark as having taken a radical leap, one that transcended the formalism of abstraction by throwing themselves into the world. We may say the same about Guy’s own idiosyncratic trajectory, particularly the more overt political turn that he took following the closure of Signals.

In Guy’s monograph on David Medalla, several possible reasons for the end of Signals are posited if not elaborated on:

In 1966 Signals’ backer (Paul Keller’s father, Charles Keller) withdrew his support and the gallery went into liquidation. Mr Keller charged financial incompetence; Medalla, that Paul Keller’s father, a businessman, had strongly disapproved of his, Medalla’s, publication in *Signals Newsbulletin* of Lewis Mumford’s 1965 address to the American Academy of Arts and Letters. Mumford had used this prestigious occasion to criticise publicly the American involvement in Vietnam, and *Signals* also published American poet Robert Lowell’s letter declining an invitation to the Whitehouse for the same reason. [...] Like that of later groups Medalla formed, the ending was a painful shock to all concerned. There were several exhibitions in preparation and Medalla had a mass of material for future issues of the magazine. But at this distance it is impossible not to be struck by the logic of the metamorphosis of Signals, 1964-66, into The Exploding Galaxy, 1967-69, Artists’ Liberation Front, 1970-74, and Artists for Democracy, 1974-77. Each group corresponded precisely to its period and to those great underlying cultural and historical changes which touched in some way almost everyone on the planet (Brett, 1995, p. 67).

The impression we get from accounts on Signals, is that everything suddenly stopped after its closure. This was not, in Guy’s case at least, exactly true. Guy remained art critic to *The Times* until 1974. His writing on Kinetic art continued, as exemplified by his book on the subject in 1968, his exhibition

catalogue essays such as that for Soto at the Marlborough Gallery in 1969, and that same year, his role in securing Oiticica's Whitechapel exhibition and his contribution to its catalogue.

Oiticica's Whitechapel exhibition received varied press coverage. One particular review invoked Shakespeare's *Richard the II*, transforming the passage "this other Eden, demi-paradise" which referred to England into "This Other and Unnecessary Eden". The headline thus manages in a single line to assert a classical nationalist trope and dismiss the "exotic other". This outstanding example of British snobbery within art criticism only highlights how detached Guy was from a journalistic theme that unfortunately survives to this day (Mullins, 4 March, 1969).

A sense of the broadening range of interests is revealed in Guy's themes in his articles for *The Times* over that transitory and turbulent period:

"Naum Gabo: Space is Not Outside Us", (15 March 1966); "The Gadfly of Modern Art – Marcel Duchamp", (14 June 1966); "Photomontages of John Heartfield", (16 Sept 1967); "Van Gogh in the Fields", (15 Oct 1967); "Cool State of the Word", (30 Dec 1967); "The Invisible Works of Modern Art", (2 April 1968); "Tuba on Fire", (15 Feb 1969); "Ways of Pointing a Camera", (22 April 1969); "When Attitudes Become Form", (30 Aug 1969); "Gentle Man of Iron" (Julio Gonzalez), (10 Nov 1970); "Waste of the World", (25 March 1971); "500 Years after Durer", (17 May 1971); "Moholy-Nagy and the Whole Man", (3 July 1971); "At the Feet of Gaudi", (17 Aug 1971); "Tantra: New Vistas of Meditation and Self-knowledge", (23 Oct 1971); "Francis Bacon in Paris", (27 Oct 1971); "Calderara's World of Stillness", (2 Nov 1971); "Hogarth's Progress", (2 Dec 1971); "Blake, Blake, Burning Bright", (8 Dec 1971); "Eugene Atget, Parisian and Photographer", (21 Dec 1971); "Centenary Exhibition of Mondrian", (22 June 1972); "Takis Sows the Magnetic Fields", (3 Oct 1972); "Islamic Carpets as Ideograms of Plenty", (25 Oct 1972); "The Needle's Eye", (23 Jan 1973); "Videotape as an Art Medium", (6 March 1973).

While the subjects on the list above show a continued interest in kineticism and its art historical sources – European constructivism, de Stijl, Marcel Duchamp, which much later would form the basis of exhibitions such as Force Fields – they

also demonstrate an increasing focus on the art of other parts of the world together with a burgeoning interest in popular forms of expression. After being somewhat disassociated from the hippy commune-like activities of Medalla and The Exploding Galaxy group, a new approximation took place between the two as the 1970s dawned, while the relation between art and science was slowly replaced or, perhaps more precisely, overlaid by one between art and politics:

The closed cell of Artists' Liberation Front expanded to become a broad organisation with the formation of Artists for Democracy. AFD was born during a conversation early in 1974 between Medalla, Dugger, the Chilean artist Cecilia Vicuña and myself in Medalla's and [John] Dugger's small room at Newport Place, Soho. The immediate pretext was the Chilean military coup of September 1973 against the socialist government of Salvador Allende, and the desire to mobilise artists in support of the resistance (Brett, 1995, p. 86).

Guy's father, Lionel Brett, had been a modernist town planner and architect. Having been involved in the post-war reconstruction of Britain, he later travelled lecturing around the world including a tour of Latin America. Following his visit to Chile, the Allende government had commissioned him to work on a planning project in Santiago – a project that of course never took place due to the military coup of 1973. It is not surprising therefore that upon assuming as rector of the Royal College of Art, he allowed the premises to be used for an AFD exhibition and auction of works donated by artists around the world in support of those suffering under the authoritarian regime.⁵ An AFD "cultural centre" was later opened in a squat at 143 Whitfield Street, and remained active until 1977. Parallels, in strategy at least, with the Museum of Solidarity, which Mario Pedrosa organised in Santiago, while being himself in exile from Brazil's military regime, might not be only coincidental. Pedrosa had been in London for Oiticica's Whitechapel show in 1969. Guy's personal archive also contains letters

⁵ Lord Esher, Lionel Brett, interview, oral histories, architects lives, British Library, tape n.8. <https://sounds.bl.uk/Oral-history/Architects-Lives/021M-C0467X0014XX-1000V0> (accessed 22/04/2021).

of correspondence concerning Pedrosa's campaign for that year's boycott of the São Paulo Biennial.⁶ Keeping these connections in mind, a broader post-68 political turn must also be taken into account:

In Europe, the Galaxy had been rather contemptuous of the young militants of 'May 68', finding them "unresolved" expressively. But Medalla returned from Asia [he had been in India during Oiticica's 1969 show] a political radical and began devouring Marxist texts as avidly as he had Buddhist scriptures (Brett, 1995, p. 83).

This new political impetus had been very much reflected in Medalla's and Dugger's "Maoist" pavilion at the 1972 Documenta 5, curated by Harald Szeemann. Recalling that period two decades later, Guy would state that:

The mid-1990s may not be the best moment to look again dispassionately at a movement in the 1970s in which many people were caught up (myself included). The photos of Medalla and Dugger in their Mao Jackets, and the rhetoric of Medalla's polemics, which imitated Marxist-Leninist state discourse down to the smallest mannerisms and turns of phrase (although his analysis was usually sane and intelligent), give a dated air to an incontestable conviction: that the legacy of colonialism in the Third World could only be effectively challenged by the national liberation movements (Brett, 1995, p. 85).

Guy's *mea culpa* probably referred, amongst other activities, to his research which would culminate in an Arts Council of Great Britain funded book published in 1976 entitled *Chinese peasant painting from the Hu County, Shensi Province, China* (Brett, 1976-1977). It may be, at first, hard to reconcile Guy's writing on kinetic and participatory art with the themes and content of a book that begins by quoting Mao Tse-tung and discusses paintings along the socialist realism style with titles such as *A barren hill is transformed into an orchard* (by Hang Chin-pu), *How bright and brave they look* (by Chang Chin-feng), or *Never*

⁶ His latest collection of essays *The Crossing of Innumerable Paths* begins with an epigraph by Pedrosa: "So life is greater than the rules".

forget the state after a good harvest (by Liu Jui-chao). The project had taken Guy to China for the original research, a rare feat for a Western art critic during the 1970s. Guy's overt "political phase" continued throughout the 1970s, when he published between 1975 and 1976, several articles for *China Now* along similar themes, such as "Spare-time Artworkers", "Lu Hsun and the Woodcut Movement", and "A Challenge to Artists", (on Mao Tse-tung's philosophy of art). According to his wife, Alejandra Altamirano (herself a Chilean political exile, and the daughter of Carlos Altamirano, a senator and general secretary of the Chilean Socialist Party during Allende's presidency) such radicalisation had cost Guy his job at *The Times* in 1974.⁷

Looking beyond the somewhat rose-tinted view of life in communist China, we may also see this as a period of consolidation of Guy's emerging views on art and its relation to world and local politics. Indeed, when he later revisited the theme for his collection of essays on popular arts, *Through our own eyes*, Guy's statement is more cautious: "We, as foreigners, only know about Huxian painting because the Chinese authorities decided to take it as a model, to publicise it. We can know little or nothing about the art of workers and peasants which has not been highlighted" (Brett, 1986, p. 63).

Free from the constraints of a conservative newspaper, and following the work on the Chinese peasant paintings, Guy would embark on several projects that broke away from the "refined" avant-garde milieu that had characterised his former *Signals* years. This included a curatorial project on painting from the Shaba region in Zaire (now The Democratic Republic of Congo), with some references to Nigerian and Ghanaian popular artists. A particularly powerful focus in the essay is the expression of trauma in paintings referring to Belgium's brutal colonial rule. Initially supported by the Arts Council the project was later aborted by the funder.⁸ If Guy's original perceptions on Chinese peasant painting seemed to himself, by the mid-1990s, dated and in need of recontextualising, his

⁷ Alejandra Altamirano Brett, telephone conversation with Michael Asbury, March 2021.

⁸ Alejandra Altamirano Brett, telephone conversation with Michael Asbury, March 2021.

insights drawn from the research on Shaba and popular painting, also published in *Through our own eyes*, retain a stronger contemporary relevance:

The term ‘African art’ is intimately connected with the history of Europe’s colonial relationship with Africa. [...] Therefore, an acute awareness of conditions and changes of social reality, and an African view of history, are necessary part of the whole process of decolonization (Brett, 1986, p. 83-84).

His involvement with the Artist for Democracy group had brought to his attention the work of the Arpilleras, groups of poor women in the outskirts of Santiago, claiming that: “In conditions of great insecurity and hardship, groups of Chilean women have sewn thousands of patchwork pictures showing the realities of life under the military dictatorship which seized power in the coup of 1973” (Brett, 1986, p. 29).

Trauma re-emerges as the subject in another essay in *Through our own eyes*, where Guy discusses the visual representations created by witnesses to the horrendous bombing of Hiroshima: “In a way, the crux of this whole experience is a very finely balance between remembering and forgetting. What the individual would rather forget [...] the species must remember” (Brett, 1986, p. 120).

The book’s final essay, on the “protest art” of the Greenham Common Women’s Peace Camp for nuclear disarmament, follows through the argument, concluding that: “After looking at the Hiroshima pictures it is hardly necessary to ask why the nuclear bomb should be the focus of fears reaching down to the depths of the psyche” (Brett, 1986, p. 131).

Other than the subject itself, what seems interesting here, in terms of this overview of Guy’s writing trajectory, is the associations he establishes between “popular” visual expressions of protest and avant-garde art. It is as if he is attempting to salvage the radicality of the latter as opposed to claiming the aesthetic value of the former. This seems crucial to me as a way in which to understand Guy’s own view of the human creative potential:

The scientific discoveries which led up to the splitting of the atom and the making of Bomb were the same ones which changed our whole view of matter and energy, discoveries echoed throughout modern culture. In the visual arts, for example, artists went through a parallel

process by breaking down the homogeneous surface of classical art into what might be called the ‘elementary particles’ of colour and form, and created what is broadly known as abstract art (Brett, 1986, p. 132).

A similar sense of wonder at the spontaneous expressiveness of people emerges elsewhere in Guy’s writing. Not always so overtly political, an underlying emphasis on non-hierarchical and participatory events seem again to draw his attention. In an amusing short text, written for an exhibition organised by his friend the former Pop artist Derek Boshier, Guy pondered on the advent of the “Fad” in Western societies:

The fad is by definition something invented anonymously, which involves only the young, which spreads like wildfire and which doesn’t last long. It usually, but not always, implies a close relationship between the person and a piece of equipment, which is the source of enormous and quick profits for entrepreneurs and manufacturers. By putting many of these fads together, in a certain sequence, I want to suggest this thing as a form of human creativity. A fad may seem quite pointless, but I believe many of them are spontaneous expressions of the desire for freedom, to know oneself, to express oneself, to know the air, the land, the sea, to do the impossible. A fad object has the same relation to the world of normal commodities as a nonsense word to normal words (fads are quite often named with nonsense words); it releases expressivity, exuberance, it creates a community out of nothing. In another society these expressions might be incorporated into an expanding body of popular art, but in our society, they are partly a ludicrous exhibition of the commercial cycle: an idea is taken up, exploited, over-produced, dropped and replaced with another. Others end in arrest. The fad dies, and the world returns to work (Brett, 1979).

There is something revealing here of Guy’s reluctance to participate in the art world’s own fads. Even during the Signals period, the overwhelming art world focus in Britain and Europe at the time had been on informal abstraction and the emergence of American Pop art. Never one to adhere to trends and groups based upon nationalisms or other such allegiances, Guy remained very much faithful to his vision of art (Guy Brett, March 30, 2021). Perhaps it was this general attitude

that eventually drove him away from the narrow constraints of the “orthodox left” ideological discourse, moving into a more critical “decolonial” stance towards British chauvinism in the arts. I see his contributions towards emerging feminist and post-colonial publications such as in “Patchwork Pictures from Chile”, *Spare Rib*, in September 1977, and “Cultural Colonialism: a Discussion”, in *Black Phoenix*, in the Spring of 1979, as evidence of this stance. The latter is particularly significant, as it suggests that he was already in touch with the journal’s editor, Rasheed Araeen.

Araeen had proposed that same year an exhibition to the Hayward Gallery on under-represented work by black and Asian artists living in Britain. Although the proposal was initially rejected (as “being not the right time for such a show”), the exhibition did take place ten years later when a wave of surveys of non-EuroAmerican art seemed to hit the scene all at once – *one is somehow reminded of Guy’s notes on fads*. From 1987 *Black Phoenix* became the journal *Third Text* and Guy a regular contributor from its first issue, writing on that occasion on the work of Lygia Clark (Brett, 1987).

The year 1989 has become understood historically as a turning point in world politics as well as in the arts. In the wider political sphere it marked by the collapse of the Soviet Block, its most powerful symbolic representation, being perhaps the televised images of the fall of the Berlin Wall. This event, endlessly repeated as an image of the changing times, encouraged some to speculate on the possibility that Western liberal democracies had achieved their rightful destiny, an idea epitomised by Francis Fukuyama’s 1992 notion of the end of history. With the benefit of hindsight, it seems clear to us, today, that rather than an end, 1989, brought a new, rather terrifying beginning, one that has very much defined the way in which the 21st century has progressed so far. The invention of the World Wide Web by Tim Berners-Lee in 1989, the release of Nelson Mandela only a few months later in February 1990, the collapse of the Soviet Union signalling the return of Russian troops from their ten year occupation of Afghanistan, these are just a few examples of events that still very much affect our present condition.

Within the field of contemporary art, 1989 has also become understood as being pivotal, and we find Guy engaged in some of its most significant events. With his contribution to Dawn Ades’ exhibition *Art in Latin America*, Guy had

remained somewhat frustrated with the fact that the art showcased from across that continent did not follow through into the contemporary.

People have begun to talk of a ‘boom’ in Latin American art such as has existed for some time for Latin American Literature, at least for certain writers. A number of ‘Latin American’ exhibitions have taken place in museums in Europe and the United States in the past two or three years, including a major survey at the Hayward Gallery, London in 1989. The role which international power politics, money and fashion play in these changes, and how durable they are, could be the subject of a thoughtful analysis (Latin Americans are familiar with booms *and* busts). Up to now, the interest has been mainly in historical art and important contemporary artists are still largely underrepresented in European and North American museums. To make these artists more visible and known must be good, but cultural booms and fashion do not change the fundamental divisions and inequalities in the world. These are expressed, among other things, in difference of cultural infrastructure and therefore in the possibility of producing art (Brett, 1990, p. 5).

To address this lack, Guy proposed a parallel exhibition entitled Transcontinental: Nine Latin American Artists (Waltercio Caldas, Juan Davila, Eugenio Dittborn, Roberto Evangelista, Victor Grippo, Jac Leirner, Cildo Meireles, Tunga, Regina Vater), all of which were alive and working in different locations across the continent. The accompanying book begins with the words of Edward Said, an epigraph quoted fresh from an article in *The Guardian*, dated December 16-17, 1989. Looking back at that quote it seems to still haunt our current reality: “We are mixed with each other in ways that most national systems of education have not dreamed of. How to match knowledge in both the arts and science with these integrative realities is, I believe, the issue of the moment as the decade closes.” For Guy, Said’s words seem to encapsulate his own dissatisfaction with the separation of disciplines (art, science, politics), the categorisation of art along national divisions and the increasing “integrative realities” characteristic of the contemporary condition.

The previous year, writing in the exhibition catalogue for Rasheed Araeen’s *The Other Story*, Guy had expressed this dissatisfaction in relation to the way the 1950s activities of the Independent Group had come to be mythologised in

relation to the hegemonic history of Pop art. It is undeniable that he saw not only a parallel with how the activities of Signals were remembered but also the need to revendicate both aesthetic and theoretical concepts arising from its inherent internationalism:

While certain artists and architects are now well-known as individuals in the British Pantheon – Hamilton, Paolozzi, the Smithsons – what is completely forgotten is the intellectual and imaginary energy of their collaboration then, when the boundaries between art and architecture, and science, art and design, high and popular culture, art and non-art media, were all questioned. Even art historical notions of tracing the ‘origins of British Pop art’ disguise the fact that those artists were as interested in, say, scientific photography as they were in comic strips (Brett, 1989, p. 111).⁹

His target, one that stubbornly remained throughout his life as a writer, was the establishment, its nationalist bias, its lack of curiosity and its propensity to follow trends, in short, to submit itself to fads. Still in his essay in *The Other Story*, he makes this clear by stating that:

It seems to me mistaken to refer to avant-garde activity in the 60s and 70s in Britain as a ‘thing in itself’ – to construct a little history for it – because it must be understood in opposition to, and in contestation with, the establishment, the mainstream, the institutions. This is the same as saying that the mainstream itself, the widely accepted history of art in Britain in this period, was not constructed without denying, neutralising or rendering invisible the challenge of the avant-garde. Everything has been done to soften a conflict of values which is real and still continues (Brett, 1989, p. 111).

Such a position would re-emerge when in 1991 he was invited to contribute to a publication by the British Council celebrating 50th anniversary of the São Paulo Biennial and the Council’s own role within that international event. Guy

⁹ I never had the chance to ask Guy what he thought about having his essay in *The Other Story*, reprinted in the lavish catalogue published by Sotheby’s on the occasion of their exhibition remembering Signals.

begins his essay by bluntly stating that: “What strikes one about the connection Brazilian artists, and Brazilians working in art, have with Britain since the 1950s is its almost completely unofficial character” (Brett, 1991, p. 47).

Perhaps Guy’s most outspoken criticism over the course of 1989, came in the form of the questioning of the concepts behind Jean-Hubert Martin’s exhibition *Magiciens de la Terre*, in the form of an article entitled “Earth and Museum – Local and Global?” which I will quote here extensively:

The title of the proposed Paris exhibition, as one of the few pieces of information available in advance, inevitably made one ask oneself: who is speaking, and to whom?

Magiciens. To describe any Western artist today as a magician (Picasso, say) would probably be found only in advertising copy. In current art discourse it would be considered trite, paradoxically a dis-empowering word that would weaken the relationship between the aesthetic and the social dimensions in an artist’s practice. ‘Magician’ appears in the title as a way of cementing links which the exhibition apparently intends to make between metropolitan artists and those working in the religious contexts in certain African, Asian, and Latin American societies. But in doing so the term rebounds, and inexorably reveals its nature as a ‘primitivist projection’.

De la Terre. In its close association with Magician as a message/massage of evocative words, the word ‘land’ (terre) has obviously been used here with a double meaning: *terre* as the physical substance, signifying the elemental, the basic; and *terre* as the world, the planet. But as these two meanings begin to diverge, the one standing for the concrete, the particular, the local (or in art-language the ‘site specific’), the other for a general concept of totality, of overview – a gulf appears between two different kinds of experience. The first associates *terre* with a desperate struggle, a ‘land-rights’ struggle, either to regain appropriated land or simply for a place to live, a place from which to speak, and the second is detached: the *terre* of privilege, of power, which with every passing day seems to become more abstract, mobile, and in fact harder to ‘localise’.

The terms move quickly to a polarized antithesis. At one end of the scale is the experiences of peoples who traditionally have ‘a concept of self as an integral part of the social body whose history and knowledge

are inscribed across a particular body of land', as Jean Fisher has described for Native Americans. In this view 'territory is a living entity to be nurtured and respected as the literal body of the self'.¹⁰ The other end of the scale is at an extreme of technological overdevelopment, revealingly expressed by Jean Baudrillard in terms of the pilot's or driver's perception, radically alienated from the earth as also from the body.¹¹

These antagonisms, in their extreme form, seem to enter into the very definition of art. In the world today indigenous peoples – aboriginal groups in Australia, Maori in New Zealand, Native Americans in North and South America – are engaged in a continuous effort to maintain the association of their cultural legacy with their present predicament, especially their struggle for land rights. At the same time certain institutions – museums and more recently the giant corporations which sponsor museum exhibitions – are trying equally hard to disassociate these two realities. Canada has recently been the scene of some clear examples. At the 1986 World Fair, the authorities decided they could not allow the native peoples themselves to control a space in the projected 'Indians of Canada' pavilion because they would use it to draw attention to the present-day struggles, especially land struggles. And last year, an exhibition of historical Native American artefacts at the Glenbow Museum, Calgary, associated with the Winter Olympics, was boycotted by the Lubicon Cree Indians. Oil companies involved in sponsoring the show operate in the area of Northern Alberta where the Lubicon Cree live, and where they have been fighting a bitter land claim dispute with the federal and provincial government for 50 years.

The Calvary exhibition's title, *The Spirit Sings*, contrasted strangely with the words of Bernard Omniak, the Lubicon Cree Chief: 'what's happening now is that our people would be far better off if someone came up to them and got rid of them instantly. Anything so we wouldn't be dying a slow death.' And he himself pointed out that glaring contradiction:

¹⁰ Note from original text: Jean Fisher, *Jimmy Durham*, 'The ground has been covered', *Artforum*, Summer, (1988:102).

¹¹ Note from original text: Jean Baudrillard, 'The Ecstasy of Communication'. In: Hal Foster (ed.). *Postmodern Culture*. London: Pluto Press, 1985: 128-129.

‘Our culture is being glorified by the same people who are doing the damage to the Native people in our area.’¹² The oil companies are deeply implicated in the local, but their appeal is to the general, universal space of ‘culture’ which corresponds to their own abstract and global power. The Native Americans on the other hand have to move from the universal to the local: from our celebration of the artefacts as masterpieces of ‘world art’ to what is actually happening in their territory. Naturally the big corporations show their ‘dependency’ – on an artistic vitality and beauty they could not produce themselves and to which their logo is quite superfluous and marginal. But they have clearly realized that they can make use of the way our culture creates an aesthetic centred on the object and its contemplation, isolated from the rest of reality.¹³ Their real power lies in the narrow specialization they count on in their public: our refusal to take responsibility for the whole. We begin to read the verbal message of the Calgary’s exhibition’s title, not as uplifting, but as almost sinister: a sign that they are being duped.

In this process the colonized group, and the metropolitan exhibition goer, are in fact both duped by the same corporate power which, as it grows, integrates the production plant, the museum, the state and the media in a single hegemony (the underlying meaning of ‘corporate sponsorship of the arts’). The treat of this power at a local level, as well as its ever-widening circles, can be vividly felt in an illuminating short book by Eric Michaels about the efforts of an aboriginal group in central Australia – the Warlpiri – to set up a local TV station.¹⁴ The Warlpiri were implicated not only in a power struggle – to transmit autonomously their own programmes in the face of the official national media – but also a cultural struggle, to articulate ‘aboriginalities’ to the standardized

¹² Note from original text: Quoted in last issue Alberta, Autumn, 1987.

