

a e
Arte & Ensaios

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

Arte e função crítica: em diálogo com Glória Ferreira

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

Imagem da capa: Glória Ferreira. *Sem título*, Paris, 1986.

Fotografia analógica.

Editoria

Livia Flores Lopes (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. 42, jul.-dez. 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 Luisa Luz Tavora (UFRJ)
Paulo Venancio Filho (UFRJ)
Rogéria de Ipanema (UFRJ)
Ronald Duarte (UFRJ)
Tatiana da Costa Martins (UFRJ)

Avaliadores ad hoc (AE n.42)

Alice Jean Monsell (UFPEl)
Almerinda da Silva Lopes (Ufes)
Analu Cunha (Uerj)
Angela Donini (Unirio)
Beatriz Basile da Silva Rauscher (UFU)
Camila Carneiro Dazzi (Cefet)
Cayo Honorato (UNB)
Cristina Salgado (Uerj)
Daniela Pinheiro Machado Kern (UFRGS)
Elaine Dias (Unifesp)
Elisa de Souza Martinez (UnB)
Felipe Scovino (UFRJ)
Fernanda Pequeno (Uerj)
Fernanda Albertoni (UFRJ)
Jorge Soledar (UFRJ)
Julia Machado (UFRJ)
Lucia Gouvêa Pimentel (UFMG)
Luciano Vinhosa (UFF)
Luciene Lehmkuhl (JFPB)
Luiz Cláudio da Costa (Uerj)
Luiz Guilherme Vergara (UFF)
Marcos Rizolli (Universidade Presbiteriana Mackenzie)
Maria Amélia Bulhões (UFRGS)
Maria Beatriz de Medeiros (UnB)
Maria de Fátima Morethy Couto (Unicamp)
Maria Lucia Bastos Kern (PUC-RS)
Maria Luiza Fatorelli (Uerj)
Marta Strambi (Unicamp)
Mauricius Martins Farina (Unicamp)

Michelle Farias Sommer (UFRJ)
Mônica Zielinsky (UFRGS)
Natália Quinderé (UFRJ)
Niura Aparecida Legramante Ribeiro (UFRGS)
Patrícia Leal Azevedo Corrêa (UFRJ)
Paulo Antonio de Menezes Pereira da Silveira (UFRGS)
Ricardo Maurício Gonzaga (Ufes)
Sergio Bruno Guimarães Martins (PUC-Rio)
Sylvia Helena Furegatti (Unicamp)
Tatiana da Costa Martins (UFRJ)
Teresinha Barachini (UFRGS)
Vera Lucia Didonet Thomaz (Anpap)
Vera Pugliese (UnB)
Yuri Firmeza (UFC)

Equipe de produção (PPGAV/EBA/UFRJ)

Amanda Botelho
Ana Carolina Soares
André Arçari
Ellen Bento
Gabriela Fraga
Hellen Alves Cabral
Julia Cavalcante
João Paulo Ovídio
Marcela Cavallini
Mario Cascardo
Paulo Holanda
Thiago Fernandes

Coordenação
Helena Eilers
Luisa Marques

Editoração eletrônica

Fátima Alfredo

Projeto gráfico e diagramação

Lu Martins

Revisão

Maria Helena Torres

Tradução

Andres Schaffer / Elvyn Marschall

Arte & Ensaios

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

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

SUMÁRIO *SUMMARY*

EDITORIAL

- 7 **Arte e função crítica: diálogos com Glória Ferreira**
Art and critical function: dialogues with Glória Ferreira
Livia Flores e Tadeu Capistrano
- DOSSIÊ GLÓRIA FERREIRA: MILITÂNCIA CRÍTICA
DOSSIER GLÓRIA FERREIRA: CRITICAL MILITANCE
- 14 **Glória Ferreira: militância crítica**
Glória Ferreira: critical militance
Izabela Pucu
- 29 **Saci Pererê**
Glória Ferreira, Marinho Celestino, Marisa Celestino, Naruna Andrade, Rui Fratti,
Rute Queiroz, Sandra Regina Silva, Vera Sílvia Araújo Magalhães,
Maria Helena Guinle.
- 37 **Feminismo: uma questão política?**
Feminism: a political issue?
Glória Ferreira, sob pseudônimo de Luzia Maranhão
- 62 **["Você via que sofria as mesmas coisas que todas as mulheres,
independentemente de ser guerrilheira"]**
[You suffer the same things as all women, regardless of being a guerrilla]
Entrevista concedida por Glória Ferreira a Lilian Mauss
- 73 **Arte depois de 'uma arte sem arte'**
Art after 'an art without art'
Glória Ferreira
- 89 **A partir da margem**
From the margin
Glória Ferreira
- 109 **Land art: paisagem como meio da obra de arte**
Land art: landscape as a medium for the work of art
Glória Ferreira
- 115 **Arte como expansão**
Art as expansion
Glória Ferreira
- 123 **Rearticulações transgressivas**
Transgressive re-articulations
Glória Ferreira

ARTIGOS | ARTICLES

- 130 **A arte do Brasil**
The art of Brazil
Matheus Madeira Drumond
- 151 **Um laboratório de artisticidades rendeiras na Paraíba: atravessamentos micropolíticos entre arte e moda**
A laboratory of lace artisticities in Paraíba: micropolitical crossings between art and fashion
Rogério D'Avila Ortiz
- 172 **Sobre a arte entre os séculos 19 e 20: uma abordagem a partir das representações do ateliê vazio**
On art between the 19th and 20th centuries: an approach from representations of the empty studio
Natália dos Santos Nicolich
- 188 **A arte a partir do seu lugar: o trabalho *in situ* de Daniel Buren e os espaços expositivos nos anos 1970**
Art from its place: Daniel Buren's in situ work and exhibition spaces in the 1970's
Tiago Machado
- 210 **Algumas parcerias foto/gráficas de Alair Gomes: Burle Marx, Magalhães e Fiore**
Some photo/graphic partnerships by Alair Gomes: Burle Marx, Magalhães and Fiore
André Pitol
- 234 **Escritos de artistas, escritos em arte: notas sobre o legado de Ferreira e Cotrim**
Artists writings, writings in art: notes on the legacy of Ferreira and Cotrim
Equipe Escritos de artistas, escritos em arte
- 250 **Arte panfletária: Porto Alegre**
Pamphlet art: Porto Alegre
Elilson
- 261 **A abertura do tubo digestório: entre a arte e o intestino**
The opening of digestive duct: between art and intestine
Mônica Coster Ponte
- 281 **// Matéria e antimatéria (*) ~ linguagem, leite, capital**
// Matter and antimatter () ~ language, milk, capital*
Cecilia Cavalieri

ENTREVISTA | *INTERVIEW*

- 302 **O desafio é aumentar as questões que não estão nítidas, é entender luta como dança**
The challenge is to increase the issues that are not clear, to understand fight as dance
com Ian Habib, Keyna Eleison, Natália Quinderé, Talita Trizoli

TRADUÇÃO | *TRANSLATION*

- 336 **Conselhos para um jovem artista negro**
Advices to a young black artist
Howardena Pindell em tradução de Talita Trizoli

Arte e função crítica: em diálogo com Glória Ferreira

Sempre atenta aos principais debates da arte contemporânea e à produção escrita dos artistas, a professora, crítica, curadora e editora Glória Ferreira trouxe contribuições inestimáveis para a renovação teórica e para a expansão das pesquisas em arte no Brasil. Transitando entre os campos da arte e da educação, a trajetória de Glória Ferreira sempre foi inseparável do seu engajamento político – desde o combate à ditadura militar até a voz ativa no movimento feminista, assumindo o desafio de consolidar as práticas artísticas como solo fértil para construção do pensamento crítico, especialmente no âmbito da universidade pública brasileira, onde contribuiu para a formação de gerações de artistas e pesquisadores, bem como para a consolidação do campo de pesquisas em história e crítica das artes visuais. Destacam-se aqui as inúmeras obras de referência organizadas e publicadas por Glória Ferreira, que constituem acervo precioso para quem busca elementos com vistas a pensar arte no Brasil, na América Latina e nos centros hegemônicos da arte. Neste contexto, não podemos deixar de mencionar sua atuação por quase dez anos (1998-2007) à frente da revista *Arte & Ensaios*, em extraordinário trabalho de plasmação de um modelo de revista científica em arte. Trata-se, enfim, de um raro conjunto de obras e ações, que reúne força, resistência e coragem, ao qual A&E n. 42 rende homenagem com o dossiê organizado pela crítica e curadora Izabela Pucu. A ela agradecemos o sensível trabalho de pesquisa, levantamento de documentos e entrelaçamento a experiências de vida, num duplo gesto de admiração e partilha. Sem sua contribuição, este tributo seria inviável.

Possíveis diálogos com o legado de Glória Ferreira se esboçam na seleção dos artigos que abarcam desde a problematização da terminologia “arte no Brasil” até as relações entre linguagem, performance e experimentação, passando pelos deslocamentos históricos do lugar do ateliê, assim como dos espaços expositivos e dos circuitos da arte. Nessa constelação temática cabem ainda debates relacionados à fotografia e aos escritos de artistas, fundamentais para o território da crítica e da curadoria.

A leitura do dossiê sobre Glória Ferreira nos proporcionou entrar em contato com faceta pouco conhecida de sua trajetória política no contexto das lutas feministas do final dos anos 1970, panorama com o qual se depara no exílio europeu. Em seu texto “Feminismo: uma questão política?” torna-se evidente o embate com a ortodoxia de esquerda a partir de sua experiência como militante no Brasil em luta contra a ditadura militar. Considerando que hoje, em face dos múltiplos aportes aos debates de gênero ocorridos nos últimos 50 anos, talvez seja inviável falar em feminismo no singular, convidamos quatro vozes atuantes na crítica e curadoria em arte a colaborar para uma atualização da discussão. Na entrevista coletiva “O desafio é aumentar as questões que não estão nítidas, é entender luta como dança”, Ian Habib (Mutha/UFBA), Keyna Eleison (MAM-Rio), Natália Quinderé (UFRJ) e Talita Trizoli (IEB-USP), a quem agradecemos, abordam a partir de suas próprias trajetórias e pesquisas, interseções entre feminismo, transfeminismo, racialização, maternidade, gênero e seus desdobramentos no campo da arte, revelando presenças emergentes e tensionamentos na cena artística atual. Agradecemos ainda a Hellen Alves Cabral, Luisa Marques e Marcela Cavallini, integrantes da equipe de produção da revista, que participaram da pesquisa e da entrevista.

Em continuidade a alguns dos temas abordados na entrevista, como racismo e relações abusivas no meio de arte, apresentamos o ensaio “Conselhos para um jovem artista negro”, da artista afro-americana Howardena Pindell, em tradução de Talita Trizoli, a quem somos gratos pela proposição assim como pela intermediação junto ao *Art Journal*, onde acaba de ser publicado (v. 80, n. 3, Fall 2021) e ao Studio Museum Harlem, pela cessão da imagem da obra da artista. Estendemos a ambas as instituições nossos agradecimentos.

Em ano marcado por profundos desmontes e danos irreparáveis no âmbito da pesquisa científica, agradecemos a cada uma das pessoas que empenharam energia e profissionalismo para que o número 42 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, *design*, tradução e editoração eletrônica.

Por fim, anunciamos mudanças na editoria da revista. Neste número encerra-se a participação do professor Tadeu Capistrano como coeditor da revista ao longo de 2021. A equipe agradece a quem parte e a quem chega, e saúda o ingresso do professor Jorge Soledar nessa função, somando forças para 2022.

Sem deixar de expressar uma palavra de conforto à dor e ao luto das pessoas que sofreram a perda de entes queridos nesses tempos trevosos, desejamos a leitoras e leitores energias renovadas para o novo ano.

Livia Flores
Tadeu Capistrano
Editoria *Arte & Ensaios*

Como citar:

FLORES, Livia; CAPISTRANO, Tadeu. Arte e função crítica: em diálogo com Glória Ferreira. *Arte & Ensaios*, Rio de Janeiro, PPGAV-UFRJ, v. 27, n. 42, p. 7-9, jul.-dez. 2021. ISSN-2448-3338. DOI: <https://doi.org/10.37235/ae.n42.1>. Disponível em: <http://revistas.ufrj.br/index.php/ae>.

Art and critical function: dialogues with Glória Ferreira

Always in tune with the essential debates of contemporary art and the written output of the artists, the teacher, critic, curator and editor Glória Ferreira brought priceless contributions to the theoretical renovation and expansion of art research in Brazil. In a back and forth between the fields of art and education, Glória Ferreira's trajectory has always been inseparable from her political commitment – from the struggle against the military dictatorship to the being an active voice for the feminist movement, shouldering the challenge of establishing artistic practice as a breeding ground for critical thought, specially within the scope of Brazilian public universities, where she contributed to form generations of artists and researchers, while also consolidating the field of historical and critical research in visual arts. At this point stand out the countless bodies of reference Glória Ferreira organized and published, which compose a precious archive to anyone looking for elements with which to think about art in Brazil, Latin America and also the hegemonic capitals. In this context, we can't forget to mention her work, of almost ten years (1998-2007), leading *Arte & Ensaios*, an extraordinary labor shaping a model of a scientific art journal. It is, ultimately, a rare set of works and actions that took strength, endurance and courage, and to which A&E n. 42 pays homage with a dossier, put together by critic and curator Izabela Pucu. To her we owe the delicate research, the survey of the files and their intertwinement with life experiences, in a double gesture that admires and shares.

Possible dialogues with the legacy of Glória Ferreira can be glimpsed in the selection of articles that encompass the examination of the terminology "art in Brazil" passing through relations between language, performance and experimentation, all the way to the historical displacements of the atelier as a locus, as well as the exhibition spaces and the art scenes. In such a thematic constellation there is still room for debates pertaining to photography and the written word of artists, which are unavoidable when it comes to the territory of critical and curatorial endeavors.

Reading the dossier about Glória Ferreira allowed us to get in touch with a lesser known aspect of her political trajectory, in the context of the feminist struggles of the late 1970s, a scenario she came to know during her exile in Europe. In her text “Feminism: a political matter?” her clash with the orthodoxy of the left becomes evident, coming from her experience as a militant against the military dictatorship in Brazil. Taking all that into account, today, in front of the multiple contributions to gender debate of the last 50 years, it might be a non-viability to speak of feminism in the singular, we invited four acting voices from art criticism to work together in order to update the discussion. In the collective interview “The challenge is to amplify the questions that are not clear, is to understand struggle as dance”, Ian Habib (Mutha/UFBA), Keyna Eleison (MAM-Rio), Natália Quinderé (UFRJ) and Talita Trizoli (IEB-USP), to whom we are deeply grateful, address, each from their own trajectories and research, intersections between feminism, transfeminism, racialization, maternity, gender, and their unfolding in the field of art, bringing forward emerging presences and tensions in the current art scene. We also thank Hellen Alves Cabral, Luisa Marques and Marcela Cavallini, members of the production team of the magazine, for participating both in the research and the interview.

Following up some of the themes addressed in the interview, such as racism and abusive relationships, we present the essay “Advice for a young black artist”, by African American artist Howardena Pindell, translated by Talita Trizoli, to whom we thank both her proposal and her intermediation with the *Art Journal*, where it has been just published (v. 80, n. 3, Fall 2021) and also the Studio Museum Harlem, for lending us the image of the artist’s work. To both institutions we express our gratitude.

In a year marked by the break down and the irreparable damage to the field of scientific research, we thank every single one who lent their energy and professionalism to allow issue 42 of *Arte & Ensaios* to reach its audience: authors, appraisers, members of the production team, composed by students of the PPGAV-UFRJ, and every professional responsible for proofreading, designing, translating and desktop publishing.

Lastly, we announce changes in our editorial team. This issue also comes with the wrapping up of the labor that professor Tadeu Capistrano put in as a coeditor of the magazine throughout 2021. The staff thanks those who leave as well as those who arrive, greeting the inclusion of professor Jorge Soledar for the role, aggregating forces entering 2022.

While we offer our words of empathy with the pain and grief of the people who suffered the loss of their loved ones in these dark times, we wish for renewed energies to our readers in the year that begins.

Livia Flores
Tadeu Capistrano
Editorial *Arte & Ensaios*

Como citar:

FLORES, Livia; CAPISTRANO, Tadeu. Art and critical function: dialogues with Glória Ferreira. Trad. Andres Schaffer. *Arte & Ensaios*, Rio de Janeiro, PPGAV-UFRJ, v. 27, n. 42, p. 10-12, jul.-dez. 2021. ISSN-2448-3338. DOI: <https://doi.org/10.37235/ae.n42.2>. Disponível em: <http://revistas.ufrj.br/index.php/ae>.

Glória Ferreira: militância crítica

Glória Ferreira: critical militance

Izabela Pucu

Resumo

O texto apresenta brevemente a trajetória de Glória Ferreira, crítica de arte, professora, pesquisadora, editora de livros, guerrilheira, aborda sua importância no campo artístico brasileiro e discute as escolhas que definiram a seleção do material reunido no dossiê dedicado ao seu legado. A autora identifica as questões recorrentes no pensamento de Glória Ferreira, referentes às profundas transformações operadas na prática de artistas e no sistema de arte a partir do que ela nomeia “colapso nervoso do modernismo”, que determina a crise dos valores associados à modernidade e o universo de experimentação que caracteriza a arte contemporânea a partir de então, abordadas nos textos reunidos na parte II do dossiê. A apresentação situa ainda o início da atuação de Ferreira no contexto dos movimentos pela redemocratização do Brasil na década de 1980 e enfatiza o trânsito entre arte e política como algo estruturante de sua trajetória como crítica a partir de textos e imagens integrantes da parte I do dossiê, referentes à fundação do Clubinho Experimental Saci Pererê, uma experiência na interface entre arte, cultura e educação, e a sua participação no grupo feminista Círculo de Mulheres Brasileiras durante seu exílio na França. Esse trânsito se objetiva não apenas nos temas de pesquisa privilegiados pela autora, mas, sobretudo, em seu modo de fazer, determinando ainda o caráter público e engajado de sua atuação, a qual a autora se refere como “militância crítica”.

Palavras-chave

Glória Ferreira. Arte. Política. Crítica. Militância.

Abstract

In the text, the author briefly introduces the trajectory of Glória Ferreira, art critic, professor, researcher, editor, insurgent, talks about her importance in the Brazilian artistic field and discusses the choices that defined the selection of materials presented in the dossier she composed, dedicated to Ferreira's legacy. The text identifies the author's recurring concerns, referring to the deep transformations that impacted artistic practice and the art system, starting from what she nominates as the “nervous breakdown of modernism”, as addressed by the texts in the second part of the dossier. The text also places the beginning of Ferreira's work in the context of the movements for the re-democratization of Brazil in the 1980s and emphasizes the transition between art and politics as something that gave structure to her trajectory as a critic, from the texts and images presented in the first part of the dossier, which refer to the foundation of the “Clubinho Experimental Saci Pererê”, an experimentation with the interface between art, culture and education, to her participation in the feminist group “Círculo de Mulheres Brasileiras” during her exile in France. That transit is an object not only for the themes the author privileges in her research, but, most of all, for her way of doing, also defining the public and the commitment of her work, to which the author refers as “critical militance”.

Keywords

Glória Ferreira. Art. Politics. Critic. Militance.

Preâmbulo

Este dossiê é uma carta de amor.

Uma carta de amor que assino em nome de muitos de nós, amigos, companheiros, alunos, admiradores da trajetória e da pessoa de Glória Ferreira, ou Glorinha, como é carinhosamente chamada por muita gente.

Este dossiê é uma homenagem.

Uma homenagem a Glória Ferreira, crítica de arte, professora, pesquisadora, editora de livros, guerrilheira, cuja trajetória impactou, pelo menos, três gerações do campo artístico brasileiro, seja por meio das inúmeras conferências, aulas e palestras que ela ministrou em todo o país; seja nas incontáveis reuniões de acompanhamento curatorial, orientação acadêmica ou pesquisa que tiveram lugar em seu escritório lotado de livros e documentos até o teto; seja na leitura de seus inúmeros livros e textos, na visita às exposições fundamentais que ela propôs como curadora; no acesso livre à sua Biblioteca mambembe ou ao acervo de filmes e vídeos resultante da *Terças de vídeo*,¹ projetos tão representativos de sua generosidade com relação a seu saber, feitos num tempo em que a internet era escassa, o sistema de arte e o mercado editorial ainda mais precários.

¹ A Biblioteca mambembe é um arquivo que foi mantido por Glória na Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ) até meados dos anos 2000, composto por textos xerocados oriundos das mais diversas fontes, organizados por assunto, atualmente em seu acervo pessoal. *Terças de vídeo* foi um projeto de exibição semanal de filmes experimentais, documentários e trabalhos em vídeo que acontecia sempre às terças-feiras na hora do almoço no auditório da Escola de Belas Artes da UFRJ, quando Glória esteve à frente da Direção Adjunta de Intercâmbio Cultural (Daic). Como resultado do projeto, que aconteceu durante 2002 e 2003, foi feito um catálogo com mais de 600 filmes que, assim como os textos da Biblioteca mambembe, ficavam disponíveis para consulta dos estudantes. Com esses projetos Glória encontrou formas de organizar e partilhar cotidianamente com os alunos as referências com as quais ia travando contato em seus trabalhos e orientações, viagens e estudos. Foi em 2002, atuando como bolsista da Daic, junto com meus amigos Ronald Duarte e Fabrício Mendes, que tiveram início minhas parceria e amizade com Glória, que tenho como mestra e principal referência em minha formação. Agradeço aos editores da *Arte & Ensaios*, Livia Flores e Tadeu Capistrano, a oportunidade de falar do meu amor por Glória, de sua importância para o campo da arte e de apresentar uma parte de sua linda trajetória por meio deste dossiê. Agradeço igualmente aos estudantes que colaboraram para a finalização do dossiê e à querida Maria Helena Torres, revisora a quem Glória sempre deu prioridade e por quem tem grande apreço.

Este dossiê é uma carta de amor e uma homenagem.

Uma carta de amor e uma homenagem a essa mulher que trouxe sua veia crítica do campo da política para o das artes há 40 anos, e desde então tanto nos ensina com sua militância crítica, cujo legado temos a alegria de celebrar.

Nos últimos anos venho trabalhando com Glória na organização de um livro com seus escritos, projeto antigo que adiamos muitas vezes em função de contratempos, compromissos e outros desvios comuns à vida de todos. As imagens, os documentos e os textos reunidos neste dossiê vieram desse projeto editorial mais amplo – como se diz atualmente, estão dando *spoiler* de um trabalho que vem sendo realizado de forma independente por nós, com a colaboração da artista e pesquisadora Luiza Coimbra. A pesquisa a que nos entregamos revelou com clareza os interesses mais recorrentes da autora, aos quais ela retorna em diferentes textos, com diferentes abordagens, como foi possível atestar na leitura do muito expressivo volume de artigos publicados e inéditos, de prefácios a livros e de textos de curadoria listados em um levantamento inicial.²

A esses temas centrais de interesse da autora identificados no trabalho de pesquisa, dedicamos a Parte II do dossiê. Integrada por um conjunto de textos, ela apresenta o profundo compromisso da autora com a delimitação e o debate de questões que se mostraram decisivas ao desenvolvimento de um campo para a arte contemporânea, visando à compreensão mais ampla e complexa das profundas transformações operadas na prática artísticas a partir do que ela mesma costuma chamar de o “colapso nervoso do modernismo”, na esteira do pensamento do artista inglês Mel Ramsden, determinante, segundo a autora, da crise da teoria modernista.

Entre os principais sintomas desse processo, cujo enfrentamento permitiu a constituição de um campo de atuação para a arte contemporânea, muitas vezes estabelecido no embate com as instituições, estão, segundo Glória relata nesses

² Os textos que integram este dossiê foram todos revisados e sofreram pequenas alterações referentes a correções ortográficas e de erros de digitação, bem como à padronização de acordo com as normas utilizadas pela revista *Arte & Ensaios*, sem qualquer alteração de conteúdo ou do estilo da autora.

textos: - a presença do artista no terreno da crítica, cujas reflexões teóricas, em suas diversas modalidades, se tornam instrumentos imanentes à gênese da obra e estabelecem outra complexidade entre a produção artística, a crítica, a teoria e a história da arte; - a disseminação das exposições temporárias, cuja curadoria adquire caráter provisório, experimental, ao apresentar relações entre poéticas e obras, mediações críticas entre o caráter singular das produções e seu sentido coletivo, bem como ao tematizar, em meio a outras questões, a implicação orgânica entre a esfera da arte e outros campos do saber e da história socio-política, questionando assim os paradigmas históricos e as escolhas norteadoras das estruturas contextuais que balizam a história da arte; - e ainda uma particular reflexão sobre a transformação do ser humano pela arte, que se torna constituinte do pensamento artístico nas mais variadas latitudes, visando elaborar nova relação entre estética e ética, incidindo na busca de outras relações entre a obra e o espectador, na entrada dos artistas no campo da educação, tendo como objetivo a transformação do ensino da arte, que não se limitaria à formação do artista como profissional, mas passaria a vislumbrar a transformação da humanidade, entre outras problemáticas.

Além desses textos que indicam seus interesses recorrentes, encontramos muitos extratos de pesquisa, anotações e esboços que revelam sua intensa atuação como professora, debatedora e palestrante, atividades pautadas pela troca oral que, muitas vezes, ganhou centralidade em sua trajetória, em detrimento, aliás, da produção textual. Um exemplo nesse sentido é a pouca quantidade de textos publicados por Glória sobre a questão da imagem, desproporcional a seu investimento na questão, foco de disciplinas e de inúmeros seminários de pesquisa que ela coordenou durante anos no Programa de Pós-graduação em Artes Visuais da Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro. Nessas ocasiões, das quais não restam senão o aprendizado pelos envolvidos e as anotações a que me referi, Glória contribuiu igualmente e de forma muito relevante para a introdução no Brasil do pensamento de intelectuais como Vilém Flusser, Marie-Jose Mondzain, entre outros, assim como com a orientação de estudantes para artistas que lidam com a imagem em seus diferentes estatutos (registro, obra, documento). Algumas reflexões da autora sobre o assunto podem ser acompanhadas no texto “Arte depois de uma ‘arte sem arte’”, em que Glória discute os impactos da entrada da fotografia no campo das chamadas belas

artes e relaciona as diferenças entre as imagens pictóricas e fotográficas, nos seguintes termos:

Em suas relações recíprocas, são profundas as diferenças entre as imagens pictóricas e fotográficas, enquanto produtoras e instauradoras do objeto como visão, distinta do próprio objeto. A fotografia torna presente um mundo no qual não mais estamos, mas com o qual se impõe e estabelece uma continuidade; em sua a-historicidade enquanto origem, a pintura não coloca a coisa diante de nós, passada para sempre, perdida. Não evoca, mas convoca: impõe seu próprio mundo. A presença da ausência “acontece”, constrói-se, na pintura; na foto, ela “aconteceu”, como reação instantânea à informação luminosa – corte na duração e recorte do espaço.

Essa dimensão da presença e do convívio, implicada nas trocas que têm como base a oralidade, revelou ainda uma espécie de *modus operandi* da autora, digamos assim, um modo de fazer conformado pela experiência, dimensão que escapa à teorização prévia e distanciada, na contramão do que se poderia atribuir aos críticos, cujas questões de trabalho – a partir das quais abordam qualquer assunto – em geral têm origem em seus gabinetes. Sobre a atividade crítica que implica convívio e quebra de certas hierarquias, alvo de profundas reflexões de Glória, ela diria:

A crítica de arte hoje tende, creio, a se deslocar da ideia de distanciamento, que lhe foi própria no seu surgimento, para fazer parte do campo expandido em que a obra de arte se apresenta. Campo que incorpora, igualmente, a fala, a escrita, enfim, o posicionamento do artista relacionado à própria gênese da obra, como a inscrição da obra de arte na imagem, na sua circulação e na maneira que ela se veicula. Em resumo, o seu percurso no sistema da arte. Não seria puro acaso ou mero marketing, os artistas, ao longo de suas trajetórias buscarem se ver acompanhados de várias vozes críticas, que ampliam a ação de suas obras. A crítica de arte adquire, assim, o sentido de uma entrefala como diálogo entre o discurso crítico e o processo do trabalho. Novas alianças, novas relações estabelecem-se, com crescente deslizamento do discurso crítico para o campo estendido da obra de arte – e, talvez, sob maior controle do artista.³

³ Ferreira, Glória. Entre crítica e história da arte. In: *Revisões e Propostas: desafios para o circuito de arte brasileiro*. Brumadinho: Instituto Cultural Inhotim, 2009. p.74-80.

Essa perspectiva se confirma, por exemplo, quando percebemos que livros como *Escritos de artista*,⁴ organizado em colaboração com Cecília Cotrim, resultam de sua circulação quase frenética por todo o país nos anos 2000; a convite de artistas, gestores e críticos se organizavam em coletivos e espaços independentes, especialmente os jovens, mas não apenas, e eram acossados pelo sistema hegemônico que, por um lado, questionava a legitimidade de seu movimento e, por outro, buscava estratégias para sua cooptação. Nessas ocasiões Glória falou em lugares muito diversos, de grandes museus a espaços precários, para diferentes públicos, situações que, aparentemente, a comprometeram com o cumprimento de certas lacunas, com a colocação na esfera pública de certos debates e projetos que embasariam de forma geral o desenvolvimento desse movimento, cujas marcas registradas foram a crítica institucional, as ações urbanas, o registro e o processo no lugar da obra, a performance, e, justamente, a palavra do artista colocada no lugar da crítica, o questionamento de valores como autenticidade e autoria, entre outras dimensões de contestação do instituído.

Essa centralidade da experiência, do convívio e do respeito pela palavra do artista, a que já me referi, aparece também quando, em entrevista concedida aos editores da *Revista Número* e questionada sobre o início de sua trajetória no campo da arte e sobre sua formação, Glória falou a respeito da precariedade de seus estudos universitários, dos períodos de clandestinidade e exílio, e apontou como sua maior escola de arte o Projeto ABC (Arte Brasileira Contemporânea), concebido e dirigido pelo crítico e historiador da arte Paulo Sergio Duarte, no âmbito do Instituto Nacional de Artes Plásticas, da Funarte, entre 1980 e 1984. “É nesse universo, inicialmente como produtora e depois coordenadora, que se dá a minha, digamos, iniciação nas problemáticas da arte contemporânea”,⁵ diria Glória, que recorreu desde o início às entrevistas com artistas e críticos como forma de compreender um universo com o qual não tinha grande contato prévio. Sobre essas entrevistas, que sempre foram uma característica de sua forma de trabalhar, publicadas em revistas, periódicos, catálogos e por ela parcialmente reunidas no livro *Entrefalas*, publicado pela editora Zouk, em 2011, ela diria ainda:

⁴ Ferreira, Glória. Cotrim, Cecília. *Escritos de artistas. Anos 60 e 70*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006.

⁵ Entrevista com Glória Ferreira. *Revista Número*, n. 9. São Paulo, dezembro, 2006. p. 26-29.

A entrevista tem, além do sentido mais restrito de encontro, de conferência de duas pessoas, o sentido de “entrefala”, de “encontro marcado”. Sua profusão, a partir do pós-guerra, com as novas possibilidades de registro gravado, adquire, no universo da arte, o estatuto de informação direta e dirigida – às vezes, ao público em geral –, e cuja autoridade deriva do que o artista diz sobre o que faz e não da valoração crítica, inscrevendo-se no contexto dos escritos dos artistas como fala na primeira pessoa.⁶

Foi Glória, por exemplo, a primeira pessoa a apresentar, no contexto institucional brasileiro, a obra dos artistas Hélio Oiticica e Lygia Clark, em uma exposição histórica que ocupou as salas conhecidas como o terreiro, no Paço Imperial, no Rio de Janeiro em 1986, gesto que possibilitou o reconhecimento da importância do legado engendrado por eles, até então pouco trabalhado por curadores e pesquisadores. Glória sabia que, naquele momento de redemocratização do país, a obra desses artistas trazia em seu bojo a discussão fundamental sobre a questão da participação, tão cara à arte contemporânea quanto à própria democracia. Ao escrever sobre essa exposição, inaugurada em novembro de 1986, uma de suas primeiras curadorias, ela diria:

‘Quase’ tudo pronto para uma exposição que precisou de muita correria – busca de plásticos especiais, máscaras variadas, madeira, terra, tacos, larguras de caçapas e bolas belgas... costureiras, pintores, marceneiros, maquetistas, jogadores de sinuca, e tanto mais, sem falar nos trabalhos usuais de qualquer exposição: colecionadores, transporte, seguro, peças gráficas, montagem, etc., etc. Para quem não se lembra, estamos no tempo das prateleiras vazias do Plano Cruzado: quando um elástico não é um elástico, não é um elástico. E sim uma aventura. Incrível: pessoas esperam o portão abrir, Lygia já está sentada na cadeira de diretor. Personalidades, roqueiros, artistas, estudantes, amigos, assistas, mestres-sala, mangueirenses, o clube da sinuca querendo o Van Gogh, em breve uma pequena multidão se embaralha com peças, parangolés, malhas, máscaras. Da emoção do *frisson* da resposta do público e da

⁶ Ferreira, Glória. Crítica e apresentação. In: Ferreira, Glória; Pessoa, Fernando (orgs.). *Criação e crítica. Seminários Internacionais Museu Vale, 11-15 mar. 2009, Vila Velha (ES)*. Rio de Janeiro: Suzy Muniz Produções, 2009,

confirmação de que, apesar de tudo, dois artistas contemporâneos transformam as quase sempre tensas *vernissages* num grande acontecimento, e não apenas de iniciados. Organizar uma mostra de Lygia Clark e Hélio Oiticica representa sempre um enorme prazer aliado a um desafio, sobretudo quando delimitamos um campo bem particular para a abordagem, no caso a ‘participação do espectador’, como um ponto de encontro de Lygia Clark e Hélio Oiticica, num desdobramento das questões que lhes foram comuns durante o período neoconcreto. Trazer para o momento atual essa questão não implicava apenas uma conceituação teórica ou uma curadoria precisa; exigia além de tudo que uma vez mais o espectador se sentisse convidado a participar, a dar o sopro... “somos os propositores: somos o molde; a vocês cabe o sopro, no interior desse molde: o sentido de nossa existência”, como dizia Lygia Clark em 1968.⁷

Em 1999 Glória mostraria novamente o trabalho de Oiticica ao tornar mais visíveis as relações entre sua obra e a produção artística em Nova York nos anos 1970, como diria, esperando contribuir “para maior conhecimento de sua obra e da história contemporânea da arte, permitindo, assim, pensar a arte brasileira enquanto parte da Arte, e não um capítulo à parte”.⁸ Glória seria ainda responsável por mais duas mostras decisivas sobre a arte dos anos 1970, a grande exposição realizada no Instituto Tomie Ohtake em 2009, Anos 70: arte como questão, em que ela discute o viés conceitual da arte brasileira daquela década, em sua relação de contestação com o regime ditatorial; e Situações: arte brasileira anos 70, realizada na Casa França-Brasil, no Rio de Janeiro, em 2000 e cuja curadoria foi feita em colaboração com Paula Terra Nale.

Enquanto curadora, Glória também acompanhou muitos artistas, alguns durante anos ou ao longo de toda a sua trajetória, como uma curadoria cotidiana, muitas vezes sem qualquer mediação do mercado e sem foco em algum evento específico, mas visando de fato ao desenvolvimento do trabalho, em meio aos impasses da criação. Esse processo junto aos artistas, pautado também pela

⁷ Ferreira, Glória. Capítulos à parte/Chapters apart. *Arte & Ensaios*. Edição especial bilíngue: Correspondências Transnacionais/Transnational Correspondences. Glória Ferreira, Guilherme Bueno, Michael Asbury e Milton Machado (orgs.), 2007. p.131-143.