¹³ Note from original text: It is revealing to see that CANAL+, one of the sponsors of *Magiciens de la Terre*, despite the rhetoric of the ‘abolition of all frontiers’, can still, in its promotion material, remain webbed to a distinctly Western bourgeois concept of art: ‘A tous ses abonnés, CANAL+ a choisi de dédier ce plaisir unique qui s’attache à la possession des objets d’art et leur offrir cette jouissance extrême que naît de leur contemplation’.

¹⁴ Note from original text: Eric Michaels, *For a Cultural Future – Francis Jupurrurla Kelly makes TV at Yuendumu*, Art and Criticism Monograph Series, Vol. 3, Melbourne: Artspace, 1987.

and ethnicised images of themselves issuing from the same centralized sources. Michaels describes how, in assisting the Warlpiri videomaker Francis Jupurrurla Kelly to make tapes, he realised that aboriginal history is intimately related to land and space: ‘Any story comes from a particular place, and travels from there to here, forging links which define the tracks over which people and ceremonies travel.’¹⁵

Contradictions immediately arise, and indeed Michaels reports that Francis Jupurrurla Kelly and the Warlpiri themselves see TV as a two edged sword, both a blessing and a curse. They wish to ‘identify their art and describe it to the rest of the world’, but at the same time to avoid losing control of it in the process of reproductions and circulation which video makes possible. Will it remain a cultural experience based in material culture or be swallowed up ‘in a particular named future whose characteristics are implied by that remarkable word “lifestyle”? [...] This term now substitutes everywhere for the term culture to indicate the latter’s demise in a period of ultra-merchandise [...] Warlpiri people, when projected into this lifestyle future, cease to be Warlpiri: they are subsumed as ‘Aboriginies’, in an effort to invent them as a sort of special ethnic group able to be inserted into the fragile fantasies of contemporary Australian multiculturalism.’¹⁶

It is not difficult to recognize in this ‘lifestyle future’, the same process, mediated perhaps by the same transnational corporations, at work in ‘our own’ culture. For have not the subversive and emancipatory projects of the 20th century avant-garde – from the surrealists at one pole, with their proposals to ‘liberate desire’, to the constructivists at the other, with their plans to transform the environment – been reduced, first by the art market and then by the wider market of lifestyle, to the same bland range of designer-commodities? And has this not necessitated new strategies by artists which resist, or at least reflect on, exactly this process in order to regain the social value and efficacy of art which the earlier generations had search for? The ‘ethnic’ package and the ‘modernist’ package are side by side on the shelf.

¹⁵ Note from original text: Ibid. p.49.

¹⁶ Note from original text: Ibid. p.71.

This fact, I think, has not been lost on a number of artists of the avant-garde in the last 20 years. Their explorations of the ‘relationship between cultures’ (one of the stated themes of the Paris exhibit) has been inseparable from an attack on the inherited bourgeois concept of art (which is so entwined with the modern forms of colonialism and oppressive power). Whether the Paris exhibit will bring such work to light, or will treat the whole subject as an ‘instant’ phenomenon, remains to be seen. It is important to grasp the historical moment and social context of its first appearance, and the problematics in which it intervened. Not that we are merely talking here about points in a debate, or about single issues. The characteristic of art is to search for complexity and depth of metaphor (Brett, 1989, p.89-91).

This search for ‘complexity and depth of metaphor’, guided Guy’s writing through the following decades. As can be noted in the excerpt above, his approach served to untangled terminology that, more often than not, would be employed as given, as an unquestionable fact. In the essay on Maria Theresa Alves installation *Nowhere*, a reference to the original Greek term ‘Utopia’, made famous by Thomas More’s 1516 book, Guy responds to the following statement made by the artist: ‘Utopias perhaps cannot serve as models since they are very specifically drawn up. They are not enough to allow for the possible potentialities that humans require in a model.’ Guy concludes that:

In this necessary dialogue, and complex questioning of our histories, if a Brazilian has to counter those aspects of Western utopian thinking which were inseparable from invasion, colonisation and enslavement; an English person, for example, has to see that our imperial attitude was not innate but also a construct, and that even some of our prominent symbols of national cultural identity opposed it, at root, in terms which still carry force today (Brett, 1993, p. 4).

From the 1990s Guy would consolidate his writing, within the British context, on artists such as Mona Hatoum, Susan Hiller, Rose Finn-Kelcey and Cornelia Parker, while collaborating with a number of institutions on curating large retrospective exhibitions of artists he had long been engaged with. Many of these larger projects took place in continental Europe rather than London, fuelling his critique of British institutional snobbery. These included curating work on major exhibitions such as: Hélio Oiticica, an itinerant retrospective that travelled from the

Witte de With, in Rotterdam, to the Jeu de Paume, in Paris, the Fundacion Antoni Tapies, in Barcelona, and the Calouste Gulbenkian Foundation, in Lisbon, between 1992 and 1993; and *Out of Actions: Between Performance and the Object*, where he advised curator: Paul Schimmel at MOCA, in Los Angeles, in 1998.

Concurrently several essays were commissioned for exhibition catalogues across Europe and the United States, including: “Propos sur Takis”, in *Takis*, at the Jeu de Paume, in Paris, 1993; *Sergio Camargo*, at the Calouste Gulbenkian Foundation, in Lisbon, 1994; “Equilibrium and Polarity”, *Victor Grippo*, at the Ikon Gallery Birmingham and Palais des Beaux-Arts, Brussels, 1995; “The Amorphous Us”, *Derek Boshier*, at The Contemporary Arts Museum, in Houston, 1995; “The Proposal of Lygia Clark” *Inside the Visible, an elliptical traverse of 20th century art: in, of, and from the feminine*, for MIT Press and ICA, Boston, in 1996; “The Museum of Space-Time” (‘El Museo de Espacio-Tiempo’), *Remota – Eugenio Dittborn*, at the Museo de Bellas Artes, Santiago de Chile, and The New Museum, in New York, 1996; “Brevity and Toil” (‘Brevedad y Faena’), *Rainer Krause: Paisajes Marginales/ Las Listas*, at the Museo de Bellas Artes, Santiago de Chile, 1996; “David Medalla”, *Life/Live*, ARC – at Musée d’Art Moderne de la Ville de Paris, 1996; “Everything Simultaneously Present”, *Tunga: 1977-1997*, at Bard College, New York, 1997 and; “Lygia Clark: Six Cells”, *Lygia Clark*, at Fundació Antoni Tapies, Barcelona, 1997, amongst many others.

If the lists above demonstrate Guy’s significant international standing as an art critic, to a great extent, it was only from the year 2000, perhaps due to the opening of Tate Modern and its international emphasis on modern and contemporary art, that Guy, while still remaining independent, began to be more frequently invited to contribute and curate exhibitions at a major UK institution. His collaboration with inIVA, founded in 1994, under the chairmanship of Stuart Hall and direction of Gilane Tawadros is too extensive to be included here, but also constitutes another aspect of his support towards opening the British cultural establishment to a more diverse and international set of art practitioners, whether they were based in the UK or not.¹⁷ Today with the so-called decolonial

¹⁷ Amongst Guy’s work with inIVA are his books on Medalla, Li Yuan-chia and his own collection of essays in ‘Carnival of Perception’.

turn, Guy's life's work and his many struggles seem all the more pertinent. In compiling this, admittedly limited, outline of Guy's much wider and complex body of work, I wish to shed light on what has been a pioneering, poetic and insightful approach to what today is broadly described as "decoloniality" in the hope that the recent wave of interest in the subject may build upon it while proving itself to be more than just another art world fad.

London, April 2021

Dr Michael Asbury is reader in the History and Theory of Art and deputy director of the research centre for Transnational Art, Identity and Nation (TrAIN). An internationally recognised specialist in modern and contemporary art from Brazil, he has published extensively and has curated numerous exhibitions in the UK, Europe and Latin America.

References

- ASBURY, Michael. E agora José? Sergio Camargo e os circuitos internacionais de arte nos anos 60. In: *Encontros fundamentais: IAC 20 anos*. São Paulo: UBU editora, 2020.
- BRETT, Guy. A magnet and a Scrap of metal. In: BRETT, Guy; WELLEN, Michael (eds.). Takis, exhibition catalogue, Tate Modern, London, 2019.
- BRETT, Guy. Interview with Linda Sandino. *Arte & Ensaios*, 14, special issue Transnational Correspondence, Rio de Janeiro, Sep. 2007, p. 206-237.
- BRETT, Guy. Introduction. In: *Carnival of perception: selected writings on art*. London: inIVA 2004.
- BRETT, Guy. The century of kinesthesia. In: BRETT, Guy (ed.). *Field Forces: phases of the kinetic*. Barcelona: MACBA; London: Hayward Gallery, 2000.
- BRETT, Guy. *Exploding galaxies: the art of David Medalla*. London: inIVA and Kala Press, 1995.
- BRETT, Guy. Nowhere. In: *Maria-Therese Alves*. London: The Central Space, 1993.
- BRETT, Guy. The Sixties art scene in London. *Third Text*, v. 7, n. 23, p. 121-123, 1993.
- BRETT, Guy. Brazilian artists in Britain. In: *Britain and the São Paulo Biennial: 1951-1991*. London: The British Council, 1991.

- BRETT, Guy. Preface. In: *Transcontinental: nine Latin American Artists*. London: Verso, 1990.
- BRETT, Guy. Internationalism among artists in the 60s and 70s. In: *The Other Story* exhibition catalogue. The Hayward Gallery, 1989.
- BRETT, Guy. Terre et musée – local et global. *Les Cahiers du Musée d'Art Moderne*, 1989. (Reprinted in English as Earth and Museum – Local and Global. *Third Text*, n. 6, Spring 1989.)
- BRETT, Guy. Lygia Clark – the borderline of life and art. *Third Text*, n. 1, Autumn 1987.
- BRETT, Guy. *Through our own eyes*. London: GMP Publishers and New York: New Society publishers, 1986.
- BRETT, Guy. 'The Fad' in *Lives: an exhibition of artists whose work is based on other peoples' lives*, selected by Derek Boshier, exhibition catalogue of works selected for the Arts Council of Great Britain Collection, Serpentine Gallery, 1979. Unpaginated.
- BRETT, Guy. *Chinese peasant painting from the Hu County, Shensi Province, China*. London: Arts Council of Great Britain, 1976-1977.
- BRETT, Guy. *Kinetic Art: the language of movement*. London: Studio Vista, 1968.
- BRETT, Guy. *Delacroix. The Masters Series*, 15, Knowledge Publications, Fratelli Fabbri Editori, 1963
- GUY BRETT Obituary. *The Guardian*, 30 March, 2021. Available at: <https://www.theguardian.com/artanddesign/2021/mar/30/guy-brett-obituary>. Accessed April, 22, 2021.
- MAURICIO, Jaime. Sergio Camargo em Londres, *Correio da Manhã*, January 1965.
- MULLINS, Edwin. This Other – and unnecessary Eden. *Sunday Telegraph*, London, 4 March, 1969.

Artigo submetido em março de 2021 e aprovado em junho de 2021.

Como citar:

ASBURY, Michael. Beyond Brazil: remembering Guy Brett through his own eyes. *Arte & Ensaios*, Rio de Janeiro, PPGAV-UFRJ, v. 27, n. 41, p. 350-377, jan.-jun. 2021. ISSN-2448-3338. DOI: <https://doi.org/10.37235/ae.n41.19>. Disponível em: <http://revistas.ufrj.br/index.php/ae>

Além do Brasil: lembrando Guy Brett *através de seus próprios olhos*

Michael Asbury

 0000-0002-2205-0063

O crítico de arte britânico Guy Brett se tornou referência única no Brasil por meio de sua escrita e amizade com artistas como Sergio Camargo, Lygia Clark, Hélio Oiticica, Mira Schendel durante a década de 1960, e mais tarde com Cildo Meireles, Antonio Manuel, Lygia Pape, Jac Leirner, Waltercio Caldas, assim como tantos outros. Embora esses artistas tenham, em grande parte, definido o modo como a arte contemporânea é entendida em âmbito nacional, a contribuição de Guy ajudou a tecer suas produções dentro de uma narrativa histórica da arte mais ampla, colaborando para os inscrever, ainda que parcialmente, nos cânones hegemônicos e institucionais. Seria, no entanto, limitado considerar a relevância de Guy mediante essa única, embora importante, perspectiva. Este artigo, não é tanto um ensaio, mas uma série de citações em busca de lançar luz sobre a trajetória intelectual de Guy, focalizando a maneira particular como ele veio a articular, por meio de sua escrita e práticas curatoriais, a produção de arte pela qual estava interessado. O que realmente o interessou variou desde a experiência subjetiva singular com o objeto de arte até sua relação mais ampla com o mundo. Ao se referir ao seu interesse por assuntos tão diversificados no campo da arte, Guy frequentemente invocava a ideia de energias cósmicas, forças de campo, às vezes em um sentido literal, como no caso da força eletromagnética existente na obra do artista grego Takis, outras vezes de forma mais metafórica. Tais invocações, sejam cosmologias arcaicas, conhecimentos milenares ou pensamentos científicos, nunca tentaram determinar ou impor suas próprias perspectivas sobre os outros ou implicaram qualquer senso de superioridade de um tipo de arte sobre outro. Na própria compreensão de Guy, o universal parecia antitético à maneira como é normalmente prescrito dentro da história do modernismo. Na verdade, Guy nunca teve problema com o modernismo, mas com a forma limitada pela qual tem sido considerado. Sua crítica era dirigida principalmente ao modo como o modernismo tem sido historicizado e instrumentalizado dentro das estruturas institucionais da arte.

Palavras-chave

Guy Brett; arte cinética; Signals Gallery; Magiciens de la Terre; decolonial.

A abordagem de um Guy Brett crítico de arte que se volta para a curadoria foi feita talvez de forma mais influente em sua exposição *Fields Forces: phases of the kinetic*,¹ que ele descreveu como “um dispositivo de sensibilização” em que o “fenômeno da visualidade está imerso no fenômeno da energia” (Brett, 2000, p. 9). Possivelmente seu projeto artístico mais alinhado com uma pesquisa histórica, *Field Forces* exemplificou com brilho curatorial o quão limitados são os relatos frequentemente produzidos acerca da arte moderna. Para Guy, tais relatos permanecem suspeitos tanto em termos de suas estreitas apreensões estéticas/formais de práticas de vanguarda quanto pelo seu viés euro-americano. Como tal, e de tantas outras formas, sua escrita permanece não só relevante, mas fundamental para os debates contemporâneos. Diria que é como uma plataforma de onde se pode saltar para uma maior profundidade e sensibilidade, sempre levando em consideração, da forma mais ampla possível, a relação entre arte e sua esfera sociopolítica. E, como o próprio Guy alegou, sua forma de escrita simultaneamente reagiu e respondeu à relação entre arte e vida, independentemente das fronteiras nacionais, culturais, étnicas, de gênero e sexualidade.

A tarefa em questão, é claro, excede em muito as limitações oferecidas por essas poucas páginas e não deve ser vista como uma substituição aos próprios textos completos. Em vez disso, prefiro pensar nisso como uma prévia, que incentiva o leitor a pesquisar mais sobre os escritos de Guy.² Há pouco espaço neste artigo para as linhas de Guy sobre aspectos mais detalhados de sua compreensão dos artistas, o que implicaria uma seleção, e, portanto, uma lastimável redução do escopo de Guy como crítico de arte. Uma exceção talvez seja sua escrita sobre David Medalla, que atua aqui como uma forma de projeção sobre a própria trajetória de Guy, dada a amizade próxima e os projetos realizados paralelamente ou entre eles compartilhados.

Pelo que sei, três antologias da escrita de Guy foram compiladas durante sua vida. O primeiro, *Carnival of perception* foi publicado em Londres pelo InIVA em 2004; no ano seguinte, Katia Maciel organizou uma seleção dos escritos

¹ Os títulos de exposições, ensaios, grupos, instituições e livros permaneceram no idioma original, a não ser em casos em que haviam sido traduzidos anteriormente ou para uma compreensão mais segura da retórica do autor, o título no idioma original é sucedido pela sua tradução. (N.T.)

² Para uma visão geral biográfica da vida de Guy, veja Brett (2007, p. 206-237).

sobre artistas brasileiros intitulada *Brasil experimental: arte/vida, proposições e paradoxos*, publicado no Rio de Janeiro pelas editoras N-Imagem e Contracapa. Mais recentemente, uma nova coleção de ensaios com o título *The crossing of innumerable paths* foi publicada em 2019 pela editora Ridinghouse. Mesmo quando reunidos esses livros ainda representam apenas uma fração do seu substancial corpo de trabalho.

Com o benefício da retrospectiva, é fácil traçar projeções e estabelecer uma teleologia. Ou seja, fazer com que um determinado caminho tomado pareça inevitável. Com o risco de fazer exatamente isso e, portanto, tomando o caminho inverso do que sugere o título de sua última compilação de ensaios, vejo em sua escrita inicial já os sinais dos temas e conceitos que o obcecariam durante toda a sua vida. Em *Eugene Delacroix*, um livro monográfico publicado em 1963, um Guy Brett de 21 anos de idade emana a confiança adquirida na sua formação no Eton College, uma das mais tradicionais escolas do Reino Unido. No entanto, já aqui, pode-se sentir uma propensão para certos temas e atitudes que ganhariam consistência e profundidade à medida que sua escrita amadurecia: “Após sua jornada africana, [Delacroix] retornou aos temas literários e imaginativos como pontos de partida, mas agora eram inequivocamente marcados pela experiência tanto da vida quanto da pintura” (Brett, 1963, p. 6).

Embora uma crescente atenção à relação entre a vida e a arte já fosse perceptível naquele texto do início da sua carreira, também pode ser observada uma fascinação incipiente pela ideia de movimento: “Este estudo em desenho possui uma compreensão espontânea de movimento e animação que se perdem no trabalho final. Delacroix treinou ao longo de sua vida para capturar o movimento com o mínimo de esforço e tempo” (Brett, 1963, p. 7).

Seis anos depois, a questão do movimento na arte tornou-se central e específica, o suficiente para Guy, em 1968, ao introduzir o tema de seu livro sobre arte cinética, querer diferenciar o tipo de arte que o interessava da descrição mais “técnica” que o termo implicava:

Este livro é sobre movimento na arte. Mas não é o movimento em si que é importante. O movimento em um sentido literal não é um guia para a qualidade de uma obra de arte ou mesmo sua modernidade. Acontece, porém, que a palavra “cinético” tem servido frequentemente para descrever muitos artistas e suas respectivas obras. E a palavra “cinético”

já viu reunida em torno dela várias conotações estilísticas, a maioria delas puramente técnica, tais como: o uso de sistemas mecânicos, motores elétricos, luz, padrões vibratórios e assim por diante. Essas propriedades técnicas têm sido muitas vezes utilizadas como critérios para definir a obra, para agrupá-la com outras, até mesmo para justificá-la. Essa abordagem só pode ter o efeito de criar uma Academia do Movimento, um corpo que pode se definir claramente apenas se isolando. A tendência tem sido certamente tratar a arte cinética como um caso à parte da arte moderna e com suas próprias invenções e regras (Brett, 1968, p. 9).

Kinetic Art, o livro, foi produzido pelo que possivelmente tenha sido a experiência de formação cultural mais significativa que Guy teve: sua colaboração com a Signals Gallery, em Londres, entre 1964 até o seu fechamento abrupto em 1966.

Um grupo de artistas com ideias semelhantes e brilhantes começou a se reunir. [Paul] Keller e [David] Medalla mudaram-se para um apartamento espaçoso em Cornwall Gardens, no bairro londrino de South Kensington, e o Centre for Advanced Creative Study foi fundado lá em 1964 por Keller, Medalla, os artistas Gustav Metzger e Marcelo Salvatori, Christopher Walker e eu. *Signals Newsbulletin* [os periódicos editados pela galeria] (com seu título inspirado em uma série de esculturas de tração de Takis) foram iniciados, editados e graficamente desenhados por Medalla. Signals London tornou-se o nome do grupo e da galeria, quando essa foi transferida, no final de 1964, para um grande edifício de quatro andares na esquina das ruas Wigmore com Welbeck, no Centro de Londres. O prédio foi disponibilizado pelo pai de Keller, um fabricante de instrumentos ópticos.

No momento em que ingressaram no grupo, os interesses de Salvatori e Metzger estavam claramente definidos. Salvatori, que nasceu em Florença e veio para a Inglaterra em 1955, estava procurando uma estreita colaboração entre artistas e cientistas com base no modelo de um instituto de pesquisa (o nome original do grupo era seu). Ele articulava suas próprias obras, usando plásticos e espuma de borracha, como maquetes para uma possível transformação do ambiente. Metzger era o apóstolo da “arte autodestrutiva”. Ele combinou um interesse pioneiro no campo da arte baseado em formas autogeradas e randômicas com uma crítica densa sobre a sociedade contemporânea. Esses

interesses assumiram principalmente a forma de manifestos, uma vez que, em sua opinião, a teoria da “autodestruição” estava dez anos à frente da prática.

A abordagem de Medalla era mais ampla. Como artista, ele estava completamente comprometido com as ideias que tinha adotado, “levando-as para as profundezas”, por assim dizer. Ao mesmo tempo, ele sempre manteve certa atitude de livre transição, de uma abertura não comprometida. Como organizador e aquele que estava à frente agregando e produzindo, ele defendia uma política não dogmática e não exclusiva. Sua declaração definindo os objetivos da *Signals*, publicada no periódico em formato de jornal pensado por ele, dizia apenas que se tratava “das aventuras do espírito moderno”, e incentivava a experimentação na arte. *Signals Newsletter* reunia poemas, discussões políticas, uma seleção de descobertas científicas e notas biográficas, bem como uma extensa documentação dos artistas que expunham na galeria (a qualidade da informação sobre cada artista se destacou em um período anterior à existência dos catálogos com informações mais substanciais e bem compilados). Medalla sempre deu aos poemas tanto destaque quanto aos ensaios críticos sobre a obra de um artista. Tanto Keller quanto Medalla encomendavam aos artistas a produção de um novo trabalho de arte ambiental [*environmental work*] em larga escala para as exposições da *Signals*. De forma curiosa, Medalla combinou um sentido eminentemente pragmático como organizador dos projetos da galeria, e do que poderia realmente ser criado a partir de um encontro de pessoas muito específicas, com a sua prática artística libertária e fantasiosa, por meio de seus projetos cinéticos e “propulsões”, cuja brincadeira e licença poética mostravam uma tensão junto ao modo, às vezes simplista, que as tentativas mais sérias de outros artistas tinham em associar arte e ciência.

De 1964 a 1966, a *Signals London* foi uma grande vitrina da vanguarda internacional. Seu local expositivo era maior que a do antigo Institute of Contemporary Arts [ICA] na rua Dover e seu *Newsletter* era muito mais pródigo que a pequena publicação do ICA. Artistas como Takis, [Sergio] Camargo, Soto, Otero, Kenneth e Mary Martin, Li Yuan-chia, Gerhard von Graevenitz e Lygia Clark tiveram oportunidades de experimentar e expor em uma escala maior, o que eles ainda não tinham feito fosse em Paris ou Londres, cidades em que moravam (Brett, 1995, p. 47-49).

Se por um lado Metzger e Salvatori, juntamente com Guy e o fotógrafo Clay Perry, colaboraram com Keller e Medalla desde o início, também é impressionante o fato de quão apegados ao grupo, muitos dos artistas convidados que lá expuseram se tornaram. Sergio Camargo, por exemplo, foi responsável por direcionar o olhar de Guy e Keller para vários artistas brasileiros, como Oiticica e Mira Schendel. Por outro lado, Li Yuan-chia, depois de vir da Itália para expor na Signals, nunca retornou, decidindo ficar em Londres e depois se mudar para Cumbria, no norte da Inglaterra.