⁸ Ferreira, Glória. Hélio Oiticica e a cena americana. Cat. expo. Curadoria de Glória Ferreira. Centro de Arte Hélio Oiticica, Rio de Janeiro, 1998, p.1-4.

experiência e o convívio, ela sempre fez questão de chamar de cocuradoria, quando se tratava de um artista individualmente. Sobre o ofício do curador no contexto da atividade crítica Glória diria, em depoimento a Yuri Firmeza e Pablo Lobato:

A entrada desse agente no sistema de arte, por um lado, transforma, de certa maneira, o papel anterior do organizador de exposições ou responsável pelas coleções de museus, mas, por outro e simultaneamente, opera um deslocamento no tipo de funcionamento da crítica, posto que o curador se torna uma espécie de agenciador ligado à própria produção. Talvez decorra daí a crítica dos artistas em relação a seu poder, até porque essa atividade guarda certa independência, embora não equivalente à que os críticos se outorgavam ou exigiam para si, mas, de qualquer maneira, uma independência assegurada pelas instituições, públicas ou privadas.⁹

Outra batalha “comprada” por Glória em nome do campo da arte em muitas ocasiões foi a de nossa inserção no quadro geral da história da arte, discutida de maneira frontal em um texto intitulado justamente *Capítulos à parte*,¹⁰ que ela publicou em número especial da A&E. Sobre a questão, ver também o texto “A partir da margem”,¹¹ incluído na parte II deste dossiê. Nesse esforço de colocar em debate, selecionar, organizar e oferecer bibliografia básica sobre a história da arte no Brasil e embasar as reflexões do campo acerca dos desenvolvimentos mais atuais da arte contemporânea também está localizada sua antologia *Crítica de arte no Brasil: temáticas contemporâneas*, publicada pela Funarte em 2006. Sou testemunha da importância desse livro, o primeiro em que atuei como pesquisadora ao lado de Glória e de Fernanda Lopes, a partir do qual reconheci muitos interesses de pesquisa e trabalho com os quais me mantenho envolvida até hoje. Nesse livro, como em outra antologia dele decorrente, publicada em inglês e espanhol,¹² Glória defende a ideia de que no Brasil a história da arte tem

⁹ O que exatamente vocês fazem quando fazem ou esperam fazer curadoria? Depoimento concedido a Yuri Firmeza e Pablo Lobato, integrante da videoinstalação homônima, apresentada no Centro Cultural Banco do Nordeste, Fortaleza, 2010.

¹⁰ *Capítulos à parte/ Chapters apart*, op. cit.

¹¹ *A partir da margem*. Texto datilografado encontrado nos arquivos da autora. Sem referência. c. 1999. Provavelmente inédito.

¹² Ferreira, Glória (org.). *Brazilian Contemporary Art: documents and critical texts/Arte Brasileño Contemporáneo: documentos y críticas*. Madrid: MinC/Dardo, 2009.

vido fomentada sobretudo pela crítica de arte – em particular a partir dos anos 1950, com a releitura da arte moderna e como compreensão de sua dinâmica – e coloca lado a lado, como equivalentes, documentos produzidos pela crítica de arte, por historiadores e manifestos e textos históricos e atuais produzidos por artistas e coletivos como parte de nossa “história crítica da arte brasileira, possibilitando um lastro para a potência da produção brasileira desde então”.¹³

Esse tipo de atuação instituinte no campo cultural, digamos assim, que não se dá de forma arbitrária, mas a partir da experiência de campo, de interesses do coletivo, define a produção de projetos necessários, que visa interferir nas estruturas em que se desdobram, alinha a trajetória de Glória à de uma geração de intelectuais que não se contentaram com o papel nefasto de “mecenas ideológico”, como diria Walter Benjamin em sua célebre conferência “O autor como produtor”,¹⁴ em simplesmente “abastecer o aparelho de produção social”, sem buscar modificá-lo, sem o colocar em crise, tarefa por excelência destinada à atividade crítica, como indica a própria etimologia da palavra. Entre nós o maior exemplo dessa perspectiva está no legado do crítico e militante político Mário Pedrosa, a quem, não sem propósito, Glória dedicou cerca de seis anos de pesquisa, trabalho que tive a alegria de partilhar com ela e com o pesquisador Rodrigo Krul e resultou no livro *Mário Pedrosa Primary texts* – a maior antologia de textos do autor em outras línguas, co-organizado por Glória e Paulo Herkenhoff. Parece inacreditável, tendo em vista a relevância, a meu ver inquestionável, de Mário Pedrosa para os campos cultural e político no Brasil, mas foi a partir desse livro, editado pelo MoMa de Nova York, em 2011, que muitas pessoas, editoras e instituições passaram a reconhecer a importância desse autor que, assim como Glória, foi, entre seus muitos papéis, militante político, crítico e professor.

Também podemos identificar essa postura instituinte na atuação de Lygia Pape e Carlos Zilio, ao fundar os primeiros programas de pós-graduação em arte no Rio de Janeiro, aos quais Glória se associou, tendo sido, aliás, responsável, junto com Paulo Venancio Filho, pela criação desta revista, a *Arte & Ensaios*, que cumpriu um papel fundamental desde sua primeira edição e hoje abriga um

¹³ Entre crítica e história da arte, op. cit.

¹⁴ Benjamin, Walter. O autor como produtor. In: *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura. Obras escolhidas I*. São Paulo: Brasiliense, 1994.

dossiê sobre sua trajetória. A entrada da reflexão sobre arte na academia e a abertura de um campo de trabalho para os artistas nas universidades pareceram a esse grupo uma estratégia fundamental de resistência frente à incrementação do mercado de arte a partir dos anos 1980 e do próprio desenvolvimento do capitalismo globalizado, que já naquele momento imprimia sobre o campo cultural a sua lógica, sem qualquer restrição, mediante o patente despreparo dos artistas e das instituições para lidar com esse fenômeno.

Nesse sentido, a partir de todos os aspectos ressaltados nesta breve apresentação, é que gostaria de defender a trajetória de Glória enquanto “militância crítica”, um tipo de atividade crítica instituinte, e não apenas teórica, forjada no trânsito entre os campos da arte e da política. Esse trânsito, enquanto algo estruturante da trajetória de Glória Ferreira, não se objetiva apenas nos temas de pesquisa que ela privilegiou, mas sobretudo em seu modo de fazer, e determina ainda o caráter público e engajado de sua atuação. Nesse sentido é que podemos compreender a trajetória de Glória na sua complexidade, como parte de um esforço maior de uma geração pela (re)constituição do meio cultural brasileiro no processo de redemocratização do país.

No contexto deste dossiê, a gênese dessa forma de atuação pode ser compreendida por meio das imagens e dos textos reunidos na Parte I, em que estão os registros das manifestações mobilizadas pelo Círculo de Mulheres na França, e das atividades do Clubinho Experimental Saci Pererê – momentos que, a meu ver, marcam sua entrada no campo da arte. O clubinho, que funcionou entre 1978 e 1979 em um espaço cedido para esse fim na Cité Universitaire, foi uma experiência destinada às crianças exiladas com seus pais na França, todos militantes de organizações de esquerda, para contato com a cultura brasileira e as coisas do Brasil. As ações propostas pelo grupo eram marcadas pelo experimentalismo e pelo afeto, e tinham como base a relação entre arte e educação, valendo-se das diferentes formações e bagagens de vida dos integrantes do grupo. Após passar pelo Chile e pela Suécia, Glória reencontraria na França, apesar da condição de exilada, a possibilidade de conviver com companheiras e companheiros de militância que vinham das mais variadas formações, muita gente do teatro, da música, do jornalismo e das artes em um contexto de liberdade e de questionamento acerca das liberdades individuais, das discussões de gênero e sexualidade, experiências que muito a mobilizaram.

Nascida no interior do Maranhão, Glória Ferreira veio para o Rio terminar seus estudos, e passou a morar com sua irmã mais velha e madrinha, Lourdes, que, com o marido, Mário, a criou como uma filha. Sua participação na política começou no movimento estudantil, no diretório da faculdade de Engenharia da UFRJ, graduação que ela cursava nos anos 1960, sendo uma das raras mulheres de sua turma. Mas foi na França, em 1976, que Glória acabou terminando sua graduação não em engenharia, mas em sociologia, na Sorbonne, onde também faria seu mestrado e seu doutorado¹⁵ na década de 1990. Foi ainda na capital francesa que conheceu seu companheiro, Jean, em 1986, quando retornou à Europa não mais como exilada, mas em função de uma bolsa que recebeu para estudar curadoria em Estocolmo. São dessa viagem as três fotografias escolhidas para integrar este dossiê, entre elas a da capa da revista.

Desde a edição do AI-5 Glória e seus companheiros já passaram a viver, de certa forma, na clandestinidade, mas a perseguição mais acirrada a eles, decorrente de sua participação no movimento de guerrilha urbana MR8, teve como marco sua prisão no histórico congresso clandestino da União Nacional dos Estudantes em Ibiúna, São Paulo, em 12 de outubro de 1968, quando todos os participantes foram presos. Em entrevista de 2010 Glória falou a respeito de como sua relação com a cidade do Rio de Janeiro se transformou enquanto ela estava clandestina:

a cidade muda inteiramente, muda até porque você está andando com arma. Então é uma outra cidade, uma outra relação, uma outra coisa. Ela muda também porque você começa a descobrir lugares que você não frequentava, como por exemplo, a zona norte onde nós fazíamos os pontos, onde morávamos. Então a cidade vai se transformando, por experiências as mais diversas. Mas a meu ver, a questão da arma pesa muito, estabelece uma relação de outra ordem com o ambiente, com o vizinho. (...) É engraçado porque não é só em relação à cidade, mas se refere a várias questões, é como se tudo se expandisse, a cidade

¹⁵ Glória defendeu tese de doutorado sobre Walter de Maria. Sobre o assunto ver o texto, “Land Art: paisagem como meio da obra de arte”, na parte II deste dossiê. Como consta em seu currículo Lattes, Glória é doutora em história da arte pelo Institut d’Art et d’Archéologie – Université Paris 1 (Panthéon-Sorbonne, 1996) e mestre em história da arte pela mesma instituição (1990). Possui especialização em história da arte e arquitetura no Brasil pela PUC-Rio (1988), quando escreveu sobre o artista Amilcar de Castro, e graduação em sociologia pelo Institut d’Études du Développement Economique (Iedes) – Université Paris 1 (Panthéon-Sorbonne) (1976). Glória se aposentou como professora colaboradora no Programa de Pós-graduação em Artes Visuais da Universidade Federal do Rio de Janeiro (PPGAV/EBA-UFRJ).

especialmente estava expandida. As visões, o comportamento estavam expandidos, as relações com as pessoas, com os amigos, acho que teve isso, uma ideia de expansão. Até porque o que a gente pretendia era enorme, não é? Digamos que você convivia com dois aspectos da relação com a cidade: uma era dela se expandir, você conhecia coisas que você não conhecia, você entrava em contato com pessoas que não eram do seu universo social e cultural. E uma outra que era essa necessidade de uma atenção muito pontual. Numa ação, você tinha que conhecer todas as ruas, todos os sentidos das ruas, aquela coisa de você se localizar muito precisamente, saber entrar e sair, conhecer mesmo que de uma maneira rápida, mas conhecer o que era exatamente o lugar em que você estava. Quando voltei para o Brasil, depois da anistia, tinha uma sensação de que tinha umas estrelas quando eu passava em certos lugares. Isso era importante, você estava consciente do lugar, não era mais nem do espaço, o espaço se expandia, mas o lugar ia se definindo.¹⁶

Paris foi a cidade em que Glória viveu por mais tempo durante seus 10 anos de exílio, após passar pelo Chile de Allende, onde ficou cerca de dois anos, e depois pela Suécia, para onde conseguiu escapar em 1973, após o golpe que encerrou o sonho de um governo popular no Chile. Usando ainda o codinome Silvia, Glória ficou com seus companheiros na embaixada argentina em busca de asilo, promessa de Juan Domingo Perón que não se concretizou. Depois que quase um mês na embaixada Glória, Ernesto Soto, então seu companheiro, e Vera Silvia Magalhães, sua amiga e única mulher a participar do sequestro do embaixador americano Charles Elbrick, conseguiram por meio de sorteio uma vaga em um dos aviões que levariam os militantes chilenos até Buenos Aires. Lá souberam que Cuba, Argélia e Suécia aceitariam os exilados brasileiros. Como Glória relatou a Suzana Velasco, em perfil da autora publicado pela jornalista em *O Globo*,¹⁷ nos dias em que puderam circular pela cidade os três encontram ânimo para assistir ao filme *Gritos e sussurros*, do cineasta sueco Ingmar Bergman, em homenagem à escolha que haviam feito de partir para a Suécia, antecipando, talvez, o papel que a arte passaria a ocupar em sua vida na década seguinte.

¹⁶ Entrevista Clandestinidade e cidade. Texto impresso encontrado nos arquivos da autora sem referências, datado de 6 de maio de 2010.

¹⁷ Militante da arte. Entrevista concedida a Suzana Velasco. *O Globo*, Segundo Caderno, 2 de julho de 2011.

Na Suécia Glória iria travar contato com o movimento feminista mais radical, que chacoalharia seu entendimento do lugar da mulher forjado em uma sociedade conservadora como a brasileira, ainda mais em se tratando de uma mulher que veio do interior do Nordeste. O contato com o movimento feminista destacaria ainda o silenciamento das questões de gênero no âmbito das lutas de esquerda, sob o pretexto de que tudo estaria inserido na luta de classes e que travar combates específicos seria dividir o movimento. No texto “Feminismo: uma questão política”, publicado neste dossiê, escrito ainda no exílio, sob o pseudônimo de Luzia Maranhão, podemos conhecer os conflitos e os aprendizados desse contato com o feminismo fora do Brasil, que se seguiu, após a passagem pela Suécia, no convívio e na militância com as mulheres do Círculo de Mulheres Brasileiras, do qual Glória participou ativamente. Fundado em 1975-1976 em Paris, por iniciativa de algumas mulheres militantes de organizações de esquerda, entre elas Regina Carvalho, que nas fotos que acompanham o dossiê aparece de óculos em primeiro plano à frente de um cartaz em que se lê a frase *La parole aux femmes d’Amérique Latine*. O grupo reunia exiladas de muitas origens, com quem Glória participou de manifestações, ações culturais, oficinas e publicações a partir de encontros regulares realizados em um espaço cedido na Cité Universitaire, num contexto de luta pela anistia. Na entrevista a Suzana Velasco Glória falaria sobre esse momento conturbado de sua vida:

— O golpe no Chile foi muito violento. Ficamos presos em casa, por causa do toque de recolher. Mas vi da janela pessoas sendo mortas – conta.
— Devo ter passado uns 20 a 30 dias na embaixada, mas parece que foi uma eternidade. Eram mais de mil pessoas na penúria, quase sem comer. Um dia um embaixador resolveu fazer um jantar para nós, com muita carne. Todos passaram mal no dia seguinte (...) quando chegamos a Estocolmo, também nos prepararam um jantar. No dia seguinte, fomos enviados a um campo de refugiados.

Foi no Chile, com uma máquina fotográfica e material para revelação que ganhou de presente de sua irmã que Glória começou a fazer fotografias e improvisou um laboratório em que produzia fotos 3x4 e pôsteres de crianças para vender. Quando deixou o Chile em direção à Suécia, em meio ao golpe militar, perdeu quase todas as imagens, e no filme da câmera que levou consigo só restaram duas fotografias de manifestações políticas. – Depois que perdi todas as fotos do Chile, passei a ter uma relação mais amadora com a fotografia, diria

Glória,¹⁸ que jamais abandonou a fotografia como prática cotidiana, questão de pesquisa e trabalho artístico. Em 2016, uma coedição da Nau editora e Linha Produções reuniu suas fotografias; ela editou ainda alguns múltiplos fotográficos: *Para Tocha: Tour Eiffel, Notre Dame, Le ciel de Paris*, de 2003, que reúne fotos de pessoas fotografando pontos turísticos em Paris; *By*, de 2006, todo feito com imagens em movimento; além de um pôster pela editora Parêntesis com suas fotografias de cicatrizes.

A câmera fotográfica acompanhava as andanças de Glória pela cidade em que ela ia registrando o que chamasse a sua atenção, fossem manifestações, atos ou pequenos acontecimentos cotidianos, como fez em Paris e na Suécia, resultando, aliás, em um belo acervo de imagens que ela apresentou em parte na exposição *Retratos do exílio*, montada no Castelinho do Flamengo, no Rio de Janeiro, em 1998. Nessas imagens, algumas das quais integradas a este dossiê, arte e política, militância, trabalho e vida se entrelaçam de maneira inextrincável nesse trânsito que conforma a militância crítica de Glória Ferreira, pautada pelo compromisso ético e instituinte com as pessoas a sua volta, pela experiência e pelo convívio. Militância que faz hoje na arte, tendo na palavra falada e escrita as suas principais armas.

Izabela Pucu *Rio de Janeiro, 1979. Curadora, pesquisadora, artista, editora e gestora cultural. Doutora em história e crítica da arte pelo PPGAV/EBA/UFRJ. Coordenadora da Plataforma Mário Pedrosa atual e dos projetos arte_cuidado e Exchange of Method. izabelapucu@gmail.com*

Dossiê submetido em setembro de 2021 e aprovado em novembro de 2021.

Como citar:

PUCU, Izabela. Dossiê Glória Ferreira: militância crítica. *Arte & Ensaios*, Rio de Janeiro, PPGAV-UFRJ, v. 27, n. 42, p. 14-28, jul.-dez. 2021. ISSN-2448-3338. DOI: <https://doi.org/10.37235/ae.n42.3>. Disponível em: <http://revistas.ufrj.br/index.php/ae>.

¹⁸ Entrevista a Suzana Velasco, op. cit.

Saci Pererê

Resumo

Manifesto ou declaração de princípios do grupo envolvido na construção do Clubinho Experimental Saci Pererê. O clubinho, que funcionou entre 1978 e 1979 em espaço cedido para esse fim na Cité Universitaire, foi uma experiência destinada às crianças exiladas com seus pais na França, todos militantes de organizações de esquerda, para contato com a cultura brasileira e as coisas do Brasil. As ações propostas pelo grupo eram marcadas pelo experimentalismo e pelo afeto, e tinham como base a relação entre arte e educação, valendo-se das diferentes formações e bagagens de vida dos integrantes do grupo. Saci Pererê. Paris, 10 de março de 1979. Assinado por Glória Araújo Ferreira, Marinho Celestino, Marisa Celestino, Naruna Andrade, Rui Fratti, Rute Queiroz, Sandra Regina Silva, Vera Sílvia Araújo Magalhães, Maria Helena Guinle.

Palavras-chave

Exílio. Criança. Cultura brasileira. Arte. Educação.

Abstract

Manifesto or declaration of principles of the group involved in the creation of the Saci Pererê Experimental Club. The club, which operated between 1978 and 1979 in a space provided for that purpose in the Cité Universitaire, was an experiment focusing on children exiled in France with their parents, all militants of left-wing organizations, to contact with Brazilian culture and elements. The group's projects featured experimentalism and care based on the relationship between art and education and the different past experiences of the group's members. Saci Pererê. Paris, March 10, 1979. Signed by Glória Araújo Ferreira, Marinho Celestino, Marisa Celestino, Naruna Andrade, Rui Fratti, Rute Queiroz, Sandra Regina Silva, Vera Sílvia Araújo Magalhães and Maria Helena Guinle.

Keywords

Exile. Child. Brazilian culture. Art. Education.

Paris, 10 de março de 1979

Crianças brasileiras no exílio. Dificuldades específicas de integração na sociedade onde estão inseridas, dificuldades específicas de reconhecimento dos dois ou mais mundos (línguas, costumes) que fizeram ou fazem parte de sua vivência. Seu caminho foi o mesmo do contingente de exilados: regra geral, Inglaterra, Chile, Argentina, Suécia e Dinamarca e, desde alguns anos, especificamente a França. É gritante o choque entre a realidade familiar dessas crianças (em casa se come feijoada, se fala português, se dança samba) e seu universo social, representado pela escola (é a vez do francês como idioma, do camembert e do “Clair de la Lune”).

Foi a partir da constatação desses fatos que, em janeiro de 78, um grupo de exilados brasileiros – das mais diversas profissões – formou um clubinho experimental. Objetivo principal: reunir uma vez por semana as crianças brasileiras residentes em Paris para que elas mesmas, sem a cotidiana interferência paterna, tivessem um contato com os elementos do mundo infantil brasileiro. Até então, a fantasia dessas crianças estava restrita ao sol, à praia, aos avós, ao carnaval, i. e., nada mais era do que o reflexo da ansiedade de seus pais em relação ao Brasil. Um Brasil muito bonito, por longínquo, mas um Brasil muito mau, por impenetrável.

Esse clubinho, o Saci Pererê, chegava para tornar possível a elaboração dos desejos, ansiedades e angústias das crianças em relação ao Brasil. A “ordem” era brincar de Brasil e, através de teatro, música, cerâmica, muita tinta e papel, se tornaram íntimos da pipa, da pelada, dos personagens do nosso folclore, suas artes, suas manhas. Não com a tentativa de caracterizar ainda mais a vida de gueto, a condição de estrangeiros. Nessa prática houve sempre a determinação de, ao tornar o Brasil tocável para essas crianças, universalizar sua visão de mundo e frisar a riqueza da experiência de cada um.

Janeiro de 78. O Saci Pererê agrupava seis crianças e começava suas atividades na casa de um dos animadores. Programa: fazer um saci, o negrinho de uma perna só, com massa de biscoito. Folclore polvilhado com açúcar e digerido na brincadeira gostosa.

Março de 79. O Saci cresceu e agrupa cerca de 30 crianças, com idades variando de três a nove anos. A experiência cresceu e o saci que as crianças desenham hoje não usa mais cachecol ou luvas. Passamos pela fogueira de São

João, pelo Pastoril, pela matinê de carnaval, pela Iara, pelo boitatá, pela bola de gude. E falamos em português. Essa, uma grande conquista. Um lugar, um tempo, onde as crianças usam a língua materna para transar o seu mundo.

Mas não existimos enquanto realidade estática. Nesse pouco mais de um ano de atividades fomos crescendo e nos modificando a partir da própria dinâmica da época em que vivemos. Muitos de nós, adultos e crianças, voltaram ao Brasil. Mas muitos chegaram, se incorporando. A própria proposta inicial, a partir de “refugiados políticos”, sofreu uma reformulação e hoje somos um grupo de exilados pelos mais diversos motivos. Brasileiros que escolheram viver no exterior ou brasileiros obrigados a viver no exterior.

78/79 e não crescemos tanto quanto o necessário, pela total falta de apoio financeiro. Da casa de um dos animadores, o máximo que conseguimos evoluir em termos de sede, foi ocupar oficialmente uma sala na Maison du Brésil, na Cité Universitaire. Para a sobrevivência contamos apenas com a ajuda mensal que cada pai dá, de acordo com suas possibilidades. Mas o balanço desse mais de um ano de atividades nos faz seguir em frente, conscientes da importância de cada tarde de sábado na vida de cada um de nós, adultos e crianças, que fazemos Saci.

O material que mandamos para vocês, pela comemoração do Dia Internacional da Criança, tem as já características falhas provocadas pela urgência, ou pela dificuldade de remessa, ou pela distância, enfim. Mas tenta ser uma pequena mostra do que andamos fazendo, de que andamos brincando.

Um beijo

Glória Araújo Ferreira, Marinho Celestino, Marisa Celestino, Naruna Andrade, Rui Fratti, Rute Queiroz, Sandra Regina Silva, Vera Sílvia Araújo Magalhães e Maria Helena Guinle

Como citar:

FERREIRA, Glória Araújo; CELESTINO, Marinho; CELESTINO, Marisa; ANDRADE, Naruna; FRATTI, Rui; QUEIROZ, Rute; SILVA, Sandra Regina; MAGALHÃES, Vera Sílvia Araújo; GUINLE, Maria Helena. Saci Pererê. *Arte & Ensaios*, Rio de Janeiro, PPGAV-UFRJ, v. 27, n. 42, p. 29-36, jul.-dez. 2021. ISSN-2448-3338. DOI: <https://doi.org/10.37235/ae.n42.4>. Disponível em: <http://revistas.ufrj.br/index.php/ae>.











Feminismo: uma questão política?

Feminism: a political issue?

Resumo

A autora discute a questão do feminismo no contexto dos movimentos de resistência à ditadura militar e fala sobre a condição contraditória da mulher em meio à luta de classes no contexto das organizações de esquerda que partiram para a guerrilha armada. Nessas organizações, que tinham como base o pensamento comunista mais ortodoxo, as mulheres não deixaram de ser oprimidas, e sua luta comumente era vista como secundária e como algo que dividiria o movimento, perspectiva que a autora busca recusar com seus argumentos. *Brasil Socialista*, ano IV, n. 11. Paris, maio de 1978. Assinado com o pseudônimo de Luzia Maranhão durante seu exílio na França.

Palavras-chave

Feminismo. Política. Guerrilha. Luta de classes.

Abstract

In the article, the author addresses the issue of feminism in the context of resistance movements against the military dictatorship, and discusses the contradictory condition of women, within the class struggle in the context of left-wing organizations, who joined the armed guerrilla movement. In these organizations, which were based on more orthodox communist thinking, women were still oppressed and their struggle was commonly regarded as secondary and something that would divide the movement, a perspective that the author seeks to reject with her arguments in this article. Text published in the newspaper Brasil Socialista, ano IV, n. 11. Paris, May 1978. Signed under the pseudonym Luzia Maranhão during her exile in France.

O que será o amor comunista...

Isto se decidirá quando uma nova geração crescer. Geração de homens que jamais em suas vidas se encontrarão em situações de obter pelo dinheiro ou com a ajuda de qualquer outro recurso social o abandono de uma mulher. Geração de mulheres que jamais se encontrarão em situações de se abandonar a um homem por outras considerações que um amor real, nem se negarão ao ser amado pelo medo das consequências econômicas e morais desse abandono.

Quando essas pessoas existirem, pelos diabos se elas levarão em conta o que se crê hoje que elas deveriam fazer...

Engels,

Origem da Família da Propriedade Privada, e do Estado

Todos os grandes processos de transformação das sociedades afetaram a relação entre os sexos, sem que, no entanto, a opressão da mulher tenha se transformado substancialmente (apesar da sua participação passiva nesses processos). Através da dominação econômica, política ou ideológica as sociedades divididas em classes, e vista pelos olhos masculinos, têm encontrado argumentos, nem sempre pacíficos, que levam à produção e reprodução da subordinação das mulheres.

Em contraposição tem havido resistências. No século XVI o direito à educação é conquistado, já na Revolução Francesa inicia-se o movimento feminino pela “igualdade de direitos da mulher e da cidadã”, com clubes femininos reclamando o acesso à política. A hostilidade dos revolucionários, que viam a participação ativa da mulher como contrária à sua natureza, leva a que, já em 1793, seja decretado o fechamento dos clubes femininos. A mulher volta ao lar, “compensada” pelo culto romântico da feminilidade”.

Engels no livro *A Origem da família, da propriedade privada e do Estado* define o caráter da opressão específica da mulher, e dá os fundamentos da teoria marxista sobre o problema. Apesar das dúvidas e interrogações despertadas por essa análise, é grande o mérito e a contribuição dessas teses do materialismo histórico.

No Manifesto Comunista, Marx e Engels levantam a questão da mulher como decorrente da luta de classe e como um elemento necessário à transformação da sociedade. No Congresso da I Internacional, há uma moção de Marx pela igualdade de direitos.

O direito da mulher ao trabalho em igualdade de condições como homem, o acesso à educação, a conquista do direito ao voto são algumas das reivindicações que Clara Zetkin, delegada das mulheres socialistas em Berlim, leva no Congresso da II Internacional, em 1889. É incentivada então a organização internacional do movimento feminino proletário. Esse movimento se internacionaliza no início do século, sendo duas as correntes principais: a sufragista, com bases no movimento americano e inglês, que se caracterizava por um conjunto de reformas a serem conseguidas nos marcos mesmo do sistema capitalista; e a tendência socialista, que ligava a sorte do movimento feminista à luta do proletariado, influenciando o conjunto do movimento comunista internacional para assumir a questão feminina como parte da transformação da sociedade.

Nos anos 1920 é concedido o direito ao voto, tanto nos Estados Unidos como na Inglaterra, o que esvazia profundamente a luta das sufragistas. À medida que os problemas econômicos começam a se acentuar, volta à tona a valorização da maternidade, do casamento e da vida no “lar doce lar”.

É com a revolução bolchevique que se acenam perspectivas de transformação radical da situação imposta à mulher, processo visto como inseparável da construção do socialismo. Os rumos do socialismo na URSS, sob a égide do stalinismo, levaram ao abandono das medidas revolucionárias dos primeiros anos da revolução, com o consequente fechamento e proibição de organizações feministas. Tudo isso em nome da “moral comunista” e da afirmação da já existente igualdade da mulher no socialismo da URSS. A orientação da III Internacional marca profundamente o movimento comunista internacional, tendo como uma das consequências do seu mecanismo simplificador a negação da luta feminista, o que significava que a socialização dos meios de produção é condição necessária e “suficiente” para a emancipação da mulher.

Não é mera coincidência o atraso e a resistência que nós, esquerda, tivemos e temos em relação ao movimento feminista. Recuperar criticamente o acúmulo da teoria marxista sobre a opressão da mulher, e das experiências das lutas travadas no período anterior ao stalinismo, é elemento importante para reavaliarmos e destruímos a influência do stalinismo ainda presente na nossa prática, na nossa visão de mundo, e nos mil e um preconceitos que ainda temos quanto à questão feminista.

O novo movimento feminista

Nos anos 1960 ressurgiu com uma qualidade nova o movimento feminista quando, unidas em torno de reivindicações específicas, enquanto movimento social, as mulheres questionam os elementos estruturais do sistema capitalista, que determinam em última instância a nossa condição de “segundo sexo”.

A explosão das mulheres americanas queimando *soutiens*, lutando contra os “porcos chovinistas”, reclamando das discriminações que as profissionais enfrentam nas suas carreiras, exigindo uma nova participação no poder em estruturas existentes, tem um grande mérito, apesar do seu caráter burguês: mulher aparece como ser social e enquanto ser oprimido, capaz de socialmente lutar por sua liberação.

Assim como as “sufragistas” do século passado, este movimento esteve, a princípio, ligado às lutas das minorias (negros, porto-riquenhos, índios, jovens, etc.). Liga-se também à solidariedade internacional (Vietnam, Cuba) e a outros movimentos de libertação nacional. Estes movimentos questionavam, em algum nível, o *way of life* americano, deixando mais claras as roupagens ideológicas da “superpotência”.

O impacto do questionamento de tabus e a força de bulir nas frustrações, angústias, humilhações vividas por milhões de mulheres faz com que o feminismo ultrapasse os limites de um movimento marginal, atraindo muitos outros setores. As mulheres da nova esquerda americana dão uma contribuição teórica importantíssima ao recuperar os conceitos básicos do materialismo histórico sobre as origens da opressão da mulher e sua relação com a luta de classe. O feminismo revolucionário enfrenta, por um lado, a luta político-ideológica no nível do movimento, com as feministas radicais que veem no homem o inimigo principal da classe feminina” na opressão patriarcal a contradição principal. Por outro se deparam com o atraso e resistência da esquerda. É através dessa intensa luta que o movimento se afirma com características autônomas, ou seja, às mulheres cabe organizar seu próprio movimento, com estruturas particulares, que permitam analisar, teorizar e dirigir a luta contra sua opressão específica, encontrando formas que levem a uma relação constante com o movimento social contra o inimigo comum: o sistema capitalista. Enfim, se consolidando como força social, com um peso considerável na sociedade.

Durante um longo período o movimento feminista é ridicularizado pelos setores da imprensa burguesa, com o coro da esquerda que acrescentava outros argumentos: são as feias, histéricas, lésbicas, complexadas, burguesas, divisoras do proletariado. Estes e tantos outros adjetivos deixam marcas, deturpam os objetivos do movimento, reafirmando velhos preconceitos. As brasileiras, por exemplo, tomam contato com a luta da mulher americana através da exploração do caráter sensacionalista, das visões mais velhacas sobre a mulher. E, se nos detivéssemos mais sobre as questões, perceberíamos respostas já prontas: a liberação da mulher é luxo de país desenvolvido, a luta pelo socialismo é principal (como se houvesse contradição) etc. Nós, mulheres militantes, que sentíamos na pele a condição de ser mulher, fortalecíamos o coro. E depois de muita água rolar por debaixo da ponte não deixa de ser com muita alegria que vemos surgir os jornais *Brasil Mulher*, *Nós Mulheres*¹, os Centros de Mulheres² e todas as manifestações de luta das mulheres brasileiras.

“Sejamos realistas, exijamos o impossível”

O impacto da Revolução Cubana, a Revolução Cultural Chinesa e, mais particularmente, o movimento de 68, que alcança maior amplitude na França, mas que existiu de forma importante em outros países da Europa e na América Latina, trazem um conjunto de interrogações e críticas ao stalinismo, à burocracia

¹ O jornal *Brasil Mulher* foi criado por Therezinha Zerbini e o jornal *Nós mulheres* foi fundado por Joana Lopes, no contexto das lutas feministas da década de 1970 e do movimento pela anistia. Como nos informa Rosalina de Santa Cruz Leite, “No período pós-1975, o primeiro jornal dirigido às mulheres e feito por mulheres foi o *Brasil Mulher*, publicado pela Sociedade Brasil Mulher (foram 16 edições regulares e mais quatro denominadas “extras”), de 1975 a 1980. O segundo, *Nós Mulheres*, publicado pela Associação de Mulheres, teve oito edições, que circularam de 1976 a 1978. O fato de estarem vinculados a uma associação já mostra que esses jornais eram instrumentos de divulgação de coletivos de mulheres organizadas e, como tal, davam cobertura a assuntos não veiculados pela imprensa oficial, na época sob forte censura política, refletindo o pensamento político da militância feminista”. Sobre o assunto ver o artigo de Rosalina Brasil Mulher e Nós Mulheres: origens da imprensa feminista brasileira publicado no Dossiê Publicações Feministas Brasileiras: Compartilhamento Experiências. *Rev. Estud. Fem.* 11 (1), jun 2003. Disponível em <https://doi.org/10.1590/S0104-026X2003000100014> (N.O.).

² Glória participou ativamente do coletivo feminista Círculo de Mulheres Brasileiras, fundado entre 1975 e 1976 em Paris, França, por iniciativa de algumas mulheres militantes de organizações de esquerda, entre elas Regina Carvalho, que estavam exiladas naquele país. Com suas companheiras realizou manifestações, ações culturais, oficinas e publicações a partir de encontros regulares em um espaço cedido na Cité Universitaire (N.O.).

dos Estados socialistas, às concepções e prática dos partidos reformistas na luta contra o capitalismo. Caótica e instintivamente se redescobrem as ‘múltiplas instâncias e mecanismos de reprodução e perpetuação do sistema’. Seria mesmo a repressão do Exército e da polícia o único poder de coação do Estado?

Aprofunda-se a crítica à Escola, Igreja, família, como reprodutoras da ideologia do sistema de dominação. A relação professor-aluno, adulto-criança, médico-paciente, psiquiatra-louco, homem-mulher, homem-natureza, branco-negro, enfim o conjunto das relações humanas passa a fazer parte das preocupações presentes. Não só para depois da tomada do poder, ganhando assim uma expressão política mais imediata. A transformação das relações baseadas na opressão passa a ser vista como fundamental para a construção do “homem novo”.

A busca de novas formas de expressão e mobilização acirra a crítica às relações verticalistas, hierarquizadas e burocratizadas. À medida que esses movimentos ultrapassam os instrumentos orgânicos existentes (e muitas vezes apesar deles) toma-se consciência de que os mecanismos de reprodução do sistema podem estar (e estão) presentes no interior mesmo das organizações que se propõem a combater o capitalismo e mesmo nas sociedades de transição ao socialismo. A crítica ao stalinismo se desloca da contradição URSS-China para o plano da luta social concreta, ficando internacionalmente como um marco importante.

A tentativa de politizar o cotidiano, de incorporar a crítica aos valores morais mais retrógrados é um dos elementos importantes desse período, junto com a luta por uma nova moral sexual e por uma concepção diferente de relações humanas. Esse conjunto de questões favorece o surgimento do movimento feminista europeu, que já contava com a experiência do movimento americano. Mesmo no Brasil, onde não se conformou um movimento de liberação da mulher, muitos dos tabus foram enfrentados, muitas lutas travadas de forma desordenada, as questões da virgindade, do casamento, de outros tipos de relação familiar estavam presentes em nossas vidas, enquanto participantes desses movimentos.