Por conta do que aconteceu na década de 1960, Londres se tornou um ímã para pessoas de todo o mundo, e elas chegaram aqui com diferentes ideias sobre a noção de liberdade — bem, digamos, que eram diferentes atitudes — o que poderia ser muito libertador em um sentido e muito limitado em outro... Então eu pensei que todos esses diferentes graus e tipos de liberdade além de novos tipos de condicionamento estavam se misturando e complementando uns aos outros. Você sempre teve esse conflito de opostos, e eu costumo interpretar o trabalho das pessoas muitas vezes exatamente em termos desse conflito.³

A ideia de opostos, como polos magnéticos encontrando um sentido de equilíbrio, retornaria várias vezes. O próprio Takis permaneceu um amigo próximo ao longo de sua vida. E, em 2019, seu trabalho foi exposto de forma retrospectiva na Tate Modern, com curadoria de Guy. Infelizmente, seria o último projeto tanto para o artista quanto para o crítico:

Minha reação ao trabalho de Takis foi imediata e profunda, e permaneceu assim até hoje. Sua arte representa para mim as possibilidades e compaixão humanas que existem dentro da energia. Como Carl Jung disse uma vez: “A psique é composta de processos cuja energia nasce do equilíbrio de todos os tipos de opostos”. Ele poderia ter acrescentado que esse equilíbrio inclui uma fusão entre os campos da ciência e da arte. Ambos são guiados por um senso de admiração (Brett, 2019, p. 17).

³ British Library, Hester R. Westley interviewed Guy Brett for the National Life Stories Project Artists' Lives in 2007-2008. Disponível em: <https://blogs.bl.uk/sound-and-vision/2021/04/guy-brett-ideas-in-motion.html>. Acesso em 22 abr. 2021.

Quando a *Signals* abriu, Guy tinha sido recentemente nomeado crítico de arte do *The Times* e por isso suas frequentes contribuições para o *Signals Newsbulletin* foram assinadas sob a forma de pseudônimos. Às vezes, esse fato revelaria os blefes que jornalistas e colegas críticos de arte sofreram, como o caso em que Jaime Mauricio – um respeitado crítico de arte brasileiro – pesquisando a recepção pela imprensa da exposição de Sergio Camargo na *Signals*, descreveu Gerald Turner (um dos pseudônimos de Guy) como um “renomado crítico de arte” ao mesmo tempo em que acrescentava que até mesmo o jornal *Times* “geralmente conservador em relação às artes” tinha coisas positivas a dizer sobre a exposição.⁴

Foi por meio do cinetismo e da *Signals* que Guy se deu conta do preconceito inerente no enquadramento institucional da arte, particularmente aquele construído em torno da noção de “nacional”:

Na verdade, a *Signals* sintetizava o caráter da vanguarda londrina no período. Assim com o ICA [...] e outros espaços do início dos anos 1960, tais como a Gallery One, de Victor Mulgrave, e o New Vision Centre, de Denis Bowen e Kenneth Coutts-Smith, a *Signals* tinha um caráter cosmopolita, experimental e interdisciplinar. Essas qualidades nunca foram reconhecidas pela história da arte britânica. Na verdade, a totalidade dos textos históricos e da produção de exposições em voga sempre se preocupou em construir uma imagem nacional da arte britânica, vinculada a uma visão tradicionalista, com uma perspectiva das “belas artes”, da prática, ignorando ou excluindo as obras daqueles estrangeiros que não podiam ser assimilados pelo cânone nacional. Por meio da lógica cruel do chauvinismo, as aspirações oficiais de fazer de Londres um centro internacional apenas resultaram na obliteração da realidade cosmopolita da cidade, e o verdadeiro fermento de sua vida cultural (Brett, 1995, p. 50).

A *Signals* foi fundamental como uma espécie de turbilhão de interesses entre a prática de vanguarda e uma sensibilidade científica, filosófica e política

⁴ Jaime Mauricio, *Correio da Manhã*, jan. 1965. Menciono o incidente em um artigo sobre Sergio Camargo: Asbury, 2020.

mais ampla, exemplificada pelos interesses de colaboradores como Salvatori e Metzger. A posição política radical de Metzger, por exemplo, deve ter tido um forte impacto sobre o jovem crítico de arte aristocrático, um fato que se tornaria evidente na escrita de Guy nas décadas seguintes. No entanto, a amizade ao longo da vida de Guy com Medalla teve consequências ainda mais profundas e duradouras.

“É um prazer muito particular quando alguém do outro lado do mundo fala de forma entusiasmada e perspicaz sobre sua própria cultura” (Brett, 1995: 13). Essa declaração, escrita por Guy enquanto se lembrava de seu primeiro encontro com Medalla, por volta de 1959, poderia ser dita por tantos artistas ao redor do mundo referindo-se ao próprio entusiasmo e perspicácia de Guy em relação às suas respectivas culturas. Guy descreveu o primeiro encontro com David “em um baile no salão do vilarejo de Rotherfield Greys, perto de Henley-on Thames, Oxfordshire” como “incongruente e profético” (Brett, 1995, p. 13). Não seria, imagino, um grande salto especulativo sugerir que o uso do termo “incongruente” de Guy se referia à localização e ao público que frequentava aquele tipo de evento em comemoração à equipe local de remo, e “profético” porque era um daqueles encontros motivados pelo acaso que marcaria a trajetória de sua vida.

[O que] Eu me lembro melhor sobre aquela noite foi a conversa fulgurante [de David] sobre poesia inglesa. Eu estava tentando escrever poemas na época. Seu conhecimento de todos os meus [poetas] favoritos – Blake, Keats, Shelley, Crabbe, Hopkins, Eliot – me surpreendeu. [...] Só mais tarde descobri que ele sabia tanto sobre cultura francesa e muitas outras, como ele sabia sobre a inglesa. E tanto sobre arte, música, dança e teatro quanto sobre literatura (Brett, 1995, p. 13).

É preciso dar crédito aqui ao fato de que Guy, ainda muito jovem, não equacionou o conhecimento de Medalla da cultura ocidental com a suposta superioridade de tal cânone literário. Ao longo do curso de sua vida, Guy encontraria em várias obras de artistas de todo o mundo um sentido semelhante de admiração e sofisticação. Diria que um sentido de admiração e abertura para outras culturas foi uma característica constante da escrita de Guy desde o início.

O papel de Medalla, durante os anos da Signals, no estabelecimento de conexões entre as vanguardas europeias e de outros países não pode ser

subestimado. A personalidade de Medalla e as circunstâncias particulares a que ele foi submetido como cidadão filipino foram cruciais nesse sentido:

Logo percebi que [David] estava dividindo seu tempo entre Inglaterra e França. Assim que o período do seu visto britânico expirava, ele seguia para a França e, quando seu visto francês expirava, ele retornava à Inglaterra. A expiração e os vistos renovados têm sido características permanentes na vida de David. [...] As circunstâncias aparentemente incongruentes dos nossos encontros foram um prenúncio da forma como Medalla, ao longo de sua vida, fez suas próprias conexões e manifestações artísticas, muitas vezes longe dos mecanismos e locais rotineiros do mundo da arte, e como, com todo o seu conhecimento íntimo da cultura inglesa, ele promoveu um sentido de internacionalismo na Inglaterra que foi muito além das estreitas e nacionalistas prioridades da consagração oficial da arte britânica (Brett, 1995, p. 13).

Somando ao fato de que

Não estou falando sobre uma diversidade de formas definidas sob a ideia de diferença cultural (sobre o modelo de “artes étnicas”), mas de um processo criativo pelo qual o novo aparece de um encontro, em particular, do local com o global; a forma como Londres, nesse caso, se tornou a prova de uma possível nova cultura (Brett, 1993, p. 123).

O comportamento tímido e reservado de Guy certamente contrastava com o caráter extrovertido de Medalla, mas a amizade deles era de troca mútua. A sociabilidade de Medalla ampliou o círculo de colaboradores da Signals com extraordinária rapidez, enquanto Guy traria lentamente, mas de maneira concreta, por meio de sua escrita e sensibilidade, essas diversas produções criativas com as quais travou contato, desenvolvendo uma lógica crítica ou mesmo ampliando o sentido histórico da arte. Com o fim da Signals, foi também Guy que, em grande parte, ficou incumbido de lidar com as várias questões burocráticas que logo surgiram. Ele salvaguardava obras de arte pertencentes aos artistas das mãos dos credores da galeria, ao mesmo tempo em que procurava espaços alternativos para exposições já planejadas, como a de Hélio Oiticica. De certa forma, Guy continuou a cuidar – o significado original do verbo “curar” – do legado de vários

artistas, ação que faria ao longo de sua vida. Refletindo sobre essa relação entre os artistas e o crítico, Guy afirmou na introdução de *Carnival of perception*:

Sempre me perguntei sobre a transação envolvida na relação entre artista e crítico (ou na denominação mais neutra, o “escritor sobre arte” [*writer on art*]). Parece que sempre haverá uma tensão entre o desejo do escritor de desvendar pelas palavras as qualidades únicas de um fenômeno material oferecido aos seus olhos, e a existência de uma visão (da vida, da realidade, do amor, do valor, do universo) – a visão particular do escritor – que se anuncia em um determinado ponto e permanece ao longo da vida. Quantas vezes embarcamos em um projeto apenas para perceber que, ao final, o que ele diz é o mesmo que sempre dissemos (ironicamente, talvez, isso aconteça já que é apenas a firme crença de que temos algo novo a dizer que nos dá o impulso de iniciar um novo projeto). Não faço ideia de onde vem essa visão, mas tem sido importante para muitos indivíduos ao longo da história. Por exemplo, entre os povos originários da América da Norte que habitam as planícies, o sonho ou a visão de um indivíduo era criptografada em seu escudo. Esse símbolo era normalmente escondido por um pano e só descoberto pouco antes da batalha para que aquele que possuísse o escudo, pudesse olhar e reunir ao máximo um poder que era exclusivamente pessoal (Brett, 2004, p. 12).

A referência ao escudo e seus poderes místicos é, talvez, alusão inconsciente à própria habilidade de Guy de transcender o pessoal invocando o outro. A última vez que Guy viu Hélio Oiticica foi em Nova York durante a década de 1970, onde ficou “alojado” em um dos *Babilonests* do artista – “estruturas de cabine” que se integravam dentro de seu *loft*. A partir dessa experiência, de passar esse tempo com Guy, Oiticica criou um projeto para um *Penetrável*, em homenagem ao crítico de arte britânico, intitulado *Shelter Shield*.⁵

⁵ *Babilonests* eram construções semelhantes a camas que Oiticica havia conceituado pela primeira vez no Rio de Janeiro com a *Cama-Bólide* e o conceito de *Barracão*. Oiticica mais tarde elaborou essas ideias durante sua residência na Universidade de Sussex em 1969, e exibiu-os como uma instalação interativa em sua participação na exposição *Information*, organizada por Kynaston McShine, no MoMA em 1970.

Shelter Shield se refere, sem dúvida, à canção “Give me Shelter” dos Rolling Stones, uma banda pela qual Oiticica tinha sido particularmente obcecado durante a década de 1970. Também faz uma clara alusão a própria personalidade de Guy refletida em sua modéstia, timidez e que às vezes é descrita como característica de um verdadeiro *gentleman*. O título de Oiticica sugere, pelo menos para mim, algum estado mais fluido e transitório indo da ideia de abrigo para a de escudo, do conforto de uma vida protegida à de uma pessoa que gosta de se arriscar e necessita de um escudo. Em seu ensaio de 1989 para o catálogo da exposição Arte na América Latina, organizada por Dawn Ades na Hayward Gallery, Guy descreveu Oiticica e Lygia Clark como aqueles que teriam dado um salto radical, algo como um movimento que transcendeu o aspecto formalista da abstração e os jogou no mundo. Nós podemos dizer que o mesmo ocorreu com a própria trajetória idiossincrática de Guy, particularmente com a virada mais abertamente política que ele tomou após o encerramento da Signals.

Na monografia de Guy sobre David Medalla, várias razões possíveis para o fim da Signals são postuladas, senão elaboradas:

Em 1966, o patrocinador da Signals (Charles Keller, o pai de Paul Keller) retirou seu apoio e a galeria entrou em processo de fechamento. Segundo o Sr. Keller o fechamento foi devido à incompetência financeira. Segundo Medalla, o Sr. Keller, um empresário, havia desaprovado fortemente a publicação no *Signals Newsbulletin* da transcrição da carta de Lewis Mumford escrita em 1965 para a Academia Americana de Artes e Letras. Mumford havia utilizado a prestigiosa ocasião para criticar publicamente o envolvimento americano no Vietnã. *Signals* também publicou a carta do poeta americano Robert Lowell recusando um convite para ir à Casa Branca pela mesma razão. [...] Assim como em grupos posteriores que Medalla criou, o fim dessas parcerias foi um choque doloroso para todos os envolvidos. Naquele momento, várias exposições estavam em preparação e Medalla possuía uma imensa quantidade de material para futuras edições da revista. Mas a essa distância é impossível não perceber a lógica da metamorfose de Signals em 1964-1966; The Exploding Galaxy, em 1967-1969; Artists’ Liberation Front, 1970-1974; e, Artists for Democracy, 1974-1977. Cada grupo correspondia precisamente ao seu período e às grandes mudanças culturais e históricas subjacentes que tocavam de alguma forma quase todas as pessoas no mundo (Brett, 1995, p. 67).

A impressão que temos a respeito da Signals é que tudo de repente parou após o seu encerramento. Isso não era, pelo menos no caso de Guy, exatamente verdade. Ele permaneceu como crítico de arte do *The Times* até 1974. Sua escrita sobre arte cinética continuou, como exemplificados por seu livro sobre esse tema em 1968, seus ensaios para catálogos de exposição, como o de Soto na Marlborough Gallery em 1969, e, nesse mesmo ano, seu papel na garantia da exposição de Oiticica transferida, após o fechamento da Signals, para a Whitechapel Gallery, além de sua contribuição para o catálogo dessa mostra.

A exposição de Oiticica na Whitechapel recebeu grande cobertura da imprensa. Uma crítica sobre a mostra, em particular, citou *Ricardo II*, de Shakespeare, transformando a passagem “este outro Éden, semiparaíso” que se referia à Inglaterra em “este outro e desnecessário Éden”. Tal referência, portanto, conseguiu em uma única linha afirmar uma clássica alegoria nacionalista e descartar o “outro exótico”. Esse excelente exemplo de esnobismo britânico dentro da crítica de arte só destaca o quão desapegado Guy foi de uma abordagem jornalística que infelizmente sobrevive até hoje (Mullins, 4 mar. 1969).

A ampla gama de interesses de Guy é revelada nos temas de seus artigos para o *The Times* durante esse período transitório e turbulento:

“Naum Gabo: Space is not Outside Us” (15 de março de 1966); “The Gadfly of Modern Art – Marcel Duchamp” (14 de junho de 1966); “Photomontages of John Heartfield” (16 de setembro de 1967); “Van Gogh in the Fields” (15 de outubro de 1967); “Cool State of the Word” (30 de dezembro de 1967); “The Invisible Works of Modern Art” (2 de abril de 1968); “Tuba on Fire” (15 de fevereiro de 1969); “Ways of Pointing a Camera” (22 de abril de 1969); “When Attitudes Become Form” [“Quando as atitudes tomam formam”] (30 de agosto de 1969); “Gentle Man of Iron (Julio González)” (10 de novembro de 1970); “Waste of the World” (25 de março de 1971); “500 Years after Dürer” (17 de maio de 1971); “Moholy-Nagy and the Whole Man” (3 de julho de 1971); “At the Feet of Gaudi” (17 de agosto de 1971); “Tantra: New Vistas of Meditation and Self-knowledge” (23 de outubro de 1971); “Francis Bacon in Paris” (27 de outubro de 1971); “Calderara’s World of Stillness” (2 de novembro de 1971); “Hogarth’s Progress” (2 de dezembro de 1971); “Blake, Blake, Burning Bright” (8 de dezembro de 1971); “Eugene Atget, Parisian and Photographer” (21 de dezembro

de 1971); “Centenary Exhibition of Mondrian” (22 de junho de 1972); “Takis Sows the Magnetic Fields” (3 de outubro de 1972); “Islamic Carpets as Ideograms of Plenty” (25 de outubro de 1972); “The Needle’s Eye” (23 de janeiro de 1973); “Videotape as an Art Medium” (6 de março de 1973).

Embora os assuntos dessa lista mostrem um interesse contínuo no cine-tismo e em suas fontes no percurso da história da arte – construtivismo europeu, de Stijl e Marcel Duchamp, que muito mais tarde formariam a base de exposições tais como *Force Fields* – eles também demonstram um foco crescente na arte de outras partes do mundo, juntamente com um interesse cada vez maior por formas populares de expressão. Depois de se mostrar um pouco dissociado das propostas hippie-comunitárias de Medalla e do grupo *The Exploding Galaxy*, uma nova aproximação ocorreu entre os dois no início da década de 1970. Enquanto isso a relação entre arte e ciência foi lentamente substituída ou, talvez mais precisamente, sobreposta por uma conexão entre arte e política:

O formato mais fechado ou circunscrito da Artists’ Liberation Front expandiu-se para se tornar uma organização mais ampla, o que aconteceu com a formação do Artists for Democracy. A AFD nasceu durante uma conversa no início de 1974 entre Medalla, [John] Dugger, a artista chilena Cecilia Vicuña e eu na pequena sala de Medalla e Dugger em Newport Place, no Soho. O pretexto imediato foi o golpe militar chileno de setembro de 1973 contra o governo socialista de Salvador Allende, e o desejo de mobilizar artistas em apoio a resistência (Brett, 1995, p. 86).

O pai de Guy, Lionel Brett, tinha sido um arquiteto e urbanista modernista. Tendo se envolvido na reconstrução do pós-guerra da Grã-Bretanha, ele mais tarde percorreu o mundo dando palestras, incluindo uma viagem pela América Latina. Após sua visita ao Chile, o governo Allende o convidou para trabalhar em um programa comissionado de planejamento em Santiago – um projeto que, naturalmente, nunca ocorreu devido ao golpe militar de 1973. Não é de surpreender, portanto, que, ao assumir como reitor do Royal College of Art, Lionel Brett tenha permitido o uso de suas instalações para uma exposição da AFD associada a um leilão de obras, doadas por artistas de todo o mundo em apoio àqueles que

sofriam sob as agruras do regime autoritário chileno.⁶ Um “centro cultural” da AFD foi mais tarde inaugurado em uma ocupação na rua Whitfield, número 143, e permaneceu ativo até 1977. Paralelos, pelo menos em estratégia, com o Museu da Solidariedade, que Mário Pedrosa ajudou a fundar em Santiago, enquanto estava exilado do regime militar brasileiro, podem não ser apenas coincidência. Pedrosa esteve em Londres para a exposição de Oiticica na Whitechapel, em 1969. O arquivo pessoal de Guy também contém cartas sobre a campanha de Pedrosa para o boicote daquele ano à Bienal de São Paulo.⁷ Tendo essas conexões em mente, uma virada política pós-68 mais ampla também deve ser levada em conta:

Na Europa, a Exploding Galaxy tinha sido bastante desdenhosa com relação aos jovens militantes de “Maio de 68”, achando-os expressivamente “irresolvidos”. Mas Medalla retornou da Ásia [ele esteve na Índia durante a exposição de Oiticica em 1969] mais politicamente radical e começou a devorar textos marxistas tão avidamente quanto ele fazia com as escrituras budistas (Brett, 1995, p. 83).

Esse novo ímpeto político repercutiu no pavilhão “maoísta” de Medalla e Dugger na Documenta 5, em 1972, com curadoria de Harald Szeemann. Lembrando desse período duas décadas depois, Guy afirmaria que:

Meados da década de 1990 pode não ser o melhor momento para olhar novamente de forma desapaixonada para um movimento na década de 1970 no qual muitas pessoas estiveram envolvidas (eu incluído). As fotos de Medalla e Dugger vestindo suas jaquetas maoistas, e a retórica polêmica de Medalla, que imitava o discurso marxista-leninista do Estado incluindo até os menores maneirismos e linguajares (embora sua análise fosse geralmente sã e inteligente), dão um ar datado a uma convicção incontestável: que o legado do colonialismo no Terceiro Mundo só poderia ser efetivamente desafiado pelos movimentos de libertação nacional (Brett, 1995, p. 85).

⁶ Lord Esher, Lionel Brett, entrevista, história oral, Architects’ Lives Collection, British Library, fita n.8. Disponível em: <https://sounds.bl.uk/Oral-history/Architects-Lives/021M-C0467X0014XX-1000V0>. Acesso em 22 abr. 2021.

⁷ Sua última coleção de ensaios *The Crossing of innumerable paths* começa com a seguinte epígrafe de Pedrosa: “Então a vida é maior que as regras”.

O *mea culpa* de Guy provavelmente se referia, entre outras atividades, a sua pesquisa que culminaria no livro *Chinese peasant painting from the Hu county, Shensi province, China* [“Pintura dos camponeses chineses do condado de Hu, província de Shensi, China”] (Brett, 1976-1977) financiado pelo Arts Council of Great Britain [Conselho de Artes da Grã-Bretanha] e publicado em 1976. Pode ser, no início, difícil conciliar a escrita de Guy sobre arte cinética e participativa com os temas e o conteúdo de um livro que começa citando Mao Tse-tung e discute pinturas ao estilo realismo socialista com títulos como *A barren hill is transformed into an orchard (by Hang Chin-pu)* [“Uma colina sem vegetação é transformada em um pomar (por Hang Chin-pu)”], *How bright and brave they look (by Chang Chin-feng)* [“Como eles parecem brilhantes e corajosos (por Chang Chin-feng)”], ou *Never forget the state after a good harvest (by Liu Jui-chao)* [“Nunca esqueça o Estado depois de uma boa colheita (por Liu Jui-chao)”]. O projeto levou Guy à China para a realização da pesquisa, um feito raro para um crítico de arte ocidental durante a década de 1970. A “fase política” de Guy continuou ao longo dessa década, quando publicou entre 1975 e 1976, vários artigos para *China Now* com temas semelhantes, tais como “Spare-time artworkers” [“Artistas em tempo livre”], “Lu Hsun and the woodcut movement” [“Lu Hsun e o movimento da xilogravura”], e “A challenge to artists (on Mao Tse-tung’s philosophy of art)” [“Um desafio aos artistas” (sobre a filosofia da arte de Mao Tse-tung)]. De acordo com sua esposa, Alejandra Altamirano (exilada política chilena e filha de Carlos Altamirano, senador e secretário-geral do Partido Socialista Chileno durante a presidência de Allende), tal radicalização custou a Guy seu emprego no *The Times* em 1974.⁸

Olhando além da visão um pouco rosada da vida na China comunista, também podemos ver isso como um período de consolidação das visões emergentes de Guy sobre arte e sua relação com a política mundial e local. De fato, quando mais tarde ele revisitou o tema em sua coleção de ensaios sobre artes populares, *Through our own eyes* [“Através de nossos próprios olhos”], o discurso de Guy era mais cauteloso: “Nós, como estrangeiros, só sabemos sobre a pintura huxiana porque as autoridades chinesas decidiram tomá-la como modelo, para

⁸ Alejandra Altamirano Brett, conversa telefônica com Michael Asbury, mar. 2021.

divulgá-la. Sabemos pouco ou nada sobre a arte dos trabalhadores e camponeses que não foi trazida à tona” (Brett, 1986, p. 63).

Livre das restrições de um jornal conservador, e seguindo o trabalho sobre as pinturas camponesas chinesas, Guy embarcaria em diversos projetos que se mantinham distantes do meio de vanguarda “refinado” que havia caracterizado seu período na Signals. Isso incluiu um projeto curatorial sobre pintura da região de Shaba no Zaire (agora República Democrática do Congo), com algumas referências a artistas populares nigerianos e ganeses. Um foco particularmente poderoso no ensaio, que mais tarde seria incluído no livro *Through our own eyes*, é seu modo de lidar com a expressão do trauma em pinturas que se referem ao brutal domínio colonial belga. Inicialmente apoiado pelo Arts Council, o projeto de uma exposição foi posteriormente abortado pelo patrocinador.⁹ Se as percepções originais de Guy sobre a pintura camponesa chinesa lhe pareciam, em meados da década de 1990, datadas e precisando de recontextualização, suas percepções extraídas da pesquisa sobre Shaba e pintura popular em *Through our own eyes*, mantêm uma relevância contemporânea mais forte:

A expressão “arte africana” está intimamente ligada à história da relação colonial da Europa com a África. [...] Portanto, uma aguda consciência das condições e mudanças da realidade social, e uma visão africana da história são partes necessárias de todo o processo decolonial (Brett, 1986, p. 83-84).