O movimento feminista europeu se afirma então enquanto força social, colocando em xeque valores até ali inquestionáveis, desmentindo sentidos comuns e, através de mobilizações concretas, descortinando a miséria da relação da mulher com seu próprio corpo, sua sexualidade e sua submissão. São as lutas

pela contracepção e aborto livres e gratuitos, em condições de segurança para a mulher, pela igualdade de direitos no trabalho, pelo fim das discriminações, exigência de mais e melhores creches, pelo direito ao prazer. É questionada a educação da mulher para a passividade, docilidade e submissão, questiona-se, enfim, a “natureza feminina”. É exigida maior profissionalização que capacite a mulher a uma participação igualitária no mercado de trabalho. Questiona-se todo um conjunto de condições materiais e ideológicas que relegam à mulher o papel de ser inferior, no mundo do trabalho doméstico, invisível, isolado e alienante. A princípio a confusão teórica é grande. São várias as tendências, indo do sexismo, dos grupos de consciência (psicanálise), às feministas marxistas, que se denominam “tendência luta de classe”. Também na Europa as feministas se deparam com o atraso e resistência da esquerda, que se juntou ao movimento com muitas reservas, um pouco escandalizada com a noção de movimento autônomo, confusa entre ver no movimento um celeiro de quadros ou a possibilidade de uma política de interferência feminista, que levaria necessariamente a algumas interrogações importantes.

A opressão da mulher. Uma questão internacional

O movimento feminista na Europa e nos Estados Unidos encontra melhores condições para se desenvolver devido à própria natureza da reprodução capitalista nesses países e a um certo acúmulo histórico de lutas de mulheres, principalmente a partir do início do século. No entanto esse movimento mostra que mesmo em tais condições, apesar de a mulher ter uma maior participação na produção e um apoio da legislação que lhe garante uma relativa igualdade de direitos, as pressões sociais são imensas, levando a mão de obra feminina a ser utilizada em tarefas tradicionalmente “femininas”, provando que na vida cotidiana a legislação “de fato” é a opressão da mulher.

A relação da mulher com a produção é mediatizada pelo trabalho doméstico, ou seja, pelo papel que cumpre na reprodução da força de trabalho. As condições de reprodução da força de trabalho no sistema capitalista se dão de forma privada, uma vez que o operário não é ele mesmo uma mercadoria vendida em caráter definitivo, e ao vender sua força de trabalho fica responsável pela produção e reprodução desta. O tempo socialmente necessário para a reprodução

incorpora o tempo necessário para a transformação das mercadorias compradas com o salário. O processo de produção de alimentos, manutenção da casa, limpeza e outras tarefas conformam no seu conjunto o trabalho doméstico. Esta produção doméstica, socialmente necessária, se relaciona indiretamente com o sistema capitalista, posto que se caracteriza como valor de uso e não valor de troca. Aparece então encoberta, ganhando expressão na relação homem-mulher, e enquanto base material assegura a reprodução dos valores que reservam à mulher um papel inferior na sociedade.

Não se restringe apenas ao trabalho doméstico o papel da mulher na reprodução da força de trabalho, apesar de ser esta a forma específica de relação com o sistema. Cabe também a ela o cuidado das crianças, em casa ou nas escolas, o cuidado de velhos e doentes.

A nossa sexualidade está à mercê da reprodução. Os controles de natalidade (seja por excesso ou escassez de população) incentivam ou não a participação no mercado de trabalho, determinando a qualidade da vivência da nossa maternidade. Nos países de economia predominantemente industrial as campanhas de “volta ao lar” vêm encobertas por incentivos salariais, valorizando a maternidade. No Brasil a Benfam³ se encarrega da prevenção à gravidez de “alto risco”, distribuição de pílulas sem controle médico (medicamentos muitas vezes condenados nos países desenvolvidos), prática de esterilização e utilização do DIU de maneira criminosa. A mão de obra feminina fica dependente de um conjunto de fatores que a torna vulnerável. Chamada para a produção em momentos de crise, ganhando salário inferior por trabalho igual, na realidade apenas uma remuneração complementar à do chefe de família, a gravidez sendo (que ironia!) uma barreira para sua estabilidade no emprego. Somos a imensa parcela do exército de reserva que garante ocasionalmente a continuidade da produção. Nos países desenvolvidos a crise de mão de obra dos anos 40 leva à ampliação da profissionalização da mulher, a uma melhor educação, que possibilitaria sua participação no mercado de trabalho.

³ Benfam – sigla para Bem Estar Familiar no Brasil, entidade beneficente da assistência social, fundada em 1966 (N.O).

Nossa participação social está determinada por um conjunto de valores, preconceitos e normas, que vão desde a ameaça constante de violação, ao dever da castidade, de ser bela, educada e dócil, até a negação dos mais elementares direitos. Do ponto de vista econômico o trabalho doméstico é considerado “não trabalho”, sendo a dona de casa aquela que não trabalha, dependendo eternamente do marido. Segundo pesquisa do Chase Manhattan Bank as mulheres dispõem cerca de 99,6 horas por semana nas tarefas caseiras – no caso de países desenvolvidos. Ora, não é nada demais se considerarmos que a semana de trabalho inglesa é de 40 horas... Para as que estão integradas na produção essa jornada se duplica, chegando de 15 a 18 horas diárias. Isso em países que contam com uma infraestrutura social mais desenvolvida. Imaginemos no Brasil, onde as mulheres que além de se ocuparem das tarefas domésticas ajudam o orçamento familiar através de “bicos”, indústrias caseiras, trabalhos extremamente mal remunerados, tudo isso agravado pela inexistência de creches!

A opressão da mulher e sua especificidade

Assim, o movimento feminista enfrenta em suas lutas o sexismo que determina que a mulher, enquanto sexo, sofra uma opressão específica que permeia todas as classes. Se o sexismo é relativo a todas as mulheres, a relação entre as classes e seus interesses vão determinar diferenças qualitativas na vivência dessa opressão. Se para as burguesas pode ser real o cansaço de ser “flor de lapela” de seus maridos, como disse a mulher de um presidente, seus interesses de classe se unificam no bloco dos opressores.

Para as mulheres trabalhadoras a sua dupla jornada de trabalho ou sua vida de dona de casa enfrentando problemas diários de sua classe fazem com que sua luta seja indissociável da luta revolucionária por uma sociedade mais justa. O que não podemos esquecer é que a ideologia das classes dominantes é a ideologia da sociedade atual e que o proletariado jamais incorporou a luta da mulher visando à transformação dessa sociedade. Ou seja, os interesses das classes dominantes que reproduzem a opressão da mulher estão presentes também na prática sociocultural do proletariado, dividindo e alienando.

O fato de a mulher viver sua “natureza feminina” isoladamente dificulta a tomada de consciência de sua opressão, favorecendo assim a alienação e o

fatalismo, que a fazem aceitar o princípio de que ser “mãe é padecer no paraíso”. À medida que existe uma socialização dessas vivências, nossos problemas ganham outra dimensão ao percebermos que são os mesmos vividos por todas nós. A descoberta do social no nosso cotidiano e de a importância desse cotidiano ser visto politicamente é determinante como elemento de transformação. E é esta vivência que de certa maneira impõe a especificidade da nossa opressão e o movimento autônomo enquanto forma organizativa do movimento feminista. A opressão da mulher não é apenas decorrente da relação com a produção, mesmo que esta condicione os interesses de classe e as particularidades de sua vivência. A camponesa, a operária, a bancária, enfim, as mulheres das classes e setores que compõem o bloco revolucionário têm uma coincidência de interesses nos mais elementares problemas que sofrem enquanto mulheres num país como o nosso em que o principal papel da mulher é o de participar no barateamento da reprodução da força de trabalho, e os problemas mais elementares estão ligados à reprodução, ou seja, à sexualidade a serviço da reprodução: contracepção, aborto, trabalho para a gestante, creches, melhores condições de urbanização, custo de vida, etc. O fato de essas reivindicações assumirem formas econômicas faz com que muitas vezes nos escape que esses problemas incidem e derivam em última instância dos problemas que as mulheres têm enquanto mulheres, que por serem do sexo feminino estão a serviço da reprodução, cuja reprodução está a serviço do lucro.

A negação da problemática específica da mulher e da luta feminista tem levado a que políticas sejam aplicadas na mobilização esporádica, pontual das mulheres. Superar o problema do isolamento é coletivizar nossa vivência, é nos organizarmos de maneira permanente enquanto movimento autônomo, que através da luta ideológica constante contra nossa passividade, nossa submissão nos permita assumir nossos interesses de classe – ligado ao movimento social – e ao mesmo tempo impor nossas reivindicações, nossas lutas no movimento geral de questionamento e transformação da sociedade. É um fato já bastante conhecido que mesmo nos setores onde há concentração de mão de obra feminina é ínfima a participação das mulheres nos sindicatos. Os porquês, no entanto, nem sempre são conhecidos ou questionados.

As visões economicistas, cuja expressão mais rasteira é a contraposição da prioridade da luta pelo pão à luta feminista, “esquecem” os valores, os preconceitos

em relação à mulher: “Mulher direita fica em casa”. E mais ainda: o condicionamento da mulher para as tarefas domésticas, a exclusividade no cuidado dos filhos, os problemas dos maridos, que impedem sua participação, a instabilidade no emprego em função da sua condição (repetimos) de reprodução, a educação recebida para a passividade, as mil e uma literaturas femininas intoxicantes, o peso da religião e assim por diante. E quando falamos da relação de opressão específica que está ligada à sexualidade (infelizmente ainda falamos de sexualidade ligada à reprodução e não como fonte de prazer), se chia logo. Apesar disso o movimento feminista tem ganhado força pelo seu caráter subversivo, pela capacidade de sacudir os aparelhos ideológicos do sistema, em resumo, de mexer nas bases da alienação da mulher enquanto ser social e na sua relação com o sistema e seus interesses de classe.

A teoria feminista abalou concepções ortodoxas, trouxe e continuará trazendo questões novas ao marxismo, assim como travará lutas ideológicas, políticas e teóricas no campo da revolução, passando pelo crivo a experiência dos países socialistas. O lastro histórico do movimento é ainda recente exigindo de nós mulheres a revisão da história com olhos femininos, incorporando nossas histórias e nossa história à compreensão do desenvolvimento das sociedades.

Até hoje são os interesses das classes dominantes que têm dividido o proletariado... e, infelizmente, com a conivência dos seus setores mais combativos e avançados, que ainda veem a mulher como fruto de uma costela de Adão, e a família patriarcal o refúgio do autoritarismo e sadismo, reproduzindo na relação homem-mulher a repressão e a servidão vividas socialmente.

Muitas companheiras e companheiros se espantam e recuam quando se relaciona a opressão do sistema capitalista à opressão masculino-machista. Apesar de a opressão da mulher ser fruto da divisão de classe da sociedade não podemos esquecer que um dos elementos que caracterizam sua especificidade é que essa opressão é também exercida, num plano mais imediato, pelos homens, que não abdicam de seus privilégios de livre e espontânea vontade. E a nossa luta guarda também uma especificidade uma vez que ao lutarmos contra o sistema temos que enfrentar ao mesmo tempo o machismo e uma luta ideológica contra valores que estão representados por nossos pais, maridos, noivos, namorados e mesmo por companheiros de luta. O estupro, por exemplo, não é praticado pelo “sistema”, apesar de ser a miséria sexual de homens e mulheres fruto deste. Lutar contra o estupro, sob todas as formas que assuma a reificação

sexual da mulher, não é somente exigir no mínimo uma legislação que não culpabilize a mulher pela agressão sofrida, como se faz hoje em dia. É lutar ideologicamente contra a utilização do corpo da mulher. É lutar para que decidamos nós com quem e quando queremos ter relações sexuais. O estupro não é simplesmente, como muitos afirmam, o ato de um maníaco sexual. A lei só admite a ocorrência do estupro havendo a penetração, ou seja, havendo possibilidade de reprodução. Na rua estamos sujeitas a olhares, beliscões, medo e à possibilidade de sermos violentadas a cada momento. Paralelamente, somos educadas para resguardar a virgindade, questão de honra, e a restringir nossos movimentos, impedindo assim “situações” que propiciem o estupro. E não venham dizer que a mulher proletária não vive essa violência no seu dia a dia, ou que o estupro é uma questão pequeno-burguesa.

A dupla jornada de trabalho, outro exemplo, favorece a acumulação capitalista. E se é justíssima a luta contra a exigência de horas extras, pelo direito a greve, pela liberdade de organização e manifestação, não é menos justa a luta ideológica pela divisão do trabalho doméstico no núcleo familiar, ao mesmo tempo que a exigência da criação de serviços coletivos, que favorecerão homens e mulheres. Mesmo nos países de ponta do capitalismo, onde é central a exploração da mais-valia relativa, a coletivização desses serviços não chegou a uma escala que permita anular a dupla jornada de trabalho das mulheres. E no “lar doce lar”, sueco ou brasileiro, as tarefas domésticas estão a cargo das mulheres, ou seja, são feitas nas horas de lazer, lazer e repouso, necessárias à recuperação das energias.

No Brasil, onde a exploração mais desenfreada é imposta aos trabalhadores, as condições de moradia, urbanização, etc. tornam ainda mais penoso o trabalho doméstico – agravado ainda pelo machismo latino-americano, *che*.

Infelizmente, esses problemas são tidos como secundários. Problemas sentidos na carne (muitas vezes acrescidos pelas exigências dos maridos), levando a que a vanguarda dessas lutas caiba à mulher.

Por um movimento feminista autônomo

A consciência da necessidade de um movimento autônomo de massa de mulheres, que socialmente imponha suas reivindicações, que coletivamente teorize e dirija o movimento feminista é hoje uma aquisição, apesar dos diversos níveis de resistência.

Historicamente tem sido comum a utilização das mulheres em lutas onde são exploradas a serviço da defesa de seus maridos, filhos ou pais. Mesmo sendo muitas delas progressistas, cabe a pergunta: por que são as mulheres mobilizadas para lutas gerais e somente para elas?

A mobilização das mulheres pela burguesia é evidente: Marcha com Deus, pela família e propriedade em apoio ao golpe de 64; manifestação das mulheres chilenas com suas panelas (símbolo mesmo da sua opressão) contra o governo de Allende, servindo de base social para o golpe. Citando apenas mais um exemplo, a mobilização no Brasil, em 77, contra o divórcio, E nós, esquerda, por que incentivamos também mobilizações de mulheres, por diferentes motivos, perpetuando em última instância o papel que lhe é reservado na sociedade? Citando um fato recente: Anistia ampla e irrestrita é uma luta justa para este momento. Mas Anistia é uma luta de mulheres ou uma luta geral? Por que não é uma luta de pais e mães? Ou será que Anistia é uma luta de mães porque “ser mãe é desdobrar-se fibra por fibra”? A política burguesa, que delega à mulher o papel de defensora da “tradição, da família e da propriedade privada” é coerente com sua prática de opressão, alienação e divisão do proletariado. Por que nós que nos propomos a lutar contra todas as formas de opressão que adquire a dominação burguesa percebemos tão tarde e depois de tanta resistência a necessidade de incorporar e incentivar a luta de mulheres por sua emancipação? Por que nos é tão estranha a organização das mulheres em movimentos de massa, autônomos? Por que quando se fala da sexualidade da mulher, negada, humilhada e oprimida, soa tão “burguês” ou “pequeno-burguês” aos nossos ouvidos de comunistas? Será que o fato de a mulher trabalhadora não dispor de meios contraceptivos adequados e ter que recorrer a abortos, às fazedoras de anjo e a outras práticas medievais não faz parte da opressão do sistema?

Não nos passa pela cabeça a ideia de questionar se o movimento camponês, operário ou dos bancários, na sua especificidade, é ligado à luta de classes. No entanto, quando as mulheres se organizam para lutar contra sua opressão, nos esquecemos de que ela é fruto da divisão de classes. Bradamos que é secundária, que no socialismo resolveremos a questão. Nos parece impossível conceber as várias tendências do movimento feminista, com interesses de classe distintos, levando a contradições, lutas políticas e ideológicas que apresentam práticas sociais distintas, demarcando as diferenças.

Outro cavalo de batalha é o “suposto” caráter não político do movimento. Muitas companheiras, especialmente as militantes com maior experiência política, integraram-se no movimento para “politizá-lo”. As organizações e partidos revolucionários também veem sua interferência como fundamental para “politizar”. Discutir essas visões é levantar a complexidade dos problemas.

O feminismo é uma política que não concerne exclusivamente às mulheres. O que há de novo, de revolucionário, é que as mulheres, enquanto seres sociais, que sofrem uma opressão específica, se organizam e são a vanguarda dessa luta. Em todas as esferas da sociedade a mulher é discriminada, o que leva a que uma política feminista também abranja e questione a prática cultural, ideológica, econômica do conjunto da sociedade. Porque é uma luta de transformação e de rompimento com mecanismos que favorecem a reprodução e a perpetuação do sistema de dominação, o feminismo, repetimos, não interessa só às mulheres. Por essa razão o movimento não luta simplesmente pela igualdade de direitos entre homens e mulheres. Luta pela transformação das relações humanas, pelo fim das relações baseadas na opressão. Questionamos valores que estão em nós mesmas: a submissão é complementar à opressão. A concorrência, a rivalidade são ingredientes fundamentais do comportamento “feminino”: a educação que recebemos nos encaminha para o casamento, ou seja, para a conquista e manutenção do homem. Nisso se resume a nossa “existência”. Os concursos de *miss*, as fotonovelas, as novelas, enfim o conjunto da política cultural da burguesia é dirigido para esse fim. Os elementos mais simples da nossa composição biológica, a menstruação, por exemplo, que somando todos os períodos representa seis anos da vida de uma mulher, é escondida, motivo de vergonha, considerada um *handicap*. São “aqueles dias”.

A necessidade de grupos de mulheres não mistos para que nos encontremos, discutamos nossos problemas, nossas vivências, nossa sexualidade, nossos direitos e reivindicações é ponto pacífico. Romper com a submissão é também adquirir confiança para expor nossos problemas, tanto aos homens como nos lugares de nossa participação política. Através de ações políticas diretas é preciso buscarmos a incorporação de outras mulheres e ao mesmo tempo exigir que nossas reivindicações sejam assumidas pelos sindicatos, entidades de massa, partidos políticos, etc.

Afirmar o movimento de massa de mulheres é afirmar também nossa autonomia e nossa ligação com o movimento social, através de nossas lutas particulares. Porque a participação das mulheres no movimento feminista não supõe a exclusividade da sua atuação. Muito pelo contrário: pressupõe o despertar da “namorada-esposa-mãe-doméstica” para seu papel de agente histórico. A participação ínfima das mulheres em sindicatos, por exemplo, não é fruto da sua composição biológica...

E não é por acaso que tem sido através da mobilização das mulheres, da afirmação de suas lutas e vitórias, que a esquerda vem lentamente se incorporando, assimilando e contribuindo para o movimento. Infelizmente a tendência é ainda de querer “politizar” o movimento e não de “feminilizar” nossa concepção de socialismo, ou seja, de encarar o feminismo como uma política, como uma nova concepção de mundo. Assim como em todos os setores sociais a nossa participação enquanto esquerda é revolucionária ao globalizarmos as lutas e ao aprofundarmos, através do combate político-ideológico, a consciência da necessidade da revolução, das lutas políticas mais gerais. No entanto, tem sido muito comum a confusão entre a “globalização” e negação do feminismo. Felizmente, a amplitude do movimento tem tornado mais presente essa luta ideológica.

Mesmo assim é interessante vermos que até em sociedades em que o movimento tem um relativo peso social, o feminismo revolucionário precise se defender de críticas do gênero “aberração burguesa” e se autodenomine “tendência luta de classe”. Se no combate ideológico à corrente sexista pode ser válida essa afirmação esclarecedora, vemos aí uma posição defensiva. Não é gratuita a necessidade de reafirmar o óbvio do marxismo para ser reconhecido como elemento de transformação da sociedade.

A influência da “moral comunista”

Os caminhos que segue tomando a transição ao socialismo na URSS, com a maior burocratização, as crescentes desigualdades econômicas, sociais e políticas nos mostram que também a situação da mulher não foi resolvida com a socialização dos meios de produção. Mesmo que a situação da mulher não se compare com a do tempo do czarismo, está longe dos esforços e conquistas dos primeiros anos da Revolução Bolchevique, ou como diz Reich, da tentativa de uma nova vida.

A guerra e a Revolução implicaram profundos transtornos na família patriarcal, representando um impacto na vida da mulher russa que até então mal era vista como um ser humano, vivendo totalmente submetida à passividade e ao fatalismo.

Não se passaram oito dias da formação do governo soviético para ser organizada uma reunião das trabalhadoras, em Petrogrado, contando com cerca de 50 mil mulheres. São inúmeras as medidas adotadas assegurando melhores condições para as operárias. Em menos de um ano é estabelecida a igualdade de direitos entre o homem e a mulher no Código de casamento, que suprimia também o controle eclesiástico. Ao mesmo tempo é abolida a distinção entre esposas e crianças legítimas e ilegítimas. Para a obtenção do divórcio é suficiente uma declaração do casal, sendo que a pensão alimentar só era paga se um dos cônjuges estivesse sem emprego ou impossibilitado de se sustentar. Para as mães solteiras passa a vigorar o “critério da necessidade”. Às donas de casa cabe receber salário pelas tarefas domésticas.

A conquista dessa legislação revolucionária não se dá de maneira linear. As teorias clássicas, como em tantos outros aspectos, não correspondiam às condições de um país pobre e extremamente atrasado como a Rússia. A tentativa de novas formas de vida, de rompimento da estrutura familiar, de vida coletiva, como as comunidades de jovens, de coletivização dos trabalhos domésticos através de uma infraestrutura de lavanderias, cantinas, creches, etc. era fonte de conflitos e problemas intensos, tanto dentro do Partido como nas massas, especialmente no campo. Mas representavam passos gigantescos para a Rússia de 1917, levando-se em conta que até aquele momento era praxe o jovem esposo receber um chicote do sogro para exercer sua autoridade sobre a jovem. Representava a transferência do poder e, para maior facilidade de uso, ficava pendurado acima do leito nupcial.

A participação das mulheres organizadas no Ministério de Operárias e Camponesas do Partido Comunista – Genotdel – começa a partir de 19. O Genotdel servia como centro de educação e mobilização para a vida política, para a guerra civil, contra a fome. Informava as mulheres sobre seus direitos, ajudando a criação de círculos de discussão, clubes femininos, participando de reuniões em sindicatos, debates públicos, reuniões do Partido, etc. levando as reivindicações das mulheres. Mesmo no nível do Partido as críticas e resistências ao Genotdel

eram imensas, sendo [Alexandra] Kollontai sua principal impulsionadora. Muitas militantes se recusavam a participar, assim como muitos quadros, apesar da defesa pública da igualdade de direitos, impediam que participassem, alegando que era um organismo demasiado feminista, não fundamental, etc., argumentos bem próximos do que hoje escutamos.

A coletivização das tarefas domésticas era a meta desejada, capaz de liberar a mulher do isolamento e fatalismo do mundo familiar (mesmo que fossem cumpridas pelas próprias mulheres). A influência do trabalho na consciência da mulher era vista como o despertar para o social e o público. Lenin, por exemplo, considerava esse aspecto fundamental (mesmo que às mulheres coubesse as tarefas tradicionalmente femininas).

O peso das tradições, o atraso social e cultural, as dificuldades econômicas, levavam a que as reformas não fossem globalmente alcançadas. A falta de uma política mais geral dificultava o enfrentamento dessa situação.

Depois do “comunismo de guerra” a participação da mulher na produção se viu ameaçada, se agravando com a Nova Política Econômica. As mulheres não tinham a formação profissional necessária, sendo deslocadas para usinas mais velhas, em piores condições de trabalho e desfavoráveis do ponto de vista salarial. As dificuldades de formação e expressão, sem contar o comportamento machista dos companheiros, faziam com que a participação das mulheres nos sindicatos fosse extremamente débil.

Para a NEP⁴ cuja prioridade era a produtividade, a mulher em casa, como os sistemas anteriores já haviam demonstrado, barateava os custos de reprodução da força de trabalho. Assim, as creches passam a ser “muito custosas” e toda sorte de empecilhos é levantada pelos diretores e gerentes. A NEP fortalece a partir daí os preconceitos em relação à mulher, e na sua relação inversa os preconceitos levam a ver como incompatíveis produtividade e luta pela liberação da mulher dos encargos domésticos. À medida que se subordina a construção do socialismo ao desenvolvimento das forças produtivas, a “revolucionarização” das relações de produção, a luta por uma nova vida, a emancipação da mulher,

⁴NEP é a sigla para Nova Política Econômica e foi a política econômica seguida na União Soviética após o fim do comunismo na guerra de 1921 e com a ascensão ao poder de Stalin, em 1928 (N.O).

enfim a construção de uma nova sociedade é relegada a segundo plano. E a visão economicista se afirma, com suas consequências. Conjugada à NEP se estabelece como critério moral a “utilidade social”. A sexualidade é reorientada no sentido da construção social. Conquistas como o direito ao aborto são vistas e encaminhadas apenas na sua importância econômica. As reações são imensas.

Em 1929 é, enfim, dissolvido o Genotdel sob a alegação oficial de que a igualdade de direitos já existia de fato, não sendo necessário um movimento feminino. “Igualdade” esta que não parou de aumentar e se fortalecer. A destruição da família passa a ser “ideia imunda e perniciosa”. Em 1936 o aborto é proibido por lei, a responsabilidade dos pais na educação da criança é reforçada... e o amor livre condenado pelo *Pravda* e passível de crítica, sendo considerado “uma certa atitude frívola e irresponsável face ao casamento”. A partir de 30 o casamento passa a ser elogiado, incentivando-se as cerimônias, os vestidos de noiva, alianças (e, claro, flores de laranjeira *à la russa*). A família e o casamento são considerados um elemento positivo, contra os “resquírios burgueses” que o amor livre representa. O divórcio se torna mais difícil e mais caro. Ao mesmo tempo são reafirmados o papel e os direitos da esposa legítima, assim como a volta da distinção entre filho legítimo e ilegítimo, sendo o primeiro o que tem direitos. Desde 1934 a homossexualidade passa a ser crime.

A reabilitação da família é triunfante, a reprodução, função suprema da mulher para o socialismo, sendo a não reprodução “um desvio na construção socialista”. Da “necessidade” do período da NEP esses valores passam a ser a “moral comunista”. Através de uma nova lei sobre a herança reestabelece-se a posição do pai como chefe da família, apesar da repetição constante e exaustiva: “as mulheres são iguais aos homens”. Todos os benefícios das mães solteiras concedidos pela Revolução são abolidos. A afirmação dessa “moral comunista” não impede a participação da mulher na produção e seu aumento de acordo com as necessidades econômicas, e mesmo a criação de novas creches.

A partir da Segunda Guerra, com os 20 milhões de mortos, a fome, as epidemias, a coletivização forçada, terror político e repressão em todos os níveis, a participação da mulher na produção é solicitada. A racionalização imposta determina que a mulher é mais rentável na produção do que em casa, dando uma característica diferente ao mesmo fenômeno de maior participação da mulher no mercado de trabalho nos países capitalistas, nessa mesma época. Diferentemente, nesses países a “volta ao lar” depois da guerra foi uma realidade.

Na URSS a propaganda oficial fala então da “feliz família soviética”, passando do *slogan* da “existente” igualdade da mulher para a valorização da “mulher, heroína da maternidade”. Já no período da “desestalinização” o mito criado é de que “a mulher soviética sofre em silêncio”. O desenvolvimento posterior à guerra mundial leva a uma maior integração da mulher na produção (constituindo hoje a metade da população ativa) implicando uma maior profissionalização da mão de obra feminina, planificação familiar (o aborto é de novo legalizado em 55), com divulgação de métodos anticoncepcionais, criação de creches no local de trabalho e muitos outros avanços que uma “potência” pode “oferecer” e aliás precisa para seu próprio desenvolvimento. Mas, contrariamente ao que Lenin pensava, a participação da mulher na produção (mesmo que seja astronauta...) não impede a perpetuação e reprodução da opressão específica da mulher: desigualdade de salário para trabalho igual, trabalho “feminino” na maioria das vezes concentrado no setor não especializado da indústria, dupla jornada (mesmo que o trabalho doméstico fosse facilitado devido à racionalização), menor educação, etc. Desigualdades dentro do Partido, além das gerais. Quanto à participação nos sindicatos é bastante superior à dos países capitalistas. Enfim, a situação da mulher na URSS é extremamente melhor do que no período anterior à Revolução, mas como no conjunto do “socialismo” soviético as desigualdades não só não deixaram de existir como existem mesmo suas condições de reprodução.

Concluindo: a nosso ver não são só os preconceitos responsáveis pelo atraso e por tantas resistências da esquerda, quando explode o movimento feminista. Em todos os programas de partidos, reformistas ou revolucionários, é comum encontrar declarações em favor da igualdade da mulher... nas calendas gregas.

A questão central hoje é assumir o feminismo como uma política indissociável de toda concepção política que tenhamos. Ou seja, nos “feminizarmos”.

Acrescentamos um rápido histórico das mudanças de condição da mulher na URSS porque achamos que é uma experiência sobre a qual devemos refletir, criticar e retirar ensinamentos. E também porque as deformações desse processo espelham, em muitos níveis, nossas próprias deformações... e não só na questão feminina.

Depoimento de Shirlei, mineira, 25 anos, faz *trottoir* na Avenida Mem de Sá. Perdi a virgindade com meu primeiro namoradinho, quando tinha 14 anos. Meu pai descobriu tudo e me atirou fora de casa: “lugar de puta é na rua. Prefiro um filho criminoso do que mulher vagabunda”. Fiquei dormindo por aí, nos trens, na praia, em banco de jardim. Isso durou até que encontrei um rapaz que me falou de um lugar onde dava pra ganhar muito dinheiro. Na ilusão eu fui. Esse lugar era a zona.

Esse cara exigia todo meu dinheiro. Deixava só cinco cruzeiros na minha bolsa pra eu tomar o café da manhã. Quando ele ia jantar eu ia pro bar junto, mandava eu ficar lendo o jornal enquanto ele comia bife com batata frita. Às vezes pedia um caldo verde pra mim e me cutucava por baixo da mesa pra eu dizer que já tinha jantado.

Como citar:

FERREIRA, Glória. Feminismo: uma questão política?. *Arte & Ensaios*, Rio de Janeiro, PPGAV-UFRJ, v. 27, n. 42, p. 37-61, jul.-dez. 2021. ISSN-2448-3338. DOI: <https://doi.org/10.37235/ae.n42.5>. Disponível em: <http://revistas.ufrj.br/index.php/ae>.











[“Você via que sofria as mesmas coisas que todas as mulheres, independentemente de ser guerrilheira”].

Entrevista concedida por Glória Ferreira a Lilian Mauss

[You saw that you suffered the same things as every woman does, regardless of being a guerrilla fighter].

Glória Ferreira interviewed by Lilian Mauss

Resumo

Glória Ferreira fala sobre seu percurso entre a militância política, o exílio e sua entrada no campo da arte, em especial a respeito das questões enfrentadas enquanto mulher guerrilheira e crítica de arte. Por meio de suas respostas às questões colocadas pela entrevistadora podemos conhecer como se deram sua descoberta do feminismo no exílio, a tomada de consciência crítica em relação à herança mais ortodoxa do comunismo – que via nas lutas identitárias um desvio menor em relação à luta de classes – e sua iniciação no mundo da arte contemporânea. Título atribuído para esta publicação a partir de uma frase destacada como chamada na publicação original. Entrevista realizada no dia 11 de março de 2014. In: Mauss, Lilian. [org.]. A palavra está com elas: diálogos sobre a inserção da mulher nas artes visuais. Porto Alegre: *Panorama Crítico*, 2014, p. 135-145.

Palavras-chave

Exílio. Feminismo. Crítica de arte. Arte contemporânea.

Abstract

*In the interview, Glória Ferreira talks about her journey between political militancy, exile and her entry into the field of art, in particular the issues encountered as a female guerrilla fighter and art critic. How she discovered feminism in exile and became critically aware of the more orthodox legacy of communism, perceiving in the struggles for identity a minor deviation from the class struggle, as well as learning how she began her involvement in the contemporary art world. The title assigned to this publication came from a phrase highlighted in the original publication. Interview conducted on March 11, 2014. In: Mauss, Lilian. [org.]. A palavra está com elas: diálogos sobre a inserção da mulher nas artes visuais [Women have their say: dialogues on women's inclusion in the visual arts]. Porto Alegre: *Panorama Crítico*, 2014. p.135-145.*

Keywords

Exile. Feminism. Art criticism and contemporary art.

Lilian Mauss / *Tu mencionas rapidamente em algumas entrevistas e textos que estiveste no exílio durante a ditadura militar. Em que circunstâncias se deu a tua ida para o exterior? Como foi essa partida?*

Glória Ferreira / Chegou uma situação em que não dava mais para eu ficar aqui. Saí e fui para o Chile. Logo teve o golpe militar no Chile, então fui para a Suécia. De lá, fui para a França e fiquei entre os dois países.

LM / *Tu foste com alguém?*

GF / Sim, fui com o meu companheiro da época.

LM / *Quantos anos tu tinhas?*

GF / 19, 20.

LM / *E como tu avalias hoje esse período da tua vida?*

GF / Acho que foi interessante. Não me arrependo. Claro que, hoje em dia, eu não seria a favor da luta armada como pretendemos naquele momento. Claro que não ia dar certo. Mesmo. Ainda assim, houve tal desprendimento que foi bacana. Havia um *ethos* de uma geração, como dizia uma amiga, Vera Sílvia Magalhães. Isso era bacana.

LM / *Quando tu voltaste para o Brasil?*

GF / Voltei depois da anistia. Eles inventaram que eu havia participado de um assalto comum, e só pude voltar um pouco depois de todo mundo. Era engraçado, porque parece que as pessoas iam para a praia e choravam... aquela comoção. Mas então o advogado resolveu a questão, e eu voltei logo após a anistia.

LM / *Tu completaste todos os estudos na França?*

GF / De certa maneira. Um pouco da minha formação também se deu no Brasil. Eu fiz um curso muito bom, a Pós-graduação em História da Arte na Faculdade de Arquitetura da PUC-Rio, um curso excelente. Na verdade, cheguei aqui [Rio de Janeiro] em outubro de 1979 e, em janeiro, comecei a trabalhar na Funarte. Então, minha escola foi muito ali, na Funarte. O Paulo Sérgio Duarte me chamou – ele me conhecia de longa data –, e foi uma coisa muito boa, porque era um projeto chamado Espaço Arte Brasileira Contemporânea, que era muito interessante. Eu ficava completamente perdida naquelas exposições, naqueles textos, mas foi muito importante como formação mesmo.

LM / *Tu dizes, no início do livro Entrefalas, que após esse período de exílio e por vontade de conhecer a arte brasileira, as entrevistas com críticos e*

artistas foram essenciais para a tua formação. Como começou esse percurso com entrevistas?

GF / Começou com o convite para fazer a curadoria de uma exposição do Salão Preto e Branco, uma retrospectiva do IV Salão Nacional da Arte Moderna. Então, fui conversar com todo mundo. Foi muito interessante ter essa vivência, essa relação com os artistas. Depois, houve uma grande exposição da qual fui curadora com o Luciano Figueiredo, que foi Hélio Oiticica e Lygia Clark, em 1986, e também fiz várias entrevistas. Fui “pegando a manha”.

LM / *O que tu foste percebendo nessa técnica ao longo desse tempo de prática?*

GF / Você tem mais possibilidades de dialogar, de entender um pouco mais das coisas. Fica mais fácil.

LM / *E como te sentes no lugar de entrevistada?*

GF / Tem uma entrevista que fiz com a Helena Trindade em que eu achei muito interessante o que ela fala sobre essa situação da entrevista: “A fala se precipita à certeza. A escrita é uma coisa atrás da outra, tem muita edição, vai e volta. A fala está mais contaminada pelo ato falho, pelo lapso”. Isso eu acho bem interessante e é verdade.

LM / *O tema desta publicação são as mulheres nas artes visuais. Associando esse tema com a tua extensa pesquisa sobre escritos de artistas e entrevistas, o que tu destacarias dessas experiências de entrevistas e pesquisa em escritos de mulheres? Tu consegues perceber similaridades ou pontos de destaque?*

GF / Sim, por um certo lado. São questões comuns à arte que estavam sendo trabalhadas em um certo momento. Por outro, era um momento do feminismo, do feminismo mais “barra pesada”. Talvez vejamos pouco, nas grandes artistas mulheres. Há um elemento feminino, mas não feminista. Estou pensando, por exemplo, na Eva Hesse. Claro que você enxerga um elemento feminino, mas teria ali alguma coisa feminista? Não creio. Isso é meio engraçado, porque era um momento muito forte do feminismo. Você tem artistas que vão trabalhar com questões mais femininas mesmo, que trabalham muito com questões de mulher, mas acho que são poucas. Você identifica. Não chega a ser algo muito evidente. As mulheres também ganharam muito mais espaço, então isso é algo que muda também. Por exemplo, tem a carta da Lygia Clark para o Mondrian, que é muito interessante; lá pelo meio

ela diz: “Mondrian, você sabe, eu sou mulher”. Uma coisa que mudou muito fortemente foi que, por exemplo, as mulheres tinham a mania de dizer, timidamente: “Eu gostaria de falar uma coisinha...”. Isso mudou. As mulheres vão e falam normalmente o que querem. Isso é uma mudança muito importante. As condições para concorrer a bolsas, a estudos, a editais, mudaram também. Você não julga se é homem.

LM / *O que mais poderia mudar em prol de uma maior igualdade de gênero?*

GF / Penso que seria uma mudança, sobretudo, na relação homem e mulher. Você, como mulher, na rua, tem muito mais temor que o homem. Você está muito mais vulnerável. Mas isso é uma educação muito longa que precisa ser percorrida. É algo que vem da escola mesmo. Ontem, estava lendo no jornal que há todo um preconceito quanto ao homem ser professor. Os pais têm medo de pedofilia. No entanto, essa presença do homem nesses espaços desde o início de uma formação escolar poderia mostrar uma igualdade de condições. Garotos brincando de boneca, por exemplo. É por aí que eu vejo. O caminho ainda é longo. A mulher aprende desde garota a cuidar do bebê, a colocar a mesa, a cuidar da roupa. Parece normal essa divisão de tarefas, o que me parece muito complicado.

LM / *No livro Crítica de Arte no Brasil – Temáticas Contemporâneas, temos escritos de 80 autores, entre os quais 15 são mulheres, pouco menos de 20%. O que pensa sobre esse número?*

GF / O livro começa nos anos 1950, então, no início, há poucas críticas mulheres, enquanto, no final, temos muito mais. Mas fazia parte da sociedade. Não havia muitas mulheres que escreviam. Hoje, há muitas!

LM / *Devido a este espaço que a mulher conquistou, a teu ver?*

GF / Acho que sim, e devido ao próprio desenvolvimento da arte. Penso que antes as mulheres nem se colocavam nessa posição. Sei que a Raquel de Queiroz escrevia críticas, mas nunca as vi. Mas não sei de outra mulher nesse período pré anos 1950.

LM / *A Heloísa Buarque de Hollanda fala que há um texto assinado e publicado pela Raquel, e que, na época, as pessoas ficaram tão surpresas com a qualidade, que acharam que “Raquel de Queiroz” fosse um pseudônimo de um homem, algum escritor. O próprio Graciliano Ramos achou que fosse uma voz masculina mascarada e depois fez graça dessa situação.*

GF / É bem possível!

LM / *Tu achas que há uma diversificação dessas vozes na crítica com o ingresso das mulheres nesse campo?*

GF / Sim, são textos que entram mais em questões sensíveis do trabalho. Talvez. Acho que as mulheres sofrem mais, há certa insegurança no geral. Claro que temos mulheres muito mais seguras. Não tenho muita certeza. São textos mais sensíveis, sobretudo.

LM / *Sensíveis em relação aos dos homens?*

GF / Sensíveis no sentido de apontar questões sensíveis do trabalho, não que sejam escritos de formas mais sensíveis.

LM / *Ainda no livro Crítica de Arte, há um eixo temático sobre a “crítica da crítica”, além do teu comentário no texto introdutório sobre essa perda da importância do discurso crítico, principalmente relacionada a mudanças profundas do jornalismo cultural. Após essa pesquisa e passados já 8 anos desde o lançamento – 8 anos também de muitas mudanças “midiáticas” e tecnológicas –, quais são os possíveis papéis e espaços ocupados pela crítica hoje, a teu ver?*

GF / Acredito que é um espaço muito complicado. A crítica perdeu esse espaço público dos jornais, em que, de fato, poderia criticar – e, de fato, criticava! – e passou a ser uma crítica muito mais de catálogo, na qual você tem que “dar força”. Você pode escolher se vai escrever ou não sobre tal artista, mas, ao aceitar, você tem que evidenciar as questões que estão no trabalho. Isso é uma mudança muito forte. Há também o lado da curadoria, em que a crítica ganhou um espaço enorme. Há essas duas situações. Hoje, talvez mais do que naquela época, é muito evidente essa perda do espaço de julgamento da crítica, que foi como ela se formou. Tanto que os artistas estão muito mais em contradição com os curadores do que com os críticos.

LM / *O papel do curador se desenvolveu muito nos últimos tempos. Tu vê também essa mudança na ocupação desse espaço pelas mulheres?*

GF / Sim, muito. Primeiro que, antes, não havia nem curadoria. E hoje, há muitas mulheres.

LM / *Tu dizes que “A tomada da palavra pelo artista significa seu ingresso no terreno da crítica, desautorizando conceitos e criando novos” (Escritos de Artistas, anos 60/70). Dentro dessa perspectiva, o que desabrocha ali quando as mulheres exercem essa tomada da palavra?*

GF / Aí talvez seja um pouco delicado, porque as mulheres tendem a ser muito precisas. São textos sobre seus trabalhos – falando de textos críticos, claro – que tendem a ser mais precisos, mais fechados. Pelo menos o que me lembro neste momento me leva a pensar isso.

LM / *Quais as mulheres artistas que tu destacarias na história da arte brasileira?*

GF / Podemos pensar em Tarsila, Djanira, Lygia Clark, Lygia Pape, Ana Maria Maiolino. Entre as novas, pensaria na Cristina Salgado, que acho uma bela artista. Há muitas. Lenora de Barros, Malu Fatoreli, Laura Erber, Elida Tessler, Karin Lambrecht, etc.

LM / *Tu achas que as mulheres artistas têm a mesma visibilidade que os homens?*

GF / Creio que sim, mas aí vai depender do que estiver por trás – se tiver uma boa assessoria de imprensa ou não.

LM / *Um marketing bom!*

GF / Exato.

LM / *Sobre essa questão da visibilidade, estava lendo a entrevista que tu realizaste com a Lygia Pape, em que ela diz: “Eu sempre fiz questão de viver numa certa marginalidade. Gostava de ser invisível; fazia questão”. Naquela altura, tu também estavas perguntando sobre a questão de visibilidade da obra dela. Como tu encaras a afirmação que a artista fez?*

GF / A gente já sabia um pouco isso, afinal, a Lygia sempre ficava na “moita”. É aquilo que ela falava, que ela adorava andar de carro sozinha nos viadutos, “tecendo as suas teias”. Atualmente ela está ganhando mais força. É uma belíssima artista. Ela era mais “moita” mesmo.

LM / *E a Clark?*

GF / A Lygia Clark era diferente. Ela estava muito mais inserida no meio de arte, mais próxima dessas dinâmicas. Esse período dela na França também foi importante. São artistas diferentes, claro.

LM / *Tu chegaste a conhecer a Lygia Clark?*

GF / Sim. Quando fiz esta exposição “Lygia Clark e Hélio Oiticica” ela ainda estava viva.

LM / *Como ela era pessoalmente?*

GF / Muito engraçada!

LM / Por quê?

GF / Ela era meio... "maluquete". A Lygia poderia ligar a qualquer hora e dizer qualquer coisa! Sei lá, poderia dizer... "Vou vomitar!". Você chegava na casa dela, e havia aquela história do consultório, então você chegava, deitava, e era ótimo.

LM / *Também em entrevista, a Helena Trindade, falando sobre a formação de artista, confessou pra ti: "No meu ambiente familiar, arte era hobby". Como tu vê a evolução desse "firmar-se" artista, no que diz respeito às mulheres?*

GF / Nas artistas mais jovens, não vejo tanto essa questão. Talvez nas mais velhas, sim. Era uma maneira de sair de casa, de ser independente, então acabava ocorrendo esse bloqueio. Para as artistas jovens, penso que não há essa questão, basta ver a quantidade que há hoje. Firmar-se artista era mais difícil.

LM / *E para ti, te firmares enquanto crítica e curadora, foi difícil?*

GF / Tive muita sorte com o convite do Paulo Sergio, porque eu tinha um conhecimento básico da arte em geral.

LM / *Quando ele te convidou tu recém tinhas voltado da França, certo?*

GF / Exato. Eu já trabalhava muito com cultura na França. Foi por isso que houve esse convite. Eu participava em um grupo de mulheres, chamava-se Círculo das Mulheres¹. Também trabalhava em um grupo de cultura do Comitê Brasileiro de Anistia e numa escolinha de arte para crianças brasileiras, O Saci Pererê.²

LM / *Então tu já estavas no "meio".*

GF / Completamente. Mas não tinha este contato com arte contemporânea.

LM / *Como foi esse Círculo das Mulheres?*

GF / Foi muito interessante. Éramos mulheres brasileiras, mas tínhamos contato com as francesas, suecas e mulheres de outras nacionalidades. Foi muito interessante, porque eu cheguei na Suécia em novembro e me convidaram para

¹ Glória participou ativamente do coletivo feminista Círculo de Mulheres Brasileiras, fundado entre 1975 e 1976 em Paris, França, por iniciativa de algumas mulheres militantes de organizações de esquerda, entre elas Regina Carvalho, que estavam exiladas naquele país. Com suas companheiras manifestações, ações culturais, oficinas e publicações a partir de encontros regulares realizados em um espaço cedido na Cité Universitaire (N.O.).

² Ver Manifesto Saci Pererê e imagens feita por Glória Ferreira neste dossiê das atividades do clubinho experimental (N.O.).

falar no dia 8 de março, Dia da Mulher. Então, fiz, em casa, uma fala (junto ao meu marido na época e outro amigo) que dizia não haver essa separação entre mulheres e homens! Na hora, foi aquele silêncio! Silêncio total! Foi aí que elas começaram a me dar várias coisas para ler, para me informar, e foi muito bom acordar para ver o que era o feminismo. Foi muito bom, porque você via que sofria as mesmas coisas que todas as mulheres, independentemente de ser ‘guerrilheira’.

LM / *E naquele momento as coisas estavam fervilhando!*

GF / Totalmente! Falávamos loucamente, fazíamos muitas coisas. Na verdade, ganhou-se muito espaço. Mas ainda há muita coisa complicada, em todos os níveis, sobretudo na relação interna com os homens.

LM / *Tu dizes na relação doméstica?*

GF / É. Só a quantidade de mulheres que apanham ou que são mortas no Brasil já indica uma situação muito delicada. No Círculo das Mulheres, era muito interessante, porque falávamos muito, como umas malucas! Parecia que havia sido aberta uma comporta! Isso foi muito bom para se ter consciência do que se fazia, de como você, muitas vezes, levava e vivia aquela situação. Fazíamos muitos eventos. Por exemplo, uma vez fizemos um evento em que eu peguei, sobretudo, os impressionistas e toda a situação da mulher, como ela era apresentada nas representações. Foi “barra pesada”. Todas estão em situações cuidando de crianças, cuidando da casa, ou nuas, enfim. Representações que reforçam uma condição. Colocamos na sala uma série de cubos com ilustrações no meio do espaço, as pessoas tinham que mover os cubos e necessariamente se deparavam com o material. Foi muito interessante. Passamos *O sal da terra*,³ um filme sobre as mulheres. Tínhamos discussões intermináveis.

LM / *Como tu chegaste até o Círculo?*

GF / Depois da Suécia, eu já estava preparada para tudo! A Suécia era “pauleira”.

LM / *Por quê?*

³ *Salt of the Earth* (Estados Unidos, 1954) dirigido por Herbert J. Biberman. Baseado em uma greve real contra a empresa Empire Zinc no Novo México, o filme mostra mineiros mexicanos em busca de dignidade e igualdade salarial em relação aos anglo-saxões. Quando os mineradores pensam em desistir suas esposas vão para a linha de frente da greve, deixando maridos e filhos em casa, e, apesar de sofrerem críticas até dos próprios pais e maridos por intervirem, se mantêm firmes até serem atendidas suas reivindicações.

GF / Elas eram brabas! Teve um jornal sueco, um jornal como *O Globo*, o *Aftonbladet*, que colocou, durante uma semana, na capa do jornal, a foto de uma mulher menstruada. Todo o ciclo da menstruação esteve na capa do jornal. Foi um escândalo.

LM / *Tu estavas lá?!*

GF / Sim.

LM / *E o que tu achaste quando viste aquilo?*

GF / Ah, eu achei muito legal! Uma coisa tão proibida de se falar, um tabu...

LM / *E na capa de um jornal, um dos lugares mais conservadores que há.*

GF / Exatamente. Foi engraçado. A sociedade sueca já era muito mais aberta, muito mais liberal. Lá o feminismo era radical, sobretudo em relação aos homens e a essas questões. Claro que deve ter sido uma feminista que colocou essas fotos no jornal, após, sem dúvida, muita batalha. Mas era um ambiente muito legal. Aqui no Brasil, na minha geração, esse *ethos*, sobre o qual falei, tinha também uma certa abertura – talvez não feminista, mas era uma abertura. Você participava de grupo armado igual a todos que queriam participar. Claro que havia algumas complicações, mas pelo menos era muito mais aberto.

LM / *Que tipo de complicações?*

GF / Por exemplo, o lugar em que você ficava na ação. Normalmente, as coisas iniciais eram os homens que faziam. Na clandestinidade, às vezes, você tinha que dormir com um companheiro por questões de segurança e acontecia uma situação de abuso, daí sim você tinha que conversar, discutir e tal. De qualquer maneira, havia muito mais abertura nesses espaços.

LM / *É curioso ver que, mesmo assim, tu chegaste à Suécia e fizeste aquela primeira fala no Dia das Mulheres sobre não ver aquelas questões que as feministas reivindicavam.*

GF / Penso que, nessa época, eu achava que o movimento feminista iria desvirtuar a luta social. Acho que era isso. O que é um preconceito clássico.

LM / *E tu achas que era interessante deixar essas discussões em um círculo apenas para mulheres?*

GF / Os eventos eram abertos, mas era importante fechar essas discussões para esse compartilhamento. Sempre havia homens que chegavam ao final das reuniões, conversavam. Às vezes, as conversas com os homens eram brabas. Foram quase quatro anos.

LM / *Depois de viver esse ambiente, como foi retornar ao Brasil?*

GF / Houve uma tentativa de continuar, de fazer uma Casa de Mulheres. Não deu certo, mas teve gente do grupo que continuou atuando. Em Recife, por exemplo, tem o SOS Mulher,⁴ que é um grupo muito interessante de mulheres e que batalha contra a questão da violência, pela igualdade. Recentemente, publiquei uma série de fotos na revista delas sobre o Círculo. A França teve esse movimento feminista muito forte. Por exemplo, eles conseguiram a liberação do aborto bastante cedo, e agora estão querendo tirar.

LM / *Há também esses movimentos retrógrados.*

GF / Sim. E interessante o Mujica, no Uruguai. Ele foi *tupamaro*. Um cara muito interessante.

LM / *Qual foi a sensação de assistir à Pancake, de Márcia X.?*

GF / Foi incrível, porque ela foi jogando aquele leite condensado e eu tinha a sensação de que estava vendo a *Madalena*, de Donatello, aquele corpo jovem, mas com camadas bem expressionistas. Foi muito interessante. Foi engraçado, porque quando ela terminou, o Tunga, que estava de terno, foi dar um abraço nela e ficou todo melecado!

LM / *Deve ter sido impressionante.*

GF / Ela era muito incrível, a Márcia X.

LM / *Em entrevista a Cláudia Saldanha e a Ana Teresa Jardim, publicada no catálogo Márcia X., Márcia fala que o artista não precisa ser o porta-voz de uma posição que teria que ser politicamente a mais perfeita, no sentido de não associar sua produção a uma militância, a questões ditas propriamente feministas. Ainda assim, elementos da sexualidade, do universo feminino, dos tabus e de próprios aspectos culturais associados às mulheres acabam aparecendo de maneira muito potente nos trabalhos da artista. Como tu enxergas essa relação entre o discurso da obra e o discurso que o artista verbaliza/proclama?*

GF / Penso que aquilo que o artista diz é muito importante, tem que se levar em conta. Sobretudo dos anos 1960 pra cá. É uma fala que entra no

⁴A autora parece se referir ao SOS Corpo – instituto Feminista para a Democracia, organização da sociedade civil, autônoma, sem fins lucrativos, fundada em 1981, com sede na cidade do Recife – Pernambuco, na região Nordeste do Brasil (N.O.).

contexto da obra. Ela não é só um documento. Isso não quer dizer que você concorde com tudo. É muito complicado você ser rotulada de feminista. Na verdade, penso que o trabalho dela tinha mais a ver com a sexualidade e com a questão católica do que com o feminismo. Podemos dizer que o fato de uma mulher fazer um desenho de um pênis com um terço é feminista? De certa maneira. Entretanto, é basicamente contra a repressão.

LM / *Ela até falava que algumas obras colocavam mais em jogo a sexualidade masculina.*

GF / É. Agora, como mulher, você se permitir fazer isso, já é uma grande atitude. Nesse sentido, é uma atitude.

LM / ... *feminista?*

GF / Feminista, de certa maneira.

LM / *Quem gostarias de entrevistar pela primeira vez ou mais uma vez?*

GF / De cara, diria Nelson Leirner, que me convidou para fazer uma curadoria.

LM / *Qual foi a entrevista que mais te surpreendeu?*

GF / A do Amilcar de Castro. Foi bárbara. Inclusive porque eu estava muito tímida, e as respostas dele eram de uma gentileza incrível... Eu fiz um trabalho sobre ele nessa pós-graduação em história da arte; então ficamos amigos. Ele era muito legal, amoroso.

Como citar:

MAUSS, Lilian. [“Você via que sofria as mesmas coisas que todas as mulheres, independentemente de ser guerrilheira”]. Entrevista concedida por Glória Ferreira a Lilian Mauss. *Arte & Ensaios*, Rio de Janeiro, PPGAV-UFRJ, v. 27, n. 42, p. 62-72, jul.-dez. 2021. ISSN-2448-3338. DOI: <https://doi.org/10.37235/ae.n42.6>. Disponível em: <http://revistas.ufrj.br/index.php/ae>.

Arte depois de “uma arte sem arte” *Art after “an art without art”*

Resumo

A autora discorre sobre o impacto da introdução da fotografia no campo das chamadas belas artes e discute as mudanças pelas quais o estatuto da imagem vem passando desde a invenção da fotografia. Apresenta ainda as questões em jogo no que ela denominou crise da representação desencadeada pela fotografia enquanto forma de arte e seu papel central como registro e documentação nos happenings, performances e intervenções a partir dos anos 1960. Arte depois de ‘uma arte sem arte’. In: Duarte, Paulo Sergio (org.). *Direções num novo espaço*. Porto Alegre: Fundação Bienal do Mercosul, 2005, p. 28-33.

Palavras-chave

Arte. Fotografia. Imagem. Crise da representação. Registro.

Abstract

*In the text, the author addresses the impact of the introduction of photography in the field of the so-called fine arts and discusses the how the status of the image has changed since its invention. The author also presents the issues at stake in what she called the crisis of representation triggered by photography as an art form and its central role as recording and documentation at happenings, performances and interventions since the 1960s. Art after ‘an art without art’. In: Duarte, Paulo Sergio (ed.). *Direções num novo espaço*. Porto Alegre: Mercosur Biennial Foundation, 2005. p. 28-33.*

Keywords

Art. Photography. Image. Crisis of representation. Document.

Ao anunciar que, em novembro próximo, dois fotógrafos ocuparão novas cadeiras em uma seção especialmente criada para a fotografia, a Académie de beaux-arts, na França (com cerca de três séculos de existência e lugar de embates decisivos na afirmação da arte moderna), eleva a fotografia, finalmente, como o cinema há 20 anos, ao patamar das *beaux-arts*!¹

Esse fato, quase um *fait divers*, dada a pouca relevância da Académie, não deixa de ter significações simbólicas ao evocar a longa trajetória histórica e crítica de aceitação ou não da fotografia como arte e a pertinência do debate sobre as transformações na esfera da arte por ela introduzidas. Irreverentes aos cânones acadêmicos e à suposta incompatibilidade da ideia de belo e o realismo fotográfico (como postulava Baudelaire), caricaturas do já então célebre fotógrafo [Félix] Nadar prenunciavam o teor da questão: em 1855, publica no *Petit Journal pour rire* “La photographie demandant juste une petite place à l’expression des beaux-arts”. Dois anos mais tarde, no *Le journal amusant*, o tom e o traço são bem menos tímidos: “L’ingratitude de la peinture refusant la plus petite place dans son exposition a la photographie à qui elle doit tant”. E, finalmente, em 1859: “La peinture offrant à la photographie une place à l’exposition des beaux-arts”.²

Um século e meio mais tarde, em momento de grandes de mutações tecnológicas de produção e circulação da imagem, parece ainda reverberar a ironia de Nadar: o que, afinal, a pintura (subsumindo então o campo das artes plásticas) “deve tanto” à fotografia? Questão que se inscreve no amplo campo de interrogações levantadas quanto à “multiplicidade das experiências contemporâneas de espaço materializadas em obras de arte”, tema do projeto curatorial de Paulo Sérgio Duarte para a 5ª Bienal do Mercosul.

Auxílio ao lápis e ao buril

Produto da revolução industrial e não desdobramento de uma tradição, distinta de todos os outros tipos de imagem, a novidade absoluta desse fenômeno icônico diferencia-se dos procedimentos habituais relativos aos produtos industriais: a lógica da invenção desloca-se, por seu caráter mais intelectual do

¹Edouard Launet. “La photo enfin académique”. *Libération*, 30 de junho de 2005.

²Ver: Felix Nadar. *Photographies Dessins et Ecrits*. Paris: Booking International, 1994.

que industrial, para a lógica da instituição e constitui-se em um fato de civilização tão global, que coube ao Estado torná-la acessível a todos, com célebre voto do parlamento francês de uma lei dotando “nobrememente o mundo inteiro de uma descoberta que pode tanto contribuir ao progresso das artes quanto da ciência”.³

Embora a complexidade de sua interferência na crise da representação ainda careça de atenção por parte da historiografia da arte, um dos primeiros sintomas a ser assinalado no que concerne ao “progresso das artes” é o fato de que desde sua invenção, em seu acelerado processo de expansão e de usos diversificados, a fotografia integra-se à prática de ateliê dos artistas. Considerada máquina para apreender o real, mas não o “verdadeiro”, a fotografia passa a fazer parte do aprendizado antes regulado pela cópia dos desenhos dos mestres, depois pelos gessos e, finalmente, pelo modelo vivo. Anunciada como tendo o prodígio de “fazer uma revolução nas artes do desenho”, torna-se, de fato, um novo paradigma icônico com incidências nas transformações das concepções do próprio desenho, considerado, desde o Renascimento, intermediário entre a ideia e a forma. Paul Valéry, referindo-se aos numerosos croquis de da Vinci, assinala: “Vê-se aí sua precisa imaginação figurar o que a fotografia tornou sensível hoje”.⁴

Funcionando como uma espécie de esboços ou maquetes de composições “experimentais” e fotografias em série, esses documentos (hoje, por vezes expostos como obra de arte), aliados à reprodução das obras de arte, permitiam, entre outras coisas, estudos de perspectiva, de efeitos anatômicos e de composição com a reconstituição de obras da Antiguidade e de temas clássicos. As experiências no campo da fotografia, como os quadros sinópticos com comparações das expressões, realizadas, por exemplo, por Duchenne de Boulogne, ou, ainda, dos fragmentos (considerados por Léger um “novo realismo com consequências incalculáveis”) são igualmente incorporadas. Às inovadoras representações introduzidas pela fotografia se conjuga uma nova reflexão sobre as formas, as atitudes e o movimento – o que adquirirá novas dimensões com o posterior desenvolvimento da cronofotografia e sua “série de instantes sucessivos” por, Londe, Marey e Muybridge, entre outros.

³Ver: François Brunet. *La naissance de l'idée de photographie*. Paris: PUF, 2000.

⁴Paul Valéry. *Introduction à la méthode de Léonard de Vinci*. Paris: Gallimard, 1957.

Se sua origem é tributária de um conjunto de saberes, tais como o procedimento químico de sua inscrição, pelo menos do ponto de vista óptico, sua origem é pictórica por estar diretamente associada à câmera obscura e às tentativas de representação mecânica. Essa “invenção maravilhosa sem ser arte”, que, segundo Charles Blanc, “em sua indiferença tudo imita e nada exprime”,⁵ introduz elementos de seu próprio procedimento, como a apreensão da luz e das sombras. Segundo Delacroix, o daguerreótipo deveria ser tomado como “um conselho, uma espécie de dicionário”, servindo para “corrigir os erros do olho”. Para esse artista, que abertamente se serviu da fotografia, encomendando, por exemplo, a Eugène Durieu uma série de 25 poses, se deveria buscar na fotografia “a demonstração palpável do verdadeiro desenho da natureza”, no qual sombras e luzes adquirem, “com seu caráter verdadeiro, quer dizer, com o grau de firmeza e brandura, distinção muito delicada”.⁶

A utilização da fotografia como intermediário para a figuração traz consigo uma nova abordagem da composição, próxima às características do seu recorte espaço temporal, contribuindo para o gradativo distanciamento da interpenetração entre desenho e pintura⁷ e, assim, um deslocamento em relação à tradição, ao reconciliar arte e realidade, estético e não estético. Os dispositivos, geradores de sentido, que lhe são inerentes, tais como enquadramento, angulação, foco e profundidade de campo ou, ainda, as condições de iluminação, fissuram a homogeneidade e continuidade do espaço construído pela perspectiva linear. Segundo Aaron Scharf, nenhum artista, salvo exceções, poderia, após a descoberta da fotografia, “abordar seu trabalho sem alguma consciência do novo meio”.⁸

De fato, a nova tecnologia contribui intensamente para reinventar a relação do corpo e sua imagem, da imagem e seu referente apreendido em seu tempo e estado presente: verificação do real que é incorporada ao processo criador. Como instrumento ou em sua postulação à arte, a fotografia subverte

⁵ Charles Blanc. *Grammaire des arts du dessin*. [1867]. Reed. Paris: Ecole nationale supérieure des beaux-arts, 2000.

⁶ Eugène Delacroix. “De l’enseignement du dessin” [1850]. Reed. In: Deyrolle, François-Marie; Denissel, Christophe (orgs.) *Delacroix: Ecrits sur l’art*. Paris: Librairie Séguier, 1988.

⁷ Questão não dissociável dos estudos sobre a cor, cabendo assinalar que o tratado de Chevreul, por exemplo, é também de 1839.

⁸ Aaron Scharf. *Art and photography*. Chicago: Penguins Books, 1968.

as certezas, os hábitos e a própria visão, seja pela telescopagem de espaços, instaurando a simultaneidade de sujeito e objeto, seja por tornar visíveis o infinitamente pequeno e o fracionamento do movimento (revelando o inconsciente óptico, segundo expressão de Benjamin). Entre o artista e o modelo, o *amateur* e a obra, estabelece-se um triplo diálogo, no qual a fotografia “permite fazer intervir na construção, desconstrução e reconstrução do corpo pintado, desenhado, esculpido um novo mito, tão forte, perturbador e inapreensível quanto o do ideal: o mito do real”.⁹

Pela capacidade de permitir à reprodução vir ao encontro do espectador, em todas as situações, e atualizar o objeto reproduzido, estabelecendo um domínio sobre elas a partir de sua miniaturização,¹⁰ a fotografia é considerada, em 1854, por decisão de uma comissão ministerial, um auxílio ao lápis e ao buril, “oferecendo reproduções imediatas de *chefs-d’oeuvre* da pintura e da escultura ou representações da natureza”.¹¹ Reproduções que servem como ajuda na identificação, tornando-se ferramenta da história da arte, bem como adquirem crescente importância para a expansão da literatura sobre arte.

O debate suscitado sobre o estatuto da fotografia terminou ocultando ou deixando de levar em conta as consequências desse uso generalizado da fotografia nos ateliês e a constituição, pelos artistas, de acervos, adquiridos no comércio das imagens ou nas inúmeras publicações dedicadas ao tema – *Mes modèles, Le Nu académique*, entre outras –, que alardeavam em suas publicidades o fornecimento de “documentos de utilidade incontestável aos artistas”. Acervos igualmente compostos por encomendas especiais aos fotógrafos, com o envio dos modelos aos estúdios ou direção das sessões de pose, ou ainda a própria prática da fotografia. Além de Delacroix, já citado, poderiam ser mencionados Falguière, Rodin, Maioll, Gustavo Moreau, Degas e tantos, tantos outros, entre os quais Picasso. Uso generalizado que indica o potencial de renovação de “uma arte sem arte” dos códigos que definiam a arte.

⁹ Bruno Foucart. L’artiste, le modèle vivant et le modèle photographié. Un ménage à trois. In: *L’art du nu au XIX siècle. Le photographe et son modèle*. Paris: Hazan/Bibliothèque nationale de France, 1997.

¹⁰ Ver: Walter Benjamin. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In: *Obras Escolhidas. Magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 1987, p. 165-196.

¹¹ Emmanuel Schwartz. “L’Ecole de beaux-arts au XXIe siècle et l’enseignement “d’après le modèle”. In: *L’art du nu au XIX siècle. Le photographe et son modèle*, op. cit.

Renovação decorrente da combinação, no interior de seu dispositivo, de diferentes modalidades de produção e circulação da imagem. A começar pela novidade de sua intermediação com o real enquanto recorte espaçotemporal e testemunho de algo que passou. Cópia mecânica que, no entanto, permite, a expressão da subjetividade do fotógrafo no ato fotográfico e na manipulação da cópia, como, por exemplo, nas experiências pictorialistas ou nas combinações de negativos de Rajlander ou de Valério Vieira, em que se entrecruzam diferentes temporalidades. Em seu desenvolvimento, a combinação entre técnicas de inscrição, como o daguerreótipo e a reprodução, torna o “original” um dos aspectos da cópia inaugurando a era da reprodutibilidade técnica, como aponta Benjamin, ou a gênese da civilização das imagens, segundo Flusser. Em um outro registro, instaura a contradição de uma imagem como campo autônomo que guarda uma relação intrínseca com o texto, como condição de sua localização que assegura ao mesmo tempo sua unicidade e transitoriedade, sem, contudo, estabelecer a tradicional relação com o literário. Agenciamentos que, ao acoplarem um conjunto de novas relações materiais e regimes de signos, introduzem novas abordagens do espaço e do tempo na constituição das imagens.

Ao lado de seu uso no trabalho preparatório, a intermediação da fotografia, ao aprofundar a distância entre arte e natureza, entre a aparência e a realidade das coisas, introduz um conjunto de questões que Matisse, grande colecionador de imagens reproduzidas nas revistas, e embora considerando o estilo das fotografias sem importância, expressa, em 1933, com clareza e sem ambiguidades:

A fotografia desarranjou muito a imaginação, porque se pode ver as coisas independentes do sentimento. Quando quis desembaraçar-me de todas as influências que impedem ver a natureza de uma maneira pessoal, eu copieei fotografias. Somos sobrecarregados de sentimentos de artistas que nos precederam. A fotografia pode desembaraçar-nos das imaginações anteriores. A fotografia determinou muito claramente a pintura tradução de sentimentos e a pintura descritiva. Esta última tornou-se inútil.¹²

Se o século XIX presencia o impacto das técnicas de reprodução na circulação de imagens, no Ocidente, a xilogravura dissemina-se desde do final do

¹² Henri Matisse. *Écrits et propos sur l'art*. Paris: Hermann, 1972, p. 126.

século XIV e detém o monopólio da reprodução da obra de arte até a invenção da fotografia, como nos clássicos exemplos do ateliê de Rafael e de Dürer, tornando-se meio de divulgação e circulação das obras. Ver, segundo Matisse, as coisas “independentes do sentimento” e das “imaginações anteriores” remete à qualidade da mensagem fotográfica, definida por Barthes como uma mensagem contínua e sem código, e que se diferencia das demais modalidades de reprodução analógica por não apresentar “de maneira imediata e evidente, além do próprio conteúdo analógico (cena, objeto, paisagem), uma mensagem suplementar, que é o que comumente se chama de o *estilo* da reprodução”.¹³ Embora a análise de Barthes de uma transmissão do “real literal” pela mensagem fotográfica se tenha revelado questionável devido aos próprios códigos pelos quais o ato fotográfico é determinado ou ainda pelas inerentes manipulações dessas imagens (o que, aliás, ele não deixa de problematizar ao longo de sua reflexão sobre o assunto), sua analogia mecânica do real, ou seja, nas palavras do autor, sua “plenitude analógica” revela aos artistas, ainda segundo Matisse, “um mundo de sensações”.

Para além de uma análise da ontologia da fotografia (“vítima de seu sobrepoder”, nas palavras de Barthes), em sua multiplicidade de funções nos mais diversos campos de atividade social ou do debate de seu estatuto como arte, ou das experiências da fotografia artística, como o pictorialismo, uma hipótese de trabalho é considerar que esses diferentes elementos que a constituem e a atravessam é que serão declinados nas mais diversas experiências artísticas, forjando sempre deslocamentos dos cânones, das noções e práticas da arte, tornando-se desse modo um dos fatores, e não dos menores, nas transformações das linguagens artísticas, dos regimes do ver e do próprio sistema de arte.

Entre Dibutade e Narciso

Em suas relações recíprocas, são profundas as diferenças entre as imagens pictóricas e fotográficas, enquanto produtoras e instauradoras do objeto como visão, distinta do próprio objeto. A fotografia torna presente um mundo no qual não mais estamos, mas com o qual se impõe e estabelece uma continuidade;

¹³ Roland Barthes. Le message photographique. In: *L'obvie et l'obtus. Essais critiques III*. Paris: Seuil, 1982.

em sua a-historicidade enquanto origem, a pintura não coloca a coisa diante de nós, passada para sempre, perdida. Não evoca, mas convoca: impõe seu próprio mundo. A presença da ausência “acontece”, constrói-se, na pintura; na foto, ela “aconteceu”, como reação instantânea à informação luminosa – corte na duração e recorte do espaço.

No dispositivo fotográfico conjugam-se, contudo, os dois grandes mitos de origem da pintura, com suas consequências teóricas. Enquanto grafia da luz, que, segundo Daguerre, seria a “reprodução espontânea das imagens da natureza recebidas na câmera escura”, remete à história da jovem que traça o contorno da sombra de seu amado que vai para a guerra, ou seja, à relação indicial com seu referente. A sincronidade da impressão fotoquímica e seu propalado objetivismo convocam a afirmação de Narciso ser, segundo Alberti, o inventor da pintura, a qual não seria outra coisa “senão o abraçar com arte a superfície da fonte”. Essa conexão com a representação icônica não deixa de reverberar a acerba crítica de Baudelaire à “sociedade imunda que se precipitou, como um único Narciso, para contemplar sua trivial imagem sobre o metal”.¹⁴

A polaridade interna que trabalha o signo fotográfico estabelece diferentes entrecruzamentos nas diversificadas leituras e apropriações, no imenso campo de experimentações da arte moderna, da capacidade, assinalada por Nadar, do homem de “se apoderar, apreender e congelar o intangível”.¹⁵ Não menos decisivos são os questionamentos introduzidos pela reprodução, tais como da noção de criatividade, gênio, estilo, forma e conteúdo.