Seu envolvimento com o grupo Artist for Democracy já havia levado sua atenção para o trabalho das Arpilleras, grupos de mulheres pobres que viviam nos arredores de Santiago, alegando que: “Em condições de grande insegurança e dificuldades, grupos de mulheres chilenas costuraram milhares de bordados com retalhos [*patchwork*] mostrando a realidade durante a ditadura militar que tomou o poder com o golpe de 1973” (Brett, 1986, p. 29).

A ideia de trauma ressurge como tema em outro capítulo de *Through our own eyes*, quando Guy discute as representações visuais criadas por testemunhas do terrível bombardeio de Hiroshima: “De certa forma, o cerne de toda essa

⁹ Alejandra Altamirano Brett, conversa telefônica com Michael Asbury, mar. 2021.

experiência é um equilíbrio muito frágil entre lembrar e esquecer. O que o indivíduo prefere esquecer [...] a sociedade deve se lembrar” (Brett, 1986, p. 120).

O ensaio final do livro, sobre a “arte de protesto” do Greenham Common Women’s Peace Camp pelo desarmamento nuclear, segue argumento semelhante, concluindo que “depois de olhar para as imagens de Hiroshima, dificilmente é necessário perguntar por que a bomba nuclear provoca um medo que alcança as profundezas da psique” (Brett, 1986: 131).

Além do assunto em si, o que parece interessante aqui, em termos dessa visão geral da trajetória dos escritos de Guy, são as associações que ele estabelece entre expressões visuais “populares” de protesto e arte de vanguarda. É como se ele estivesse tentando salvar a radicalidade desta última em vez de reivindicar o valor estético da primeira. Isso parece crucial para mim como maneira de entender a própria visão de Guy sobre o potencial da criatividade humana:

As descobertas científicas que levaram à divisão do átomo e à fabricação da bomba [nuclear] foram as mesmas que mudaram toda a nossa visão de matéria e energia, descobertas que ecoaram por toda a cultura moderna. Nas artes visuais, por exemplo, os artistas passaram por um processo paralelo ao quebrar a aparência [*surface*] homogênea da arte tradicional no que poderia ser chamado de “partículas elementares” de cor e forma, e criaram o que é amplamente conhecido como arte abstrata (Brett, 1986, p. 132).

Um sentimento semelhante de admiração pela expressividade espontânea do povo surge em outros lugares na escrita de Guy. Nem sempre tão excessivamente político, há uma ênfase subjacente em eventos não hierárquicos e participativos que parecem novamente chamar sua atenção. Em um texto curto e divertido, escrito para uma exposição organizada por seu amigo, o artista Derek Boshier, Guy ponderou sobre o advento dos “modismos” nas sociedades ocidentais:

O que está na moda é, por definição, algo inventado anonimamente, que envolve apenas os jovens, que se espalha como fogo e que não dura muito tempo. Geralmente, mas nem sempre, implica uma relação estreita entre a pessoa e um produto, que é por sua vez a fonte de lucros enormes e rápidos para empreendedores e fabricantes. Ao juntar um

grande número dessas novidades, em um intervalo de tempo, quero sugerir que isso pode ser considerado uma forma de criatividade humana. O que está na moda pode parecer bastante inútil, mas acredito que muitos desses modismos são expressões espontâneas do desejo de liberdade, de conhecer a si mesmo, de se expressar, de conhecer o ar, a terra, o mar, de fazer o impossível. Um objeto da moda tem a mesma relação com o mundo das *commodities* como uma palavra sem sentido tem para com as palavras comuns (modismos são muitas vezes nomeados com palavras sem sentido); libera expressividade, exuberância e cria uma comunidade do nada. Em outra sociedade, essas expressões podem ser incorporadas a um corpo em expansão da arte popular, mas em nossa sociedade, são em parte uma exposição ridícula do ciclo comercial: uma ideia é retomada, explorada, superproduzida, abandonada e substituída por outra. Outras modas [como a de invadir jogos desportivos nu] terminam em prisão. A moda morre, e o mundo volta ao trabalho (Brett, 1979).

Há aqui algo revelador da relutância de Guy em participar dos próprios modismos do mundo da arte. Mesmo durante o período da *Signals*, o foco indiscutível do mundo da arte na Grã-Bretanha e na Europa tinha sido a abstração informal e o surgimento da arte pop norte-americana. Nunca aderindo às tendências e grupos baseados em nacionalismos ou outras alianças, Guy permaneceu muito fiel à sua visão da arte.¹⁰ Talvez tenha sido essa atitude que eventualmente o afastou das restrições do discurso ideológico da “esquerda ortodoxa”, deslocando-se para uma postura “decolonial” mais crítica em relação ao chauvinismo britânico nas artes. Vejo suas contribuições para publicações feministas emergentes e pós-coloniais, tais como “Patchwork Pictures from Chile”, no periódico *Spare Rib*, em setembro de 1977, e “Cultural colonialism: a discussion”, em *Black Phoenix*, na primavera de 1979, como provas dessa postura. Este último artigo é particularmente significativo, pois sugere que ele já estava em contato com o editor da revista, Rasheed Araeen.

¹⁰ Veja: Guy Brett Obituary, *The Guardian*, 30 mar. 2021. Disponível em: <https://www.theguardian.com/artanddesign/2021/mar/30/guy-brett-obituary>. Acesso em 22 abr. 2021.

No mesmo ano, Araeen propôs à Galeria Hayward uma exposição sobre obras sub-representadas produzidas por artistas negros e asiáticos que viviam na Grã-Bretanha. Embora a proposta tenha sido inicialmente rejeitada (como “não sendo o momento certo para tal exposição”), a mostra ocorreu dez anos depois, quando uma onda de pesquisas de arte não euro-americana parecia chegar à cena de uma só vez – de certa forma um fenômeno que lembra as notas de Guy sobre os modismos. A partir de 1987, *Black Phoenix* se tornou o periódico *Third Text*, e Guy um colaborador regular desde sua primeira edição, escrevendo naquela ocasião sobre o trabalho de Lygia Clark (Brett, 1987).

O ano de 1989 tornou-se historicamente entendido como um novo paradigma na política mundial, bem como nas artes. Na esfera política mais ampla, foi marcado pelo colapso do bloco soviético, com sua representação simbólica mais poderosa sendo, talvez, as imagens televisionadas da queda do Muro de Berlim. Esse evento, repetido sem parar como uma imagem dos tempos de mudança, encorajou alguns a especular sobre a possibilidade de que as democracias liberais ocidentais tivessem alcançado seu destino legítimo, uma ideia proposta por Francis Fukuyama em 1992, em sua tese sobre o fim da história. Com o benefício de se olhar retrospectivamente, parece-nos claro, hoje, que, em vez de um fim, 1989 trouxe um começo tão assustador, que definiu a forma como o século 21 progrediu até agora. A invenção da internet por Tim Berners-Lee em 1989; a libertação de Nelson Mandela apenas alguns meses depois, em fevereiro de 1990; o colapso da União Soviética sinalizando o retorno das tropas russas depois de uma ocupação durante dez anos no Afeganistão são apenas alguns exemplos de eventos que ainda afetam severamente nosso cotidiano.

No campo da arte contemporânea, 1989 também é compreendido como um ponto de mudança fundamental, e encontramos Guy naquele momento envolvido em alguns de seus episódios mais significativos. Com sua contribuição para a exposição *Art in Latin America* [“Arte na América Latina”], organizada por Dawn Ades, Guy percebe-se um pouco frustrado com o fato de que a mostra não exibia a produção latina até o contemporâneo.

As pessoas começaram a falar de um *boom* da arte latino-americana tal como existe há algum tempo com a literatura latino-americana, pelo menos para alguns escritores. Várias exposições “latino-americanas” ocorreram em museus da Europa e dos Estados Unidos nos últimos

dois ou três anos, incluindo uma grande mostra na Hayward Gallery, em Londres, em 1989. O papel que a política internacional, o dinheiro e a moda desempenham nessas mudanças e o quão duráveis elas são poderiam ser objeto de uma análise crítica (os latino-americanos estão familiarizados com momentos de pico e colapso). Até agora, o interesse tem sido principalmente pela arte histórica, e importantes artistas contemporâneos ainda estão em grande parte sub-representados em museus europeus e norte-americanos. Tornar esses artistas mais visíveis e conhecidos é algo que precisa ser feito, mas os picos culturais e a moda não mudam as divisões e desigualdades fundamentais no mundo. Elas se expressam, entre outras coisas, na diferença da infraestrutura cultural e, portanto, na possibilidade de produzir arte (Brett, 1990, p. 5).

Como resposta a esse vazio ou falta de conhecimento, Guy propôs uma exposição paralela intitulada *Transcontinental: nine Latin American artists* (Waltercio Caldas, Juan Davila, Eugenio Dittborn, Roberto Evangelista, Victor Grippo, Jac Leirner, Cildo Meireles, Tunga, Regina Vater) [*Transcontinental: nove artistas latino-americanos*]. Eram todos artistas vivos e trabalhando em diferentes locais do continente. O livro que acompanha a exposição começa com as palavras de Edward Said, na verdade, uma epígrafe que tinha sido recentemente publicada em um artigo no *The Guardian*, em 16-17 de dezembro de 1989. Olhando para trás, a citação parece ainda assombrar nossa realidade atual:

Estamos misturados uns aos outros de tal forma que a maioria dos sistemas nacionais de educação nunca poderia prever. Como combinar o conhecimento tanto nas artes quanto na ciência com essas realidades integradoras é, acredito, a questão do momento à medida que a década [de 1990] se aproxima.

Para Guy, as palavras de Said vão ao encontro de sua própria insatisfação com a separação de disciplinas (arte, ciência, política), a categorização da arte em torno de nacionalismos e as crescentes “realidades integradoras”, características da condição contemporânea.

No ano anterior, escrevendo para o catálogo da exposição *The Other Story*, organizada por Rasheed Araeen, Guy expressava essa insatisfação em relação à forma como as atividades nos anos 1950 do Independent Group passaram a

ser mitificadas em relação à história hegemônica da arte pop. É inegável que ele viu não apenas um paralelo à maneira como as atividades da Signals foram lembradas, mas também à necessidade de reivindicar conceitos estéticos e teóricos decorrentes de seu inerente internacionalismo:

Enquanto certos artistas e arquitetos são agora celebrados no Panteão Britânico – Hamilton, Paolozzi, os Smithsons – o que é completamente esquecido é a energia intelectual e imaginária de suas colaborações; quanto às fronteiras entre arte e arquitetura; ciência, arte e design; cultura erudita e cultura popular; arte e mídia não artística [*non-art media*], foram todas questionadas. Mesmo as práticas mais tradicionais da história da arte ao traçar as “origens da arte pop britânica” encobrem o fato de que esses artistas estavam tão interessados em, digamos, fotografia científica quanto em histórias em quadrinhos¹¹ (Brett, 1989, p. 111).

Seu alvo, que teimosamente permaneceu ao longo de sua vida como crítico, era aquilo que foi tachado como convencional, seu viés nacionalista, sua falta de curiosidade e sua propensão a seguir tendências, em suma, de se submeter a modismos. Ainda em seu ensaio no catálogo *The other story*, ele deixa isso claro afirmando que:

Parece-me equivocado se referir à atividade de vanguarda nos anos 1960 e 1970 na Grã-Bretanha como uma “coisa em si” – como forma de construir uma pequena história para ela – porque ela deve ser entendida em oposição e contestação à tradição, ao convencional, às instituições. Isto é o mesmo que dizer que é consensual em si, isto é, a história da arte amplamente aceita na Grã-Bretanha nesse período não foi construída sem negar, neutralizar ou tornar invisível o desafio da vanguarda. Tudo foi feito para amenizar um conflito de valores que é real e ainda permanece (Brett, 1989, p. 111).

¹¹ Eu nunca tive a chance de perguntar a Guy sobre o que ele pensava a respeito de ter seu ensaio publicado em *The other story*, reeditado no luxuoso catálogo publicado pela Sotheby's por ocasião da exposição, organizada por essa casa de leilão, tendo a Signals Gallery como tema.

Tal posição ressurgiria quando em 1991 ele foi convidado a contribuir para uma publicação do British Council celebrando os 40 anos da Bienal de São Paulo assim como o próprio papel do Council nessa mostra internacional. Guy começa seu ensaio afirmando sem rodeios que “um fato que me impressiona na relação que artistas brasileiros e brasileiros que trabalham com arte vêm mantendo com a Grã-Bretanha desde a década de 1950 é sua natureza quase que totalmente extraoficial” (Brett, 1991, p. 47).

Talvez a crítica mais franca de Guy ao longo de 1989, veio na forma do questionamento dos conceitos por trás da exposição *Magiciens de la Terre*, de Jean-Hubert Martin, na forma de um artigo intitulado “Earth and museum – local and global?” que vou citar aqui de forma mais extensa:

O título da exposição proposta em Paris, uma das poucas informações antecipadas, inevitavelmente nos faz perguntar: quem está falando? E para quem?

Magiciens. Descrever qualquer artista ocidental hoje como um mágico (Picasso, digamos) provavelmente seria algo encontrado apenas em anúncios publicitários. No discurso artístico atual isso seria considerado banal. Paradoxalmente é uma palavra que descapacita, que enfraquece a relação entre a estética e as dimensões sociais na prática de um artista. “Mágico” aparece no título como forma de fixar posições que a mostra aparentemente pretende fazer entre artistas institucionalizados e legitimados e aqueles que trabalham envolvidos com contextos religiosos em certas sociedades africanas, asiáticas e latino-americanas. Mas ao fazer essas associações, o termo inexoravelmente revela sua natureza como “projeção primitivista”.

De la Terre. Em sua estreita associação com Mágico como uma mensagem/massagem de palavras evocativas, a palavra “terra” (*terre*) tem sido obviamente usada aqui com um duplo significado: *terre* como a substância física, significando o elemental, o básico; e *terre* como o mundo, o planeta. Mas à medida que esses dois significados começam a divergir, um passa a representar o concreto, o particular, o local (ou na linguagem da arte, o *site specific*), e o outro caminha em direção a um conceito geral de totalidade, de visão geral – um abismo aparece entre dois tipos diferentes de experiência. O primeiro grupo associado à *terre* tem um conflito desesperador, uma luta pelos “direitos da terra”, seja para recuperar terras apropriadas ou simplesmente para ter um lugar

para viver, um espaço a partir do qual possa falar. Já o segundo grupo não possui perdas: é a *terre* de privilégios, do poder, que a cada dia que passa parece se tornar mais abstrata, movediça e, de fato, mais difícil de precisar sua “localização”.

Os termos se movem rapidamente para uma antítese polarizada. Em um extremo da escala estão as experiências de povos que tradicionalmente têm “um conceito de si como parte integrante do corpo social cuja história e conhecimento estão inscritos em um determinado território”, como Jean Fisher descreveu os povos originários da América do Norte. Na sua visão, “o território é uma entidade viva para ser nutrido e respeitado como se fosse literalmente o seu próprio corpo”.¹² Na outra ponta da escala está localizado o extremo de um superdesenvolvimento tecnológico, expresso por Jean Baudrillard em termos da percepção do piloto ou do motorista, que quando dirige está radicalmente alienado da Terra assim como também do próprio corpo.¹³

Esses antagonismos, em suas formas extremas, parecem aderidos à própria definição de arte. No mundo de hoje, os povos indígenas – grupos aborígenes na Austrália, os Maori na Nova Zelândia, os povos originários das Américas do Norte e do Sul – estão engajados em um esforço contínuo para manter o diálogo de seus legados culturais com as questões do presente, especialmente a luta pelos direitos da terra. Ao mesmo tempo, certas instituições – museus e, mais recentemente, as megacorporações que patrocinam exposições em museus – estão se esforçando igualmente para desassociar essas duas realidades. O Canadá tem sido recentemente palco de alguns desses exemplos. Na Feira Mundial de 1986, as autoridades decidiram que não podiam permitir que os próprios povos nativos controlassem um espaço no pavilhão intitulado “Índios do Canadá”, porque o usariam para chamar a atenção para as suas preocupações atuais, especialmente as lutas pela terra. E no ano passado, uma exposição de artefatos de povos originários da América do Norte no Museu Glenbow, em Calgary, que

¹² Nota do texto original: Jean Fisher, *Jimmy Durham*, “The ground has been covered”, *Artforum*, verão, 1988, p. 102.

¹³ Nota do texto original: Jean Baudrillard, “The Ecstasy of Communication”. In: Hal Foster (ed.). *Postmodern Culture*. London: Pluto Press, 1985, p. 128-129.

estava associada aos Jogos Olímpicos de Inverno, foi boicotada pelos índios Lubicon Cree. As companhias petrolíferas envolvidas no patrocínio da exposição operavam na área de Alberta do Norte [North Alberta], onde vivem os Lubicon Cree que, por sua vez, há 50 anos, disputam com os governos federal e daquela província uma reivindicação de terras.

O título da exposição de Calgary, *The Spirit Sings* [O espírito canta], contrastou estranhamente com as palavras de Bernard Omniak, o chefe dos Lubicon Cree: “o que está acontecendo agora é que nosso povo estaria muito melhor se alguém viesse até o nosso encontro e se livrasse de nós da forma mais rápida possível. Qualquer coisa para não ter uma morte lenta”. E ele mesmo apontou essa contradição gritante: “Nossa cultura está sendo glorificada pelas mesmas pessoas que estão causando danos aos povos nativos da nossa área”.¹⁴ As companhias petrolíferas baseadas naquela região são agentes desses danos, mas seu apelo é em direção ao espaço geral e universal da “cultura” que corresponde ao seu próprio poder abstrato e global. Os povos originários da América do Norte, por outro lado, têm que passar do universal para o local: da celebração dos artefatos como obras-primas da “arte mundial” que nós fazemos para o que realmente está acontecendo no território dos Lubicon Cree. Naturalmente, as megacorporações mostram sua “dependência” – uma vitalidade artística e beleza que não poderiam produzir por si mesmas e para as quais seus logotipos são completamente supérfluos e marginais. Mas elas perceberam claramente que podem fazer uso do mecanismo pelo qual nossa cultura cria uma estética centrada no objeto e sua contemplação, isolando essa experiência do resto da realidade.¹⁵ Seu verdadeiro poder reside na estreita comunicação que estabelecem com o seu público, isto é, nossa recusa em assumir a responsabilidade pelo todo. Passamos a ler a mensagem que existe por detrás do título da exposição de Calgary, já não de maneira tão edificante, mas diria de forma sinistra: um sinal de que estão sendo enganados.

¹⁴ Nota do texto original: Citado em *Last Issue*, Alberta, outono, 1987.

¹⁵ Nota do texto original: É revelador ver que o CANAL+, um dos patrocinadores de *Magiciens de la Terre*, apesar da retórica da “abolição de todas as fronteiras”, ainda pode, em seu material de promoção, permanecer conectado a um claro conceito de arte burguês e ocidental: “A todos os assinantes, CANAL+ optou por se dedicar a esse prazer único que é estar conectado à posse de obras de arte e oferecer esse deleite extremo que surge de sua contemplação”.

Nesse processo, o grupo colonizado e o frequentador da exposição, são, de fato, enganados pelo mesmo poder corporativo que, à medida que cresce, acaba absorvendo e integrando a fábrica, o museu, o Estado e a mídia em uma única hegemonia (o significado subjacente do “patrocínio corporativo das artes”). A ação desse poder em circunstâncias locais, bem como sua ação em círculos cada vez maiores, pode ser intensamente percebida em um curto mas esclarecedor livro de Eric Michaels sobre os esforços de um grupo aborígine localizado no centro da Austrália – os Warlpiri – para criar uma estação de TV local.¹⁶ Os Warlpiri foram envolvidos não apenas em uma luta pelo poder – para transmitir de forma autônoma seus próprios programas no lugar da mídia oficial – mas também numa disputa cultural, para articular a “identidade aborígine” em meio às imagens padronizadas e etnicizantes desse grupo transmitidas pelos canais de televisão. Michaels descreve como, ao ajudar o *videomaker* warlpiri Francis Jupurrurla Kelly a realizar seus próprios filmes, ele percebeu que a história aborígine está intimamente relacionada à terra e ao espaço: “Qualquer história vem de um lugar específico, e viaja de lá para cá, forjando associações que definem os caminhos pelos quais pessoas e cerimônias são interpretadas”.¹⁷

Contradições imediatamente surgem, e de fato Michaels relata que Francis Jupurrurla Kelly e os próprios Warlpiri assistem à televisão como se fosse uma espada de dois gumes: ela é tanto uma bênção quanto uma maldição. Eles desejam “descobrir mais sobre sua arte e divulgá-la para o resto do mundo”, mas ao mesmo tempo querem evitar perder o controle sobre ela nesse processo de reprodução e circulação que a própria natureza do vídeo torna possível. Permanecerá uma experiência cultural baseada na cultura material ou será engolida “em um futuro cujas características estão implícitas nessa singular expressão chamada de ‘estilo de vida’ [*lifestyle*]?” [...] Essa expressão agora substitui, em todos os lugares, a definição de cultura para indicar

¹⁶ Nota do texto original: Eric Michaels, *For a Cultural Future – Francis Jupurrurla Kelly makes TV at Yuendumu*, Art and Criticism Monograph Series, vol. 3, Melbourne: Artspace, 1987.

¹⁷ Nota do texto original: *Ibid.* p. 49.

a morte desta última em um período de avanço acelerado do capitalismo [...] O povo warlpiri, quando projetado nesse futuro ‘estilo de vida’ [*lifestyle*], deixa de ser warlpiri: eles são subsumidos como ‘aborígenes’, em um esforço para inventá-los como uma espécie de grupo étnico especial capaz de ser inserido nas frágeis fantasias do multiculturalismo australiano contemporâneo”.¹⁸

Não é difícil reconhecer nesse “futuro estilo de vida” [*lifestyle future*], o mesmo processo, mediado talvez pelas mesmas corporações transnacionais, que trabalham pela “nossa própria” cultura. Pergunto se os projetos subversivos e emancipatórios da vanguarda do século XX – desde os surrealistas em uma ponta, com suas propostas de “libertar o desejo”, até os construtivistas na ponta oposta, com seus planos de transformar o meio ambiente – foram reduzidos, primeiro pelo mercado de arte e depois pelo mercado mais amplo de estilo de vida [*lifestyle*], à mesma gama insípida de produtos de grife? E isso não exigiu novas estratégias dos artistas que resistem, ou ao menos refletem a respeito, nesse processo de recuperar o valor social e a eficácia da arte que as gerações anteriores buscaram? O pacote “étnico” e o pacote “modernista” estão lado a lado na prateleira.

Esse fato, creio, não passou despercebido por vários artistas ligados à vanguarda nos últimos 20 anos. Suas explorações da “relação entre culturas” (um dos temas declarados da exposição parisiense) têm sido inseparáveis de um ataque ao conceito burguês tradicional de arte (que está tão entrelaçado com as formas modernas de colonialismo e opressão). Resta saber se a exposição de Paris trará tal reflexão à luz ou tratará todo o assunto como um fenômeno “instantâneo”. É importante compreender o momento histórico e o contexto social de sua primeira aparição, e os problemas em que interveio. Não que estejamos apenas falando aqui sobre pontos para um debate, ou sobre questões isoladas. A característica da arte é a busca pela complexidade e profundidade de uma metáfora (Brett, 1989, p. 89-91).

¹⁸ Nota do texto original: Ibid. p. 71.