Entre as influências da fotografia, a mais difundida concerne à liberação da pintura de muitas de suas funções sociais, como o retrato e a ilustração, dada a possibilidade da representação exata e o desejo de dela se demarcar. Segundo o manifesto do *Die Brucke*, por exemplo, a pintura, então “liberada dessa tarefa, ganha maior liberdade de ação”, podendo dar expressão ao espiritual unicamente pela forma, com vistas à pintura absoluta.

No entanto, se o surgimento da fotografia libera a pintura da representação do “real”, o seu modo específico de capturar o real é indissociável do compromisso com a observação direta da realidade em uma dada situação, que

¹⁴ Charles Baudelaire. Salon de 1859. In: *Baudelaire Oeuvres complètes*. Paris: Robert Lafont, 1980.

¹⁵ Felix Nadar. Quand j'étais photographe. In: Nadar, *op.cit.*

caracteriza o início da pintura moderna. Mais do que indiferença ao conteúdo da representação, nas transformações de linguagem, sobretudo introduzidas pelo Impressionismo, combinam-se a recusa à hegemonia dos grandes temas com seus mundos imaginados e a introdução de temas banais e ambientes cotidianos e anônimos. Essas novas abordagens do espaço, em que se afirma o interesse pelo visível e pelas condições reais das pessoas e dos ambientes, colocam em questão a representação espacial herdada do Renascimento. A confrontação direta com o tema questiona as regras de composição, liberado o enquadramento de poses marcadas em prol de aspectos do inesperado, do casual, ou seja, da visão efêmera do instantâneo, do improvisado. A visão cotidiana das coisas, com tudo que implicava de momentâneo e informal, distante dos espaços imaginários com seus tipos convencionais, permitia olhar a realidade de uma outra maneira, em franca analogia com a representação direta de um objeto visível operada pela fotografia. Apesar de empréstimos aos artifícios da pintura – convenções de pose, iluminação, acessórios –, o dispositivo fotográfico permitia olhar os objetos de uma nova maneira.

Na intransponível diferença de uma arte da cor, da luminosidade, da atmosfera e das pinceladas e uma técnica de transposição da realidade em valores luminosos e ausência de cor, a convergência na concepção e composição dos temas indica uma nova apreensão do espaço, eminentemente relacionado ao visível. Convergência que não anula, contudo, a irreduzível diferença do espaço pictórico, como universo fechado que se basta a si mesmo, e o corte inerente ao dispositivo fotográfico que separa o espaço de um contínuo e determina a imagem como um todo, implicando, porém, constitutivamente um resto.

A contiguidade com o mundo e com o que está fora do campo, própria ao espaço fotográfico, ocasiona amplas consequências no questionamento e experimentação das convenções figurativas, manifestadas na utilização generalizada de diversas técnicas de estúdio, como a solarização, as exposições múltiplas, os raiogramas, etc. Entre exemplos das experiências com a fotografia pelas tendências artísticas, podem ser citados a evanescência e a desmaterialização da forma evocando a sensação do tempo na temporalidade das imagens, na fotografia futurista; os deslocamentos, as distorções, as significações metafóricas no uso da fotografia pelos surrealistas, construindo uma realidade artificial, fabricada; a exploração de novos pontos de vista e angulações para a apreensão da realidade, como a visão aérea; ou ainda, entre tantos outros procedimentos, a

introdução de sentidos no interior de uma imagem da realidade, como na fotomontagem, que criam uma nova epistemologia da imagem.

O estatuto do objeto cultural “fotografia” tem sofrido mudanças que não estão separadas dos condicionamentos históricos dos enunciados, do campo de práticas não só discursivas e reflexivas, mas também técnicas e visuais. A conjugação, enquanto signo, tanto de aspectos indiciais quanto icônicos marcam, *grosso modo*, duas grandes modalidades da presença da fotografia na arte. De um lado, o já referido, pouco conhecido e recalcado, uso da fotografia pelos artistas em suas composições. O caso de Picasso, que ao longo de sua trajetória utilizou fotografias como intermediários para figuração, é exemplar. Se a história da arte absolutizou, de certa maneira, o legado cézanniano, de um espaço não construído *a priori*, mas como sistema de relação que curto-circuita os métodos tradicionais para exprimir a forma, ou o interesse pelo vocabulário formal da arte africana e sua combinação infinita de signos, o amplo emprego da fotografia, por Picasso, ainda não faz parte das análises históricas e teóricas sobre o cubismo. Uso que tanto lhe serviu como base de análise da visualização e exploração de outros modos de representação, tal como a gradação tonal de luz e sombra, o estudo dos valores da superfície e da modulação cromática, a ambiguidade das relações espaciais e interpenetração das formas, ou ainda a multiplicidade de pontos de vistas própria ao recorte operado pela fotografia. Só muito recentemente o Museu Picasso organizou, a partir das pesquisas de Anne Baldessari,¹⁶ exposições históricas, tal como *Le miroir noir*, mostrando o uso que o artista fazia de fotografias, sobretudo as etnográficas. Constavam de seu acervo cerca de 10.000 cartões-postais, que lhe serviram de “intermediários” até em obras definidoras da modernidade, como *Les Demoiselles d’Avignon*.

Excluída pela historiografia, em especial pela teoria modernista, entre outras razões, por motivos tais como a valorização da originalidade e eficácia artística e as rupturas formais que garantiriam a evolução de cada meio, a presença da fotografia como elemento constitutivo da produção pictórica figurativa é praticamente massiva até a Segunda Guerra Mundial, tornando o que aconteceu um “acontecimento”.

¹⁶ Anne Baldessari (org.). *Le miroir noir. Picasso, sources photographiques 1900-1928*. Paris: Musée Picasso, 1997. Ver da autora: *Heads faces and bodies; Picasso’s uses of portrait photographs*. In: *Picasso and Portraits*. New York: MoMA, 1996.

A outra grande linha, que privilegia a continuidade estabelecida com o mundo inerente ao dispositivo fotográfico, na qual as estratégias duchampianas são exemplares ao alterar a identidade e o valor do objeto, representa uma fissura no discurso sobre a autonomia da arte. Resistindo à análise formal, contestando as noções de subjetividade e originalidade, bem como ao introduzir a serialidade, a repetição e a intertextualidade como elementos constitutivos das operações artísticas, essas estratégias minam a exigência de uma esfera de existência e campo estético intrínseco. O mundo, com suas determinações históricas, políticas e socioculturais, introduz-se no campo da arte. A fotografia, enquanto imagem e dispositivo, constitui-se em um dos elementos determinantes de experimentação do pós-guerra, apresentando outra maneira de lidar com a tradição e também com o real, na qual a irrupção da Pop – com a pintura enquanto imagem de uma imagem, reprodução da reprodução – é decisiva para uma nova relação entre o estético e o não estético, a arte e a realidade. A ascendência, na esfera estética, do modelo fotográfico como modelo conceitual (derivada em particular de sua contiguidade com o real) evidencia a disjunção entre a fotografia artística e seu uso como meio na arte contemporânea: tanto como operação de deslocamento do significado artístico autossuficiente quanto como instrumento para interrogar o real e sua representação. Distinta de sua atual proliferação nos eventos artísticos, as fotografias ganham *droit de cité*, como objetos de arte, nos museus e exposições, paradoxalmente, ao se apresentar como registros de processos.

Remetendo aos estudos preparatórios e blocos de anotações de artistas, desde os anos de 1930, a informação fotográfica sobre o processo de produção faz-se presente na literatura sobre arte, propiciando maior intimidade com as decisões do artista, que adquirem um estatuto objetivo, como, por exemplo, as fotografias de Matisse dos diversos estágios de *Danse* ou a documentação para a elaboração de *Guernica*, em 1937, realizada por Dora Maar. A revista *Art News*, ao associar, a partir de 1951, um escritor e um fotógrafo para mapear o desenvolvimento de um trabalho de um artista na série “So-and-so Paints a Picture”, traz não só a documentação do processo, como também a presença do artista no momento presente, tornando pública sua privacidade e dando, assim, origem à emergência do artista como *performer*. Rosalind Krauss assinala a dimensão crítica das fotos de Hans Namuth, que, pelos próprios meios da fotografia, apresenta Pollock em plena ação, desvelando, portanto, relações entre as

formas inscritas e o campo de inscrição presentes em sua *estética*. Dimensão crítica que se torna decisiva para, por exemplo, as análises de Harold Rosenberg sobre o acontecimento na “arena” do tempo e espaço reais, fundamentos de sua concepção da *Action Painting*. Introduce, ainda segundo a autora, o processo como elemento decisivo tanto na constituição quanto na recepção da obra.¹⁷

O registro fotográfico torna-se uma constante no universo da arte e é indissociável da crescente supressão do distanciamento entre o próprio artista e a exteriorização de sua poética (happenings, body art, performances, etc.). As transformações de linguagens decorrentes das modalidades de objetivação da arte, de sua recepção e legitimação colocam em questão a experiência artística reduzida a seu valor de troca e às convenções artísticas. À presença física do artista como um dos meios das diversificadas estratégias de objetivação, à incorporação de estruturas comunicativas já existentes e às abordagens conceituais, soma-se o trabalho *in situ*, que, ao convocar uma multiplicidade de significações, é inseparável do contexto.

O registro fotográfico de ações ou trabalhos em sítios longínquos traz, no interior da relação que estabelece com as próprias “obras”, um diálogo entre as determinações intrínsecas a suas circunstâncias, ao questionar, tanto em sua apresentação quanto em sua apreensão, uma possível totalidade (distinguindo-as, assim, de uma “presentidade e instantaneidade” em que o trabalho se faz totalmente manifesto, o que, segundo Michael Fried,¹⁸ caracterizaria a arte moderna). A inelutável fragmentação introduzida pelo dispositivo fotográfico, que, em sua multiplicação, desvela igualmente a dimensão temporal e que, em seu recorte espacial, convoca o fora-de-campo, enfatiza não só a indissociável relação da arte com o mundo, como também a impossibilidade de convocá-lo em sua totalidade. Ou, como disse Robert Smithson, “A fotografia tornou a natureza obsoleta”.

Se a imagem, segundo Mitchell,¹⁹ pode ser pensada como uma vasta família que migrou no tempo e no espaço com profundas mutações no processo, a fotografia inscreve-se na gigantesca família de imagens que hoje nos cerca e invade a cena

¹⁷ Rosalind Krauss. *Emblèmes ou lexies: le texte photographique*. In: *L'atelier de Jackson Pollock*. Paris: Macula, 1978.

¹⁸ Michael Fried. *Arte e objetividade*. *Arte&Ensaios*, n. 9, Rio de Janeiro, 2002.

¹⁹ W. J. T. Mitchell. *What Is an Image?*. In: *Iconology. Image, Text, Ideology*. Chicago/London: The University of Chicago Press, 1986.

artística, causando objeções e questionamentos. As tecnologias numéricas atingiram a definição clássica da fotografia, ocasionando uma reviravolta em sua relativamente breve história: embora possa ainda ser um “certificado de presença”, a confiança de que o que vejo é, supostamente, um passado real cedeu lugar a uma figuração já sem relação direta com o real, tanto em termos físicos quanto energéticos. Embora confiança indevida, sua perda constitui-se, a meu ver, em um dos elementos determinantes da iconoclastia atual. Além da milenar desconfiança em relação à imagem enquanto simulação do real, atinge o modo de relação interno a sua economia, como presença da ausência, fundante da concepção da imagem no Ocidente. Retorna-se ao ícone sem que, contudo, ele guarde relação com um arquétipo ou com o natural e, menos ainda, com o real.

Com a perda da segurança de que “a pequena centelha do acaso” chamuscou a imagem, sua condenação como cópia impessoal da aparência torna-se obsoleta e lança-a no conjunto multiforme de manifestações dotadas de figuralidade. A fotografia, como qualquer imagem, sem se reduzir à ordem do discurso, nada diz, como enfatiza Marie-José Mondzain,²⁰ a não ser o que a fazemos dizer: nunca é verdade, mas parece, difere, sugere, nada a controla.

Diante de uma nova ordem visual, com dimensões espaciais e temporais impostas pela cultura digital, uma resposta possível e provisória à interrogação sobre o que a arte tanto “deve” à fotografia (suscitada na charge de Nadar), concernindo em particular à multiplicidade das experiências de espaço, seria a sua instrumentalização para interrogar o real e sua representação. Menos do que uma “arte como fotografia”, como anteviu Walter Benjamin, trata-se da arte depois e indissociável da fotografia. Ou seja, de arte e vida. Ainda mais quando tende a tornar-se pós-fotografia.

Como citar:

FERREIRA, Glória. Arte depois de “uma arte sem arte”. *Arte & Ensaíos*, Rio de Janeiro, PPGAV-UFRJ, v. 27, n. 42, p. 73-88, jul.-dez. 2021. ISSN-2448-3338. DOI: <https://doi.org/10.37235/ae.n42.7>. Disponível em: <http://revistas.ufrj.br/index.php/ae>.

²⁰ Marie-José Mondzain. *L'image naturelle*. Paris: Le nouveau commerce, 1995.







A partir da margem

From the margin

Resumo

A autora discute o legado da arte brasileira contemporânea enquanto produção que se faz a partir da margem e advoga uma pluralidade de tendências dentro do que se compreende como arte brasileira, em contraposição à busca de uma identidade capaz de reunir e agrupar nossa produção com base em certos aspectos comuns. Utilizando A outra margem do Ocidente como metáfora da densidade da arte atual, Glória Ferreira indica que esta se perfaz no diálogo com a tradição cultural brasileira, particularmente sua tradição moderna e contemporânea e com as transformações de linguagem da arte internacional. Ou seja, enquanto parte da arte, e não um capítulo à parte. Texto datilografado. Sem referência. c. 1999. Inédito.

Palavras-chave

Identidade. Arte brasileira contemporânea. Diversidade. Margem.

Abstract

In the article, the author discusses the legacy of contemporary Brazilian art as a production that works from the margin and advocates plurality of trends within what is understood as Brazilian art, as opposed to seeking an identity capable of bringing together and grouping our production based on certain common aspects. Using The other margin of the West as a metaphor for the density of current art, the author indicates that this is completed in the dialogue with the Brazilian cultural tradition, particularly its modern and contemporary tradition and with the language transformations of international art. In other words, as part of Art, and not a separate chapter. Typescript. No reference. c. 1999. Unpublished.

Keywords

Identity. Contemporary Brazilian art. Diversity. Margin.

A outra margem do Ocidente,¹ recente exposição organizada por Fernando Cocchiarella, reuniu arte indígena brasileira e trabalhos contemporâneos: relações cromáticas entre as pinturas de Beatriz Milhazes e cocares e pintura gráfica dos kadiwéus; afinidade formal entre *meta-esquemas* de Hélio Oiticica e *Tecelares* de Lygia Pape e pintura corporal; última sala de caráter mais temática, com o *Brasil nativo/Brasil alienígena*, de Anna Bella Geiger, as nota de *Zero Cruzeiro* de Cildo Meirelles entre outros trabalhos. A arte indígena, tratada como expressão estética e não temática que garantiria, desde o romantismo acadêmico, uma arte tipicamente brasileira, ou referência à deglutição antropofágica, aponta para atual possibilidade da arte, no Brasil, se constituir por meio de diálogos tanto com a arte internacional quanto com a produção artística que se consolidou a partir dos anos 1950 – justamente quando deixa de lado a busca de uma identidade brasileira.

Mário Pedrosa, cuja tentativa de organizar uma grande mostra no MAM-RJ apresentando o índio como ser criador,² frustrou-se devido ao incêndio, bem como seu projeto de um Museu das Origens³ (ao qual Brasil 500 anos presta homenagem) para a reconstrução do museu não foi adiante, em Manifesto para Tupiniquins e Nambás, de 1975, expressa a esperança, diante da crise da arte, de uma atenção do mundo à arte dos “deserdados” do Terceiro Mundo, podendo esta vir a se revelar como alternativa. A exposição *Magiciens de la Terre* (Centre Georges Pompidou, Paris, 1989) bem poderia ser pensada como uma tentativa nesse sentido, porém, essa “primeira mostra global da arte contemporânea”, de certa maneira, não escapou do modelo de polarização entre um Ocidente pós-moderno e um Terceiro Mundo primitivo. Sem buscar propriamente uma

¹ Exposição realizada no palácio Gustavo Capanema, nas galerias da Funarte, Rio de Janeiro, 1999 (N.O.).

² A autora se refere à exposição *Alegria de Viver, Alegria de Criar*, desenhada por Mário Pedrosa para acontecer no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, mas cancelada em virtude do incêndio que atingiu o museu em 1978 (N.O.).

³ O Projeto para o museu das origens foi desenhado por Mário Pedrosa como proposta para a reconstrução do MAM após o incêndio que o atingiu em 1978. Na proposta Pedrosa propôs a reunião no MAM de cinco museus, alguns existentes, que seriam conectados por uma área comum de atividades culturais e pedagógicas e teriam projetos de gestão bastante avançados para a época, sendo: museu de arte moderna, museu de arte virgem (imagens do inconsciente), do índio, do negro e das artes populares (N.O.).

‘alternativa’ fora do Ocidente, mas outras possibilidades de criação artística contemporânea, e não adaptações de linguagens universais, que servissem para interrogar as práticas simbólicas e reanimar o diálogo interno à arte ocidental. O Brasil foi então considerado caso à parte.⁴ Nesse mesmo ano, Catherine David, ao apresentar as obras de Cildo Meireles e Tunga em uma exposição na Bélgica, assinalava que enquanto os centros tradicionais pareciam perder força, o dinamismo do pensamento e da criação de culturas periféricas enfrentando condições adversas não passava de um paradoxo aparente; “uma arte ambiciosa em suas formas e projetos cujas culturas dominantes não mais tenham, talvez, a energia e os meios”.⁵

Magiciens de la Terre parece anunciar o que de particularmente novo se apresenta na arte contemporânea brasileira atual: sua internacionalização. Não apenas pelas inúmeras mostras de artistas em museus e galerias importantes, como a de Cildo e Tunga, mas o fato de se fazer presente em exposições abordando temas, períodos, meios da Arte como um todo, por exemplo, Informe, mode d’emploi, em Paris, e Out of actions, em Los Angeles. É verdade que isto se dá ainda timidamente, não deixando de ser sintomático uma publicação de referência como *Theories and documents of Contemporary Art A Sourcebook of Artist’s Writings*⁶ citar, entre artistas brasileiros, apenas a “argentina Lydia Clark”.

“Até prosa, Mondrian...”

Apesar da precariedade do meio de arte brasileiro, o momento inaugural da arte contemporânea no seu enfrentamento e reavaliação da arte moderna encontra no Brasil um dos seus polos radicais com o neoconcretismo. O fato de esse momento não representar apenas uma atualização moderna tardia é, que, a meu ver, marca os substratos que propiciam hoje o diálogo com a produção contemporânea internacional. Se a célebre formulação de Ronaldo Brito define o

⁴ Interview de Jean-Hubert Martin par Catherine Francblin, *Art Press*, n. 136, maio 1989, p.3. Cildo Meireles e Mestre Didi foram os brasileiros presentes no conjunto de 101 participantes.

⁵ Catherine David, “Da adversidade vivemos”, cat. Tunga “lezarts” Cildo Meireles “trough”, Kortrijk, Kunststichting – Kanaal – Art Foundation, 1989).

⁶ Kristine Stiles e Peter Selz, *Theories and Documents of Contemporary Art A Sourcebook of Artist’s Writings*, Berkeley/Los Angeles/London, University of California Press, 1996.

neoconcretismo como “Vértice e ruptura da tradição construtivista brasileira”,⁷ a prática eminentemente experimental que então se desenvolve cria as condições de um terreno extremamente fértil de constituição de um pensamento plástico contemporâneo.

A crítica ao projeto moderno efetuada pela arte contemporânea é indissociável do questionamento das interpretações históricas do desenvolvimento artístico no século XX. Uma das contribuições importantes do debate travado pelas tendências construtivas no Brasil foi ter elaborado uma leitura da arte moderna, ainda que marcada pelo evolucionismo, não restrita à visão formalista e historicista. Abrindo-se para a relação arte e vida, expansão de seus limites, e questionamento do espaço virtual, repotencializam o trabalho experimental presente na tradição construtiva. Geram talvez uma das melhores interpretações das tradições geométricas e, nesse sentido, se aproximam das transformações de linguagens ocorridas ao longo da década de 1950. A conceituação do não-objeto é significativa nesse sentido: “Pode dizer-se que toda obra de arte *tende a ser* um não-objeto e que esse nome só se aplica, com precisão, àquelas obras que se realizam fora dos limites convencionais da arte, que trazem essa necessidade de deslimite com a intenção fundamental de seu aparecimento”.⁸

Foi possível reclamar-se como herdeiro de Mondrian, mas um Mondrian expressivo. À concepção de uma arquitetura como égide para onde deveriam confluir todas as artes, receptáculo “construído” a ser habitado pelo homem, efetua-se a passagem para o corpo concebido como lugar de experiência aberta, não normativa, explorando com radicalidade os limites entre ética e estética, arte e vida. Lygia Clark em “Carta a Mondrian, maio 1959” diz “Você hoje está mais vivo para mim que todas as pessoas que me compreendem, até um certo ponto. Sabe por quê? Veja só se tenho razão ou não. Você já sabe do grupo neoconcreto, você já sabe que eu continuo o seu problema, que é penoso (você era homem, Mondrian, lembra-se?). No momento em que o grupo foi formado havia uma identificação profunda, a meu ver. Era a tomada de consciência de um tempo-espaço, realidade nova, universal como expressão, pois abrangia poesia, escultura, teatro, gravura e pintura. Até prosa, Mondrian...”.⁹

⁷ Ronaldo Brito, *Neoconcretismo: Vértice e Ruptura do Projeto Construtivo Brasileiro*, RJ, Funarte, 1985.

⁸ Ferreira Gullar, “Teoria do não-objeto”, *Jornal do Brasil*, 21 nov./20 dez. 1960.

⁹ Lygia Clark, “Carta a Mondrian”, maio de 1959, in: cat. *Lygia Clark*, RJ, Paço Imperial, 1997-1999.

Esse espaço de experimentação que coloca em pauta o conceito de arte e que se desdobra em um conjunto significativo de obras não se restringe, evidentemente, apenas ao grupo de artistas neoconcretos. É também resultado dos embates de outros artistas e em diversas áreas culturais, para criar uma arte experimental de vanguarda enfrentando as condições de uma sociedade em permanente crise. Afirmar o neoconcretismo como um patamar da modernidade no Brasil não supõe uma genealogia construtiva da qual a arte contemporânea seria caudatária. O seu legado se dá assim menos por uma linhagem construtiva ou pelo que Hélio Oiticica chamou de “vontade construtiva geral” do que pela abertura de um campo de possibilidades para formulação do pensamento plástico.

Múltiplas são as relações que esta radicalidade moderna no Brasil tece com a produção artística internacional do pós-guerra, particularmente com o Minimalismo e com a Arte Cinética: a questão do sujeito, do espaço, a saída do “cubo branco” e sobretudo a temporalidade como elemento constitutivo da arte. O traço comum é a profunda transformação das relações entre obra, artista e público, que renova, na sua própria substância, o modo de percepção estética, modificando o estatuto e a natureza da relação do espectador com a obra de arte. Se a negação, pela Art Minimal, de uma contemplação/interpretação visa coincidir a percepção do objeto com a percepção fenomenológica que o espectador tem de seu próprio corpo enquanto realidade física no espaço, modificar a percepção que nós temos de nós mesmos ou compor um ‘nós mesmos’ inédito está na base das experiências neoconcretas. Assim como a introdução da temporalidade na arte cinética significa a expansão do trabalho tanto no tempo como no espaço, implicando a participação ativa do espectador. O conjunto singular de relações espaciais entre o objeto e o espaço arquitetônico, instaurado pela arte minimal, forçando o espectador a se ver como parte da situação criada, guarda relações com os ambientes neoconcretos onde o corpo do espectador é solicitado a ativar. Uma comparação entre o *Ballet Neoconcreto* de Lygia Pape e Reynaldo Jardim com a “column-as-performer” de Robert Morris pode ser significativa do interesse sobre a interface corpo/mundo e sobre a percepção no tempo real, aspectos significativos dos trabalhos minimalistas e de maneira mais orgânica, dos neoconcretistas.¹⁰

¹⁰ Ver “...sem comunicar a ninguém eu ia tecer as minhas teias. Entrevista de Lygia Pape a Glória Ferreira” cat. *LHL*, Brasília, Conjunto Cultural da Caixa, 1999. A VIII Bienal de São Paulo, em 1965, talvez tenha sido o único momento, de reunião de significativas produções neoconcreta e minimalista.

Entre a negação de qualquer subjetividade pela Art Minimal e o seu resgate pelo neoconcretismo alguns traços comuns se delineiam, pois para este não se trata da representação por meios plásticos de estados afetivos ou de marcas de uma subjetividade concebida como uma interioridade, separada do mundo, com sua imediatez de conteúdos psicológicos. Entre o que Michael Fried chama de teatralidade minimalista, o não-objeto neoconcreto e a dissolução do objeto pela arte cinética está em jogo a exploração ativa pelo espectador da obra inscrita na duração com o conseqüente questionamento de um tempo e de um espaço em suspensão, como formas *a priori* da sensibilidade, para a experiência estética.

Em 1959, ano da I Exposição Neoconcreta, a mostra New American Painting realiza uma *tournee* triunfal pelas principais capitais europeias. O expressionismo abstrato já se tornara, no entanto, uma “escola” – “brasa morna em cinza fria” como diz um artista americano. Seus valores críticos estando, no entanto, ainda em vigor, como o demonstra a difusão pela Voz da América de “A pintura modernista” de Clement Greenberg. O questionamento do princípio de separação entre as artes e de sua restrição a áreas de competência, bases da teoria modernista, propicia que uma nova sensibilidade se instaure, resultado menos de um desdobramento lógico da linguagem plástica e mais das relações com a música, a dança e a poesia, como o atestam as diversas experiências que se fazem através de outras leituras do legado do expressionismo abstrato, tais como as de Allan Kaprow ou as de Jasper Johns, Rauschenberg e, em outro registro, Frank Stella.

Uma nova articulação das questões colocadas pelas vanguardas do início do século, de reunião das arte e sua dissolução na vida, é repotencializada com a contaminação entre as diversas linguagens e com a experiência da visualidade introduzida pelas novas mídias. Se a antiarte dadaísta investia no campo genealógico da História da Arte e se inscrevia enquanto ruptura com os valores estabelecidos, a “não-arte” investe nas “qualidades artísticas” deslocando a arte de suas fronteiras tradicionais para limites do que poderia ser arte. Aos manifestos, com sua função prescritiva, se substitui uma esfera teórica de uma densidade nova e complexa, inscrita na gênese da obra. Nesse novo território onde o visível é denunciado em sua fragilidade, as oposições entre os sistemas de signos, fundamento de cada arte a partir da origem da Estética, são colocadas em questão, assim como é negada a separação entre artes temporais e artes espaciais, estas como campo específico das artes plásticas. Da fricção entre esses sistemas resulta um universo de experimentações no qual as sucessivas releituras

de Duchamp são fatores determinantes na consciência da instituição como lugar de validação da arte e no questionamento da obra de arte enquanto exteriorização de estados emocionais e psicológicos.

A inscrição da obra no espaço real – o espaço da galeria como ambiente e não contexto neutro para objetos isolados –, quer seja pela negação do jogo de relações internas e da composição hierárquica em prol de processos de organização modular fundada na reprodução serial, quer seja pela consciência do corpo na relação com o espaço implica a inclusão do mundo na temporalidade da experiência. “Aqui no Rio, diz Lygia Pape, o que caracterizou basicamente a produção foi a quebra das categorias. De repente, pintura não era só pintura, poesia não era só poesia, e começaram a se misturar as linguagens”.¹¹ Segundo Donald Judd as melhores obras dos últimos anos não poderiam ser definidas nem como pinturas, nem como esculturas, nem substituí-las ou estabelecer-se a partir de formas neutras e preestabelecidas, mas como objetos específicos inscritos na tridimensionalidade, no espaço real.¹²

Nos anos 1960, a galeria inglesa Signals, surgida da ação de um grupo de artistas e críticos com o objetivo de vincular as inovações no campo das artes às novas ideias na área da ciência, tecnologia e arquitetura, apresenta mostras de Sérgio Camargo, Lygia Clark, Mira Schendel e Hélio Oiticica (cuja exposição realiza-se na Whitechapel). Essa primeira presença da arte brasileira contemporânea na cena internacional é assimilada ao cinetismo europeu. Cinetismo, segundo Guy Brett, que não se funda apenas em propriedades técnicas, como uso de motores e luzes, mas na introdução do movimento para estender o trabalho no tempo como no espaço. As obras de Mira Schendel e Sérgio Camargo, distantes das premissas dos manifestos e com exercícios singulares do partido geométrico, não descrevem nenhum movimento particular, mas são, segundo Guy Brett, contribuições vitais para a linguagem do movimento, quer seja a fragilidade e energia no trabalho de Mira indicando o espaço como coisa ativa; quer seja o trabalho de Camargo, no qual a luz, em diálogo com a massa, transforma o ritmo das partículas anônimas.¹³

¹¹ Lygia Pape, in: F. Cocchiarale, A. B. Geiger, *Abstracionismo geométrico e informal*, RJ, Funarte, 1987.

¹² Donald Judd, “Specific Objects”, *Art Yearbook*, 1965.

¹³ Guy Brett, *Kinetic Art*, Londres/Nova York, Studio Vista/Reinhold Book Corporation, 1968.

A trajetória de Lygia Clark, em Paris, é marcada pela ação com os cinéticos, particularmente com os latino-americanos (Cruz-Diez, Raphael Soto, Le Parc) tendo em comum a participação do espectador. “Expusemos, juntos, diz Cruz-Diez, várias vezes em mostras coletivas em Grenoble, Paris, Londres. Era o início da arte ambiental; Lygia, como todo o nosso grupo, fazia esse tipo de trabalho. Soto desenvolvia os penetráveis; eu, as cromo-saturações. O Groupe de Recherche d’Art Visuel explorava o lado lúdico”.¹⁴ Em Nova York, nos anos 1970, os projetos de penetráveis para espaços públicos e as experimentações com a linguagem cinematográfica guardam inúmeros pontos de contato com as ações urbanas de Matta-Clark, por exemplo; e com o cinema experimental compartilhando o anti-ilusionismo e a negação de qualquer conteúdo de representação como Kubelka, Sharits, Conrad ou Michael Snow: a atenção ao fotograma e ao sistema de fotogramas que constitui o filme; às modulações do espaço e interações psicológicas com o espectador, assim como as relações entre imagem e tela. Sobre a produção artística que se organiza a partir dos anos 1950, Tadeu Chiarelli assinala: “Paradoxalmente, então, parecia que o Brasil só começava a possuir um universo significativo de obras de arte estruturalmente brasileiras quando os neoconcretos, já despreocupados com qualquer compromisso exterior de fazer arte nacional, internacionalizaram-se de forma radical, mas crítica”.¹⁵ Radicalidade e crítica presentes igualmente na história da arte brasileira pós-constitutiva da brilhante geração de artistas como Cildo Meireles, Waltercio Caldas, José Resende, Tunga, Antonio Dias, Carlos Zilio, entre outros, que pelo viés conceitual rediscute os postulados neoconcretos.

O “diálogo ambiental”

Com os decretos de morte e transgressões as modalidades artísticas como gênero não mais norteiam a práxis do artista. A arte contemporânea, porém, tem se caracterizado pela desqualificação dessas categorias mas também

¹⁴ Glória Ferreira, “Fazer de dois um multiplica o rir. Depoimentos sobre Lygia Clark em Paris”, RJ, *Arte&Ensaios*, 1999.

¹⁵ Tadeu Chiarelli, “Da arte nacional brasileira para a arte brasileira internacional” in: *Arte internacional brasileira*, SP, Lemos Editora, 1999.

pela insistência em seu retorno como meio. Persistência da pintura como veículo e problematização da escultura, estabelecendo e reinventando seus próprios métodos e modelos teóricos, sem, no entanto, deixar de remeter à história e à lógica interna de cada meio. Se a pintura ressurgiu após a desconstrução de tudo que se nomeava pintura, relegada a algo do passado e, se no Brasil, pintores da qualidade de Guignard, Volpi, Dacosta, Iberê Camargo e outros ainda se apresentavam como singularidades isoladas, a sua retomada não se faz sem reatualizar problemáticas presentes nos anos 60 e 70 e permear certos traços da arte atual. Seu caráter cosmopolita, urbano e o fato de a relação institucional se dar essencialmente pelo mercado são indicadores da atual internacionalização da arte brasileira.

Uma pintura que nem se situa na restrita investigação da natureza de seus meios, como preconizava a teoria modernista, mas que pela autoconsciência dos seus limites enquanto objeto de arte investiga a natureza e potencialização perceptiva da imagem; que tampouco estaria em prol das transformações que levariam à “transição do quadro para o espaço”, e portanto do fim da pintura, como disse Hélio Oiticica, mas que guarda afinidades com práticas experimentais dos anos 60 pelo “diálogo ambiental” com imagens preexistentes, como diz Ricardo Basbaum;¹⁶ ou, que ao reassumir o odor de terebentina, não apresentasse um raciocínio conceitual na natureza operativa da imagem.

Jorge Guinle, que definia sua iconografia como abstrata, oriunda da história da arte, sem identificação com a dos neoexpressionistas, multiplicava gestos e procedimentos até criar um corpo de imagem vigoroso e sensível. Afastando-se das adjetivações que marcaram a defesa política dessa produção (“prazer”, “ecletismo” etc.) e das análises que a inscreviam no processo ‘natural’ da pintura brasileira, suas formulações críticas indicam a clara procedência dos grandes centros e situa com acuidade o legado e o embate com produção brasileira anterior: “Trata-se, diz ele, de seu aspecto efêmero, condição concreta e “antológica” de seu sentido experimental. (...) Sim, brinquedos, mas brinquedos cerebrais, calcados em ismos como o construtivismo (no caso de Lygia Clark e Hélio Oiticica), a POP ART (no caso de Gerchman), a Arte conceitual no caso do Cildo Meireles. (...) A efemeridade da nova arte surge justamente no plano ideológico;

¹⁶ Ricardo Basbaum, “Pintura dos anos 80: Algumas Observações”, *Gávea*, n.6, 1988.

é aí que se situa a sua reversão de valores frente à década anterior. Sem arcabouço teórico que a prolongue, com a negação imediata de qualquer um ismo, ela propicia uma quebra na História da Arte de Vanguarda Brasileira”.¹⁷

Quebra que se traduz menos por uma imagética subjetiva do que pelo recurso a imagens da história da arte, da arte popular e da *mass media*. Visualidade que difere da apropriação de imagens pela nova figuração que enfrenta as limitações de uma industrialização incipiente, e no lugar da “natureza do social absoluto” como diz Barthes, que a pop coloca em evidência, se defronta com a difícil realidade urbana da metrópole brasileira. À indiferença pop de “reproduzir a reprodutibilidade”, substitui-se uma certa afetividade e retórica em suas alusões ao contexto político e social.

As pinturas de Raymundo Colares e Emmanuel Nassar têm em comum recorrência a axiomas do construtivismo, da pop e à iconografia urbana e popular. O “construtivismo pop” de Collares, nos anos 60, rima Gibi, visualidade urbana com Mondrian, com singular concentração de diferentes elementos plásticos. Emmanuel Nassar, nos anos 80, manipula e ordena um vocabulário imagético popular através de um construtivismo erudito levado a seus limites fronteiriços, distanciando-se de qualquer regionalismo.