Essa busca pela “complexidade e profundidade da metáfora” guiou a escrita de Guy ao longo das décadas seguintes. Como pode ser observado no trecho acima, sua abordagem serviu para desembaraçar uma terminologia que, na maioria das vezes, seria empregada como um fato inquestionável. No ensaio sobre a instalação de Maria Theresa Alves, *Nowhere* [Em lugar nenhum], a partir de uma referência ao termo original grego “utopia”, tornado famoso pelo livro de Thomas More publicado em 1516, Guy responde à seguinte declaração feita pela artista: “Utopias talvez não possam servir como modelos, uma vez que são elaboradas de forma muito específica. Elas não são suficientes para permitir as possíveis potencialidades que o ser humano requer de um modelo”. Guy conclui que:

Nesse diálogo necessário, e no complexo questionamento de nossas histórias, se uma brasileira tem que se opor aos aspectos do pensamento utópico ocidental que eram inseparáveis das ideias de invasão, colonização e escravidão; um cidadão inglês, por exemplo, tem que elaborar que nossa atitude imperial não era inata, mas reflexo de uma construção, e que até mesmo alguns de nossos símbolos proeminentes de uma identidade cultural nacional se opuseram a ela, na sua essência, em termos que hoje ainda persistem (Brett, 1993, p. 4).

A partir dos anos 1990, Guy consolidaria sua escrita, dentro do contexto britânico, se voltando para a produção de artistas como Mona Hatoum, Susan Hiller, Rose Finn-Kelcey e Cornelia Parker. Também colaborava com várias instituições na organização de curadorias de grandes exposições retrospectivas de artistas dos quais por muito tempo esteve próximo. Muitos desses projetos maiores ocorreram na Europa e menos em Londres, solidificando sua crítica ao esnobismo institucional britânico. Essas curadorias foram de grandes exposições como: Hélio Oiticica, uma retrospectiva itinerante que começou no Witte de With, em Roterdã, e depois seguiu, entre 1992 e 1993, para Jeu de Paume, em Paris; Fundação Antoni Tapies, em Barcelona; e, Fundação Calouste Gulbenkian, em Lisboa; e, *Out of Actions: Between Performance and the Object*, realizada no Moca de Los Angeles em 1998, quando assessorou o curador Paul Schimmel.

Simultaneamente, vários ensaios foram comissionados para catálogos de exposições na Europa e nos Estados Unidos, incluindo: “Propos sur Takis”, em Takis, no Jeu de Paume, em Paris, 1993; “Sergio Camargo: esculturas”, na Fundação Calouste Gulbenkian, em Lisboa, 1994; “Equilibrium and polarity”, em

Victor Grippo, na Ikon Gallery, Birmingham, e Palais des Beaux-Arts, Bruxelas, 1995; “The amorphous us”, em Derek Boshier, no The Contemporary Arts Museum, em Houston, 1995; “The proposal of Lygia Clark”, em *Inside the visible, an elliptical traverse of 20th century art: in, of, and from the feminine*, para o MIT Press e ICA, Boston, em 1996; “The Museum of Space-Time” (‘El Museo de Espacio-Tiempo’), Remota — Eugenio Dittborn, no Museu de Bellas Artes, Santiago do Chile, e The New Museum, em Nova York, 1996; “Brevity and toil” (‘Brevedad y faena’), Rainer Krause: paisajes marginales/Las Listas, no Museu de Bellas Artes, Santiago do Chile, 1996; “David Medalla”, Life/Live, ARC — no Museu d’Art Moderne de la Ville de Paris, 1996; “Everything simultaneously present”, Tunga: 1977-1997, no Bard College, Nova York, 1997; e, “Lygia Clark: seis células”, Lygia Clark, na Fundació Antoni Tàpies, Barcelona, 1997, entre muitos outros.

Se essas listas demonstram a significativa posição internacional de Guy como crítico de arte, em grande parte, foi apenas a partir de 2000, talvez devido à abertura da Tate Modern e sua ênfase na arte moderna e contemporânea internacional, que Guy, embora ainda permanecendo independente, começou a ser mais frequentemente solicitado a contribuir com ensaios e a realizar curadoria de exposições em uma grande instituição do Reino Unido. Sua colaboração com o InIVA, fundado em 1994, sob a presidência de Stuart Hall e direção de Gilane Tawadros, é muito extensa para ser incluída aqui, mas também constitui outro aspecto de seu apoio à abertura do pensamento cultural britânico a um conjunto mais diverso e internacional de pensadores da arte, quer eles estivessem vivendo no Reino Unido ou não.¹⁹ Hoje, com a chamada virada decolonial, o trabalho de Guy e suas muitas lutas parecem ainda mais pertinentes. Ao compilar este, reconhecidamente limitado, esboço do corpo de trabalho de Guy que é muito mais amplo e complexo do que foi aqui apresentado, desejo lançar luz sobre o que tem sido uma abordagem pioneira, poética e perspicaz para o que hoje é amplamente descrito como “decolonialidade” na esperança de que a recente onda de interesse por esse assunto possa construir algo maior também a partir dele, e que a própria decolonialidade prove que não é apenas outra moda passageira do mundo da arte.

Londres, abril de 2021

¹⁹ Entre os trabalhos publicados de Guy pelo InIVA estão seus livros sobre Medalla, Li Yuan-chia e a sua própria coleção de ensaios *Carnival of perception*.

Michael Asbury é professor associado de história e teoria da arte e diretor adjunto do Research Centre for Transnational Art, Identity and Nation (TrAIN) na University of the Arts London. Reconhecido internacionalmente como especialista em arte moderna e contemporânea do Brasil, publicou extensivamente e foi curador de inúmeras exposições no Reino Unido, Europa e América Latina.

Tradução de Felipe Scovino

Revisão técnica de Michael Asbury

Referências

- ASBURY, Michael. E agora José? Sergio Camargo e os circuitos internacionais de arte nos anos 60. In: *Encontros fundamentais: IAC 20 anos*. São Paulo: UBU editora, 2020.
- BRETT, Guy. A magnet and a scrap of metal. In: BRETT, Guy; WELLEN, Michael (eds.). *Takis*. London: Tate Modern, 2019. (Catálogo de exposição).
- BRETT, Guy. Interview with Linda Sandino. *Arte & Ensaios*, 14, edição especial Transnational Correspondence, Rio de Janeiro, UAL/UFRJ, set. 2007, p. 206-237.
- BRETT, Guy. Introduction. In: *Carnival of perception: selected writings on art*. London: inIVA 2004.
- BRETT, Guy. The century of kinesthesia. In: BRETT, Guy (ed.). *Field Forces: phases of the kinetic*. Barcelona: MACBA; London: Hayward Gallery, 2000.
- BRETT, Guy. *Exploding galaxies: the art of David Medalla*. London: inIVA and Kala Press, 1995.
- BRETT, Guy. Nowhere. In: *Maria-Thereza Alves*. London: The Central Space, 1993.
- BRETT, Guy. The Sixties art scene in London. *Third Text*, v. 7, n. 23, p. 121-123, 1993.
- BRETT, Guy. Brazilian artists in Britain. In: *Britain and the São Paulo Biennial: 1951-1991*. London: The British Council, 1991.
- BRETT, Guy. Preface. In: *Transcontinental: nine Latin American Artists*. London: Verso, 1990.
- BRETT, Guy. Internationalism among artists in the 60s and 70s. In: *The Other Story*. London: The Hayward Gallery, 1989. (Catálogo de exposição).
- BRETT, Guy. Terre et musée – local et global. *Les Cahiers du Musée d'Art Moderne*, 1989. (Reeditado em inglês como “Earth and Museum – Local and Global”, *Third Text*, London, n. 6, primavera 1989.)

BRETT, Guy. Lygia Clark – the borderline of life and art. *Third Text*, n. 1, outono 1987.

BRETT, Guy. *Through our own eyes*. London: GMP Publishers and New York: New Society publishers, 1986.

BRETT, Guy. The Fad. In: *Lives: an exhibition of artists whose work is based on other peoples' lives*. London: Serpentine Gallery, 1979. s/p. Organizado por Derek Boshier, catálogo de exposição das obras selecionadas pelo Arts Council of Great Britain Collection.

BRETT, Guy. *Chinese peasant painting from the Hu County, Shensi Province, China*. London: Arts Council of Great Britain, 1976-1977.

BRETT, Guy. *Kinetic Art: the language of movement*. London: Studio Vista, 1968.

BRETT, Guy. *Delacroix. The Masters Series*, 15, Knowledge Publications, Fratelli Fabbri Editori, 1963

GUY BRETT Obituary. *The Guardian*, 30 March, 2021. Available at: <https://www.theguardian.com/artanddesign/2021/mar/30/guy-brett-obituary>. Acessado em 22 abr. 2021.

MAURICIO, Jaime. Sergio Camargo em Londres, *Correio da Manhã*, 20 jan. 1965.

MULLINS, Edwin. This Other – and unnecessary Eden. *Sunday Telegraph*, London, 4 mar. 1969.

Como citar:

ASBURY, Michael. Além do Brasil: lembrando Guy Brett *através de seus próprios olhos*. Trad. Felipe Scovino. *Arte & Ensaios*, Rio de Janeiro, PPGAV-UFRJ, v. 27, n. 41, p. 378-407, jan.-jun. 2021. ISSN-2448-3338. DOI: <https://doi.org/10.37235/ae.n41.20>. Disponível em: <http://revistas.ufrj.br/index.php/ae>



América Latina | Arte & Combate

Latin America | Art & Combat

Michelle Farias Sommer

 0000-0002-8689-2622
mihsummer@gmail.com

A convite da crítica de arte francesa Catherine Millet, o antropólogo chileno Diego Milos e eu assumimos a coedição de uma edição especial da revista *Artpress* – revista de artes mensal francesa publicada desde 1972 – para nos concentrar em discussões da prática artística latino-americana da atualidade.¹ A publicação, ocorrida em março de 2020, reuniu 27 textos de 17 autores entre pesquisadores latino-americanos de distintos países selecionados pelos coeditores para a produção de ensaios críticos inéditos. Praticamente a totalidade dos textos, independentemente da nacionalidade de seus autores, é marcada por discussões sobre os combates políticos, éticos e ambientais enfrentados pela América Latina contemporânea e o modo como a arte responde – e se responde – aos desafios do presente.

Para a edição n. 41 da *Arte & Ensaios* – Cânones em Rotação –, o dossiê América Latina | Arte & Combate apresenta-se como uma compilação de textos produzidos a partir de práticas artísticas, curatoriais e/ou institucionais em ocorrência na Argentina, no Brasil, Chile e México, que são agora publicados em suas línguas originais. O conjunto de textos selecionados – uma entrevista e quatro textos críticos produzidos por Andrea Giunta (Argentina), Amanda de la Garza Mata (México), Clarissa Diniz (Brasil), Rodolfo Andaur (Chile), Igor Moraes Simões (Brasil), bem como pela autora deste dossiê – anuncia a emergência de narrativas de esgotamento e resistência baseadas em histórias à margem. Nesse

Figura 1

Cholita Chic, *La emancipación de Las Ñustas*, photography print on canvas 150 x 180cm, 2018

¹ Millet, Catherine; Milos, Diego; Sommer, Michelle Farias. *Artpress* hors-séries Amérique Latine Arts et Combats, 2020. Paris. 130pp. ISSN 0245-5676. Disponível em: https://www.artpress.com/wp-content/uploads/woocommerce_uploads/2020/03/Art-press-HS-N53-.pdf. Agradeço a Andrea Giunta, Amanda de la Garza Mata, Clarissa Diniz, Rodolfo Andaur e Igor Moraes Simões a cedência dos textos para a composição deste dossiê (além da interlocução de sempre).

agora, considerando cânones em rotação, situar outros pontos de vista a partir da América Latina e seus contextos, é dar continuidade a giros *a la América Invertida*, de Joaquim Torres-Garcia (1943): ampliando-se perspectivas, no compromisso com a afirmação e visibilidade de conhecimentos e práticas procedentes da América Latina, impulsiona-se também a inscrição igualitária das historiografias em construção no século 21.

Na entrevista “Poéticas situadas”, realizada por mim no primeiro semestre de 2019, a historiadora da arte, pesquisadora e curadora argentina Andrea Giunta dá seguimento a seu discurso e prática militante, feminista e decolonial, crítica e curatorial, já implantada na exposição itinerante *Mulheres radicais: arte latino-americana 1960-1980*,² cocurada por Cecilia Fajardo-Hill e Giunta, que afirma: “La curadoria, junto a las perspectivas críticas de la historia del arte, son instrumentos de transformación”. Entre insurreições lexicais, reversões epistêmicas e novas inscrições vocabulares no debate sobre a desestabilização da linguagem dominante, tomam-se as expressões “ativismo”, “arte útil” e “usos da arte” para pensar a função social da arte em práticas curatoriais e artísticas politicamente comprometidas com as questões sociais. Pergunta-se: quais são os limites entre as possibilidades de a arte ser um instrumento para transformações e ser instrumentalizada por ideologias políticas?

A curadora, historiadora da arte e poeta mexicana Amanda de la Garza Mata é atualmente diretora do Museo Universitario Arte Contemporáneo (MUAC) vinculado à Universidade Autônoma do México (UNAM). É a partir desse contexto que la Garza pensa sobre o(s) lugar(es) da arte e escreve o texto “Algunas preguntas sobre el arte contemporáneo en México. Tableros, posiciones y cambios de juego”. Tendo como norte as perguntas ¿Cómo describir una escena compleja, problemática, compuesta de corrientes, placas tectónicas y puntos ciegos? ¿Dónde ocurre el arte?/¿Quiénes están narrando el arte?/¿Institución o independencia?, as posições discursivas da autora partem da observação de práticas em realização em instituições públicas e privadas, bem como da importância de espaços independentes e agentes específicos que influenciam jogos em um campo da arte em constante disputa no contexto mexicano.

² A exposição, curada por Andrea Giunta em conjunto com Cecilia Fajardo-Hill, foi montada em Los Angeles (Hammer Museum) em 2017, Nova York (Brooklyn Museum) e em São Paulo (Pinacoteca), ambas em 2018.

No ensaio “Em torno da ordem: arte e instituições no Brasil de agora”, a curadora e professora brasileira Clarissa Diniz – reunindo em seu currículo experiências institucionais diversas que lhe conferem, também, um olhar agudo sobre o tema – realiza um exercício de síntese contundente ao analisar as respostas institucionais (ou a ausência delas) à sequência recente de boicotes e censuras a exposições e ações artísticas que marcaram o campo institucional da arte no país em 2017 e 2018. E aponta que a agenda de valores que conduziu o debate político nas últimas eleições presidenciais (2018) orientou igualmente as instituições: “enquanto algumas parecem ter fincado o pé na contramão do conservadorismo do país, outras sucumbiram a ele”.

Rodolfo Andaur é curador e gestor cultural nascido em Tarapacá, norte do Chile. Suas práticas de escrita, realização de exposições, metodologias e seus projetos são impulsionados por um compromisso curatorial e político: dar visibilidade à produção artística chilena que está além das que ocorrem na capital, Santiago. No texto “Nuevas latitudes del arte contemporáneo” Andaur debate a irrupção de novos formatos expositivos e a política de financiamento público de projetos de artes visuais no Chile após 2018.³ O despertar criativo que dinamizou o trabalho coletivo e colaborativo no sul e norte do Chile é apontado a partir de práticas artísticas autogestionadas em cidades como Arica, Iquique, Coquimbo, Valparaíso, Concepción, Temuco e Punta Arenas. Em comum, essas práticas apresentam debates que estão além das próprias fronteiras, a construção de memória histórica, a exposição da realidade indígena e a sustentabilidade ecológica.

O professor e doutor em história, teoria e crítica da arte Igor Moraes Simões trabalha na interface entre exposição, montagem fílmica, histórias da arte e racialização, e sua voz é importante contribuição às lutas pela visibilidade de sujeitos negros nas artes visuais brasileiras. Em “Vozes negras e suas amplificações nas artes visuais brasileiras”, Simões aponta para a urgência de repensar a historiografia da arte a partir da inserção de questões de negritude como item absolutamente fundamental para os empreendimentos teóricos de hoje. Concentrando-se na análise de contribuições de teóricos e artistas negros, o autor

³ O texto foi publicado posteriormente em: <https://letargo.cl/Nuevas-Latitudes-del-Arte-Con-temporaneo>.

assinala: “As artes visuais no Brasil sempre foram lugar marcado pela presença de mãos negras”.

Entre a produção de ensaios críticos para a *Artpress* ao longo de 2019, a publicação da revista em março de 2020 e a elaboração do dossiê América Latina | Arte & Combate, no início de 2021, o mundo mudou. Naquele agora – antes de um fim de (um) mundo imposto pela disseminação da Covid-19 – os ensaios escritos apresentados aqui já apontavam para condições dramáticas de trabalho e possibilidades institucionais muitas vezes inexistentes. E, apesar de, registravam também, em paralelo, a ocorrência da experimentação de novas epistemologias na arte que – oxalá! – lancem algum oxigênio em direção a outras formas de existência-resistência em construção em uma América Latina tão diversa e plural.

Michelle Farias Sommer é escritora, pesquisadora e pós-doutoranda em *Linguagens Visuais na EBA/PPGAV/UFRJ (desde 2017)* com bolsa *Capes/PNPD*.

Dossiê submetido em março de 2021 e aprovado em junho de 2021.

Como citar:

SOMMER, Michelle Farias. Dossiê América Latina | Arte & Combate. *Arte & Ensaios*, Rio de Janeiro, PPGAV-UFRJ, v. 27, n. 41, p. 409-413, jan.-jun. 2021. ISSN-2448-3338. DOI: <https://doi.org/10.37235/ae.n41.21>. Disponível em: <http://revistas.ufrj.br/index.php/ae>

Poéticas Situadas

Situated Poetics

Entrevista com Andrea Giunta
por Michelle Farias Sommer

*Andrea Giunta's interview
by Michelle F. Sommer*

Em sua prática crítica e curatorial ativista, Andrea Giunta tem problematizado, a partir de perspectivas feministas e decoloniais, as insistentes invisibilidades e lacunas de representação na história da arte do passado e do presente, em simultâneo. Nesta entrevista, estão em debate a construção de léxicos que desestabiliza a linguagem dominante, ativismo e função social da arte hoje, pensando também sobre o poder das imagens em circulação na sociedade em rede. Mediante sua prática, Andrea Giunta é peça fundamental na transformação da historiografia da arte latino-americana do aqui e agora em direção a um depois.

Michelle Sommer

MS / Recientemente una serie de exposiciones se han propuesto revisar la historiografía del arte latinoamericano a fin de atender contra las lagunas de la historia del arte del siglo XX. La exposición *Mujeres radicales: arte latinoamericano 1960-1985* es un ejemplo en esa dirección. En su práctica curatorial hoy, pensando en el desafío de realización de una bienal en el siglo XXI en un contexto represor, cuáles son las estrategias y metodologías empleadas para evitar nuevas invisibilidades y enfrentar los riesgos de la construcción de la historiografía del arte del presente?

AG / *Radical Women* es un proyecto muy diferente que el que involucra una bienal. *Radical Women* fue una exposición histórica, cuyo propósito fue revisar los años 60-80, y, por supuesto, dar nueva visibilidad a artistas que fueron muy destacadas en esos años y que luego quedaron fuera de los relatos nacionales del arte latinoamericano y también del relato regional. En tal sentido, una exhibición histórica requiere investigación sistemática, a fin de revisar todo el período. Una bienal no trabaja desde tales puntos de partida, se centra más

en abordar un problema y plantear interrogantes, que se investigan desde la selección de obras. Cuando me invitaron a curar la bienal, a partir de la selección de proyectos, las elecciones presidenciales aún no habían sucedido. Querían hacer una bienal sobre lo femenino, sobre las mujeres, sobre la sexualidad y su problematización. La propuesta resultaba una continuación lógica del proyecto que estaba finalizando, Radical Women. La bienal me permitía investigar otros contextos, más allá de América Latina, y también ir más allá de la categoría mujeres. En tal sentido, estoy trabajando con conceptos y geografías más amplios. Pienso que en un contexto de censura y vigilancia sostener un proyecto de creatividad que expande nociones establecidas en el mundo del arte es una forma de establecer una apertura, un espacio de intercambios y de comunicación. Es una forma de resistencia, de mantener valores humanos que hemos conquistado y de celebrarlos, y también de señalar zonas de borramientos.

Si bien no puedo adelantar mucho sobre la bienal, ya que las incógnitas son parte de sus estrategias, si puedo decir que la selección de artistas en la que estamos trabajando moverá de una manera clara las establecidas restricciones del mundo del arte, que van más allá de quien esté en el gobierno. Tenemos que interrogar el mundo del arte en su propia estructura para preguntarnos si no existe una forma de censura sistémica, inherente a su funcionamiento, que excluye demasiadas voces. Se trata de un mundo predominantemente blanco, patriarcal y socialmente selectivo. Quienes pertenecen a clases medias y altas, quienes pueden hablar inglés, quienes pueden viajar, tienen más posibilidades de pertenecer a ese mundo. Si las mujeres son más de la mitad de la población del mundo, si ellas representan más del 60 % de la población estudiantil en las escuelas de arte, ¿no resulta paradójico, contradictorio, que, en el mejor de los casos, las artistas mujeres representen el 30% del mundo del arte? Si en Brasil más de la mitad de la población del país es negra, ¿no resulta paradójico que artistas mujeres y varones negros representen el 1% del mundo del arte? También se está señalando la no representación de la población y la cultura indígena en el mundo del arte. Entonces la exclusión, la censura, opera de una forma sistémica, no enunciada, en el propio mundo del arte. Y no se trata de trabajar con estadísticas, estas son solo estrategias para volcar en número exclusiones que afectan el mundo de lo sensible y del conocimiento estético. Por el contrario, no presentaremos la bienal desde las estadísticas, ya que uno de nuestros objetivos

es abordar la diferencia sin diferenciación. No vamos a decir cuántas mujeres, cuantos varones, cuantos artistas negrxs o indígenas estamos incluyendo. Pero estarán, y con sus obras subvertirán el universo de lo que conocemos del mundo del arte tal como hasta ahora se ha planteado, muy especialmente en Brasil. La pregunta importante es, entonces, qué es lo que nos estamos perdiendo, qué es lo que no estamos pudiendo ver. La bienal quiere destacar esto y abordarlo desde la selección que se está planeando. No he respondido en detalle, pero estoy proporcionando varias claves para anticipar los propósitos de la bienal.

MS / Se percibe la emergencia de un ‘furor del margen’ en prácticas curatoriales como parte constituyente del ‘estado del arte’ hoy. Estas prácticas arrojan luz a las narraciones hasta entonces ausentes y son, en su mayoría, impulsadas por estudios postcoloniales y cuestionamientos sobre identidad de género. En paralelo, ocurre también una nueva construcción de léxicos que desestabilizan el lenguaje dominante. ¿Está en curso un giro lexical en las artes? ¿Es posible pensar en especificidades de lenguaje en el contexto latinoamericano hoy, considerando complejidades culturales y políticas?

AG / Sin duda estamos inmersos en un giro lexical. Aunque no se trata, exactamente, de inventar términos, sino de reponer y dar prioridad a aquellos que señalaron los propios artistas – por ejemplo, los artistas latinoamericanos – cuando denominaron a sus poéticas con nombres específicos (antropofagia, muralismo, madi, Martin Fierro, Perceptismo, Signo, entre miles de nombres acuñados para denominar lo que proponían) en lugar de los coloniales gestados en el eje euronorteamericano (surrealismo, conceptualismo, minimalismo, para mencionar tan solo algunos). El arte latinoamericano ha sido predominantemente analizado como periférico o derivativo, cuando en verdad los programas de los artistas latinoamericanos, al menos desde la Segunda Gran Guerra, fueron concebidos desde un espíritu de innovación y originalidad. En el libro que estoy publicando a fin de año con la editorial Siglo XXI, planteo que después de la Segunda Gran Guerra las vanguardias (o las neovanguardias) se volvieron simultáneas, sucedían en dinámicas que ya no estaban en la relación derivativa o de dependencia que antes se suponía (aunque yo considero que esta valoración también es errónea), cuando los artistas iban a París a estudiar, a aprender los principios de la modernidad artística. Entiendo que la modernidad latinoamericana también fue simultánea, no derivativa: las relaciones estilísticas no bastan

para sostener que el arte latinoamericano es derivativo respecto del europeo, porque entonces habría que decir que el arte moderno europeo, por ejemplo el cubismo, es derivativo respecto del arte africano, la gran matriz del arte moderno.