Na pintura dos anos 1980, em clima político de abertura, as imagens têm sua espessura material trabalhada criando sistemas visuais a partir da conjugação de imagens e procedimentos linguísticos, distintos do tratamento gráfico no trabalho pictórico da nova figuração. Essa nova poética da imagem redefine o espaço da pintura pela defasagem entre o que é mostrado e como é mostrado: associa imagens, vazias de qualquer dimensão temática e que perpassam categorias como abstrato e figurativo, à materialidade da obra no trabalho de Daniel Senise; manipula e desestrutura linguagens pictóricas já constituídas como em Nuno Ramos; ou com um tratamento menos matérico e mais de crítica aos códigos tradicionais de visualidade em Leda Catunda; por meio de referências às tradições barrocas e populares brasileiras e códigos universais em Beatriz Milhazes.

As afinidades com as tendências expressivas e energéticas, em um contexto de dispersão de centros hegemônicos, se dão por eleição individual.

¹⁷ Jorge Guinle, “Geração 80 ou como matei uma aula de arte num shopping center”, *Módulo*, julho de 1984.

Não guardando, por exemplo, a busca de identidade nacional ou de um passado remoto (como nos italianos e alemães) preferindo mais, como diz Jorge Guinle, “o cosmopolitismo barato dos shopping centers”¹⁸ evidenciado no caráter ‘descartável’ de suas produções.

As imagens tecem referências às esferas temporais, históricas e simbólicas e se revelam condições enunciativas e conceituais para a formalização da obra. Esta talvez seja a grande contribuição da “explosão” da pintura para a arte atual: o “diálogo ambiental”, de que fala Basbaum, que a partir de decisões individuais, incorpora elementos locais e internacionais; utilização de suportes aparentemente esgotados, mas presentes como tradição da arte, que veem suas possibilidades expressivas, assim como as dos materiais, estendidas; não existência de projetos totalizantes ou integracionais, mas agindo no sentido de ampliar a capacidade perceptiva do espectador.

A imagem da imagem

O dispositivo fotográfico usado nas mais diversas combinações tem sido um dos traços de agenciamento na produção contemporânea como instrumento para interrogar o real e as convenções pelas quais é representado, bem como para colocar em xeque a própria noção de realidade. Em “Pequena história da fotografia”, Walter Benjamin já dizia que “Tudo muda, contudo, se da fotografia como arte, passa-se à arte como fotografia”...

As questões introduzidas pela fotografia permeiam toda a arte moderna, transformando a percepção do mundo e servindo de instrumento intermediário da representação (“A fotografia desarrumou a imaginação, dizia Matisse, porque se viu as coisas independentes do sentimento”) ou, segundo a própria lógica do ato fotográfico, criando novos espaços autônomos de representação como nas fotomontagens. Enfim, como modelo operatório onde se explicitam com toda a sua radicalidade a dupla lógica do signo fotográfico: índicial e icônico.

Nos anos 50, e na linhagem do construtivismo brasileiro, as experiências de Geraldo de Barros criando ritmos e modulando o espaço em sua “Fotoformas” e as investigações de José Oiticica Filho representem contribuições singulares e importantes; a fotografia experimental, contudo, até mesmo pelas injunções

¹⁸ Jorge Guinle, *ibid.*

políticas tendeu ao fotojornalismo ou à chamada foto de autor. Miguel Rio Branco, Mario Cravo Neto, Arthur Omar trafegam entre um trabalho autoral de observação e o permanente diálogo com a arte. Se o dispositivo fotográfico não chega a se constituir em modelo conceitual, o que, segundo Rosalind Krauss, foi o denominador comum da arte dos anos 70, é um modelo operatório das correntes conceituais brasileiras, associado aos mais variados meios de reprodução mecânica (vídeo, filme, xerox etc.). Como registro, nos trabalhos de Barrio, são inerentes às suas intervenções transgressivas, momentâneas, com materiais perecíveis. Seu *Livro de Carne* parece, porém, nos advertir, ao tornar perecível um veículo “natural” de existência pública da fotografia, que a Verdade do trabalho está para além do que vemos nos registros. Anna Bella Geiger desenvolve uma série de paródias sobre a identificação, entre as quais “Brasil nativo/Brasil alienígena”, 1977. Paulo Herkenhoff, Fernando Cocchiarale, Sônia Andradre, Letícia Parente, além do uso da fotografia, são pioneiros, no Brasil, com Geiger, Myriam Danovisky e Ivens Machado, da prática da videoarte. Em São Paulo, são decisivas as atuações de Regina Silveira e Júlio Plaza, bem como as do MAC-USP como polo de aglutinação e difusão da produção nacional e internacional de projetos conceituais. O trabalho em foto ou cinema de Iole de Freitas, por exemplo, *Glass pieces, lifes slices*, resultados de performances gravadas em sequências fotográficas, integrando corpo e câmera, “como um órgão único”¹⁹ enquanto construção da subjetividade.

A Expo-Projeção 73, organizada por Aracy Amaral, em 1973, reúne trabalhos de mais de quarenta artistas de vários estados com uma diversificada produção de audiovisuais e cinema de arte, em sua grande maioria Super 8, por exemplo, Hélio Oiticica, Lygia Pape, Antonio Dias, Artur Barrio, Antonio Manuel, Iole de Freitas. Experiências que guardam pontos de contato com o Cinema Marginal, como o *quasi cinema* de Oiticica, no qual a imagem fixa em movimento cria uma sucessão tanto temporal quanto espacial, em ambientes especiais, levando cada espectador a vivenciar o seu próprio “cinema”.²⁰ Os *Quasi Cinema*

¹⁹ Paulo Herkenhoff, *Rosângela Rennó*, SP, Edusp, 1998.

²⁰ Para Kerry Brougler “No trabalho de Oiticica assim como no de Brakhage, Scheneemann e Mauri o espectador e o espetáculo estão unidos numa experiência cinematográfica expandida. Nisto prefigura a incorporação do filme na vida cotidiana, o que é a marca dos anos 80 e 90”. Kerry Brougler, “Hall of Mirrors”, in: *Art and Film Since 1945 Hall of Mirrors*, The Museum of Contemporary Art, Los angeles, 1996, p. 99.

Block-Experiments Cosmococa, desenvolvidos com Neville d’Almeida, utilizam capas de livros e discos, jornais etc. com a imagem alterada por linhas de cocaína: “A COCA q se dispõe em trilhas acompanha o *pattern design* q lhe serve de base: uma espécie de démi-sourrire para o q se conhecia por plágio: a MAQUILAGEM se esconde na própria disposição que assume como se fora parte do desenho”.²¹

Se o dispositivo fotográfico, nos anos 70, serviu como meio de investigação e maneira de se relacionar com o real, os trabalhos de Rosângela Rennó e de Vik Muniz, quer seja pela apropriação no caso da artista mineira, ou pela criação de seu próprio referente por Vik Muniz, evidenciam por intermédio da re-representação um modelo que se funda na cópia, na multiplicação e na imagem como lugar da enunciação. Característica de outros trabalhos atuais que se servem da fotografia como Rochelle Costi, Keila Alaver, Mauro Restiffe, como também do agenciamento que o dispositivo fotográfico opera para além da presença da imagem.

A economia de recuperação de imagens já existentes, de reinvenção do real desenvolvida por Vik Muniz onde também dialogam, de outra maneira que nas “Mancoquilagens”, produção plástica e fotografia não deixam de ser um “demi-sourrire” ao plágio ao qual Hélio faz referência. Ícones históricos e artísticos se tornam modelos de outras imagens onde a representação se substitui ao real, em uma economia geral das imagens, como as fotografias de jornais, desenhadas de memória e fotografadas de *The Best of Life*, 1988-1990. Segundo Régis Durand, o trabalho coloca em evidência o caráter ficcional e ilusionista de toda fotografia, levando o espectador à descoberta de um “espaço mágico entre realismo e artifício, entre fenômenos e atividades mentais, entre dados objetivos e estados subjetivos”.²²

Rosângela Rennó, utilizando-se de imagem da imagem, por recortes, ampliações e outros recursos, tendo como referência a crítica à história das imagens e a interação entre representações fotográficas e não fotográficas, realiza o que Paulo Herkenhoff chama “de revelação da fotografia” e “pedagogia do olhar

²¹ Héliotapes para Augusto de Campos, março de 1974.

²² Régis Durand, “A Little Too Self-Evident”, in: cat. *Vik Muniz*, Paris, Centre nacional de la photographie/ Galerie Xippas, 1999.

social através da fotografia”.²³ Em seu trabalho mais recente, em que não usa a fotografia propriamente dita, esta é evocada em textos cujas disposições espaciais impõem à leitura os dispositivos fotográficos, por exemplo, a lenta aparição da imagem no processo de sua revelação.

Questões de circuito

Um traço dos anos 1980 é a reunião dos artistas em ateliês coletivos, como a Casa 7 em São Paulo, e os ateliês da Lapa no Rio, centros de trocas de informação e debate numa formação mais autodidática. Já os anos 90 parecem convocar para estudos mais aprofundados, em nível de pós-graduação, em diversos mestrados que se constituíram ou se consolidaram em vários estados.

Se as galerias são o polo aglutinador e revelador, e o reconhecimento pelos espaços prestigiosos, por vezes é vertiginoso, a produção desde os anos 80 surge também dos inúmeros instituições, núcleos e centros de exposição e discussão sobre a produção contemporânea, marcadamente experimentais em várias capitais brasileiras.

A constituição desses espaços da arte contemporânea indica transformações importantes no circuito de arte brasileiro, decorrentes, em grande parte, do embate por artistas e críticos, ao longo dos anos 70, contra a diluição vigente e por uma história crítica da arte brasileira. Significativos são os textos de Hélio Oiticia, Ronaldo Brito, José Resende, Paulo Venancio Filho que investem contra a resistência à arte contemporânea. A *Malasartes*, por exemplo, se definia como “uma revista sobre a política das arte. (...) Mais do que em objetos de arte, procuraremos nos concentrar no estudo dos processos de produção de arte, na sua veiculação e nos mecanismos que a realimentam”.²⁴

O final dos anos 60 é marcado pela radicalidade da atuação através de situações-limite criadas no âmbito da cultura oficial de salões e bienais, revelando as convenções e o esgarçamento do sistema de arte brasileiro e as crescentes restrições às liberdades políticas: o Salão da Bússula, no Rio, Do corpo à terra,

²³ P. Herkenhoff, *Rosângela Rennó*, op.cit.

²⁴ “Introdução”, *Malasartes* n. 1, set/out/nov. 1975. Dirigida e editada por C. Meireles, W. Caldas, Vergara, Bernanardo de Vilhena, Zilio, R. Brito, J. Resende, Baravelli e Gerchman.

em Belo Horizonte, a Bienal da Bahia que é fechada, e o Salão de Brasília são marcados por ações radicais de Antonio Manuel (*O corpo é a obra*); Barrio (trouxas ensaguentadas); Cildo Meireles (*Tiradentes: Monumento ao Preso Político*); Nelson Leiner, com o porco empalhado.

Nelson Leiner com uma atuação de crítica sistemática da arte como instituição, incorporando nas significações da obra e no agir artístico a exposição da lógica do funcionamento do sistema, como por ocasião da “Exposição-não Exposição”, 1967 que anunciava o fim da Rex Galeria, não poupa o júri formado nada menos que pelos principais críticos ligados à arte contemporânea: Clarival Valadares, Mário Pedrosa, Frederico Moraes, Mario Barata e Walter Zanini que se veem interpelados sobre “os critérios para selecionar o que não passava de um porco empalhado”. Wesley Duke Lee, cofundador da Rex Galeria junto com Leiner, Geraldo de Barros, José Resende, Carlos Fajardo e Frederico Nassar, desenvolve igualmente uma crítica radical ao “sistema de especulação irreal com obras de arte” rompendo com os *marchands* em 1972 e anunciando o fato em notas nos principais jornais de São Paulo.²⁵

Acontecimentos que se dão de forma simultânea às exposições marcadamente conceituais e que interrogam a natureza, o significado e a função da obra de arte: *When Attitudes Become Forms*, organizada, em 1969/1970, por Harald Szeeman e realizada em Berna, Amsterdã e Londres, e *Information*, 1970, organizada por Kynaston McShine, no MoMA. Nesta última participam Cildo, Barrio e Guilherme Vaz com os trabalhos presentes no Salão da Bússula e Hélio Oiticica com os *Ninhos*. No texto do catálogo, “Cruzeiro do Sul”, Cildo dizia: “Não estou aqui nesta exposição para defender uma carreira nem uma nacionalidade”. E se os trabalhos apresentados guardam uma marca brasileira, esta se dá numa lateralidade, a de embate com o meio, sua diluição e opressão política.

O deslocamento do debate sobre uma arte nacional para as questões de linguagens operadas pelas vertentes construtivas brasileiras se vê reforçado pela crítica conceitual ao sistema de emergência na obra. Desloca-se a discussão da brasilidade ou mesmo da *Tropicália*, que Oiticica define “como definitiva derrubada da cultura universalista entre nós”,²⁶ para a crítica da atividade artística.

²⁵ Ver sua atual declaração de abandono em Daniel Piza, “O adeus às artes de Wesley Duke Lee”, *Bravo*, dez. de 1999.

²⁶ Hélio Oiticica, *Aspiro ao grande labirinto*, RJ, Rocco, 1986, p. 109.

A abertura política, nos anos 1980, suscitou um contexto favorável para a ampliação e profissionalização das instituições artísticas, voltadas principalmente para a arte contemporânea. A crescente publicação de estudos críticos sobre história e crítica da arte brasileira aliados ao resgate de trajetórias de artistas importantes tem sido estimulante para a arte atual. O contexto variado e promissor da produção em vários centros além do eixo Rio-São Paulo se dá paralelamente tanto à retração do mercado após a euforia dos anos 80 quanto à presença ativa de *marchands* brasileiros no mercado internacional.

A produção atual adquire formas, modalidades e funções que se apresentam como tomadas de posição, individuais, fragmentárias. A ênfase se dando menos nas relações internas ao mundo da arte, visando subverter uma linguagem constituída, do que na resistência no interior do campo social global, problematizando os mecanismos da experiência e da percepção. Herdeira de sucessivas rupturas e desconstruções, já não se propõe a formar realidades imaginárias e utópicas, mas a criar universos possíveis. Sua dimensão política se explicita ao investir e problematizar as esferas de relações humanas mas também pela impossibilidade de uma apreensão total do mundo da arte, toda práxis e participação no circuito exigem escolha, tomadas de posição.

Rosângela Rennó ao renunciar à ilusão de realidade que a imagem fotográfica é *susposta* oferecer, explora o que se dá além das imagens, gerando novas possibilidades de percepção da realidade e de seus mecanismos de representação. O seu interesse pelas “sobras da cultura” como diz Dan Cameron “reflete uma noção de que a sociedade poderia frequentemente ser melhor representada justamente através dos tipos de objetos aos quais ela não deseja delegar a responsabilidade de sua imagem”.²⁷

Os trabalhos de José Damasceno colocam em suspensão o sentido usual de nossa percepção. Certezas são abaladas pelas passagens entre o mental e o plástico, objetos do cotidiano e lugar, racional e absurdo, realidade e fantasia em jogos de múltiplas causas. “Penso a arte, diz Damasceno, como espaço, lugar, um campo que apresenta ininterruptamente a confluência, o trânsito, o deslocamento de outros campos designados pelo mistério que envolve a presença do homem neste mundo e a linguagem que através de um sistema circulatório

²⁷ Dan Cameron, “Entre as linhas”, cat. *Rosângela Rennó*, Galeria Carmargo Villaça, 1995.

vascular, ramificado penetra e cria zonas de contato entre o abismo humano e o real”.²⁸ Ou como diz Tunga sobre *O Presságio Seguinte (Experiência sobre a visibilidade de uma substância dinâmica)*, 1997: “Imagine 15 e 17 juntos, veja esta peça que José Damasceno nos oferece. Viva assim um pouco”.²⁹

O trabalho de Damasceno é essencialmente escultórico e nesse sentido dialoga com uma longa linhagem de escultores que desde os anos 1950, como Amilcar de Castro e Weissmann, têm explorado as possibilidades e as novas questões colocadas pela inscrição no espaço, sem base nem necessária relação antropomórfica e na qual os materiais por si mesmos, suas texturas, pesos, evocações são portadores de significações. Adesões de materiais e as possibilidades de experimentar essas adesões marcam, por exemplo, os trabalhos de José Resende. Inventários dos elementos escultóricos, de sua localização no espaço, em que noções de distância e profundidade, independente da lógica do monumento e autonomia em relação à pintura e à arquitetura, recriam sua territorialidade, tornando inseparáveis tempo e espaço. À atuação em dimensões espaciais diferenciadas, e entre seus limites, vem se somar, na arte contemporânea, a relação com o espaço no qual o trabalho acontece, convivendo em uma mesma poética diferentes tipos de tratamento espaciais, como no trabalho de Nelson Felix ou de Ernesto Neto.

Acumulando coisas normalmente dispersas no tempo e no espaço, como as notas de cem cruzeiros, o trabalho de Jac Leiner, ao se impor como fato plástico, revela uma realidade social e humana, porém, como os quase mil furos no *Jornal da Tarde*, por ocasião da Arte no Jornal, é uma informação que não se solidifica em texto, como “uma sedução vazia. O apelo da informação real”.³⁰ Em *Pulmão*, 1987, é a partir de sua própria vida que o método é aplicado. Distintas entidades escultóricas são construídas pela acumulação das diversas partes que constituem um maço de Marlboro (mais de mil consumidos ao longo de três anos e decisão de parar de fumar), e duas radiografias de seus pulmões. A série de

²⁸ José Damasceno, texto de apresentação no 7º Encontro do Mestrado em História da Arte, da EBA-UFRJ, dez. 1999.

²⁹ Tunga, “Nesta peça que José Dasmaceno nos oferece”, cat. *José Damasceno*, SP, Galeria Camargo Villaça, 1998.

³⁰ Jac Leiner, cit. in: J. Klintowitz, “Furos. Esta artista provoca você”, *Jornal da Tarde*, 27 de maio de 1989.

Cem, dos anos 80, e sobretudo o pôster de 1987 estabelecem diálogos com as *Inserções em circuitos ideológicos*, 1969, de Cildo Meireles, não só pelo uso do dinheiro, mas pela relação com o circuito que operam. A apropriação, por Jac Leiner, de um fluxo interminável de enunciados anônimos é um dispositivo para fazer o real aparecer através da experiência estética, tornar-se ato poético, e ser lançado de novo no mercado. Realiza assim o percurso inverso das *Inserções*. Aliás, “Quem matou Herzog?” é uma das mensagens transcritas no pôster... Questões de circuitos, questões de diálogos.

A outra margem do Ocidente, como metáfora da densidade da arte atual, indica que esta se perfaz no diálogo com a tradição cultural brasileira, particularmente a sua tradição moderna e contemporânea e com as transformações de linguagem da arte internacional. Ou seja, enquanto parte da Arte, e não um capítulo à parte.

Como citar:

FERREIRA, Glória. A partir da margem. *Arte & Ensaios*, Rio de Janeiro, PPGAV-UFRJ, v. 27, n. 42, p. 89-108, jul.-dez. 2021. ISSN-2448-3338. DOI: <https://doi.org/10.37235/ae.n42.8>. Disponível em: <http://revistas.ufrj.br/index.php/ae>.





Land art: paisagem como meio da obra de arte

Land art: landscape as a medium for the work of art

Resumo

A autora localiza as principais questões colocadas pelos artistas da chamada Land art, em especial a partir da obra de Walter de Maria, artista que foi tema de sua tese de doutorado. Tomando como central para essa produção a questão da paisagem, Glória analisa a saída dos espaços especializados na direção dos ambientes naturais no sentido da crítica ao sistema de arte, e discorre ainda sobre os diferentes níveis de significações dessa saída que coloca em xeque também os limites tradicionais entre os produtos da arte e os da natureza. Publicado em Angotti Salgueiro, Heliana (org.). *Paisagem e arte: a invenção da natureza, a evolução do olhar*. São Paulo: H. Angotti Salgueiro, 2000, p.185-188.

Palavras-chave

Land art. Paisagem. Cidade. Sistema de arte. Walter De Maria.

Abstract

*In the article, the author places the main questions raised by the artists of the so-called Land art, especially based on the work of the artist Walter de Maria, subject of her doctoral thesis. Taking the issue of landscape as central to this production, Gloria analyzes the departure of specialized spaces towards natural environments in the sense of criticism of the art system, and also discusses the different levels of meanings of this exit that also endangers the borders between the products of art and those of nature. Published In: Angotti Salgueiro, Heliana (ed.). *Paisagem e arte: a invenção da natureza, a evolução do olhar*. [Landscape and art: nature's invention, perception's development] São Paulo: H. Angotti Salgueiro, 2000. p.185-188.*

Keywords

Land art. Landscape. City. Art system. Walter De Maria.

Ação artística fora dos museus, galerias e do próprio espaço urbano desenvolvida pela Land Art, enfrentou, necessariamente, o embate com a paisagem, embora o uso dos materiais telúricos não tenha se restringido a esses espaços. O que estava em jogo era sobretudo uma nova relação entre forma e material, este não sendo apenas submetido à maestria do artista, mas carregando consigo outros níveis de significações que colocam em xeque os limites tradicionais entre os produtos da arte e os da natureza.

O artista Walter de Maria, por exemplo, atua tanto em paisagens desérticas quanto em espaços museológicos e urbanos, embora seus grandes projetos – *Lightning Field*, no México, *The Vertical Earth Kilometer*, em Cassel, na Alemanha e *The New York Earth Room*, na Dia Foundation, em Nova York – inscrevam-no no campo da Land art.

Partindo de uma situação bem precisa, suas obras operam através de uma linguagem aberta, que incorpora conotações simbólicas, culturais e sociais. A apresentação é em si mesmo uma especulação estética. Assim, a problemática que atravessa sua obra é a criação de situações capazes de implicar o espectador em uma experiência singular, qualquer que seja o espaço de atuação.

The Lightning Field, sua obra capital, foi realizada em 1977, no deserto do Novo México, e tem ainda hoje visitas asseguradas pelo Dia Foundation. O campo de raios, de certa maneira, representa o resultado de suas reflexões sobre os trabalhos na natureza e tem como centro a relação entre o céu e a terra. Se guarda certos elementos de trabalhos de interior (ou de museus) pelo aparelho de recepção que envolve, também incorpora as condições de acesso como elementos constitutivo do funcionamento.

“O isolamento é a essência do Land Art”, afirma o artista. De fato, o público é convidado a passar 24 horas no deserto, deixando atrás de si o mundo urbano e, assim, também o mundo da arte. A recusa do sistema museu-galeria – um dado histórico da Land Art – suscita muitas interrogações. Quais são as consequências desse deslocamento geográfico, na concepção da obra, para a experiência estética? Para o público, que visão é afirmada, quando o contato proposto com a obra demanda um longo período de tempo, incluindo sono e sonhos? Que tipo de relação entre arte e natureza – ou da paisagem como meio da obra de arte – produz a Land art?

As narrativas de deslocamentos têm sido incorporadas à descrição das obras. Com efeito, diversos visitantes falam em viagens e em travessias de diferentes regiões – como a costa oeste dos Estados Unidos – para chegar aos sítios da Land art.¹ O deslocamento pode tornar-se o próprio tema da narrativa e, portanto, da descrição da obra, na medida em que esta o incorpora enquanto elemento operatório e que orientação e desorientação se fundem no âmago de seu funcionamento. É o caso de *Las Vegas Piece*. Realizada em 1969, no Desert Valley, em Nevada, compõe-se de quatro trincheiras com cerca de dois metros de largura, formando um quadrado de meia milha de lado; destes, dois ainda se prolongam por aproximadamente uma meia milha nos ângulos opostos, orientando o conjunto nos sentidos norte-sul, leste-oeste. Situado numa colina, esse diagrama – que à primeira vista causa forte impressão – perde nitidez depois do percurso iniciado (o não deixa de remeter as linhas de Nazca, no Peru). A visão do traçado, a totalidade da paisagem se impõe, mas o trajeto empreendido se fragmenta: opera-se um movimento reversível das linhas horizontais e verticais. Não há um ponto de vista único para o sujeito.

Segundo John Berdsley,

As linhas De Maria atraem: sentimos que se avança sobre elas, um pouco involuntariamente. Junta-se a isso a sensação de relevo, de um caminho traçado pelo qual se deve progredir, em uma paisagem onde erraríamos sem destinação precisa. À medida que se percorre a peça, a monotonia inicial torna-se tonificante quando nos damos conta da totalidade da experiência, que englobou tanto o trabalho quanto a paisagem em torno.²

No mesmo período, De Maria realiza *Mile-Long Drawing* (1968) – duas linhas paralelas de cal, de uma milha de comprimento, na Califórnia, e *Cross* (1969), duas linhas de cal formando uma cruz uma milha por duas milhas, em Nevada. Através da criação de um espaço direcional, com elementos quase imateriais, primazia é da experiência direta na duração.

¹ Ver, entre outros, Philip Leider, “How I Spent my Summer Vacation or, Art and Politics in Nevada, Berkeley, San Francisco and Utah”, *Artforum*, set. 1970, pp.40-49, Lawrence Alloway, “Site Inspection”, *Artforum*, set., 1976, pp.49-55.

² John Baersley, *Earthwork and Beyond*, New York, Abbeville, 1984, p.19.

De acordo com Erwin Straus,

Viajar, hoje, é de uma certa maneira, saltar espaços em um tempo onde não estamos em parte alguma. (...) Nossas viagens realizam-se, regra geral, segundo o programa que nos oferece o maior número de “curiosidades” e no tempo mais breve possível. Mas, que teria um programa a fazer com a paisagem e que seria um programa que nos ofereceria o maior número de curiosidades e no tempo mais breve?³

Ainda segundo Straus, o espaço geográfico que habitamos, espaço do mundo humano da percepção, não tem horizonte: é fundado sobre um sistema de coordenadas, fechado e transparente em toda a sua estrutura; na paisagem, o horizonte que nos envolve desloca-se conosco.

Se as condições de acesso são incorporadas à significação do trabalho, o tempo de viagem “onde não estamos em parte alguma” é inerente a seus dispositivos. O deslocamento geográfico tem uma relação com o percurso na obra: por exemplo, para conquistar a paisagem, há que se perder nela. Ou como diz Straus, “para chegar à paisagem, nós devemos sacrificar, tanto que possível, toda determinação temporal, espacial, objetiva”.⁴

O convite ao isolamento total não deixa de remeter às viagens de iniciação, tão caras aos românticos alemães – à “viagem de conquista de si mesmo”. No entanto, não há lugar para sentimentos pessoais; nenhum centro mas orientações visando à unidade da terra, os laços com o cosmos, tendo a natureza como parâmetro.

O espaço não é mais determinado *a priori*, mas em função de uma experiência da temporalidade e de um sujeito descentrado. Os deslocamentos exigidos, o retorno à natureza, uma nova relação com o lugar, com a paisagem, a solidão e a negação do sistema institucional retomam, em novas formas, as condições de visualidade e da experiência estética.

Referindo-se a *Las Vegas Piece*, De Maria acreditava que o importante era criar uma situação em que pudesse sentir “diferente, como nunca se sentiu antes em presença da arte”. Se, para Robert Smithson, a natureza

³ Erwin Straus, *Du sens du sens*, td. francesa de G. Thines e J.-P. Legrand, Grenoble, Millon, 1989, p. 516.

⁴ Idem, p. 519.

torna-se obsoleta,⁵ para Walter de Maria, ao contrário, segue sendo uma das formas mais potentes de experiência, pela qual a arte deve se medir: “Se todas as pessoas que vão ao museu pudessem sentir um tremor de terra”.⁶

Nesse sentido, sua concepção remete à de Michael Heizer, de uma arte subtraída à sua condição de valor mercantil, cuja função é próxima à da religião, com seu poder de revelação restaurado. Daí a atenção de Walter de Maria à situação na qual a obra se inscreve, pois se trata de reencontrar a possibilidade de comunicação na experiência vivida da arte, de reabilitar a percepção do mundo e de nós mesmos pelos meios que são os da arte.

Apesar de as obras só serem visitadas por artistas ou pessoas extremamente ligadas à questão, a Land art não é uma arte voltada para si mesma, na medida em que incorpora a esfera pública de forma explícita, reinventando, enquanto produto da cultura, outras modalidades de relação da arte com a natureza, não mais baseadas na representação.

Se a natureza é uma parceira e a paisagem é um local, o material bruto de arte, em que medida poderíamos classificar a Land art com a arte da paisagem?

Embora diferentes estratégias sejam utilizadas por um mesmo artista, podemos identificar três grandes linhas de ação. A primeira, da qual De Maria pode ser o representante, envolve uma espécie de viagem de iniciação, reunindo um conjunto de fatores de ordem histórica e cultural em que a relação com a natureza se dá em um sentido mais cosmológico, arquetípico.

Uma outra linha de ação é a da obra implicada na problemática ecológica e destinada a ocupar um lugar na restauração de locais assolados pela ação da sociedade tecnológica (indústrias, minas etc.), vieses adequados à interferência direta na paisagem. Alan Sonfist, por exemplo, utiliza suas ideias contemplativas como uma “memória da terra” para encontrar soluções práticas para os problemas ecológicos, sobretudo no espaço urbano. Robert Smithson também

⁵ “Para mim, o mundo é um museu. A fotografia tornou a natureza obsoleta. Pelo fato de eu pensar em termos de *site et de non-site*, não sinto a necessidade de me referir à natureza. Fazer arte absorve-me totalmente, trata-se principalmente de uma atividade de observação – de uma atividade mental que deságua diretamente nos sítios discretos”. Robert Smithson, “Discussions with Heizer, Oppenheim, Smithson”, *Avalanche*, 1970, reeditado em Nancy Holt [org.], *The Writings of Robert Smithson*, Nova York, New York University Press, 1978.

⁶ Walter de Maria, “On the Importance of Natural Disasters”. In: *An Anthology*, Edição La Monte Young, Jackson MacLow, Nova York, 1963.

assumiu posição sobre isso: “A arte pode se tornar o recurso físico para ser o mediador entre o ecologista e o industrial”.⁷

O terceiro tipo de ação é a obra sob forma de documentação, suporte e resíduo da relação do artista com a paisagem, como as do artista inglês Richard Long, entre outros.

Essas diferentes obras guardam em comum, como diz Gilles Tiberghien, uma espécie de “retração” destinada a nos colocar em presença de “outra coisa” que não a própria obra. Segundo esse autor, “o lugar revela a obra para melhor a esconder e a dissimula ao mesmo tempo para melhor nos enredar no labirinto de signos onde nós somos sem cessar remetidos das palavras às coisas, da consciência aos objetos, de arte ao que não é arte, para fazer até o fim a experiência do visível, quer dizer, para também verificar a proposição de Walter de Maria, segundo a qual o “invisível é real”.⁸

Os entrecruzamentos entre o visível e o invisível, passado e presente, natureza e cultura (incluindo as circunstâncias históricas do lugar) fundam a significação da obra. Segundo De Maria “O terreno não é somente o lugar, mas uma parte da obra”. A possessão estética do lugar torna flutuantes as dimensões arte e natureza da mesma maneira que a experiência do corpo – o percurso na obra – torna tempo e espaço inseparáveis.

A linguagem do extraordinário e o interesse pelas catástrofes naturais, presentes na poética de Walter de Maria, são meios para criar tensão no espectador, através de um jogo de relações sutis e complexas entre o mundo natural e o mundo histórico, entre o invisível e o real. A paisagem, na sua ambivalência entre presença e representação, é, assim, um meio da obra de arte. Enquanto produto de uma operação efetiva, como a define Alain Roger,⁹ a paisagem faz parte da experiência estética proposta por esses trabalhos, mas não é realmente tratada em si mesma. É parte das articulações da obra. É meio.

Como citar:

FERREIRA, Glória. Land art: paisagem como meio da obra de arte. *Arte & Ensaios*, Rio de Janeiro, PPGAV-UFRJ, v. 27, n. 42, p. 109-114, jul.-dez. 2021. ISSN-2448-3338. DOI: <https://doi.org/10.37235/ae.n42.9>. Disponível em: <http://revistas.ufrj.br/index.php/ae>.

⁷ Robert Smithson, “Untitled”, 1972. In: Nancy Holt [org], op. cit., p.220.

⁸ Gilles A. Tiberghien, *Land Art*, Paris, Carré, 1993, p. 115.

⁹ Alain Roger, *Court traité du paysage*, Paris, Gallimard, 1997, p.130.

Arte como expansão

Art as expansion

Resumo

A autora analisa as profundas transformações pelas quais a arte e o estatuto do artista vêm passando desde o pós-Segunda Guerra Mundial, tomando como eixo principal a obra de Joseph Beuys. A partir do entendimento da arte enquanto forma emancipadora de educação, aponta como característica da arte desse período o crescente engajamento dos artistas nas atividades pedagógicas, crítico-teóricas e nas transformações sociais em curso, o que implica o problema da participação dele mesmo e do público. Refere a contribuição de outros artistas para essa expansão do conceito e das práticas ligadas à arte, entre eles, artistas brasileiros vindos do neoconcretismo, tais como Lygia Pape, Lygia Clark, Hélio Oiticica, e de outros países, como Allan Kaprow e Robert Filliou. Arte como expansão, 2011, inédito. Escrito por ocasião da itinerância no Brasil da exposição Beuys and well beyond. Teach as art / Beuys e Bem Além. Ensinar como Arte, realizada de 12 de setembro a 30 de outubro de 2011, no Instituto Tomie Ohtake, em São Paulo. A mostra itinerante, iniciada em Frankfurt, teria um novo catálogo organizado pelo Deutsche Bank, que acabou não sendo publicado. Inédito.

Palavras-chave

Arte. Pós-Segunda Guerra Mundial. Educação. Liberdade. Participação.

Abstract

In the article, the author analyzes the profound transformations that art and the artist's status have undergone since World War II, taking the work of Joseph Beuys as the main driving force. From understanding art as an emancipatory form of education, the author points out as a characteristic of the art of that period the growing engagement of artists in pedagogical, critical-theoretical activities and in ongoing social transformations, implying the problem of their own participation and that of the public. The author discusses the contribution of other artists to this expansion of the concept and practices related to art, including Brazilian artists from Neo-concretism, such as Lygia Pape, Lygia Clark, Hélio Oiticica, and from other countries, such as Allan Kaprow and Robert Filliou. Art as an expansion, 2011, unpublished. Written on the occasion of the tour in Brazil of the Beuys exhibition and well beyond. Teaching as art, held from September 12 to October 30, 2011, at Instituto Tomie Ohtake, in São Paulo. The traveling exhibition that started in Frankfurt was to have a new catalog organized by Deutsche Bank, but in the end remained unpublished.

Keywords

Art. Post-WWII. Education. Freedom. Participation.

A afirmação de Beuys “A liberdade é a capacidade do homem de criar novas causas. Liberdade = autodeterminação = criatividade = arte = homem”¹ sintetiza as grandes linhas de suas formulações, construções artísticas e ações. A possibilidade da poesia após Auschwitz, considerada obscena por Adorno, torna-se para Beuys a condição de desalienação – liberdade não como modo de ganhar consciência direta, “mas para que o conhecimento aprofundado tome forma em relação a uma vivência”.²

Questões que gravitam no pós-guerra após a barbárie nazista e a possibilidade paradoxal de destruição “n” vezes do mundo pela bomba atômica, subvertendo a própria concepção de história como história da humanidade. Com os grandes movimentos em vários campos de saber e dos movimentos sociais do final dos anos 1960, como as manifestações estudantis, as transformações nas linguagens artísticas e o questionamento do conceito de arte, chega-se à busca de novos modelos de emancipação humana, desautorizando os modelos com os quais as práticas artísticas eram supostamente engajadas.

Com aspectos e em circunstâncias distintas, uma particular reflexão no campo da arte sobre a transformação do ser humano pela arte torna-se constituinte do pensamento artístico nas mais variadas latitudes, visando elaborar nova relação entre estética e ética, incidindo na busca de outras relações entre a obra e o espectador. Lygia Clark, por exemplo, declara em 1968: “Somos os propositores: somos o molde; a vocês cabe o sopro”.³ Proposição que compartilha com diversas outras tendências artísticas e poéticas que investem na participação ativa do espectador.