Desde mi perspectiva la noción de margen también es colonial, tanto como la de descentramiento. Ya que ¿se es margen respecto de qué? ¿de un centro que sigue regulando una relación de identidad?, el arte latinoamericano sería el margen de... o descentrado respecto de... Yo prefiero referirme a simultaneidades, tiempos específicos, poéticas situadas, no a márgenes o descentramientos.

A esta complejidad hay que añadir que las historias del arte del siglo 20 y aun 21 borran el arte que sucede fuera del eje euronorteamericano. En tal sentido podrían considerarse incompletas, parciales. Son historias provinciales, porque relatan la historia del arte de una parte del mundo, y a la vez coloniales o imperiales, porque entienden que el arte que se hizo en estas provincias del mundo es el arte del mundo. Una triste ceguera que impide apreciar aquello que el arte hace: contribuir a conocer culturas, afectos, sensibilidades diversos. Los relatos reductivos dominantes impiden aproximarse al arte en toda su complejidad y riqueza. Creo que esto quedó claramente expuesto cuando, como signo de protesta contra los países ‘censurados’ por las políticas migratorias de Trump, el MoMA sacó de sus reservas obras de artistas de los países penalizados y las colocó entre los Picasso y los Matisse. Se recortaba en esas obras un fulgor inesperado, sorprendente, bello, complejo, que quebraba lo que conocemos sobre la colección del museo. Cuando decimos que el arte del mundo es el que se realiza en Europa o en los Estados Unidos, nos estamos perdiendo el arte del mundo.

Me parece importante resaltar, entonces, que el giro lexical no radica en inventar nombres, en idear un léxico, sino en dar visibilidad a nombres que remiten a poéticas borradas.

Cuando co-curé con Agustín Perez Rubio la exposición Verboamérica, partiendo de la colección del Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires, incluimos en el catálogo un glosario de los términos que se vinculaban a las poéticas de los artistas de la exposición. Y fuimos más allá de los movimientos artísticos. El glosario comienza con el término activismo, porque el activismo es central en la articulación de muchas vanguardias latinoamericanas, ya desde los años 1920. Anarquismo, peronismo, comunismo, guerrilla, se vincularon a las poéticas latinoamericanas. Estos términos estaban fuera de una historia que

se narra desde los términos estilísticos cubismo, futurismo, surrealismo, conceptualismo (colonialmente reinscrito como ‘conceptualismo político’).

Entiendo que la curaduría, junto a las perspectivas críticas de la historia del arte, son instrumentos de transformación. Revisan, investigan, reconceptualizan, transforman los relatos establecidos y proponen nuevas interpretaciones. Las estrategias curatoriales están modificando normas de lectura, desde una perspectiva feminista y desde una perspectiva decolonial.

MS / Retomo el vocablo activismo para pensar acerca de prácticas curatoriales y artísticas políticamente comprometidas con cuestiones sociales hoy. En 1980, la crítica de arte Aracy Amaral publica el libro *Arte para qué? La preocupación social en el arte brasileño 1930-1970*, debate sobre la participación del artista en la sociedad, ampliando la investigación para el contexto latinoamericano. En ese mismo año, el crítico de arte Mário Pedrosa (1900-1981) firma la ficha número 1 del Partido de los Trabajadores, al lado de Luiz Inacio Lula da Silva: un gesto que simboliza fuertemente el debate sobre la función social del arte, tema sobre el cual se concentró a lo largo de toda su trayectoria crítica. Desde finales del siglo 20 hasta ahora, términos como arte útil, usos del arte, entre otros, parecen haber ganado fuerza. En ese contexto – la función social del arte hoy – cuáles son los límites entre el arte ‘ser un instrumento para’ y ‘ser instrumentalizado por’?

AG / Me complace que menciones ese libro de Aracy Amaral, ya que es un libro singular, sobre todo en el contexto de la historiografía del arte brasileño que por muchos años fue predominantemente formalista – algo que está modificándose en los últimos tiempos: pienso, por ejemplo, en el estudio de Claudia Calirman sobre artistas extraordinariamente políticos que actuaron durante la dictadura brasileña. La historia del arte en Brasil se articula desde un modelo evolutivo de las formas que culmina en la abstracción. Y este modelo se ha exportado. La abstracción es la alfombra mágica para globalizar el arte latinoamericano. Pero por supuesto, a pesar de sus texturas, una alfombra es plana, y el arte está lleno de rocas y orografías que lo hacen fascinante. El libro de Aracy representó una interrupción interesante. Es deslumbrante que señales la simultaneidad entre ese libro y la fundación del PT, no recuerdo haberla percibido. Es sumamente interesante.

Mi punto de partida es nunca decirle al arte qué debe ser. Me interesa lo que sucede sin exaltar ni demonizar. Porque de lo contrario estaríamos ubicándonos nuevamente en las largas y extenuantes polémicas respecto de la relación entre el arte y la política. Fueron esas polémicas, características de los años 1960, post revolución cubana, pre-68, las que llenaron páginas que iban de Galvano della Volpe a Brecht, por citar tan solo algunos de los referentes que se citaban, las que me llevaron a interesarme por los procedimientos que habían permitido a una obra erigirse con el poder de las imágenes desde 1937 en adelante. Me refiero a *Guernica*. Lo que para mí fue extraordinario fue encontrarme con que en esos largos artículos, escritos en una tipografía apretada, textos que no te dejaban respirar, el ejemplo que se enarbolaba, una y otra vez, como unión perfecta del arte con la política, era el *Guernica* de Picasso. Lo curioso – y absurdo – para mí era que en esos años 1960, cuando el arte se desmaterializaba, cuando el cuerpo femenino y masculino irrumpían como territorios a explorar, cuando la autonomía del lenguaje artístico estallaba en el lenguaje de los desechos, la basura, las sustancias del cuerpo, la acción, la intelectualidad de izquierda encontraba que el ejemplo perfecto a sus búsquedas era un cuadro realizado 30 años antes (!) Entonces, me interesa pensar que el arte es lo que tiene que ser en cada coyuntura, sin prescripciones ni proscripciones. Me interesa luego interrogar el pasado y el presente y ahí sí, hago mis propias selecciones.

Probablemente la pregunta central que recorre todas mis investigaciones tiene que ver con el poder de las imágenes y del arte. Qué es lo que en ellas se condensa, qué es lo que ellas detonan. Una imagen, una obra, es un objeto, una superficie, animada simultáneamente por una fuerza centrípeta y centrífuga. En ella se funden mundos, conocimientos, deseos, proyectos, y ellas se depositan, actualizadas (su condición anacrónica hace esto posible, se trata de imágenes que actúan en distintos tiempos, más allá de aquél en el que fueron concebidas) en distintos presentes, activan a distintos públicos. No me interesa la mirada curatorial que dictamina, muchas veces sin mirar con cuidado, qué es bueno qué no, qué es acertado qué no. En tal sentido, soy más una historiadora frente al paisaje de lo que fue, que se interroga sobre las razones por las que una obra impacta en sus públicos, es celebrada o censurada, es objeto de debates, de deseos de poseerla o de controlarla. Así sucede, evidentemente, con *Guernica*, una obra tan poderosa, que es la fuerza central de un museo como el Reina Sofía,

a su pesar: invito a permanecer diez minutos en la puerta del museo y oír cuantas veces el público pregunta “dónde está el *Guernica*”. A mi me interesa saber por qué sucede eso.

Ahora bien, volviendo al activismo, creo que es sumamente interesante analizar el activismo artístico en sus propias claves. Actualmente soy una activista en un grupo artístico feminista. Y me interesa sobremanera constatar hasta qué punto las prácticas generan teoría. Para mi es una experiencia de extremo conocimiento nuevo participar de las acciones. El activismo ha acumulado una historia específica de sus prácticas. Es profundamente variado, trabaja con estrategias diversa, poéticamente conmovedoras. Cito un ejemplo: en marzo de 2018 quisimos visibilizar hasta qué punto el montaje de la colección del Museo Nacional de Bellas Artes de Argentina era patriarcal. Sobre 250 obras solo 22 eran de artistas mujeres. Entonces propusimos al director que el 8M se apagasen las luces de las salas y se encendiesen solo las de las obras de las artistas mujeres. El museo quedó casi a oscuras. Los focos generaron imágenes poderosas, bellas, poéticas, políticas. También hemos proyectado en los edificios de la ciudad frases en favor de la legalización del aborto en la Argentina, y ver esas constelaciones de palabras en los edificios de la ciudad, más allá de su contenido político, es bello. El activismo es más eficaz cuando se articula desde imágenes poderosas. Esta es una conclusión a la que arribo, no una premisa, no una receta, menos un mandato.

MS / Retorno al tema sobre el poder de las imágenes y del arte. Pensando a partir de *Guernica* – una de las imágenes más representativas de la historia del arte del siglo 20 – es posible apuntar el pictórico como lenguaje artístico principal dominante en la construcción de narrativas imagéticas de aquel período que tiene el museo como espacio guardián de su exhibición. En el siglo XXI, plataformas como el Facebook e Instagram han sido utilizadas como herramientas para producción y circulación de prácticas artísticas, entre otras. ¿Cuáles serían las imágenes representativas de la historia del arte de las primeras dos décadas de ese siglo considerando la sociedad en red? Y ¿especulando sobre futuros (tal vez apocalípticos), cuáles serían los espacios guardianes de esas imágenes en 20 años?

AG / Es una pregunta interesante que no sé si puedo responder. Pienso que lo pictórico tiene un carácter condensador de la imagen que le confiere un

aura adicional al poder de la fotografía. Trabajé hace unos años sobre los retratos de Eva Perón. Me interesó el hecho de que la imagen “oficial” de Evita no proviene de una fotografía sino de una pintura – que a su vez se inspiró en un conjunto de fotografías. No pude explicar las razones, solo pude especular que en la pintura se producía una condensación de los rasgos de Eva y que, además, por tratarse de una pintura, poseía un aura de arte que la elevaba por sobre la copia analógica de su propio rostro. Pero no pude demostrar mi hipótesis, solo dejarla en suspenso. Analizado históricamente, puedo decir que el poder de las imágenes se basa en el efecto que han producido en distintos públicos, efecto que no es independiente de la configuración específica de las imágenes. *Guernica* por su tamaño, su composición, su paleta, es una obra impactante, más allá de las circunstancias a las que se vincula. Pensando en obras que han producido debates intensos agregaría *Diner party*, de Judy Chicago, o *La civilización occidental y cristiana*, de León Ferrari. En las últimas dos décadas puedo decir, por ejemplo, que obras que produjeron intensos debates, como el tiburón de Damien Hirst, probablemente perduren como síntoma de una época, más allá de su existencia futura real. En cuanto a la sociedad en red, no imagino las formas de perdurar. He expuesto obras creadas a partir de los imaginarios que crea Facebook, basadas en la creación de comunidades en red articuladas a partir de los deseos, e investigo artistas que construyen identidades para sitios de citas o para Instagram, identidades queer que se espejan en las redes para crear dispositivos de auto representación. Me interesa, es un síntoma de época, aun cuando encuentro sus procedimientos y, sobre todo, sus imágenes, extraordinariamente repetitivos. Pero no puedo decir nada acerca de su capacidad de perdurar. Sabemos que el universo digital nació con dificultades. La conversión de las imágenes en la medida en que los *software* se reemplazan no fue en un principio óptima. Lo que nos queda de las experiencias tempranas – pienso en los años 1990 – son las imágenes impresas. En tal sentido, creo que por el momento el poder de las imágenes en red se verifica más en relación a su capacidad de dirigir el humor social – instrumentada en relación con la política – que en sus efectos estéticos, museográficos, patrimoniales. El mundo del arte sigue todavía regulado por el mercado que compra y vende, o por el coleccionismo de las obras. Se coleccionan videos que muchas veces se exhiben en sala, al lado de las pinturas, objetos, archivos. Pero encuentro que el arte que se realiza en red para

ingresar en la museografía generalmente lo hace impreso. Existen instituciones que conservan los videos, como Videobrasil, en São Paulo, y los museos están trabajando en la formación de departamentos digitales, pero es un proceso lento que no acompaña la actividad artística que se desarrolla en las redes. ¿Quiénes guardarán esas obras en 20 años? Realmente, no lo sé.

Andrea Giunta is a curator, reseacher and professor at Buenos Aires University, Argentina, and visiting scholar at the University of Texas, Austin. She is the author of several books that include *Avant-garde, Internationalism and Politics. Argentine Art in the Sixties* (Durham, Duke University Press, 2007), *Poscrisis. Arte argentino después del 2001* (Buenos Aires, Siglo XXI, 2009), *Escribir las imágenes. Ensayos sobre arte argentino y latinoamericano* (Buenos Aires, Siglo XXI, 2011). In 2018 it was published her book *Feminismo y arte latinoamericano. Historias de artistas que emanciparon el cuerpo* (Siglo XXI). Co-curator of the exhibitions *Radical Women. Latin American Art, 1960-1985* (Hammer Museum, Brooklyn Museum and Pinacoteca de São Paulo, 2017-2018); *Verboamérica* (MALBA, 2016-2018), *Extranjerías* (MUAC, México, 2012), she is now the curator of the *Bienal 12. Porto Alegre*, opened in April, 2020.

Como citar:

SOMMER, Michelle Farias. Poéticas Situadas — Entrevista com Andrea Giunta. *Arte & Ensaios*, Rio de Janeiro, PPGAV-UFRJ, v. 27, n. 41, p. 414-422, jan.-jun. 2021. ISSN-2448-3338. DOI: <https://doi.org/10.37235/ae.n41.22>. Disponível em: <http://revistas.ufrj.br/index.php/ae>

Algunas preguntas sobre el arte contemporáneo en México. Tableros, posiciones y cambios de juego

Some questions about contemporary art in Mexico.

Boards, positions and game changes

Amanda de la Garza Mata

amanda.delagarza@muac.unam.mx

¿Cómo describir una escena compleja, problemática, compuesta de corrientes, placas tectónicas y puntos ciegos? ¿Dónde ocurre el arte?/¿Quiénes están narrando el arte?/¿Institución o independencia?

Las preguntas que he formulado parten de un contexto, por un lado, un interés internacional por lo que sucede en el país, tanto a nivel de la producción artística como institucional, y por el otro, un contexto político y social convulso. Esta escena artística no podría ser ajena al tiempo social de donde surge. Mi descripción parte de los posicionamientos discursivos que surgen en las instituciones públicas y privadas, así como de la importancia que tienen hoy los espacios independientes, pero también a partir de agentes específicos, en tanto tienen un grado de influencia en un campo en disputa. Los forcejeos son discursivos, económicos, atienden a lógicas de dominación y poder dentro y fuera del campo artístico. Por su parte, la escena global del arte está plagada de asimetrías, el lenguaje internacional y sus rutas de circulación están sustentadas a la vez que ocultan una política de fuerzas y de relaciones todavía coloniales.

La ecología cultural en México es actualmente diversa y diferenciada. El arte ocurre en un entorno institucional consolidado al mismo tiempo que en una escena independiente con una actividad febril. Sin embargo, esta burbujeante y delirante realidad no solo parte de la enorme energía artística sino de la precariedad económica del sistema, así como de la ausencia o la incapacidad de espacios institucionales para contener el flujo de la discusión que ocurre en estos espacios, a la par que a las enormes carencias que las universidades tienen en materia de formación artística.

México ha tenido en los museos y en el arte una política de Estado, herencia del siglo 20. Es uno de los países de la región con mayor consolidación

institucional en el ámbito público. Tan solo en la Ciudad de México, la UNAM (la Universidad Nacional) cuenta con cinco museos de diferentes escalas. A los museos de la UNAM se suman los directamente vinculados al Ministerio de Cultura. El sistema de museos en México se ha sustentado bajo la idea de la cultura pública, deudor del modelo francés. Sin embargo, el cambio de juego en las últimas décadas puede remitirse institucionalmente a dos momentos: el surgimiento de nuevos agentes institucionales provenientes del mundo privado (museos, fundaciones, ferias y galerías) y la reactivación de las lógicas de producción independiente. Este fenómeno forma parte del ingreso de México a una economía neoliberal, y del cambio de paradigma en términos de la producción cultural a nivel global.¹ Así mismo, el arte contemporáneo en México ha logrado su inscripción dentro del marco institucional – no solo en la programación de museo sino de la producción historiográfica a partir de archivos – atraer a sedientos nuevos públicos, al mismo tiempo que ha logrado inscribirse en el gusto de ciertas capas sociales.

Los modos de participación de los espacios independientes en la escena del arte en México ha mutado en las últimas décadas y su relación con el sector institucional también.² Los años 1980 y 1990 del siglo pasado estuvieron marcados por una proliferación de espacios independientes, como resultado, en ese entonces, de la incapacidad y negativa de las instituciones para inscribir el arte contemporáneo en la narrativa del arte local. Los artistas que fundaron y activaron esta escena son quienes por diversos motivos lograron inicialmente insertarse en el circuito global del arte, en un momento en que las relaciones Sur-Norte en el circuito artístico eran mucho más desiguales y acendradas. Artistas como Gabriel Orozco, Yoshua Okon, Abraham Cruzvillegas, Carlos Amorales, y Francis Alÿs, entre otros, lograron construir una visibilidad fuera de México. Una vez que la escena institucional cambió, un impasse se apoderó de los espacios independientes.

¹ Para una revisión a fondo de estos procesos se puede consultar: Emmelhainz, junio 2016: 281-305 (traducido al inglés). De igual manera, Medina, 2017 y Debroise, 2017.

² En el 2015, la artista visual Tamara Ibarra, junto con otros artistas, realizó un mapeo de los espacios e iniciativas independientes en México y algunos países de América Latina, que se depositó en la plataforma Yei. Dicha investigación también derivó en una serie de encuentros de espacios independientes bajo el título de Boomerang.

El panorama actual de los espacios independientes es vivificante a la vez que confuso y caótico, en constante reconfiguración por a la mutabilidad y corta vida de estos espacios. Está marcado por una intensa actividad no solamente en la Ciudad de México sino en otras capitales del país como Guadalajara, Tijuana, Monterrey, Oaxaca, entre otras ciudades. Espacios como Cráter Invertido o Biquini Wax EPS, veteranos en su juventud, han resistido la transformación de la escena en los últimos diez años. Cráter Invertido no solamente partió de una abierta convicción política, ligada al ideario zapatista, sino a una agenda autonómica que, no obstante, mantenía una relación tensa con las instituciones y sus personajes. Esta agenda se ha nutrido a lo largo de los años por la obra individual de sus participantes y por uno de los brazos más vivos de su producción: la imprenta risográfica Cráter Invertido.

En consonancia histórica con los artistas y los movimientos estudiantiles y políticos de los 1960 y 1970, del siglo pasado, muchos colectivos y proyectos independientes han reivindicado y reactivado la producción editorial autónoma y de bajo costo. Algunos de los proyectos que han formado parte de este impulso son: Ediciones Económicas, bajo la batuta de Nicolás Pradilla, el proyecto RBD de Bruno Díaz, Fiebre Ediciones y muchas otras iniciativas, como la revista experimental *Caniche*, de la artista Elsa-Louise Manceaux. Bajo esta misma línea de trabajo, destaca el espacio Aeromoto: una pequeña colección internacional de fanzines y libros de artista (ediciones limitadas o tirajes cortos) abierta al público, tanto de literatura como de arte contemporáneo. Ahí ocurren talleres, presentaciones de libros y un flujo continuo de donaciones de libros peregrinos de todo el mundo. Este espacio es heredero de las prácticas de archivo emprendidas por el arte correo y el archivo de libros de artistas impulsado por Ulises Carrión, Other Books and So, en el Ámsterdam de los años 1970.

Uno de los ejes que ha dirigido la actividad de estos espacios independientes ha sido la construcción y discusión en torno a la noción de los colectivos y lo común; la solidaridad no solo como una forma connatural a la producción artística sino también como una respuesta a la precariedad económica, a la competencia feroz y a la escasa circulación en los espacios institucionales y galerísticos. En este complejo panorama de miradas cruzadas y de respuestas ante los debates y las agendas sociales destaca también la iniciativa feminista PRRAS! Ésta busca visibilizar, a través de iniciativas diversas, el trabajo de las

mujeres en el mundo de la cultura y construir una comunidad feminista a partir de nociones como las de sororidad.

A diferencia de la radicalidad con la que en otros momentos operaron globalmente los espacios independientes (por fuera del sistema), su relación con el ámbito institucional es hoy de cercanía y distancia. Al mismo tiempo, la consolidación de una escena global del arte ha hecho que su capacidad de movilidad y contacto con otros espacios similares en muchas otras partes del mundo sea parte integral de su perfil y actividad. Los espacios independientes en México gozan hoy en día de un nivel de agencia insospechada, lo cual es un indicador para pensar que en cierta medida la discusión crítica de las artes se ha desplazada hacia este ámbito.

¿Cómo se han transformado las preguntas y las prácticas artísticas?

En ese esta cuenta larga de tres décadas, las preguntas y los discursos han cambiado. Si la narrativa del arte en México ha estado dirigida de manera predominante desde el centro del país – siempre centralista –, hoy en día hay otras escenas en diferentes regiones que operan con cierta autonomía frente a la Ciudad de México.

Desde mi punto de vista, hay tres vertientes prominentes en las prácticas locales. En las últimas décadas, una de las operaciones artísticas más relevantes ha sido la deconstrucción de la ideología nacionalista producida por el partido de Estado, al mismo tiempo que una persistente investigación sobre el recurrente estado de crisis, la desigualdad y devastación social. El arte en México ha intentado por varias décadas perforar la gruesa piel de la narración del Estado posrevolucionario, la noción de progreso moderno, así como la herencia pedagógica y estética del muralismo mexicano. La ciudad y la frontera fueron en los 1990 y 2000 temas privilegiados en la producción artística. La ciudad de México como distopía y, por otro lado, la frontera entre México y Estados Unidos como parte de este mismo malestar social. La insurrección indígena zapatista en 1994 tuvo un impacto importante en este camino. Al mismo tiempo, la guerra contra el narcotráfico y la violencia de los carteles, agudizada a partir de los 2000, se apoderaron del territorio nacional, en especial de las provincias mexicanas. Ello produjo no solamente un cambio de juego, sino la aparición de estéticas que abordaron la violencia generalizada en México. Un ejemplo sumamente destacado es el trabajo de la artista Teresa Margolles (Culiacán, 1963), primero a través del colectivo SEMEFO

y luego de manera individual. Propuso una mirada aguda y material sobre los efectos de la violencia en el espacio público, los cuerpos, el territorio, producto de la necropolítica del poder.

El norte del país ha sido y es hoy un semillero de artistas que han propuesto un cambio en términos de las preguntas y formulaciones artísticas. Es el caso de la artista Fritzia Irizar (Culiacán, 1977), quien ha buscado reflexionar sobre la condición material del valor en la economía capitalista y sus transmutaciones. Tal es el caso de la pieza *Since Cleopatra* (2016), en la que una perla es disuelta en vinagre, y luego injerida por una persona, en un acto de transformación certificado por un notario público.

La iniciativa curatorial *In Site* (1992-2012, cinco ediciones) tuvo una repercusión importante en la escena artística en México. Su objetivo era intervenir artística y curatorialmente en la frontera como territorio simbólico y político, pero también conectar dos ciudades espejo: Tijuana y San Diego, California. Tijuana vive hoy un renacimiento de espacios independientes y un circuito que está buscando alternativas por fuera de las instituciones. Algunos ejemplos son los espacios: *Deslave*, *Relaciones Inesperadas* y *Periférica*. El primero es una iniciativa en la cual participa el artista Andrew Roberts (Tijuana, 1995), quien desde una estética *queer* plantea preguntas sobre el mundo digital y sus traducciones en el mundo real. En este mismo panorama norteamericano, destaca el trabajo de la artista Chantal Peñalosa (Tecate, 1987), quien aborda la experiencia cotidiana, subjetiva y gestual del habitar la frontera.

El empeño por deconstruir la ideología nacionalista ha producido un cuerpo de trabajo muy amplio que ha investigado, a través de medios muy diversos, la función ideológica de los vestigios arqueológicos prehispánicos. Ello en la medida en que la arqueología y la antropología fueron piedras angulares en la construcción del Estado-Nación en México. Un conjunto muy importante de artistas ha elaborado de diferentes maneras esta temática a lo largo de su trayectoria: Mariana Castillo Deball, Melanie Smith, Silvia Gruner, Eduardo Abaroa, Jorge Satorre, entre otros. Esta aproximación deconstructiva empatiza también con propuestas que operan desde la crítica institucional. El proyecto del artista Eduardo Abaroa (Ciudad de México, 1968), *Destrucción total del Museo de Antropología* (2012), describe cabalmente estas vertientes. Abaroa diseña un detallado plan para demoler e implosionar el Museo Nacional de Antropología e Historia, el epítome de la ideología del régimen y el máximo repositorio de piezas

prehispánicas. Sin embargo, hacer una crítica al Estado hoy en día también implica penetrar otras instituciones igualmente importantes. El trabajo de Daniel Aguilar (León, 1988), desde una estética estrictamente conceptual y un humor sardónico, centra la mirada en las estructuras de poder económico y sus formas de circulación, así como el vínculo procaz que sostienen con el arte. En la obra *Why I was not your friend?* (2016), utiliza el apoyo recibido por la Fundación BBVA para pagar la deuda de una persona con el nombre homónimo de su padre, quien años atrás había perdido la casa familiar por una deuda con este mismo banco.

Por otro lado, históricamente las comunidades indígenas contemporáneas fueron excluidas de la narración histórica, y del pacto social, discriminadas y marginadas socialmente. La guerrilla indígena y una serie de movimientos indígenas a nivel local e internacional han transformado la política en México. En el arte contemporáneo esta transformación ha sido muy lenta. Sin embargo, hay un cambio de pregunta. Un ejemplo de ello es la obra del artista Fernando Palma (Ciudad de México, 1957), quien aborda la cosmogonía del pueblo nahua a partir de la producción de obras cinéticas hechas de materiales orgánicos y circuitos mecánicos básicos. En esta misma línea de trabajo está la obra de los artistas Noé Martínez (Morelia, 1985) y Guadalupe Sosa (Morelia, 1986). En el caso de Martínez en la obra *Un acto antes de un concepto* (2016) investiga, a través de una coexistencia temporal, los relatos de los colonizadores, las reivindicaciones indígenas de los años 1970, y los movimientos recientes por la autonomía y autodeterminación de los pueblos originarios, tales como el del pueblo purépecha de Cherán en el estado de Michoacán. Su práctica vincula mapas, dibujos, videos y obra en cerámica como una forma de reelaborar la pregunta sobre lo indígena por medio de una transversalidad histórica. En el caso de la obra de María Guadalupe Sosa, su obra adquiere una connotación intimista, en la medida en que la representación pictórica y gráfica de su cuerpo es el lugar donde ocurren estas relaciones.

El estado de la escena actual es complejo y los *detournements* son múltiples. Nuevas generaciones empiezan a cambiar la línea de juego. Algunas otras preguntas relevantes tienen que ver con la revisitación de la pintura como un lugar de enunciación que lanza preguntas sobre el medio al mismo tiempo que de orden político, las investigaciones sobre la cultura popular y la herencia del muralismo. Al mismo tiempo, hay algunas temáticas aún obliteradas, tales como el racismo histórico y presente.

Sobre el futuro de las prácticas, podemos alcanzar a describir y enunciar aquello que está aconteciendo con la esperanza de que nos permita entender, al menos momentáneamente, aquello que los artistas enuncian sobre el presente. Muchos artistas jóvenes tienen como punto de referencia la obra de los colectivos de arte conceptual de los años 1970 y 1980, en donde lo marginal produce la potencia poética y política del arte, ante un panorama de una alta organización institucional y un mercado aparentemente pujante y un circuito artístico hiperconectado. Paradójicamente, la energía que acontece en los espacios independientes y el nuevo arte nutre al hambre caníbal y productivista del circuito global del arte. Sin embargo, el arte contemporáneo, en México y en muchas otras partes, opera desde la paradoja, un avance de la escena independiente al mismo tiempo que del mundo de lo privado y de las corporaciones. Es un tablero de juego cambiante, con agentes inesperados y conexiones imposibles de prever en la medida en que las mutaciones y reconversiones de las escenas artísticas son un campo de mutuas afectaciones y vistas parciales.

Amanda de la Garza Mata es desde febrero de 2020, directora general de Artes Visuales de la Universidad Autónoma de México (UNAM) y directora del Museo Universitario Arte Contemporáneo (MUAC-UNAM). Es licenciada en sociología por la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM), con una especialidad en antropología de la cultura por la Universidad Autónoma Metropolitana (UAM Iztapalapa) y es pasante de la maestría en historia del arte – estudios curatoriales en la UNAM.

Referências

- DEBROISE, Oliver. *De cómo exhibir el arte mexicano*. Ciudad de México: Cubo Blanco, 2017.
- EMMELHAINZ, Irmgard. Algunas consideraciones sobre el arte en México en las décadas de 1990 y 2000. *Kamchatka. Revista de análisis cultural*, 7, junio 2016: 281-305 (traducido al inglés).
- MEDINA, Cuauhtémoc. *Abuso mutuo: ensayos e intervenciones sobre arte postmexicano (1992-2013)*. Ed. Edgar Alejandro Hernández y Daniel Montero. Ciudad de México: Cubo Blanco, 2017.

Como citar:

MATA, Amanda de la Garza. Algunas preguntas sobre el arte contemporáneo en México. Tableros, posiciones y cambios de juego. *Arte & Ensaios*, Rio de Janeiro, PPGAV-UFRJ, v. 27, n. 41, p. 423-429, jan.-jun. 2021. ISSN-2448-3338. DOI: <https://doi.org/10.37235/ae.n41.23>. Disponível em: <http://revistas.ufrj.br/index.php/ae>

Em torno da ordem: arte e instituições no Brasil de agora

About order: art and institutions in Brazil, today

Clarissa Diniz

 0000-0002-2661-8402

Em 2017 e 2018, uma sequência de boicotes e censuras a exposições e ações artísticas marcou o campo institucional da arte no Brasil. Culminando com o fechamento da mostra *Queermuseu – cartografias da diferença na arte brasileira* (Santander Cultural, Porto Alegre, 2017) pela própria instituição que a realizara; esse conjunto de ataques à liberdade de expressão incluiu perseguições a artistas, manifestações, *fakenews* e processos jurídicos que, em alguns casos, ainda hoje se arrastam. Sem coincidência, a esse período de escancarada censura seguiram-se as eleições presidenciais e o encaminhamento da macropolítica brasileira na direção de uma extrema-direita de caráter populista, cujas ações perversamente têm se lançado sobre a educação e a cultura; entre muitos outros cortes e desmontes, o Ministério da Cultura foi extinto.

Diante desses movimentos arditos, algumas das mais tradicionais instituições de arte brasileiras se sentiram numa corda bamba quando, diante de uma pequena – mas barulhenta e persecutória – parcela de seus públicos e da mídia indignada com suas programações, viram seus patrocinadores reticentes enquanto eram vitimadas, por outro lado, pelo desmonte dos financiamentos públicos para a cultura. A agenda de valores que conduziu o debate político das últimas eleições igualmente orientou as instituições de arte do Brasil: enquanto algumas parecem ter fincado o pé na contramão do conservadorismo do país, outras a ele sucumbiram.

Quando, por exemplo, o então prefeito do Rio de Janeiro, Marcelo Crivella, veio a público para “vetar” (por meio de um vídeo¹ repleto de cinismo postado em suas redes sociais) a iniciativa do Museu de Arte do Rio (MAR) de reabrir o *Queermuseu...* na capital carioca, esse museu, um equipamento do município,

¹ Vídeo disponível em <https://www.facebook.com/marcelocrivella/videos/1606673966022514/>.

acatou a proibição, obedecendo à ordem do prefeito. Por outro lado, mediante uma mobilização via *crowdfunding*, outra instituição carioca, a Escola de Artes Visuais do Parque Lage (EAV), reabriu a mostra. Já carente de aporte do governo do Estado diante de uma crise político-econômica que o levou à falência, a estadual Escola experimentou, do ponto de vista de suas formas de financiamento – que forçosamente não poderiam depender dos inexistentes recursos públicos –, o que poderia significar ser uma “escola livre”. Capitalizando o debate público que então se formou em torno de *Queermuseu...*, a EAV tem buscado reestruturar sua gestão para diversificar suas fontes de recursos e, assim, pretensamente autonomizar-se em termos políticos.



Figura 1
Escultura de Amilcar de Castro
Foto: Clarissa Diniz

Assim é que, a despeito do aprofundamento, da ampliação e do fortalecimento que as políticas públicas para a cultura encontraram nas duas últimas décadas, o campo da arte do país se vê amputado nos direitos que conquistara, os quais passaram a ser apontados como privilégios por representantes políticos racistas, sexistas e classistas. Se a crítica ao modo como essas políticas vinham se dando está estruturada numa estreita visão economicista da cultura – do que é sintoma o fato de que tanto o extinto Ministério da Cultura quanto Secretarias de Cultura espalhadas pelo país estejam se orientando para ideias de “economia criativa” –, ela também vem gerando uma clara precarização do campo da cultura, como demonstram os cortes de equipes, o desmanche das condições trabalhistas na cultura, os radicais cortes orçamentários das instituições, a descontinuação de projetos de pesquisa ou os 7% de museus do país atualmente fechados – alguns deles por motivos assombrosamente criminosos, como foi o caso do incêndio que destruiu o Museu Nacional do Rio de Janeiro, um dos maiores acervos do mundo.

Nesse cenário de rarefação do financiamento público, mesmo algumas das mais estáveis instituições do país já encaram, diariamente, o risco de ter que fechar suas portas, por exemplo o Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, o Museu AfroBrasil, a Bienal do Mercosul, o Museu de Arte Moderna da Bahia, o Museu de Arte da Pampulha, a Fundação Iberê Camargo, o Instituto Inhotim. Muitas tornaram suas atuações menos ambiciosas, como é o caso do Museu de Arte Moderna de São Paulo, da Pinacoteca de São Paulo e do Centro Dragão do Mar de Arte e Cultura (deste último deve-se ressaltar, contudo, a criação da Escola Porto Iracema das Artes, cujos programas de formação de artistas e outros profissionais das artes é absolutamente singular). Outras – como a Fundação Joaquim Nabuco, o Instituto Tomie Ohtake, o Museu de Arte do Rio, o Museu de Arte Contemporânea de Niterói e o Museu de Arte de São Paulo (Masp) –, a despeito de encarar questões desafiadoras como a democracia ou o racismo, o têm feito com cautela ao equilibrar-se na difícil negociação entre governos autoritários, o patrimonialismo brasileiro (expresso por meio do monopólio, em coleções privadas, de grande parte de nossa história da arte, bem como pela dependência de nossas instituições públicas desses mesmos mecenas: tanto para a formação de suas coleções quanto, por meio de leis de renúncia e isenção fiscal, para sua manutenção) e as políticas identitárias que, para lá de urgentes,

têm pautado uma agenda social de absoluta relevância para a cultura brasileira. Em especial, o Masp – renascido do ostracismo em que se encontrava – tem perpetrado um projeto de museu que se faz publicamente por meio de seminários, publicações, exposições e aquisições de acervo que contemplam mergulhos monográficos ao passo que também se dão na articulação de hipóteses histórico-curatoriais operando em ambiciosas exposições coletivas de caráter transversal, adensando, por sua vez, o debate crítico e advertindo seus públicos da importância de revisar as construções coloniais das histórias.

Diante dessas instabilidades há, ainda, um movimento que é estética, social, moral e politicamente bastante claro: uma espécie de “retorno à ordem” capitaneado por diversas instituições, do que é emblemática a Fundação Bienal de São Paulo, cuja escapista 33ª edição deliberadamente virou as costas para o país (e o mundo) em chamas em prol de um elogio às dimensões formal e socialmente conservadoras da arte.² Por sua vez, o ainda lacônico projeto da 34ª Bienal, sob a curadoria geral de Jacopo Crivelli Visconti, já afirma que irá “oferecer alternativas ao antagonismo exacerbado que tem caracterizado a arena política e social dos últimos anos” por meio de ideias como “resiliência, reinvenção, repetição, tradução e opacidade”,³ e gestos como uma grande articulação que engajará dezenas de outras instituições paulistas com a edição de 2020 da Bienal de São Paulo. Como a estratégica ênfase nas instituições em detrimento da prática artística irá operar nesse movimento de retorno à ordem é aspecto a ser observado.

Diante desse contexto de ordenamento, engessamento e/ou acovardamento de parte significativa das instituições do país, saltam aos olhos aquelas exceções que, talvez porque gozem e/ou inventem formas de constituir uma relativa (quase sempre instável, quando não precária) “autonomia” perante as formas tradicionais de financiamento da cultura no Brasil, têm conseguido sustentar políticas curatoriais e educacionais produtoras de resistência ao achatamento e ao obscurantismo que se querem reinantes no país, como o complexo do Sesc São Paulo. Contradizendo parte da agenda política da

² Para leitura mais aprofundada sobre a 33ª Bienal de São Paulo, ver <https://www.publionline.iar.unicamp.br/index.php/mod/article/download/4088/3947>.

³ Disponível em <http://bienal.org.br/post/6994>.

indústria e do comércio da qual é devedor – o que tem implicado perseguições por parte do governo federal –, o Sesc São Paulo, além da programação que propõe, tem enfatizado processos educacionais e abraçado iniciativas radicais, coletivas e até contra-hegemônicas, emprestando-lhes estrutura e visibilidade. Índice desse movimento é a próxima Frestas – Trienal de Artes, cuja curadoria de Diane Lima, Beatriz Lemos e Thiago de Paula Souza, todos negros, intenciona problematizar, a partir de uma relação com as memórias, as comunidades e os interesses da cidade de Sorocaba (onde acontece a Trienal), a tradição colonialista de eventos de arte dessa natureza.

Outra notável exceção é a Casa do Povo, uma associação fundada por judias e judeus progressistas na capital paulista nos últimos anos da década de 1940, mesmo período em que estavam se formando o Museu de Arte Moderna e o Museu de Arte de São Paulo. Fazendo jus à sua história antifascista, a iniciativa tem tido presença cada vez mais forte no bairro do Bom Retiro, na cidade e no país. Experimentando modos diversos de trabalho e de programação, na última década a Casa do Povo vem articulando inúmeras coletividades – o assim chamado povo da casa – que fazem, do lugar, um espaço de memória e luta, cotidianamente inventando e negociando formas de coexistência e colaboração. Desafio que tem sido também o território de ação de outros espaços independentes do país – como o Solar dos Abacaxis, a Despina, o CAPACETE, A Pilastra, a MauMau, o Memorial Meyer Filho, o CAMPO, o Salão das Ilusões – e de iniciativas que entrecruzam lutas e grupos sociais distintos, experimentando formas de colaboração entre diferenças, como o Acervo da Laje, o Museu das Remoções, o Museu da Maré, a Ocupação 9 de Julho ou a Lanchonete<>Lanchonete.

Assim como a força e o alcance dessas coletividades contradizem a sensação de impotência que se faz presente no atual contexto político do Brasil, outro fenômeno aponta para a complexidade das contradições em curso. Trata-se da expansão do território do patronato, até o momento protagonizado por iniciativas como o Instituto Itaú Cultural (o maior captador, via leis de renúncia fiscal, do campo das artes visuais do Brasil), o Instituto Moreira Salles e o Instituto Inhotim. Enquanto museus e outras instituições culturais mantidas pelo poder público encaram enormes dificuldades financeiras, é evidente o crescimento e o surgimento de instituições privadas fundadas por colecionadores, numa clara renovação da força do patronato cultural: Fundação Edson Queiroz, Instituto

Paulo e Silvio Frota, Usina de Arte, Fundação Marcos Amaro, Instituto InclusArtiz, Instituto Casa Roberto Marinho, Instituto PIPA, Instituto Vassouras Cultural. Ao passo que o mercado de arte e as políticas de formação de acervo das instituições públicas do país continuam umbilicalmente atrelados ao colecionismo privado, a emergência desses projetos parece refundar a dimensão pública desse capital, sublinhando a força histórica do patrimonialismo e as disputas simbólicas entre velhas e novas elites do país, nas quais a arte e suas alianças canônicas ocupam, há muito, lugar cativo.

Demonstram-se aliadas à arte brasileira também instâncias de diplomacia cultural de outros países – em especial, o alemão Instituto Goethe e a suíça Fundação Pro Helvetia –, que têm investido em projetos experimentais de artistas interessados em diálogos interculturais. Enquanto instituições como o Centro Cultural do Banco do Brasil ou produtoras como a Magnetoscópio concentram-se na produção de exposições *blockbusters* de artistas estrangeiros no Brasil, essas instâncias diplomáticas têm atuado de modo significativamente distinto, viabilizando obras, eventos, residências e publicações em parceria com instituições de países diversos: políticas que fomentam a circulação internacional de parte da produção artística brasileira, fomentando, em contrapartida, relações bilaterais entre artistas, curadores e instituições dos países envolvidos nesses intercâmbios. O debate em torno da atualização do colonialismo e dos riscos de extrativismo cultural dessas práticas (como, igualmente, poder-se-ia pensar sobre as duas décadas de atuação do CAPACETE, que viabilizou a centenas de artistas estrangeiros produzir, consumir e traficar imaginários sobre o Brasil) parece ‘pormenorizado’ diante do trágico contexto de perseguição, censura e extinção de políticas públicas de fomento à produção artística nacional, do que é uma evidência a tendente ao zero atuação da Funarte, uma outrora histórica agência de fomento do já extinto Ministério da Cultura.

A legitimidade do que deve ser considerado questões maiores ou menores nesse processo de disputas e de alianças em torno da arte no Brasil está, todavia, em franco debate. Se os conflitos políticos (e estéticos) recentemente experimentados parecem contraproducentes para alguns – e, por isso, demandariam alianças urgentes capazes de contornar, resolver ou os abafar –, para outros, esse momento movediço parece oportuno por sua capacidade de precipitar rupturas com a histórica preservação dos privilégios de uns em detrimento dos

direitos de todos; nesse sentido, os conflitos deveriam ser sustentados e mesmo acentuados. Entre desejos de manutenção ou de retorno à ordem, muitos querem salvar a arte e suas instituições do reacionarismo em voga no país. Por sua vez, interessados na desordem que antecede a criação de novas ordens, outros têm encarado esse contexto de vulnerabilidade política como uma possibilidade de implodir a arte e suas instituições naquilo que possuem de mais conservador, elitista, sexista e classista – ainda que, nesse processo, estejamos todos arriscando até os direitos que supúnhamos já adquiridos, quando não garantidos. Ou, em outra perspectiva, justamente porque, para muitos, esses direitos nem sequer um dia existiram.

Clarissa Diniz é doutoranda em antropologia pelo Programa de Pós-graduação em Sociologia e Antropologia (PPGSA/IFCS/UFRJ), curadora e professora da Escola de Artes Visuais do Parque Lage, foi editora da Tatuí, revista de crítica de arte, e, entre 2013 e 2018, gerente de conteúdo do Museu de Arte do Rio (MAR). Entre seus ensaios recentes estão “Street fight, vingança e guerra: artistas indígenas contra o ‘produzir ou morrer’” (2020), “Destriunfar” (2019) e “Tudo – ainda – está em seu lugar” (2018).

Como citar:

DINIZ, Clarissa. Em torno da ordem: arte e instituições no Brasil de agora. *Arte & Ensaios*, Rio de Janeiro, PPGAV-UFRJ, v. 27, n. 41, p. 430-436, jan.-jun. 2021. ISSN-2448-3338. DOI: <https://doi.org/10.37235/ae.n41.24>. Disponível em: <http://revistas.ufrj.br/index.php/ae>

Nuevas latitudes del arte contemporáneo

New Contemporary Art Latitudes

Rodolfo Andaur

rodolfoandaur@gmail.com

Las diferentes acciones realizadas por los curadores de arte contemporáneo, a la hora de publicar y promover sus proyectos en Suramérica, revelan una particular forma en la cual se lleva a cabo este oficio, específicamente, desde diferentes rincones del continente que actualmente visibilizan de manera constante su precariedad institucional.

Ahora, en el caso particular de Chile, la irrupción de novedosos formatos de exhibición y financiamiento han posicionado heterogéneas perspectivas curatoriales como parte de las piezas fundamentales que articulan una serie de análisis críticos amparada bajo la actual contingencia política.

Sumamos a esto que desde comienzos del 2018 existe un incremento sustantivo de programas para difundir el arte contemporáneo fuera de la ciudad de Santiago y que al mismo tiempo hace frente a la impetuosa centralización. No existe duda alguna que dicha centralización, emprendida tanto en el financiamiento como en la infraestructura cultural, ha entorpecido los diálogos que interconectan el trabajo de campo de los artistas visuales que residen fuera de la capital política y administrativa de este país.¹ No obstante, esta coyuntura, que no solo es propia de la escena chilena, ha impulsado un despertar creativo que indudablemente ha dinamizado el trabajo colectivo y colaborativo.

Esta información nos invita a evaluar lo que ocurre en ciudades tales como Arica, Iquique, Coquimbo, Valparaíso, Concepción, Temuco y Punta Arenas, donde un grupo de artistas visuales ha impulsado iniciativas autogestionadas

¹ Cabe recordar que Chile posee más de cinco mil kilómetros de territorio continental y está dividido en tres grandes zonas geográficas: norte, centro y sur. Frente a esta diversidad paisajística y ecológica, mi labor como curador e investigador ha circunscrito la desertificación de las historias locales que combaten a la mencionada centralización.

que han creado una introspección sobre cuatro ejes de investigación que se entrecruzan: las transfronterizas, la memoria histórica, la realidad indígena y la sustentabilidad ecológica. Todos estos temas han diversificado la relación interregional e internacional de más de una treintena de artistas que hoy tensionan con sus voces aquella incertidumbre provocada por los vaivenes políticos que se avecinan.

En este sentido las experiencias para “curar el arte”,² las cuales están implícitas en la curaduría, también promueven la reinstalación del concepto de “editor de campo”,³ que desde su creación ha puesto en tensión a los espacios de exhibición y a los mismos gestores de la escena nacional del arte contemporáneo.

La edición de campo pretende ampliar el trabajo curatorial más allá de una exposición. De este modo la edición de campo revisa la territorialidad y las geografías con el objetivo de insertar nuevas lecturas en torno a la práctica de las artes visuales. Esta situación es ampliamente percibida en las ciudades que he mencionado anteriormente. Por lo que los editores de campo incorporan en su gestión un pensamiento curatorial que explora desde y hacia la masa crítica local para fracturar ese pensamiento hegemónico dentro del espacio creativo. Es más, mi rol político es interrogar sobre la base de ese carácter disfuncional que vivenciamos día a día producto de una visión social, cultural y económica enclaustrada en el capital neoliberal.

Con estos antecedentes, destrabaremos aquellas propuestas que marcan la reciente gestión del arte contemporáneo nacional a través de renovadas estéticas e imaginarios políticos que reivindican el trabajo desde algunas regiones alejadas de la supremacía cultural y que ciertamente movilizan singulares cosmovisiones.

² Frase utilizada por el curador e investigador Félix Suazo en la ponencia “Curar el arte, curar el país” dentro del contexto de XIV Feria Iberoamericana de Arte, FIA, Venezuela, julio 2005.

³ Justo Pastor Mellado creó el concepto de editor de campo para denominar a los curadores invitados para la primera Trienal de Arte Contemporáneo de Chile que se llevó a cabo en octubre del 2009. Esta denominación recoge las potencialidades que significan trabajar como curador en lugares carentes de instituciones tales como escuelas de arte, museos y galerías comerciales. Más información en <http://escenaslocales.blogspot.com/>.