Em outra instância, mas parte do mesmo ambiente, há a tomada da palavra pelos artistas, cujas reflexões teóricas, em suas diversas modalidades, se tornam instrumentos imanentes à gênese da obra e estabelecem outra complexidade entre a produção artística, a crítica, a teoria e a história da arte. Como elemento inerente a esse posicionamento dos artistas, singulares planos específicos para a educação são desenvolvidos, tendo como objetivo a transformação do ensino

¹ George Jappe. Dans cette direction, il n’y a pas d’échec. *Artstudio*, n. 4, primavera 1987. Spécial Joseph Beuys.

² Ibidem.

³ Lygia Clark, “Nós somos os propositores”, Livro-obra, 1964.

da arte, bem como a constituição de um espaço produtivo para a arte contemporânea, por vezes em direto confronto com as instituições. Sem se limitar à formação do artista como profissional, vislumbram a transformação do homem.

Muitos são os exemplos. No caso brasileiro, caberia citar, entre outros, Ivan Serpa que, em 1947, começa com cursos para crianças, funda posteriormente uma escolinha de arte e assume, no final dos anos 1960, curso no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, formando diversos artistas. De acordo com Serpa, “através da arte, podemos incutir na mente infantil inteira compreensão da vida, dando-lhe confiança em si mesma e educando-lhe a vontade”.⁴ Concebendo a arte como “condenação do mundo”, capaz de criar novas realidades, não se considerava e nem queria ser professor de pintura quando de sua atuação no MAM, enfatizando a passagem de informações sobre os problemas artísticos no mundo, e abrindo seu ateliê na periferia do Rio para encontros e conversas entre artistas. Segundo o artista Waltercio Caldas, Serpa lhe apontou “um parâmetro não só em relação à arte, mas também em relação ao ambiente cultural”.⁵ Diante da precariedade e academicismos das escolas de arte, como a Escola de Belas Artes, os cursos nos ateliês de artistas, como o de Iberê Camargo e, um pouco depois, o de Anna Bella Geiger, entre outros, foram decisivos na formação de artistas no Rio de Janeiro. Lygia Pape, participante do movimento neoconcreto e defensora das questões aí iniciadas – como a quebra das categorias, o uso de linguagens diversas na mesma obra e, como diz, dos “conceitos tão revolucionários que vão desde esse momento libertar o artista para um universo de possibilidades”⁶ –, desenvolve atividades de ensino em diversas instituições, incluída a própria EBA-UFRJ, sendo vista então como “ovelha negra”.

Em São Paulo, a atuação de Wesley Duke Lee, Nelson Leirner e Geraldo de Barros foi decisiva, no âmbito do Grupo Rex, para a aproximação com questões relacionadas às estratégias duchampianas, trazendo uma visão crítica da tradição construtiva, de certo modo hegemônica no país. Seus ex-alunos (Luís Paulo Baravelli, José Resende, Carlos Fajardo e Frederico Nasser), visando integrar

⁴ Hélio Márcio Dias Ferreira (org.). *Ivan Serpa*. Rio de Janeiro: Funarte, 2004. (Coleção Fala do artista).

⁵ *Ibidem*.

⁶ Lygia Pape. O que eu não sei. *Item Revista de arte*, n. 1, junho de 1995.

a pesquisa à atuação educativa, em uma proposta educativa aberta, fundam a Escola Brasil, em 1970 que funciona até 1974.⁷ Ainda no contexto brasileiro, destacam-se a estruturação da Escola de Artes Visuais do Parque Lage, com direção de Rubens Gerchman e abertura de um campo experimental de arte; e o engajamento de Carlos Zilio, que nos anos 1970 junto com outros artistas edita a revista *Malasartes*, visando à constituição de um espaço produtivo para a arte contemporânea, e no início dos anos 1980 funda o Curso de Especialização em História da Arte e Arquitetura no Brasil, e mais tarde, com a participação de Lygia Pape, a Área de Linguagens Visuais, no Programa de Pós-graduação em Artes Visuais da EBA-UFRJ – primeiro programa de pós-graduação no Rio em um contexto de acentuada busca por parte dos artistas de formação acadêmica e de crescente intelectualização.

Entre outros projetos, cabe assinalar a atuação de Luciano Fabro, em Milão. Considerando, na experiência da obra de arte, a não distinção entre o exercício dos sentidos e o do intelecto, Fabro desenvolve ampla atividade como professor na Universidade de Brera, produzindo extenso *corpus* de textos, entrevistas e *Lezioni*. Funda, com Jola de Sanna, a Casa degli Artisti, visando criar um espaço para novas relações entre os artistas.

Editado em 1970, o livro de Robert Filliou *Teaching and learning as performing arts*,⁸ centrado sobre o ensino e o aprendizado, é exemplar, trazendo, além de seus textos e espaços de escrita para o leitor, entrevistas com vários artistas, entre eles John Cage, Allan Kaprow e o próprio Beuys. Segundo Filliou, trata-se de formar um Instituto de Criação Permanente, sob responsabilidade de artistas, buscando combinar a aquisição de capacidades específicas com o “desabrochar do dom para a vida”. John Cage, cuja experiência de ensino na Black Mountain foi fundamental para artistas como Robert Rauschenberg ou Allan Kaprow e para outra concepção da relação entre as artes, enfatiza a necessidade do ensino desde a infância para permitir à criança utilizar seu espírito não para memorizar um *corpus* de informações transmitidas, mas “sobretudo para

⁷ Ver: Fernanda Lopes. *A experiência Rex. Éramos o time do Rei*. São Paulo: Alameda, 2008.

⁸ Robert Filliou. *Teaching and learning as performing arts*. König, Cologne/NewYork: Verlag Gebr König, 1970. tr. fr. Paris/Bruxelles: Archives Lebeer Hossmann, 1998.

dialogar, enquanto indivíduo a) consigo mesmo e b) com os outros como se eles fossem ele próprio”. Ainda nessa breve apresentação das entrevistas com Filliou, Kaprow, professor durante décadas na Universidade de Califórnia, em San Diego, discute a ideia de um centro de pesquisas avançadas em nível universitário, com um grupo internacional de pessoas abarcando de Uganda, Islândia, Estados Unidos a Rio de Janeiro, com “redes de acontecimentos televisionados, telegráficos ou telefônicos”. Com extensa reflexão sobre a condição do artista e da arte na sociedade atual, o artista, nos textos que compõem a série “A educação de Un-Artista” (de 1971, 1972 e 1974), discute a educação atual e prevê a possibilidade de que, transformada, ela possa “ajudar o sistema”.

A entrevista de Beuys é particularmente significativa da acentuada importância, a partir dos anos 1970, que ele atribui a uma atuação política que erige a educação como o que permite a liberdade, mudar o mundo e a consciência sobre o mundo, com concepção ampliada da arte em que o objeto plástico “pode ser ampliado às substâncias invisíveis e ser utilizadas por todos”. Se sua trajetória foi marcada por conflitos institucionais com a universidade, com a série de entidades e partidos por ele fundada, a recepção de suas obras não deixou de ser, igualmente, objeto de polêmicas de várias ordens, com questionamentos, entre outros aspectos, sobre sua pretensão ao papel de xamã, sua ficção de um mito de origem, a ingenuidade de sua visão política, e, ainda, dúvidas quanto à sobrevivência de sua obra sem sua atuação direta.

Entre suas afirmações e denegações, o mito de origem toma forma com Beuys nomeado professor, e já em conflito com a Academia de Belas-Artes de Dusseldorf, em sua aproximação com o Fluxus e na realização de suas primeiras manifestações importantes, como expor gordura quente no Cologne Cimitière de Kolumba. A ficção dos tártaros que o acolhem após um acidente na guerra, untam-no com gordura e o cobrem com feltros, se não deixa de conter um certo subterfúgio para o esquecimento de sua participação na Lufwalle e sua prisão pelos ingleses no final da guerra, revela ao mesmo tempo que sua “incarnação” para usar palavra que lhe era cara, está impregnada de seu projeto de redenção pelo luto. Na integração de uma biografia construída como parte de uma poética, fundada na prevalência da arte/vida, sua escolha da gordura e do feltro como materiais, considerados por ele elementos regeneradores, não deixa de remeter ao papel que tiveram nos campos de concentração: a gordura recolhida

nos fornos era reutilizada como combustível, e os cabelos dos prisioneiros eram fornecidos para a fabricação de feltro, tecido feito de lã e pelos.⁹

Sua consciência era aguda sobre a presença do passado do nazismo em todos os níveis da sociedade alemã, até mesmo nas relações familiares. Passado que se repercute ainda hoje, como revela, entre muitos outros possíveis exemplos, o recente documentário, *Harlan: in the shadow of Jew Süss*, de Felix Moelher, sobre o filme *Jew Süss*, de Veit Harlan. Moelher apresenta, em entrevistas com os descendentes do cineasta, o estigma do qual eles ainda são objetos bem como a trama sombria que ainda entrelaça as relações humanas nesse país.¹⁰

Em entrevista a Gaya Goldcymmer e Max Reithman, Beuys afirma que o trauma de Auschwitz só pode ser superado “pela dinamização interna do homem, quer dizer somente se se coloca em movimento tudo o que eu coloco no conceito expandido da arte, em um conceito de criatividade, de liberdade humana, de tomada de consciência pela atividade de pensar, de sentir, de querer, breve, por um despertar dinâmico e um desenvolvimento das forças criativas”.¹¹ Seu mito de origem parece, assim, ele próprio uma dinamização e um despertar, que por sua vez é ofertado ao outro pela educação, homeopaticamente, se necessário for.¹²

As controvérsias críticas sobre a possibilidade de sobrevida de seus trabalhos sem sua presença xamânica; sobre suas evocações religiosas ou seu suposto a-historicismo fazem parte da extensa bibliografia sobre o artista. Críticos como Benjamin H. D. Buchloh, no célebre texto “Beuys: The twilight of the idol”, analisando sua primeira grande exposição nos Estados Unidos, no Guggenheim Museum, em 1980, considera-o no limiar da psicopatia, cujo “trabalho não leva a mudanças cognitivas, mas reafirma uma posição conservadora de crenças em

⁹ Ver: Gene Ray. Joseph Beuys and the after-Auschwitz sublime. In: Gene Ray (org.). *Joseph Beuys mapping the legacy*. New York: The John and Mable Ringling Museum of Art, 2001. A autora traça excelente panorama do contexto nazista; contudo não desenvolve a relação entre esses materiais e o recalque mencionado por Beuys de seu passado. Essa associação, aliás, dentro de meu conhecimento, jamais é feita na extensa bibliografia sobre o artista a que tive acesso, o que demonstra, talvez, a força do mito construído.

¹⁰ Ver: Larry Rohter. Atrás do passado sombrio do nazismo. *Jornal do Brasil*. Caderno B, 6 de março de 2010; tradução de artigo publicado no *The New York Times*.

¹¹ Dernier espace avec introspecteur, interview de Gaya Goldcymmer et Max Reithmann. In: *Joseph Beuys par la présente, je n'appartiens plus à l'art*. Paris: L'Arche, 1988.

¹² Ibidem.

sistemas literários”.¹³ Em texto posterior à morte de Beuys, “Reconsidering Joseph Beuys once again”, Buchloh, considerando-se um *outsider* da “escola sempre crescente dos convencidos e apaixonados advogados de Beuys”, declara: “O que Beuys perde mais do todo é a compreensão de que linguagens artísticas são entradas públicas na ordem simbólica, sendo ambas historicamente sobre-determinadas e socialmente construídas”.¹⁴

A postulação de Beuys do homem como único capital válido vem de par, de fato, com a descrença na linearidade da narrativa histórica, incapaz de justificar ou explicar o estado de alienação do próprio homem. Invocar o coioote e com ele conviver por alguns dias, como em *I like America and America likes me*, visa fazer presente pelo exercício da memória e da imaginação o campo simbólico a-histórico, de outra relação com a natureza e com os animais. A mesma descrença na história é partilhada por diferentes artistas de outros contextos socioculturais, como, por exemplo, a evocação da geologia e da entropia por Robert Smithson, que questiona os parâmetros historiográficos gerais e da própria história da arte.

Quanto à célebre afirmação de Beuys sobre o excessivo silêncio de Duchamp, Thierry de Duve considera que ele nada entendeu a esse respeito, já que para o artista alemão afirmar que “todo homem é artista” significava que todo homem é um artista em potencial já que dotado de criatividade, e essa a faculdade humana por excelência. Para Duchamp, segundo o autor, significava que todo homem pode ser artista já que ninguém o pode proibir. Ainda segundo De Duve, “Pobre Beuys, maravilhoso Beuys. Ele é por si só a cauda do cometa da vanguarda se consumindo no céu negro do romantismo desencantado, o último dos grandes utopistas herdeiros do século do Iluminismo, sonhando em mudar a sociedade pela arte”.¹⁵ Mesmo que utópico e algo ingênuo, como em geral sua visão política, Beuys apelava ao artista como um emblema – algo talvez hoje perseguido pelos jovens artistas na busca de constituir um espaço em comum.

¹³ Benjamin Buchloh. Beuys: The twilight of the idol. *Artforum*, 1980. reprod. In: Gene Ray (org.). *Joseph Beuys mapping the legacy*. op.cit.

¹⁴ Benjamin Buchloh. Reconsidering Joseph Beuys once again. In: Gene Ray (org.). *Joseph Beuys mapping the legacy*, op. cit.

¹⁵ Thierry De Duve. Que faire de l'avant-garde? Ou: Que reste-t-il du XIXème siècle? *Les Cahiers du Musée d'art moderne*, n. 83, primavera 2003.

“Esse solitário absoluto quebrou todas as convenções que, apesar de todas as nossas rebeldias, davam-nos a estrutura com a qual podíamos seguir em frente com relativa segurança”, escreveu em seu diário Gerahd Richter, um mês após a morte de Beuys.¹⁶ Estrutura, sem dúvida, que a concepção da escultura social deixa como vislumbre a tentativa de transformar e remodelar a noção de artes plásticas, cujo conceito expandido poderia revolucionar nosso mundo.

Como citar:

FERREIRA, Glória. Arte como expansão. *Arte & Ensaios*, Rio de Janeiro, PPGAV-UFRJ, v. 27, n. 42, p. 115-122, jul.-dez. 2021. ISSN-2448-3338. DOI: <https://doi.org/10.37235/ae.n42.10>. Disponível em: <http://revistas.ufrj.br/index.php/ae>.

¹⁶ Apud Marco Veloso. A solidão absoluta. In: *Os Múltiplos de Beuys*. Fortaleza: Centro Dragão do Mar de Arte e Cultura, 1999 (catálogo).

Rearticulações transgressivas

Transgressive rearticulations

Resumo

A autora articula as experiências e formulações vindas da arte construtiva no Brasil como horizonte ético-estético da arte brasileira nas décadas de 1960 e 1970, marcada ainda pela relação entre arte e política e pelo posicionamento crítico em relação às tendências internacionais. Segundo Glória, o projeto construtivo brasileiro, em suas vertentes concretas e neoconcretas, deslocou o debate artístico do terreno ideológico, de exigência de afirmação de uma identidade brasileira em meio ao imperativo de atualização artística com as novas correntes, para o campo estético-formal, colocando na ordem do dia uma leitura crítica da história da arte moderna. Publicado originalmente em espanhol sob o título *Años 60 y 70 rearticulações transgressivas*. In: *Exit Express, revista de informacion y debate sobre arte actual*, suplemento especial arco'08: Brasil, 13-18 de fevereiro de 2008. A versão original, em português, possui apenas o título *Rearticulações transgressivas*, foi escrita em janeiro de 2008 e é inédita.

Palavras-chave

Arte. Política. Neoconcretismo. Anos 1970 e 1960.

Abstract

*In the article, the author addresses the experiences and formulations arising from constructive art in Brazil as an ethical-aesthetic horizon of Brazilian art in the 1960s-1970s, still marked by the relationship between art and politics and by the critical position in relation to international trends. For the author, the Brazilian constructive project, in its concrete and neo-concrete aspects, shifted the artistic debate from the ideological terrain, from the demand to assume a Brazilian identity amidst the imperative of artistic update with new currents, to the aesthetic-form field, including a critical reading of the history of modern art on the agenda. Originally published in Spanish under the title *Años 60 y 70 rearticulações transgressivas*. In: *Exit Express, revista de informacion y debate sobre arte actual*, special supplement arco 08: Brazil, February 13-18, 2008. The title of the original Portuguese version is simply *Rearticulações transgressivas [Transgressive Rearticulations]*, written in January 2008 and still unpublished.*

Keywords

Art. Politics. Neo-concretism. 1960s-1970s.

“Da adversidade vivemos” é o grito de alerta lançado por Hélio Oiticica por ocasião da exposição Nova objetividade brasileira, no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, em abril de 1997. Organizada por um grupo de artistas e críticos, expressa a mobilização do meio da arte e representa um ponto de inflexão na produção de reflexões artísticas no Brasil nas décadas de 1960 e 1970. Erigindo como princípio o experimentalismo comprometido com as questões políticas e éticas, Hélio Oiticica afirma em “Esquema geral da nova objetividade”, texto publicado no catálogo da mostra: “no estado típico da arte brasileira de vanguarda atual (...) para se ter uma posição cultural atuante, que conte, tem que ser contra, visceralmente contra tudo, que seria em suma o conformismo cultural, político, ético, social”.

O endurecimento da ditadura militar, implantada pelo golpe de Estado de 1964, atíça o debate que permeou toda a década, envolvendo o caráter de relação entre arte e política, bem como o posicionamento crítico em relação às tendências internacionais. O projeto construtivo brasileiro, em suas vertentes concretas e neoconcretas, deslocou o debate artístico do terreno ideológico, de exigência de afirmação de uma identidade brasileira em meio ao imperativo de atualização artística com as novas correntes, para o campo estético-formal – deslocamento que coloca na ordem do dia uma leitura crítica da história da arte moderna não como modelo, mas como compreensão de sua dinâmica. O debate ideológico que se segue, marcado pelo clima populista que caracterizou o governo de João Goulart (deposto pelo golpe) e incentivado, em particular, pelo Centro Popular de Cultura – CPC, opõe os considerados elitismo e esteticismo das vanguardas artísticas à participação social do artista, comprometido com a transformação política, social e econômica da realidade brasileira.

Do lado das obras, por exemplo, de Amílcar de Castro e Franz Weismann, o desenvolvimento das poéticas de artistas como Hélio Oiticica, Lygia Clark e Lygia Pape aponta para a radicalização das postulações neoconcretas, em particular do conceito de “não-objeto”, formulado por Ferreira Gullar em 1960, como “objeto especial em que se pretende realizada a síntese de experiências sensoriais e mentais”.¹ Questionando as fronteiras entre as categorias e entre as artes, bem como a concepção da obra de arte como construção autorreferencial, [aquelas

¹ Ferreira Gullar, Teoria do não objeto. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 21 nov.-20 dez. 1960.

experiências] ampliam de modo singular “as possibilidade expressivas” do ideário construtivo, negando quaisquer princípios normativos na afirmação experimental. Com transformações em suas formulações e em sua ambição de interferência, como assinala Paulo Sergio Duarte, “O interregno da arte construtiva no Brasil, durante os anos 60, na verdade não existiu”.²

Em meio a profundas transformações de linguagem que culminam na Nova Figuração, o diálogo estabelecido com a Pop Art na utilização de ícones urbanos e técnicas industriais, longe de sua neutralidade, é contaminado pelas inquietações sociais e comportamentais. Mário Pedrosa, por exemplo, caracteriza o trabalho de Antonio Dias, que chamou de “Sertanejo Dias, como “pedaço bruto da vida”. Em sua curta porém intensa existência, de junho de 1966 a maio de 1967, o Grupo Rex, formado pelos artistas Wesley Duke Lee, Nelson Leirner, Geraldo de Barros, Carlos Fajardo, Frederico Nasser e José Resende, centra, com irreverência e humor, sua crítica no sistema brasileiro de arte. Funda a Rex Gallery&Sons e o jornal *Rex Time*, interferindo no debate artístico da época por meio de ações e *happenings*, indicando, assim, uma reatualização das estratégias duchampianas, que no discurso construtivista eram consideradas *blague*.³

O final da década de 1960, marcado por ações transgressoras em salões e bienais, caracteriza-se pela convivência de artistas com linguagens distintas em atuações coletivas, quer seja na organização de exposições, nos acirrados debates ou ainda na espécie de manifesto assinado por críticos e artistas como a “Declaração de Princípios Básicos da Vanguarda”, de 1967.⁴ Declaravam, então, que “Na vanguarda não existe cópia de modelos de sucesso, pois copiar é permanecer” e postulavam a utilização de todos os métodos de comunicação com o público, “do jornal ao debate, da rua ao parque, do salão à fábrica, do panfleto ao cinema, do transistor à televisão”. A exposição *Do corpo à terra*, por exemplo, organizada por Frederico Morais, em Belo Horizonte, em abril de 1970, destaca-se por sua radicalidade, pelo caráter situacional e efêmero dos trabalhos apresentados.

² Paulo Sergio Duarte. Depois do construtivismo: investigações e experiências. In: *Anos 60. Transformações da arte no Brasil*. Rio de Janeiro: Campos Gerais, 1998.

³ Ferreira Gullar, Teoria do não-objeto, op.cit.

⁴ Declaração de Princípios Básicos da Vanguarda. Distribuído em 1967, reeditado in: Daisy Peccinini (org.). *Objeto de arte: Brasil, anos 60*. São Paulo: FAAP, 1978.

Coloca-se na ordem do dia, em meio à luta pela liberdade de expressão e pelo fortalecimento dos movimentos populares, em particular o estudantil, com início das ações armadas, a formulação de uma nova relação entre arte e política associada a uma renovada concepção de arte. É nesse contexto que a “Nova Objetividade Brasileira”, segundo Hélio Oiticica, se apresenta como “formulação de um estado típico da arte brasileira de vanguarda atual”, sendo suas principais características: a vontade construtiva; a participação do espectador geral; tendência para proposições coletivas e tomada de posição em relação a problemas políticos sociais e éticos.

Reatualizando a estratégia de descolonização cultural contra a imitação crítica e a adoção sem restrições de valores culturais da Europa pela deglutição metafórica da outra cultura, proposta por Oswald de Andrade no Manifesto Antropofágico de 1928, Hélio Oiticica, ainda em Esquema geral de uma nova objetividade, propõe a “superantropofagia” como estratégia de “um povo à procura de uma caracterização”: “A antropofagia seria a defesa que possuímos contra tal domínio exterior, e a principal arma criativa, essa vontade construtiva, o que não impediu de toda uma espécie de colonialismo cultural, que de modo objetivo queremos hoje abolir, absorvendo-o definitivamente numa superantropofagia”. A conjugação do modelo antropofágico e do legado construtivista está presente, de modo emblemático, em Tropicália, projeto ambiental apresentado, nessa ocasião, por Oiticica.

O momento é de grande efervescência cultural e de estreitas inter-relações entre os diversos campos artísticos: com o teatro de José Celso Martinez; com Glauber Rocha e os jovens realizadores do cinema “udigrudi”, como Rogério Sganzerla e Julio Bressane, e em particular com a música, com a explosão do movimento tropicalista, com Caetano Veloso e Gilberto Gil. Com sua irreverência e improvisação, o Tropicalismo, baseando-se também no modelo oswaldiano de deglutição das influências externas e sua fusão com a cultura brasileira, introduz profundas inovações na música popular com reflexos em toda a cena cultural.

Os anos 1970 iniciam-se, assim, em meio à formação de um grande campo de ação experimental, em que várias linguagens confluem, sem vocabulário formal ou temático unificador. Operam a concepção de obra de arte como rede complexa de agenciamentos de dispositivos visuais e discursivos da qual fazem parte o processo e a situação de sua inscrição – interações e modalidades de

práxis poética que têm como lastro as tendências conceituais. Compartilham da negação de uma natureza *a priori* da arte e, assim, da instabilidade dos conceitos de arte, artista e obra que nortearam hegemonicamente, em termos internacionais, a produção artística desses anos. Se a ação artística e o questionamento do conceito de arte se tornam solidários, essa relação não se funda na primazia do modelo teórico da arte como definição da arte, mas sobre seus fins e sua capacidade de ação crítica. Como enfatizou Cildo Meireles, “O estilo, seja das mãos, seja da cabeça (do raciocínio) é uma anomalia. E anomalias, é mais inteligente abortá-las do que assisti-las vivendo”.⁵

O signo artístico, dirigido não apenas ao olhar, incorpora como elementos que lhe são constitutivos as significações próprias aos materiais e os construídos friccionais como passagem do imaginário ao real. Incorpora igualmente a situação da arte na sociedade, sua inserção na história, bem como o destino das obras no circuito comercial ou museológico. A diversidade de abordagens e de formalizações propostas pelos artistas traz como traço comum a política da arte nos próprios termos da arte, sendo dados de sua ação a defesa de uma esfera produtiva para a arte contemporânea e a investigação dos processos de produção de arte e dos mecanismos de sua veiculação. A resistência ao circuito de arte estabelecido e a afirmação do poder de intervenção crítica manifestam-se na escolha dos mecanismos operados propostos privilegiando a expansão dos territórios de atuação, simbólicos e geográficos, ou investindo em novas redes de circulação dos trabalhos e de relação com o público, como, por exemplo, as *Inserções em circuitos ideológicos*, de Cildo Meireles, ou nas situações criadas por Artur Barrio, ou ainda na intensa troca com parceiros internacionais de Paulo Bruscky e Julio Plaza, entre outros.

A relevância do lugar de apresentação do trabalho como presentificação não se resume a um signo que a precede; subentende a materialização decorrente de tomadas de atitude *a priori* e de projetos, introduzindo o registro e a documentação fotográfica como meio de inscrição do trabalho na imagem. Onipresentes, o dispositivo fotográfico e experiências com imagens de reprodução técnica,

⁵ Cildo Meireles. *Inserções em circuitos ideológicos*. Escrito em abril de 1970, foi apresentado no debate “Perspectivas para uma arte brasileira”, em 1971. Publicado na revista *Malasartes*, n.1, set.-nov. 1975.

como vídeo, super-oito, xerox, entre outros meios, funcionam como instrumento para o registro e campo de expressão, como nos trabalhos de Iole de Freitas, Antonio Dias, Sonia Andrade, Leticia Parente, Carmela Gross, Paulo Bruscky, Anna Bella Geiger, Gabriel Borba, Regina Silveira, Vera Chaves Barcellos, Carlos Vergara, Anna Maria Maiolino e muitos outros.

Com diferentes modalidades de ação desenvolvem um campo extremamente fértil de produção, como, por exemplo, a incorporação da crítica como material de arte por Antonio Dias, os trabalhos com apropriações de Anna Bella Geiger e Nelson Lerner, as ficções de Milton Machado e a crítica política de Carlos Zilio. Inseparável de um contexto sociopolítico de questionamento de valores e tentativas radicais de transformação da sociedade e do comportamento individual, a produção artística desse período se constitui pela interpelação sistemática de valores estéticos, éticos e políticos, e busca novas articulações com o fluxo hegemônico de informações.


Como citar:

FERREIRA, Glória. Rearticulações transgressivas. *Arte & Ensaios*, Rio de Janeiro, PPGAV-UFRJ, v. 27, n. 42, p. 123-128, jul.-dez. 2021. ISSN-2448-3338. DOI: <https://doi.org/10.37235/ae.n42.11>. Disponível em: <http://revistas.ufrj.br/index.php/ae>.

A arte do Brasil

The art of Brazil

Matheus Madeira Drumond

 0000-0003-3753-2572
mathesufamd@gmail.com

Resumo

Arte brasileira é já uma alcunha consagrada. Tal chave interpretativa, se não é mote declarado de inúmeros discursos, tampouco se furta de amplamente permear em subterrâneo muitas das abordagens. Este texto propõe explorar, em alguma medida, o aparecimento da concepção e seus desdobramentos em nossa tradição crítico-historiográfica.

Palavras-chave

Arte brasileira. Historiografia da arte. Crítica de arte.

Abstract

Brazilian art is an established concept. As such, the idea – understood as an interpretative key – is not only a motto explicitly repeated in uncounted speeches, neither is it far from being largely permeating many theoretical approaches. This paper explores the appearance of Brazilian art as a concept and its consequences in our critical-historiographical tradition.

Keywords

Brazilian art. Art historiography. Art criticism.

É já corriqueira a afirmação de que, em termos de arte, ao menos nos países que compõem o atual sul-global, o conflito se estabelecerá entre repostas locais dadas a problemas globais. Nunca antes a noção de escala parece ter assumido posição tão viva. Ao passo que o “localismo”, outrora tornado pleito afirmativo pelas margens do Ocidente, logo se transmutara em exotismo e estranhamento – por vezes matizado em aguadas antropológicas –, sua utilização ainda parece habitar um ponto pacífico nos debates sobre arte no âmbito nacional. Não à toa, a alcunha arte brasileira ainda preserva posição destacada quando se pretende abordar a arte que fora produzida no Brasil. Antes fosse o problema apenas de ordem nominalista; o adjetivo tendo sido imantado pela substantivação apresenta, se não um *topos* automatizado e acrítico, ao menos a reificação de uma chave de entendimento contestável.

Arte brasileira, mais que uma tentativa de situar a produção, ou mesmo afirmá-la a despeito de sua qualidade, qual seja o parâmetro utilizado, parece configurar o índice mais flagrante de uma doação de sentido ao que, em si mesmo, não possui sentido algum. Isto é, como ferramenta de uma desenfreada historicização mecânica dos produtos culturais produzidos em território nacional, onde arte é, quando muito, entendida como sujeito frasal impreciso, apenas capaz de indicar produtos culturais desprovidos de finalidade prática. Soma-se à naturalização de uma concepção vacilante de arte que, ao mesmo tempo, sorve tudo a sua volta, um desejo de que os fatos de cultura – se é que as obras de arte a isso se reduzem – sejam englobados numa marcha ordenada de sucessões enredadas. Portanto, apesar de ser um esforço recente, a tentativa de estabelecer um *corpus* historiográfico à arte produzida no Brasil ou por brasileiros, tal esforço não foi acompanhado por um efetivo debate crítico sobre questões da maior importância. Citem-se aqui algumas: o que de fato seria a arte brasileira, ou mesmo se a alcunha empregada não é arbitrária; qual seria a noção de arte em jogo; como proceder uma “história da arte brasileira” sem que se pergunte sobre os critérios de sua formulação.

Ao que parece, duas confusões se superpõem. A primeira, mais grave, pode-se resumir da seguinte maneira: o artístico, segundo os preceitos até então formulados na modernidade ocidental, não mais se superpõe ao meramente produzido. Isto é, há que dotar o termo de algum sentido específico, driblar a mera nomeação autoritária, irrefletida – não teórica por excelência. Se

os modos consagrados de o entender já não nos são úteis, cabe a nós reformulá-los, dotar seu uso de alguma precisão, conquanto a mera adjetivação de um termo (“arte brasileira”) não o torne, como num passe de mágica, apto ou mesmo operativo. O conceito de arte, tal qual conhecido e aplicado desde a modernidade, não mais se assemelha à *ars* latina, muito menos à *tékhne* grega;¹ o trabalho de sua formulação deve anteceder qualquer história que dele se faça.

A segunda confusão, mais corriqueira, entende a atividade historiográfica como apenas descritiva, ou seja, a afirmação se impõe de tal modo, que a reflexão se torna aí escusada. Uma história da arte converte-se facilmente em reflexologia, espelhamento de estruturas e superestruturas. A arte se transmuta em ornamento, e sua problemática é subsumida na apreciação de dados floreados que acompanham o curso geral da História – entendida como coletivo singular moderno, o qual Koselleck nos ensinara reconsiderar.

Não é de todo abrupto afirmar que a reflexão teórica sobre arte entre nós, se não é inexistente, é incontestavelmente escassa. Une-se a isso o fato de que as artes visuais, em larga medida, obtiveram no Brasil pouca ou quase nenhuma socialização efetiva. Se na música ou na literatura o quadro é um pouco menos agravado – excluindo-se as obras de maior complexidade (citem-se Guimarães Rosa ou a poesia de João Cabral) –, nas artes visuais é notório o vácuo entre produção e recepção, vácuo esse que se manteria até as grandes exposições apresentadas desde a década de 1990. Referimo-nos às grandes exposições com larga divulgação midiática, que transmutaram o universo apartado das artes visuais em palco publicitário. Ou seja, socialização aí logo se confundiria com massificação, que opera, quando muito, ao nível do clichê, da anedota. Fato é que, anteriormente, os únicos momentos em que há uma tentativa de sua socialização parecem concentrados no universo religioso colonial, se é que aí conseguiríamos formular alguma noção de arte com os preceitos até então vigentes, e no modernismo (ou nacional-modernismo), ainda que às vezes sob a forma de

¹ Para fins de esclarecimento, o termo se distingue em demasia da nossa usual concepção de arte, ou mesmo do artesanato. Basta aqui transcrever a interpretação lapidar de Martin Heidegger (2001, p. 139): “Os gregos pensam a *tékhne*, o produzir, a partir do deixar aparecer”.

uma empolada propaganda de Estado e aparelhamento ideológico.² É oportuno pontuar que socialização ou, se quisermos, democratização não se confunde com massificação. O que equivale a dizer que a efetiva socialização de um produto cultural não se mede tão só em números, mas pela qualidade com que o compartilhamento é efetivado.

Temos então o descortinar de um panorama possível: a situação sucursal de nosso país, que se vislumbra em aspectos econômicos, sociais e culturais (o ensaio de Roberto Schwarz (2014), *As ideias fora de lugar*, serve como um guia ainda válido); a parca tradição artística, enquanto parte de um vasto campo cultural que não assistiu a uma socialização efetiva (ainda há pouco ou era inexistente, ou relegada a uns poucos de nossas tímidas elites); a inépcia de uma crítica que faz jus aos entraves de nossa precária socialização da arte; por fim, e não menos previsível, uma domesticação da reflexão histórica, fazendo com que um tal discurso não passe de cândida discursividade descritivo-afirmativa.

Vejamos alguns exemplos para que fique aclarado o que acima pode ainda soar como embuste. Tomemos de início um texto de Manuel Araújo Porto-Alegre, *Litteratura e artes no Brasil*, escrito em 1834 e publicado no *Correio Oficial*:

Dous seculos se passárão sem que as Artes dessem hum passo fóra dos Conventos; o Governo Portuguez as confinava nesses recintos. Vastos Templos se desenhárão e se construirão em Portugal, que depois se transportárão à America pedra por pedra; tudo chegava numerado; o Brasileiro nada mais podia fazer do que juntar as peças; era lhe prohibido applicar as suas faculdades entelectuais às Artes Mechanicas ainda as mais grosseiras (Porto-Alegre, 1834, p. 2-3).

A constatação, ainda que ora soe reiterativa, era naquele momento inaugural: próximo à independência, Porto-Alegre inscreve em seu argumento o traço fundamental dos discursos sobre arte que perpassariam todo o século 19, quiçá

² O termo nacional-modernismo foi empregado por Luiz Marques e soa certo para configurar o movimento (Cf. Marques et al., 2013. Texto em português disponível originalmente em: URL: <http://perspective.revues.org/5543>). Já no caso da propaganda de Estado e aparelhamento ideológico, basta pensar no caso célebre de Portinari. Não que seja ele pioneiro na façanha, mas o constrangimento de sua pintura é como epítome da união das vestes da vanguarda com o corpo da mais conservadora figuração – espantoso são os poucos trabalhos que tematizam tal problema (ressaltem-se a remissão de Mário Pedrosa e a assertiva crítica de Ronaldo Brito).

até meados do seguinte: a parca tradição artística estabelecida no Brasil referir-se-ia ao direcionamento dado a sua colonização. Distinto das demais colônias americanas, no Brasil a ação colonizadora não estimulava, senão que demovia os colonos do ímpeto construtivo – fosse no âmbito da produção ou da consolidação de instituições culturais e educativas. O “brasileiro” de Porto-Alegre é uma criatura tolhida, donde muito se pode recuperar seu ímpeto, mas não avaliar a obra. O projeto arcaizante do império português realizado em suas colônias ultramarinas é já ponto pacífico. O que nos interessa demonstrar é como a constituição de um discurso sobre as artes visuais no Brasil é intimamente perpassada por uma agência ativa de contestação dos constrangimentos sociopolíticos nacionais. Isto é, não que os discursos sobre arte pudessem ser dissociados de um campo amplo de relações, mas sim que com eles o que se buscava era a purgação, ou mesmo a saída, de uma situação precária.