Comenzaremos desde Arica para estudiar lo que ocurre con el colectivo Cholita Chic (proyecto dirigido por Yaroslavl Riquelme) que ha transfronterizado algunos emblemas de la mujer indígena. Cuando me refiero a transfrontera pongo en relación a esa conflictiva frontera del norte de Chile con la mítica cita del historiador Sergio González (2006: 15):

Aquí se prefiera hablar de transfrontera que de frontera, de sociedades transfronterizadas más que de sociedades de fronteras. Creemos que existe un sujeto de transfrontera, hombres y mujeres que tienen una mentalidad que ha sido capaz de incorporar al otro, que ha logrado una identidad que, sin ser contradictoria con la identidad nacional, la supera al integrar otras identidades.

La emancipación de Las Ñustas (fotografía, impresión canvas, 150 x 180cm, 2018) aparece en la escena para retratar a esas mujeres indígenas que son capaces de incorporar a las otras en su diario vivir a través de los frondosos valles que rodean a la histórica ciudad de Arica. Esta ciudad límite y desborde de la chilenidad ha mantenido, con el transcurso de los años, una significativa industria agrícola en medio del desierto; y que tiene entre sus principales protagonistas a las mujeres. Muchas de ellas, provenientes de distintos puntos de Suramérica, trabajan la tierra y también deben ocuparse a diario de las labores domésticas. Bajo estas circunstancias son muy pocos los espacios que ellas poseen para reflexionar sobre los actuales movimientos feministas que han aparecido a nivel global. Sin embargo, desde hace muchos siglos el simple acto del trenzado colectivo de sus cabellaras ha creado un espacio anti-patriarcal que reivindica la feminidad y el asueto por sus cuerpos.

Como hemos podido leer, esa frontera que limita con Bolivia y Perú ha estado en conflicto desde hace décadas. Para ser exactos más de 140 años. Este incidente ha ocultado las crónicas ligadas a la violencia que ha construido el Estado para validar su expansión territorial, sin embargo sus emblemas han sido utilizados como herramientas que aculturizan la territorialidad de esta extensa zona geográfica que posee un talante en constante posguerra. Es ahí sobre esos paisajes del desierto de Atacama donde la artista visual Leslie Fernández impone sus banderas que nos hablan de aquellos no lugares que se entrelazan en conjunto a testimonios, mitos y leyendas.



Figura 1
Leslie Fernández, *Tríptico para una frontera*, embroidery satin, 2018
Photo: Oscar Concha

Tríptico para una frontera (bordado sobre raso, medidas variables, 2018) nos conduce por aquellos desplazamientos que son visibles sobre esas fronteras nortinas y que explican las similitudes étnicas que poseemos con los países en conflicto (Perú y Bolivia) y con quienes además compartimos un extenso altiplano. Por lo que al utilizar la estructura de la bandera chilena e integrar a la misma los colores de los emblemas de Bolivia y Perú, la artista busca dar cuenta simbólicamente de la innegable identidad común que yace sobre estos parajes. Para ella la soberanía no es un conflicto físico o intangible que esté en cuestión. Es aquí donde aparece la cita a la poeta y cantante Violeta Parra que en la afamada canción “Arriba quemando el sol” nos traslada hacia una poética cargada de la compleja multiculturalidad que vivenciaban los trabajadores del salitre en estos territorios.

Los proyectos que retocan en esa frágil memoria han revitalizado los discursos regionalistas que exhiben un par de artistas más ligados a una generación posdictatorial.⁴ Es en este contexto que aparecen en la región de Tarapacá las propuestas de Juana Guerrero y Camilo Ortega.

⁴ La generación posdictatorial es la que se siente cercana a las problemáticas que aparecen a principios de la década de los 1990 ante el pacto entre Pinochet y los partidos pro-democracia.

Juana Guerrero narra desde su video-performance *A-40*⁵ (video HD, duración 2' 57", 2018) diversos episodios lesa humanidad ocurridos durante la dictadura cívico-militar que comandó el militar Augusto Pinochet. Uno de éstos tiene que ver con la habilitación de distintos campos de concentración, en diferentes puntos del país, para prisioneros que se oponían al régimen. El más emblemático de todos fue Pisagua. Este pueblo que yace abandonado sobre las planicies de los cerros que se hunden en el océano, fue el lugar predilecto para que las políticas represivas de la dictadura surtieran efecto. Con un embrollado acceso, este pueblo se convierte en una cárcel natural y epitafio de cientos asesinados y desaparecidos. Frente a este sombrío panorama esta artífice aparece sobre la memorable carretera A-40. Ella corre sin perder el aliento y declama para crear, desde su ilógico recorrido, un espacio de reflexión que salpica en la memoria social de la historia reciente de Chile.

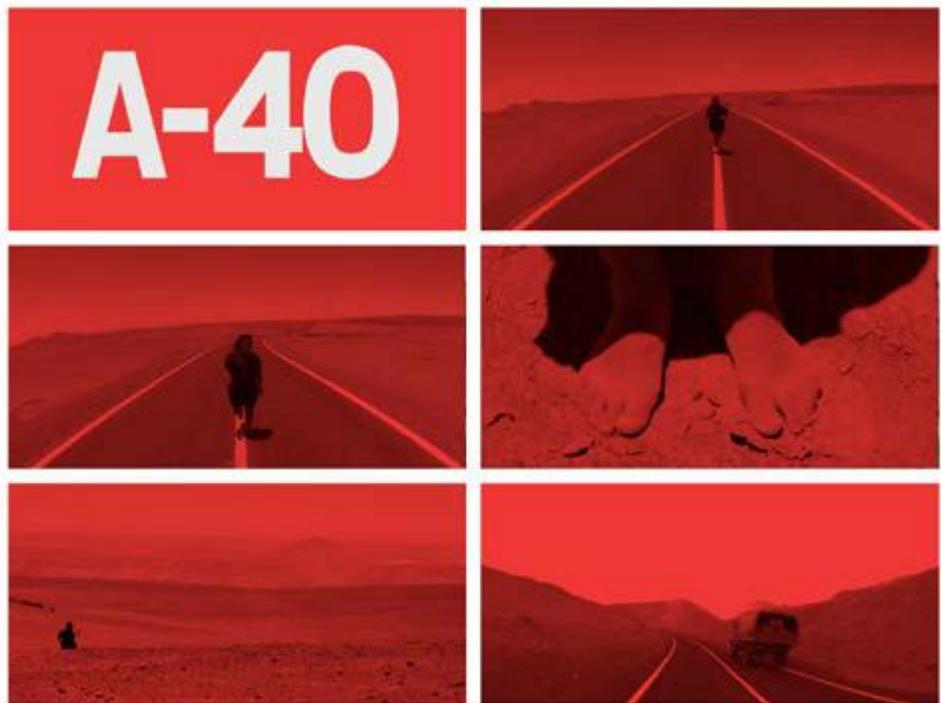


Figura 2
Juana Guerrero, *A-40*,
video HD, 2' 57", 2018

⁵ <https://vimeo.com/306692947>.



Figura 3
Camilo Ortega, *Recabarren*,
oil on canvas, 150 x 120cm,
2018

Mientras tanto Camilo Ortega desde una pintura inspirada en la semiótica urbana, denominada *Recabarren* (óleo sobre tela 150 x 120cm, 2018) instala a diversos personajes que proyectaron un ideario anticapitalista en una zona altamente afectada por el extractivismo minero: la región de Tarapacá. Dentro de esta lógica y frente a una rápida revisión a la historia del retrato, este artista visual sincretiza la imagen de uno de los grandes íconos del movimiento obrero en Chile: Luis Emilio Recabarren (1876-1924).

Recabarren fue un activista y político quién creó una serie de actividades que mantuvieron en vilo a la sociedad acomodada de la época integrada principalmente por europeos. Bajo estas circunstancias su imagen fue negada por décadas de la cultura visual con el objetivo de no provocar una sublevación entre aquellos obreros que residían, específicamente, en el desierto de Atacama. Por estos motivos diseñar este retrato, bajo la tónica de nuestra época mercantilizada y explotada por el capital, subraya en las contraposiciones de un paisaje cada vez más inspirado en el antropoceno.

Desde la región de Coquimbo Mauricio Toro-Goya ha estado trabajando la fotografía autoral enfocada en las mujeres en resistencia en distintos lugares de Latinoamérica. Aquí el proyecto Soy una mujer, a través de las propuestas *Águila* y *Muerte* (ambas imágenes son ambrotipos 8 x 10 pulgadas, serie 2013-2018), que deben su existencia a una profunda conexión con lo espiritual, vernáculo y ancestral, procura un diálogo con la no-historia. Mujeres que representan la memoria íntima de otras que ya no están (abuelas, madres, amigas) pero que habitan inagotablemente en los códigos de resistencia.



Figura 4
Mauricio Toro-Goya, *Águila*,
ambrotype photography,
8 x 10 inches, 2013-2018

Sobre el eje central de Chile, cerca del puerto de Valparaíso, se inscriben actualmente una serie de luchas sociales que exigen una solución a la visible contaminación que presentan las aguas, los bosques y el aire. Frente a este conflictivo escenario, aparece el artista visual Carlos Silva, quién con su obra *La Ventana* (video HD 4' 34", 2019) presenta una panorámica a la famosa playa de Ventana para ironizar, desde una perspectiva crítica, sobre una de las crisis ecológicas más severas de los últimos años. En la voz en *off* y también protagonista del video, el escritor Marcelo Mellado sentencia: "Chile no debiera existir geológicamente, es un deterioro en si mismo..."

La imagen postal que posee el paisaje chileno impide que nos detengamos en las sendas huellas que han dejado los procesos industriales sobre la geografía. Más aún cuando algunos hitos geográficos, ya dañados por la excesiva explotación de los recursos naturales, son 'maquillados' para promover a otra industria: el turismo.

Dentro de la zona más militarizada del país, la región de la Araucanía, el artista visual Gonzalo Castro-Colimil quién está instalado en la ciudad de Temuco, diseña y construye narrativas inspirado en el espacio socio-lingüístico que brinda la 'nación' Mapuche. Es incuestionable que la cuestión que define, en parte, la defensa indígena también es promovida por la cultura intangible que propaga un sentimiento de reciprocidad colectiva y de armonía con la tierra. Estos tópicos



Figura 5
Gonzalo Castro-Colimil,
project "Kelluwün"
(collaboration), 2018



Figuras 6 e 7
Colectivo ultimaesperanza,
project el arco vive dentro
de mí, 2018-2019

han sido el hilo conductor para que Castro-Colimil, junto a un grupo de gestores y artistas, produzca encuentros que expongan la realidad de la nación Mapuche dentro de este escenario ‘democrático’ que promueve un documentado maltrato.

Ante estos dramáticos sucesos, la acción de este artista es de encuentro con el idioma dentro del acto del trawün (traducido al español como encuentro de personas), que pretenden catalizar, desde una perspectiva mapuche, una serie de prácticas ancestrales como el mismo trawün, así como también el kelluwün (colaboración) para finalmente entablar un nvtram (diálogo) con algunas comunidades indígenas que residen, específicamente, en la zona costera de esta región.

Frente al marco austral y extremo de la región más sureña del continente americano, aparece en escena el colectivo ultimaesperanza (conformado por Sandra Ulloa y Nataniel Álvarez) que desde hace más de una década recorre esta ensimismada geografía para evocar los vestigios de las cruentas matanzas que los colonos europeos organizaron en contra de los indígenas.

Una de sus últimas propuestas, *el arco vive dentro de mí* (video, instalación y sonido, 2018-2019), nos invita a percibir esa relación dialógica entre arte y memoria, donde la memoria como construcción simbólica de sentidos transforma las imágenes para reinventar el fatigoso pasado y presente colonial.

El colectivo ultimaesperanza encontró una fotografía del rumano Julio Popper (1857-1893) quién fue catalogado como un aventurero y cazador de indios. Este personaje confeccionó un álbum fotográfico que describe su

expedición a Tierra del Fuego. Es ahí donde aparece la siniestra imagen de Popper – junto a otros expedicionarios – frente al cadáver de un indígena de la comunidad Selknam. Esta fotografía ampliamente difundida para ilustrar los genocidios cometidos por los colonos europeos, sirvió como punto de partida para que este colectivo iniciara una serie de expediciones a través de la Patagonia que con su majestuosidad les ha permitido intervenirlos con efímeras proyecciones y sonidos.

A partir de estas propuestas retomo una forma de analizar la performance del curador que en mi caso investiga las cartografías alusivas a ciertos hechos que se han instalado en tanto referentes ineludibles de la práctica contextual y, por ende, de la edición de campo. Es así como el quehacer del curador y sus implicancias en el contexto de estas regiones de Chile retoman los dichos de varios investigadores⁶ que reconocen en primera instancia, que la curaduría debe anclarse no solo desde una sola ancla, sino más bien de varias con el objetivo de expandir de manere constante sus reflexiones.

Rodolfo Andaur es curador y gestor cultural quién ha sido uno de los principales articuladores de diversos proyectos de arte contemporáneo, así como también colaborador de incontables políticas de fomento para el área de las artes visuales desde el norte de Chile. Además ha formado parte de equipos curatoriales que han reflexionado sobre el antropoceno, el cambio climático y las eco-geopolíticas en América Latina, una situación que ha justificado su participación en residencias curatoriales en países tales como Alemania, Brasil, Corea del Sur, Escocia, España, Estados Unidos, México, Polonia y Singapur. Por otro lado, su trabajo como curador ha sido destacado en el campo de la escritura a través de la cual ha difundido exposiciones, metodologías y proyectos de varios artistas visuales en revistas, diarios y blogs. Actualmente trabaja en las dinámicas que desprenden los viajes de exploración territorial en Chile, Colombia y México.

⁶ Varios pensadores, ligados a la curaduría en América Latina, como Amanda de la Garza Mata (México), Mónica Hoff (Brasil), Michelle Sommer (Brasil) y Renata Cervetto (Argentina) han estado generando escritos, en los últimos años, en torno al quehacer del curador más allá de la práctica expositiva.

Referências

GONZÁLEZ, Sergio. *Arica y la triple frontera: integración y conflicto entre Bolivia, Perú y Chile*. Iquique: Fondo FNDR, 2006.

Como citar:

ANDAUR, Rodolfo. Nuevas latitudes del arte contemporáneo. *Arte & Ensaios*, Rio de Janeiro, PPGAV-UFRJ, v. 27, n. 41, p. 437-447, jan.-jun. 2021. ISSN-2448-3338. DOI: <https://doi.org/10.37235/ae.n41.25>. Disponível em: <http://revistas.ufrj.br/index.php/ae>

Vozes negras e suas amplificações nas artes visuais brasileiras

Black Voices and their amplifications in Brazilian Visual Arts

Igor Moraes Simões

 0000-0001-7107-7951
professorigor@gmail.com

Um grupo de sujeitos negros adentra os espaços expositivos das principais galerias e museus de São Paulo. Estamos diante de uma performance. A estranheza se estabelece e surge da presença de corpos não recorrentes naqueles espaços. O Coletivo Presença Negra, encabeçado pelo artista negro brasileiro Moisés Patrício, dá as cartas e as caras do cenário das artes visuais brasileiras. Um lugar forjado pelas mesmas tentativas de apagamento e branqueamento que tomam os diferentes períodos da história do país. As artes visuais no Brasil sempre foram lugar marcado pela presença de mãos negras. Desde o período colonial é possível encontrar essas vozes que ergueram marcos como a arte nomeada barroca, passando por uma permanência marcada no contexto da arte acadêmica e se estendendo pelos modernismos e por aquilo que temos chamado de arte contemporânea. Vozes negras são presença indelével na arte local.

No país que conta com 54% de homens e mulheres que se declaram negros, a raça e a racialização são categorias incontornáveis em qualquer abordagem sobre formas de vida e pensamento. Sendo assim, de que maneira poderíamos aventar a possibilidade de uma história da arte brasileira que não passasse por essa dimensão? Inacreditavelmente, temos de afirmar que foi exatamente essa a operação produzida na história e na historiografia da arte em terras brasileiras. Exemplo sintomático aparece no pouco espaço que nomes como Manuel Raymundo Querino (1851-1923), artista negro, militante social e responsável por inventariar a participação de homens negros nas artes baianas do final do século 19 e início do 20, ainda ocupam na historiografia brasileira da arte.

A história da arte, disciplina de matriz europeia, (re)nasce naquele continente como contemporânea dos cruéis processos de escravização que se apoiaram no deslocamento de corpos negros coisificados para produzir riquezas entre os

séculos 16 e 19. A disciplina em terras brasileiras se esculpe no exato tempo em que são erguidas as fundações das figuras do artista, dos princípios de modernidade europeia e dos agentes que ocupam a centralidade nos sistemas da arte. Sendo assim seus estatutos, formas de construção, narrativas, categorias e marcos temporais exigem contínua revisão em territórios coloniais. Embora a compreensão dessa necessidade seja presente nas aparições da disciplina em terra Brasil, a intersecção com os elementos de um passado de escravidão e as formas de existência de indivíduos negros em sociedades pós-coloniais ainda não é tão frequente, como exige o caso brasileiro. A racialização e seus artifícios exigem o posto de marca indispensável das nossas narrativas, estejamos falando da arte nomeada afro-brasileira ou de toda a outra parcela que se permite não nomear.

A vida de homens e mulheres negros (e brancos) no Brasil continua estruturada a partir do racismo que encontrou maneiras muito sofisticadas de se metamorfosear para continuar existindo. Ainda é negra a maioria dos corpos exterminados pelas polícias, ainda são maioria os corpos negros encarcerados, ainda são os corpos negros que constituem a enorme população dos homens e mulheres que vivem situações precárias. Urge também afirmar com veemência que o propalado mito da democracia racial, baseado em uma construção de nação em que diferentes povos teriam constituído formas amistosas de trocas e contatos é uma miragem que nunca espelhou a realidade brasileira.

Assim urge pensar nossa historiografia da arte diante desses dados. Boa parte dos nossos historiadores e críticos ainda tem as questões de negritude como elemento de menor peso em seus empreendimentos teóricos. Mesmo diante disso é necessário afirmar a importância de ações governamentais que vinham entre 2003 e 2016 permitindo mediante políticas públicas a garantia de bancos acadêmicos para jovens negros nas universidades, o que influenciou o aparecimento de uma nova geração de pesquisadores que tomaram as questões de raça como ponto fundante de suas análises. Trabalhos de fôlego como aqueles que vêm sendo empreendidos por teóricos negros como Hélio Menezes (2018), Renata Felinto Santos (2016) e Janaina Barros (2018) também marcam a presença dessas vozes no campo teórico das visualidades brasileiras, implodindo com uma construída noção de escassez de sujeitos negros em condições intelectuais capazes de pensar a arte brasileira. Nenhuma ação

contemporânea que pretenda inventariar escritas das histórias da arte locais pode ser pensada sem a contribuição de nomes anteriores como Kabengele Munanga (1940), Abdias do Nascimento (1914-2011) e Emanuel Araújo (1940), que, atualmente dirige o Museu Afro-Brasil, situado em São Paulo e que até hoje é uma das únicas instituições brasileiras com foco na contribuição de homens e mulheres negros no campo da arte, da cultura e do pensamento.

Araújo foi diretor da Pinacoteca do Estado de São Paulo sendo diretamente responsável por incluir no acervo da instituição número relevante de trabalhos de artistas negros e negras de diferentes épocas e procedências. Em 2016, a Pinacoteca, reuniu à homenagem ao antigo diretor a mostra intitulada Territórios: artistas afrodescendentes no acervo da Pinacoteca. A Pinacoteca era na época dirigida por Tadeu Chiarelli, que tomou a raça como um dos eixos de leitura da coleção da instituição e como norteador para aquisições de artistas indispensáveis como Rosana Paulino (1967), Sidney Amaral (1973-2017), Jaime Lauriano (1985), Rommulo Conceição (1968). A exposição também marcou uma onda baseada em mostras que cada vez mais tomam como marcadores as questões relativas à raça. Entre elas é urgente trazer exemplos de outras exposições, também ocorridas em São Paulo, como Agora Somx Todx Negrx?(2017), com curadoria de Daniel Lima; Diálogos ausentes (2016/2017), com curadoria de Rosana Paulino e Diane Lima; e Histórias afroatlânticas (2018), em que o time fixo de curadores brancos do Museu de Arte de São Paulo (Masp) contou com a presença do já citado Menezes, além do artista negro Ayrson Heráclito. As exposições têm sido as responsáveis por inscrever nossos corpos, mentes e construções de conhecimento artísticos no horizonte das artes no país, permitindo a constituição de potentes ilhas de edição de narrativas complexas que ensaiam novas tomadas epistemológicas para escritas da arte quando crivadas pela produção contemporânea de homens e mulheres negros brasileiros.

A produção de nossos artistas negros constitui seção indispensável para novas miradas sobre os negros do país e as estratégias tomadas pelo campo da arte. As mulheres negras com as bocas suturadas na série Bastidores (1997) de Rosana Paulino, o menino de feições negras que se cobre de tinta branca na escultura *Amnésia* (2015), de Flavio Cerqueira (1983), a série Lojas Africanas, de Leandro Machado (1970), as ações de Jota Mombaça (1991), que tem atuado nas



Figura 1
Rosana Paulino, *Bastidores*,
imagem transferida sobre
tecido, bastidor e linha de
costura, 30cm de diâmetro,
1997, gentilmente cedida
pela artista



Figura 2
Flavio Cerqueira, *Amnesia*,
látex sobre bronze,
129 x 42 x 41cm, 2015,
gentilmente cedida
pelo artista
Foto: Romulo Fialdini

intersecções entre raça, teorias *cuir* e pós-colonialismo, sendo hoje uma das figuras mais interessantes da arte contemporânea brasileira – todos exigem continuamente a assunção de ferramentas que sejam capazes de se mover entre os tempos dos tumbeiros, as diferentes ficções de modernidade, as permanências e estratégias de resistências de agentes negros na vida e nas artes visuais brasileiras e seu entrelaçamento com as experiências afrodiáspóricas. Esses dados não podem mais ser adendo nas pesquisas empreendidas no campo da história da arte brasileira, bem como da sua crítica e de empreendimentos curatoriais, sob o risco de incorrerem em abordagens superficiais ou completamente esvaziadas dos sentidos que evocam. As proposições poéticas de artistas negros brasileiros reúnem diferentes temporalidades e provocam outras histórias para a arte. Histórias que não podem continuar a fazer ouvidos moucos diante das vozes que as assombram, assaltam suas certezas e exigem ocupar o centro dos debates em um tempo turvo da sociedade e da vida democrática brasileira.

Igor Moraes Simões *é doutor em artes visuais – história, teoria e crítica da arte (PPGAV-UFRGS) e professor adjunto de história, teoria e crítica da arte, bem como de metodologia e prática do ensino da arte (UERGS). Foi curador educativo da Bienal 12 (Bienal do Mercosul) e membro do comitê de curadoria da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas (Anpap), do Núcleo Educativo UERGS-MARGS e do comitê de acervo do Museu de Arte do RS-MARGS. Trabalha com as articulações entre exposição, montagem fílmica, histórias da arte e racialização na arte brasileira e visibilidade de sujeitos negros nas artes visuais. Autor da tese Montagem fílmica e exposição: vozes negras no cubo branco da arte brasileira. Faz parte do Flume-Grupo de Pesquisa em Educação e Artes Visuais. Contribui com publicações brasileiras e estrangeiras, bem como eventos nacionais e internacionais.*

Referências

BARROS, Janaína. *A invisível luz que projeta a sombra do agora: gênero, artefato e epistemologia na arte contemporânea brasileira de autoria negra*. Tese de Doutorado. Universidade de São Paulo, USP, 2018.

MENEZES, Hélio. *Entre o visível e o oculto: a construção do conceito de arte afro-brasileira*. Dissertação de Mestrado. Catálogo USP, São Paulo, 2018.

SANTOS, Renata Aparecida Felinto. *A construção da identidade afrodescendente por meio das artes visuais contemporâneas: estudos de produções e de poéticas*. Tese de Doutorado. Universidade Estadual de São Paulo. Instituto de Arte, 2016.

Como citar:

SIMÕES, Igor Moraes. Vozes negras e suas amplificações nas artes visuais brasileiras. *Arte & Ensaios*, Rio de Janeiro, PPGAV-UFRJ, v. 27, n. 41, p. 448-453, jan.-jun. 2021. ISSN-2448-3338. DOI: <https://doi.org/10.37235/ae.n41.26>. Disponível em: <http://revistas.ufrj.br/index.php/ae>