Quando da fundação da Academia Imperial de Belas-Artes, em 1816, o passado colonial brasileiro retornava sob a forma de um fantasma que teria de se transmutar em legado, em raiz do país; as bases intelectuais de seu povo não tardariam a aparecer. A arte, quando muito, deveria ser entendida como expressão afirmativa de um povo, alegoria de suas agruras, contestações e, sobretudo, o estandarte de sua síntese – a formulação de um Varnhagen é exemplo mister, ainda que num campo de incidência mais amplo.³ É ainda de Porto-Alegre o uso inaugural da alcunha escola brasileira, formulação altamente reiterada nas décadas seguintes do século 19 – de clara inspiração em *Storia Pittorica dell'Italia* (1792), do padre Luigi Lanzi. A escola brasileira fora um arremedo discursivo capaz de nomear a produção pictórica antecedente à fundação da Academia. Junto à coleção didática, extremamente útil ao sistema de ensino das academias de arte até o século 20, sobejava um restolho informe de pinturas coloniais que precisavam ser agrupadas nos termos da lógica de uma pinacoteca oitocentista – dividida especialmente por escolas geográficas (veneziana, florentina, romana etc.). Porto-Alegre formula a ideia dos nossos “primitivos” enquanto exerce uma crítica precária num vazio discursivo assombroso. Estava assim iniciada a crítica de arte no Brasil e, por conseguinte, a história

³ Para uma apreciação mais acurada de suas formulações, cf Varnhagen (1854).

da arte – que até o fim do século 19 não passava de um compilado de textos jornalísticos, artigos em periódicos e parcas textualizações advindas do ensino na academia.

O adjetivo brasileiro assumiria contornos ainda mais claros no texto do vereador marianense Rodrigo José Ferreira Bretas. Em *Traços biográficos relativos ao finado Antônio Francisco Lisboa*, publicado no *Correio Oficial de Minas* em 1858, Bretas esboça um epitáfio glorioso ao ainda desconhecido artista, que logo se tornaria o célebre Aleijadinho. “Antônio Francisco era pardo escuro”, assim Bretas (1951, p. 23) inicia a descrição fisionômica e corpórea do homem que a história, até então oral, havia logrado ser um vultuoso escultor e projetista nas Minas setecentistas. O vereador lança as sementes do que seria uma emenda constante ao discurso sobre arte no Brasil: sublinhar o traço biográfico-racial como forma de positivar uma produção exclusiva da ambiência dos centros referenciais. Ainda que Bretas e Porto-Alegre se achem abissalmente afastados em múltiplos aspectos, a insistência no *éthos* como chave explicativa os aproxima no bojo de uma tradição deficitária. O trauma colonial, tão logo colocado, não surtira um efetivo resultado no universo da práxis: o Brasil continuara um país agrário, escravista e sem horizontes de melhora efetiva. A miscigenação racial era mais um drible discursivo que efetivamente um projeto de ação sociopolítico. Pode-se a isso adicionar o fato de que a postulada “cor local” era também um modo de justificação da longa penúria do povo brasileiro, donde o pouco que se encontrava feito poderia assim assumir tons vibrantes de resistência.

A institucionalização do ensino acadêmico de arte no Brasil adicionaria ainda outra complicação. Passa-se de uma informe produção local, destinada a fins estritamente religiosos e uns poucos políticos, a uma institucionalização do ensino sem que para isso houvesse mínimas estruturas de demanda, crítica e recepção. A academia é instaurada por um propósito de civilização, mas, note-se, não se trata aqui de um projeto civilizatório efetivo, mas um puro fachadismo civilizatório. O ensino regular de arte tinha como intento, assim como a fundação de bibliotecas e jardins, diminuir o estranhamento de uma corte abatida num território de exploração e degredo. Ou seja, o ímpeto inicial nem sequer tinha intenções honestas, senão que apenas pretendia maquiar as agruras de três séculos de puro esquecimento. Como não havia na metrópole lusitana um sistema artístico propriamente estabelecido – cabe o ressaltado da parca tradição portuguesa,

caso comparada aos demais países do continente europeu⁴ –, coube a um grupo de franceses estabelecer aqui as diretrizes de um sistema de ensino e produção artística. Se, entretanto, a produção, ainda que de qualidade discutível, torna-se regular desde a segunda década do século 19, a crítica e a teorização não se consolidaram tão cedo. A academia, que já surgira sob os auspícios do sistema artístico moderno e se mantinha informada em larga medida do que se passava nos *salons* franceses – tanto por meio da vinda de artistas estrangeiros quanto pelos prêmios de viagem –, não encontrava correspondente num corpo social capaz de efetivar a produção artística. Isso é facilmente presumível pelo amadorismo com que se estabelecera a crítica jornalista e, sobretudo, pelo tipo de encomenda e recepção que ainda aqui se efetuava: encomendas oficiais destinadas ao aparato imagético do poder político e encomendas de tipo “decorativo” para suprir a necessidade de uma elite incipiente que apenas intentava a distinção pelo luxo. Não é preciso descrever aqui a saga da alfabetização massiva no Brasil, o que só viria a ocorrer nas últimas décadas do século 20.

Entre a independência do Brasil e a proclamação da república, tendo entre elas a tardíssima abolição da escravatura, pouco daquilo que fora brevemente descrito assistira a alguma mudança efetiva. Da inteligência brasileira tolhida de Porto-Alegre, passando pelo “mulato genial” de Bretas, ao nativismo adocicado empreitado pela pintura acadêmica em plena consonância com o universo literário, os discursos sobre as artes seguiam sem nenhum objetivo de teorizar a respeito de seu universo – ou da falta dele. Estavam, ao fim e ao cabo, interessados em formular um Brasil, um povo seu. Ou, como posto por Sílvio Romero (1910, p.103), sanar esse “desconhecimento de nós mesmos”.

A pintura oficial à maneira de um Jacques Louis David ou Delacroix, assim como a simulação romântica do indianismo, que de local talvez só tivesse o título, se mantinha à distância de suspeitas de ordem pictórica – por mais que o romantismo internacional fosse perpassado pelo reclame da nacionalidade, havia sempre uma margem de dissenso e, especialmente, um interesse latente

⁴ Robert Chester Smith (1936) estudou com precisão a atualização artística no reinado de dom João V, quando enfim o barroco internacional penetra o marasmo artístico-arquitetônico português – já sob a forma de um *revival* passadista do tardo barroco romano. Cabe também nota de que o ensino artístico institucional, sob a forma das modernas academias, só surge em Portugal depois da fundação da academia no Brasil, em 1836.

pelo tratamento do significativo. Figuração e assunto se mantinham dissociados numa tentativa de atualização universal, aqui quase sempre amistosa ao panfletarismo local. Se o problema do pictórico porventura aparece num discurso sobre pintura, esse é ocioso pois não se presta a formular um conhecimento de nós. Em suma, desde os efetivos trânsitos culturais impostos pelas condições mundializadas já estabelecidas no século 19, o discurso sobre arte entre nós não é mais que forma de explicar o hiato entre matrizes culturais e as bordas do Ocidente, sem que com isso possa se furtrar a tematizar, sobretudo, o brasileiro. Nem mesmo um Gonzaga-Duque, que entre seus coetâneos ressalta por sua qualidade, não se excluiria das diretrizes dominantes ao imantar todo o discurso com uma essencialidade nacionalista. Junto a Ângelo Agostini e Felix Ferreira, críticos em atividade no fim do século 19, não cessa de confundir o problema de ordem artística daquele de ordem político-social. Não que se deva presumir uma dissociação entre eles, mas a plena concomitância revela que a reflexão ainda era precária. Em *A arte brasileira*, além de perpetrar mesmo já no título a clave de sua interpretação, Gonzaga-Duque (1888, p. 161) não se abstém de oferecer à *Batalha do Avaí*, de Pedro Américo, a outorga de “maior obra de arte que o Brasil possui”. O título do livro é em si sintomático: revela que o autor não distinguira aí, e nem chegara a fazê-lo, o problema da arte daquele da nacionalidade. Ou seja, vê-se em seu texto, se não a consagração de tal clave de entendimento, ao menos a sua reiteração em guinada. Tadeu Chiarelli (2002) chama atenção para um traço fundamental na exposição de Gonzaga-Duque sobre uma justificativa dada ao não florescimento exitoso das artes no Brasil. Enquanto sua elite concentrava-se em fazer de seus filhos bacharéis e políticos, chamadas por Gonzaga-Duque de profissões letradas, as artes se mantinham relegadas às classes menos favorecidas, “considerada até há pouco um desprezível ofício de negros e mulatos” (Gonzaga-Duque apud Chiarelli, 2002, p. 14). Isto é, o infortúnio das artes se justificava pela mazela brasileira e pela proveniência pouco abastada de seus artistas; entretanto, a qualidade da arte aqui produzida com isso também era justificada. A generalização do raciocínio causa-efeito se torna tão automatizada, que uma mesma causa pode ser manobrada para justificar efeitos diametralmente opostos. Conclui-se da fala de Gonzaga-Duque que nem mesmo as classes médias e abastadas de nossa sociedade tomavam o artístico como um campo propriamente considerável, ou tão só o faziam quando era

preciso enfatizar um brio da civilização tomado de empréstimo – sem que viesse a constituir uma necessidade efetiva. Do primeiro ao segundo império, da proclamação da república à chamada primeira república, nada de substancial parece ter-se modificado. Ressalte-se, não em termos propriamente sociopolíticos, mas, sobretudo, em termos de arte e da formulação de um campo seu. Temos que repetir com Roberto Schwarz (2014, p. 51): “Em consequência, um latifúndio pouco modificado viu passarem as maneiras barroca, neoclássica, romântica, naturalista, modernista e outras, que na Europa acompanharam e refletiram transformações imensas na ordem social”. Não à toa as vanguardas aqui foram recebidas ainda sob o clima da uma estilística a ser emulada, em que a figuração deve tampouco ser mais que a conveniência entre o assunto local e a moda da vez – o que se tornará progressivamente mais evidente no desenrolar do Estado Novo de Vargas. Nem mesmo o dito realismo francês tivera destino distinto na aclimatação nacional; vertera-se em fanática pintura de cunho panfletário. O colono, como escrevera Ricardo Severo (2012, p. 395), “de tirano passa a vítima, de mártir a herói nacional”; o brasileiro, por conseguinte, de fantasma passara a mito.⁵

Tudo isso nos direciona a uma primeira intuição: o fenômeno artístico no Brasil, além de não possuir um campo próprio, no âmbito de sua crítica, permanecia como espaço de purgação dos desacertos de nossa entrada cambaleante na modernidade. As mazelas sociais e políticas, a incipiência da almejada nacionalidade forneciam tamanha distração aos críticos, que se tornara aqui impraticável um campo moderno das artes. Imperava a apriorística de um Brasil, suas características próprias e inelutáveis. Os pressupostos da contínua liberação da arte no contexto europeu, por ser aqui inexistentes, não amparavam a atividade intelectual para que alçasse uma tematização menos constrangida dos fenômenos artísticos, o que porventura tornaria produção e recepção menos acanhadas – isto é, não se pleiteia aqui que arte ocupasse um lugar fora do universo social que a produziu, quando o mínimo era apenas lhe conferir um setor mais ou menos específico (veja, não é o pleito por autonomia que aqui se faz).

⁵ Marilena Chaui (2000) desenvolveu estudo sobre a conversão do mito fundador (sagração da natureza, da história e do governante) em instrumento ideológico de Estado no Brasil, sobretudo nas insistentes atualizações do “verde-amarelismo”. O desencadeamento mais característico do processo seria a naturalização ou apagamento das desigualdades e conflitos que permeiam nossa sociedade.

Aracy Amaral (1979, p. 15) inicia sua introdução ao livro *Artes plásticas na Semana de 22* oferecendo um paralelo sintomático: “[a semana] representa um marco na arte contemporânea do Brasil, comparável à chegada da Missão Francesa ao Rio de Janeiro no século passado ou, no século XVIII, à obra do Aleijadinho”. A historiadora tenta situar o feito modernista entre o que se encontrava consagrado pela historiografia como marco de nossa história da arte. Repete, adicionando a novidade modernista, o esquema esboçado por Porto-Alegre de modo a demonstrar uma terceira idade da arte brasileira, que se desvelara a partir de 1922 – isto é, um momento colonial, marcado pelo tolhimento do gênio, seguido de um momento de independência, em que o gênio brasileiro enfim alçava os meios de sua projeção, e agora a Semana de 22, uma inclusão do gênio nacional nas malhas do moderno.

As idades da arte brasileira têm até mesmo uma geografia própria. Incluem-se nela Minas Gerais, o lugar do surto aurífero e centro das atenções do Setecentos colonial; Rio de Janeiro, feito capital do vice-reino em finais do século 18, capital do reino a partir de 1808, momento em que se estabelece na mesma cidade a chamada missão francesa, confirmando-se como grande centro artístico por todo século 19; por fim São Paulo, endinheirada pela economia cafeeira, auspiciosa e fértil ao estabelecimento da modernidade econômica e cultural do país no início do século 20. Isto é, a história da arte no Brasil em finais dos anos 1970 ainda possuía uma feição mais comemorativa que de fato analítico-demonstrativa. Justiça seja feita, não fora por falta de empenhos críticos, mas pela efetiva dissociação entre a atividade crítico-teórica e o fazer historiográfico. Quem escreve diz o que é, e sobre ele não há dúvida: precisamos descobrir o Brasil (!), precisamos celebrar seus feitos.

O poeta e político Ronald de Carvalho (apud Amaral, 1979, p. 226-228) dá o tom de uma longa tradição discursiva vencedora:

Vão desaparecendo, pouco a pouco, do país, vendidas a vil preço aos colecionadores americanos e europeus, as mobílias, as joias, as alfaías, as baixelas, todas as peças da indumentária dos nossos maiores. Vamos destruindo, assim, a fisionomia do nosso passado, o espólio, pequenininho mas valioso, que nos foi transmitido pelos antecedentes. [...] No rumo em que vamos, porém, dificilmente criaremos uma arte própria, nascida da nossa carne e do nosso espírito, vinda das profundezas do nosso ser. Enquanto tais causas persistirem, iremos produzindo excelentes pintores, escultores e arquitetos, mas continuaremos a ser um povo sem pintura, sem escultura e sem arquitetura.

É mesmo no burburinho da Semana de 22 que uma missão se constitui. Era necessário ainda descobrir o Brasil, o Brasil do Aleijadinho e de Ataíde, e junto dele constituir o novo Brasil: misto de celebração nacional e modernização artística. A figura de Mário de Andrade é fulcral para o entendimento de um tal ímpeto – membro central do modernismo, ideólogo de nossa vanguarda e ativo defensor de um patrimônio nacional. Um novo momento se desponta, e nele ainda a tematização do Brasil, do Brasil dos brasileiros, tem sua nova aurora. Mas a efetiva mudança não acontece: as bases de nosso modernismo, aprendidas nos ateliês europeus, introduzem a máscara da vanguarda em um antigo fantoche. A crítica, tal é o caso, por exemplo, dos textos de Monteiro Lobato, não passa de mera polêmica ou beletrismo. A não socialização da pintura da academia, ora execrada pelo grupo dos modernistas, é substituída por um novo vácuo reflexivo: a postura afirmativa sobre um translado modernizante artificial unida ao elogio dos “antigos” – a obra inventiva dos penosos artífices coloniais. É uma bifurcação que, seja via os discursos comemorativos sobre as artes produzidas na esteira do modernismo, seja via a consagração dos artífices coloniais (empreitada enca-beçada pelo Sphan), leva ao mesmo recrudescimento de uma suplementação identitária.

As décadas de 1930 e 1940, marcadas pela aclimatação de um gosto modernizante, apresentam, contrariando os valores da vanguarda, uma tematização ostensiva de um ideário sociopolítico, no qual a figuração de ares modernos não passa de conciliação entre valores retrógrados e modelos da moda. A crítica de Andre Chastel ao trabalho de Portinari, exposto em Paris por meio das relações estabelecidas entre Germain Bazin e o Ministério da Educação (sob o comando de Gustavo Capanema), expõe o constrangimento frente à pintura sua:

A arte de Portinari parece, à primeira vista, refletir sucessivamente as últimas modas parisienses [...] É pois em consequência de encontros (não digo de acasos), tanto quanto de influências, que Portinari nos parece tão próximo [...] E diante de tanta força plástica, gostaríamos que a lição de Paris não prevalecesse demais, e que desta nova visita o pintor brasileiro retivesse o verdadeiro conselho dos mestres: ‘Joga fora meu livro, emancipa-te dele, esquece-me’. Assim Cândido Portinari poderá ser um dos grandes pintores do século XX (Chastel, 1946, p. 2).

Chastel se referia explicitamente ao contato de Portinari com a pintura de Picasso, lição que após aprendida seria por ele automatizada. O jovem Mário Pedrosa, na década de 1930, ao despontar como célebre crítico da segunda geração moderna, adicionaria mais um constrangimento que, logo aqui formulado, seria assimilado aos modos do natural. A ideia de um materialismo dialético aplicada às artes, embora não fosse um privilégio nosso, no Brasil acharia um terreno fértil. Em *Pintura e Portinari*, de 1935, Pedrosa estabelece parâmetros para o debate entre uma arte dita social e uma outra, de vocação inferior, desinteressada. A ideia do trabalho de arte como arma sociopolítica, como oposição ao comodismo burguês, ao mesmo tempo que recrudesceria a brasilidade aspirada, tornaria ainda mais difícil a ideia de um campo artístico moderno (cf. Chiarelli, 2019). Em Portinari a cosmética da obra moderna se rendia como nunca ao império do assunto. A folga de uma finalidade determinante, aquilo que exatamente conformaria a noção moderna de arte – e aqui moderno tem uma incidência mais abrangente –, dela entre nós se prescinde em prol de um jornalismo ornamental. O fenômeno moderno da experiência estética só poderia ser entendido como uma face acessória da alienação. Não cabe aqui seguir as múltiplas reconsiderações pelas quais passou a crítica empreendida por Mário Pedrosa, mas não é de todo errôneo apontar que o político, ao menos em sua obra, se dobra constantemente sobre o estético, mas não de modo a com ele interagir, senão que o ordenar.

Outro aspecto a ser salientado na trajetória de Mário Pedrosa é sua noção por vezes sincrética de arte. Isto é, a noção antes se quer alargada a fim de que aquilo por ela nomeado adentre automaticamente o salão nobre da produção cultural e assim lhe seja conferido um valor afirmativo de diferença. Em *Arte*, necessidade vital, conferência apresentada em 1947 no salão do Ministério da Educação e Saúde na ocasião da exposição dos pacientes do Centro Psiquiátrico Nacional, Pedrosa lança mão de uma concepção holística de arte. Entre o renascimento, a pintura acadêmica, o impressionismo e a arte moderna, o crítico desenvolve a hipótese de uma marcha teleológica na qual a arte se libertaria progressivamente da razão reificada em troca de uma liberação pulsional de forças do inconsciente. O que chama de intelectualismo abstrato, tomado por ocioso, cederia lugar a um ímpeto expressivo inerente ao próprio homem e personificado no artista moderno, nas crianças e nos pacientes psiquiátricos. A arte assim

deixa de ser um campo privilegiado de atividade da faculdade imaginativa para se tornar um traço existencial estendido a todo humano. “A vontade de arte se manifesta em qualquer homem de nossa terra, independente do seu meridiano, seja ele papua ou cafuzo, brasileiro ou russo, negro ou amarelo, letrado ou iletrado, equilibrado ou desequilibrado” (Pedrosa, 2015, p. 55)

A unidade dos povos e de suas diferenças se constitui num espaço discursivo comum: a pura criação, o ímpeto das forças subterrâneas que animam os homens em sua diversidade. Por meio de um psicologismo universalista, Pedrosa faz incutir no debate brasileiro uma premissa duas vezes contestável: a universalidade da arte, ou seja, sua assimilação como segunda natureza do homem, que faria eco a uma universalidade do próprio humano, ser cindido entre vetores coercitivos (racionais-culturais) e pulsionais (naturais-inconscientes). Ora, como as margens do racional e do ocidental podem ser incluídas ao corpo místico universal por uma ferramenta tão própria ao modelo opressor de sua expansão cultural, isto é, como sustentar uma contestação da universalidade racional por meio de uma reprodução sua mais alargada? O alargamento irrefletido da noção de arte, a ela pleiteando um estatuto de universalidade humana, despoja o termo de qualquer precisão.

O fenômeno histórico da arte, tal como conhecido no Ocidente, não se confunde com a disposição humana de onde provém. Confundir as bases antropológicas da criação com seus fenômenos historicamente situados é fazer coincidir forçosamente arte e imaginação, produção e disposição. A sonhada comunidade humana, o projeto das utopias políticas e sociais, ora alimentados pelo crítico, extravasam para o campo do artístico numa tentativa panteísta de unidade total. A universalidade não é uma resolução das diferenças e tampouco difere da prática autoritária.

A aflição da crítica que, mesmo desesperada em suas boas intenções, não cessava de constranger a analítica das obras, caminho possível para a formulação de um campo artístico efetivo, acabava por juntar em coro uma produção cada vez mais administrada. A noção de obra artística aplicada era de fato moderna: a obra singular, distinta das demais produções humanas. Mas o aspecto que a fundara – a polissemia, o empenho ostensivo da faculdade imaginativa, o trabalho da forma – mantinha-se em distância ou, se aparecia, deveria logo ser coartado. A democracia, a equidade social, a justiça dos direitos e deveres,

que por múltiplas incapacidades nossas nunca chegaram a se constituir efetivamente, apareciam no campo artístico como purgação estética. O artista militante parece substituir a mobilização social; o tema admoestador é o correlato da educação republicana; o crítico-ideólogo era quase um estadista das artes.

Documentalismo, apreço pelas agruras sociais, a imposição grandiloquente da realidade, ou mesmo incursões pelo popular e primitivo, em vez de matéria de trabalho para a produção artística, se convertiam em sua determinação; aquilo que o crítico Ronaldo Brito chamara de domínio do verbo se entrevê na forma como a pesquisa visual era substituída por um rol de *topoi* discursivos viciados. Importante também é sua consideração sobre a “brasilidade”: “Muito mais um ‘clima’ do que um conceito, quase uma sobredeterminação fantasmática, ela quase impunha aos nossos artistas aquilo que a modernidade europeia desde Manet repudiava – o primado do tema, a sujeição da pintura ao assunto” (Brito, 1983, p. 17). O trauma do moderno, assim chamado por Ronaldo Brito, traduz-se numa faceta da acachapante tradição não artística que aqui se fizera regra. Não artística pois não se distinguem nela o político do artístico, o Estado-nação do espaço de produção dos objetos estéticos, e, sobretudo, o esforço civilizatório da qualidade artística. Importa muito mais a ideia de uma “aclimação” das diretrizes da arte internacional, se assim for possível ainda sustentar nela o edifício do afirmativo-nacional.

É notório que o problema não se resume a isso, as relações entre os centros referenciais e as margens no capitalismo tardio são muito mais complexas do que aqui se acha exposto. Tampouco é inapropriado apontar que a solução oferecida por essa margem que é a nossa responde de forma mais ou menos previsível ao problema do sistema-mundo: acompanhar a marcha das tendências adicionando ao modismo um reclame da lição local – sob o risco de, caso omitido, ser ela detestável ou ociosa. As bienais e, em especial, concretos e neoconcretos são um capítulo exitoso de uma tentativa de reversão de tal incipiência.

Qual seria então o engodo da tarefa de uma história da arte entre nós? Falou-se aqui muito de como a crítica era incipiente ou orientada por intento diverso daquele de fato artístico. Une-se a isso uma carapaça comemorativa com que “antigos” e “modernos” revestiram seus discursos sobre arte, mas cabe ainda enfrentar frontalmente as questões de início postas. Sobre o que de fato seria a arte brasileira cabe indicar que o empenho de sua criação discursiva e imagética

é guiado por uma frustração afirmada. N’*Os bestializados*, José Murilo de Carvalho (1987, p. 164) expõe com lucidez o fato de que cidade, república e cidadania “continuam dissociadas, quando muito perversamente entrelaçadas”. À altura da finalização de sua pesquisa sobre a cidade do Rio de Janeiro e a República brasileira no início do século 20, a conclusão do analista em texto de 1987 é que talvez fosse o caso de repensar a validade do modelo ocidental republicano entre nós. A jovem República, aviltada por ditaduras, exclusões confessas e revoltas, não parecia configurar nenhuma solução certa no decorrer do longo século 20. A civilização brasileira, qual seja o significado disso, era mais um arremedo discursivo que uma realidade nos termos da cidadania e da equidade. A comunidade política era, se é que ainda não é, uma quimera. Mas por que então um grupo social tão diverso (em sentidos até mesmo assombrosos) poderia aparecer com tanta veemência no discurso sobre as artes ou como tema deliberado de sua produção? A pista para uma resposta é também extraída da análise de Carvalho (1987, p. 14), quando diz que “os vivos, ao tentar reconstruir o passado, tentam governar os mortos na ilusão de poderem governar a si próprios. Ou, em visão pessimista, na frustração de o não poderem fazer”. A arte brasileira surge, então, como catarse mal-ajambrada de um processo nunca realizado; é como um desvio de energias vitais na esperança de tornar espetáculo um enredo que nem sequer existia. A república, que sempre expurgou de si e de seu corpo inviolado o popular, o povo, sua diversidade, encontra o conforto numa arte que os recoloca ali domesticados, adocicados. A história de uma tal produção, que deveria se ater ao complexo universo de produção, ao incipiente modo de socialização e formulação do campo artístico, assumia também os tons de uma fábula verde-amarela.

Não são poucas as estórias edificantes, a confusão estabelecida entre estruturas sociopolíticas e o universo das artes – cabe citar, por exemplo, a reificação de um termo geopolítico tal qual América Latina para construir a falaciosa arte latino-americana. Ou muito se alimenta um contínuo recrudescimento da ideia estável de uma nação, que só bem serviria a populismos e totalitarismos perversos, ou dela se aproveita para triunfar nas malhas do mercado internacional de arte ao sabor do exótico. Deveras interessante seria levar a aposta de Carvalho um pouco adiante. Se o estabelecimento do modelo político-civilizacional ocidental não teve sucesso entre nós, isto é, se sua implantação parecia ainda muito

atamancada, não seria de todo temerário impor à produção artística um modelo aglutinador-interpretativo que nem de longe nos era familiar? O que equivale à pergunta: como uma nação que nem sequer cumpre os requisitos do Estado moderno ocidental, enquanto comunidade político-social, haveria de requerer uma arte nacional? É como se entre nós a arte nacional, brasileira, surgisse antes mesmo do próprio Brasil, que não deixa de ser ainda uma promessa. E nada disso aqui se assemelha a uma *bildung*,⁶ visto que exclusão e marginalização foram a marca célebre de nosso percurso republicano – e, ressalte-se, a não socialização o traço preponderante de nossa tradição artística.

Vejamos, então, um exemplo de como opera nossa tradição historiográfica. O exemplo é extraído do prefácio de Walter Zanine (1983, p. 14) a seu compilado *História geral da arte no Brasil*:

A arte, uma das formas que melhor tem definido o caráter das civilizações, síntese de expressão e comunicação, revela-se no Brasil por múltiplos aspectos, desde os que pertencem profundamente ao quadro da cultura ocidental até aqueles em que se manifesta o espírito indígena ou em que ocorre o sincretismo afro-brasileiro, e é esta complexidade que o estudo procura abranger em suas linhas mais gerais.

O trecho basta para que o intento se aclare. Ainda que o trabalho seja louvável, ele não deixa de ser ordenado por uma diretriz um tanto controversa: a arte se resumiria a uma das maneiras, talvez a mais privilegiada, de definir o caráter de uma sintética civilização brasileira. No fundo, esse coro de civilizações nunca havia alcançado nenhuma polifonia. A arte transmutara-se em puro sincretismo entre expressões e comunicações diversas; isto é, tornava-se um termo vazio de significado, se comparado à posição por ela ocupada no quadro geral da cultura ocidental, ao mesmo tempo em que aqui assumia a tarefa aglutinadora de formular um Brasil. Mais que reduzir o artístico a uma dimensão de “prática social”, como fizera o materialismo histórico, ao que aqui assistimos é

⁶ Nascido no seio do pensamento filosófico alemão no século 18, o termo *bildung* refere-se ao processo, em larga medida, ao trabalho de formação dos indivíduos, tanto no sentido da formação de um povo pela experiência da língua e da arte quanto pela dimensão pedagógica de processo formativo cultural. O termo, que tem a significação genérica de “cultura”, foi largamente utilizado e aplicado por autores tais quais Goethe, Hegel e os românticos de Jena – e assim convertido em conceito.

sua plena indistinção ao campo geral das expressões culturais. Mas não que isso fosse fruto de uma contestação de diretrizes ocidentais decrépitas, tampouco parecia ser o imperativo dum levante consciente... A própria insistência no “Brasil” como elemento aglutinador depõe o contrário. Afinal, qual Brasil? A unidade republicana mal-assimilada?⁷

O que até então aqui fora apresentado nos permite formular a suposição de que o campo artístico entre nós tinha como principal adversário de sua constituição a própria inespecificidade do entendimento da arte. Em especial, ao que tudo indica, inscrever sua existência em um campo operativo próprio aparentava soar como uma nova rotura para com as diretrizes sociopolíticas sustentadas pela intelectualidade brasileira. Crítica e, por inúmeras vezes, produção pareciam coagidas a sustentar aspirações externas ao próprio universo artístico. Ou seja, não pela conversão de valores e dados da realidade em substrato para o artístico, mas na forma de uma agenda incutida de fora para dentro. Aquilo que para Lorenzo Mammi surgiria com resposta aos impasses estabelecidos entre a ideia do fim da arte e o apogeu da comunicação de massa desde os anos 1970 pode se configurar como um traço fundamental das respostas de nossa tradição:

a de conferir à arte conteúdos elaborados fora dela. Minorias culturais, políticas e sexuais reivindicam um acesso à arte como a um salão nobre da comunicação. Nesse caso, a arte já não é vista como um fim ou como um meio, mas como sinal de status. Regride à função pré-renascentista de carregar questões, sem ser, ela mesma, uma questão (Mammi, 2012, p. 14).

Se desde Mário de Andrade, Sérgio Milliet, Mário Pedrosa, Quirino Campofiorito, Mário Barata e Lourival Gomes Machado já podemos notar um campo crítico-historiográfico estabelecido no Brasil – ressalte-se, crítico-historiográfico pela ambição dos autores em operar, em maior ou menor grau, nos dois campos simultaneamente –, ainda que de posições às vezes quase contrárias, todos se engajaram no recrudescimento da chave interpretativa de uma arte

⁷ Impossível não notar como o diagnóstico de José Murilo de Carvalho recebe, agora em especial, uma confirmação mais assombrosa. O que dizer de nossa República frente aos descaminhos percorridos nos últimos anos?

brasileira. A qualidade daquilo que se tomava por artístico era sobremaneira encontrada numa espécie de fantasma conceitual do nacional. O que poderia ser apenas sintoma de um provincianismo, ou de um jogo regido por regras a nós alheias, é em grande parte refutável pela circulação ativa de intelectuais e artistas desde os primórdios do século 20 no círculos da arte internacional. Tal trânsito seria ainda mais intenso após o labor do Ministério da Educação e Saúde de Capanema e, especialmente, pelo *boom* institucional ocorrido durante a década de 1940.⁸

A indistinção entre trabalho crítico e historiográfico entre nós era especialmente fomentada pela quase escassez de posições acadêmicas para o ensino da história da arte até meados do século 20. Distinto do que acontecera no universo francês, o crítico da tribuna jornalística não se contrapunha ao *homo academicus*, pois aqui esse ainda nem sequer existia – tenha-se em vista que as cadeiras para o ensino formal de história da arte no Brasil ainda eram uma raridade até os anos 1950, sendo uma exceção o caso da Escola Nacional de Belas Artes. Destarte, já não poderíamos aqui sustentar que houvesse uma dissociação do trabalho da crítica daquele de intento propriamente historiográfico. Ambas possuem entre nós uma raiz comum: não chegam a se tornar discursos opositivos; quando muito diferem na extensão dos enunciados. Se crítica e historiografia desde seus primórdios intentam inscrever a produção visual brasileira na geografia de um conceito de arte que é ocidental, não parece muito acertado que a instauração do paradigma da nacionalidade pretenda criar uma dissonância para com ele, quando apenas parece reificá-lo segundo um paradigma arbitrário.

A confusão entre expressões culturais e o objeto de arte, ao que tudo indica, encaminhou nossa produção discursiva para uma compreensão da arte como *status* dado aos objetos de cultura e a seus produtores, na esperança de com isso alcançar uma resolução no mundo social. Seu aglutinante é a dimensão discursiva de um Estado-nação, pigmentada por agruras, projetos e aspirações. A arte deixa então de ter espessura própria e passa a ser entendida como um sistema de objetos que revela a resistência inventiva de um povo ou a projeção de um corpo unitário que, convenhamos, nem sequer existia.

⁸ Cite-se a fundação do Masp em 1947, do MAM de São Paulo e do Rio de Janeiro em 1948. Historiadores, críticos estrangeiros e outros personagens do campo artístico internacional estabeleceram relações com o circuito nacional – são exemplos Hanna Levy, Germain Bazin, John Bury, Roger Bastide, entre outros.

O retorno ao que Mammì chama de função pré-renascentista nem sequer pode ser um retorno, pois que aqui se convertera logo de início em mote ordenador de uma tradição discursiva inteira: de Porto-Alegre a Pedrosa, o artístico se converte em massa de manobra para formulação de um Brasil, para contestação de um *status quo* e, sobretudo, palco para afirmação antidemonstrativa. O artístico despoja-se de um valor específico, converte-se em pantéismo, numa indistinção completa. Tal fato ressoa numa tradição historiográfica que entende a arte como um valor universal e imanente, capaz de ser encontrado em tudo e qualquer coisa. Uma história da arte facilmente se vê convertida aí em caderno de cultura geral, e os historiadores e críticos que tentam dessa celeuma se desvencilhar são, por vezes, tachados de formalistas, quando não de reacionários.⁹

Talvez o que aqui colocamos em relevo faça coro ao diagnóstico elaborado por Luiz Costa Lima, que é quem chama atenção ao que via como traço dominante de nossa tradição intelectual: a auditividade. Tal aspecto denuncia a predominância de uma diretriz cara à oralidade em uma cultura que se pretende escrita. Mais precisamente, “significa que, no caso, a palavra é escolhida e a frase composta de maneira a suscitar um efeito que se quer o mais imediato possível” (Costa Lima, 1981, p. 16). Arte brasileira em suas distintas, mas nem tão diversas, formulações parece ser um indício dessa auditividade. Nessa esteira, a função da historiografia converte-se numa prática descritiva capaz de implementar os impropérios mais acabrunhados não porque nela se exerce um trabalho meticuloso da demonstração analítica, mas porque converte problemas complexos em formulações facilitadas – ou facilmente aceitas. A recusa ao compartilhamento conflituoso com o substrato ocidental, a especificidade extravagante intermitentemente ressaltada são algumas das formas de tamponar problemas complexos com soluções peremptórias; arte, assim, é antes cultura, e o Brasil o preceito sobre um lugar imaginado. Sem definir o que quer que seja o artístico e sem dizer o que seria um tal Brasil, constrói-se a arte brasileira. Uma resolução fundada sobre duas questões que ainda aguardam formulações mais consistentes.

⁹ Limitamo-nos a indicar a divisão corriqueira nos departamentos de arte feita entre intelectuais engajados e os outros, tomados como socialmente desinteressados ou reacionários por operar uma analítica mais interna ao fenômeno da arte. A alcunha “formalista” recebera entre nós um uso em si sintomático.

Matheus Madeira Drumond é professor substituto no Departamento de Teoria e História da Arte do Iart-Uerj. Realiza seu doutoramento junto ao Programa de Pós-graduação em História Social da Cultura da PUC-Rio.

Referências

- AMARAL, Aracy. *Artes plásticas na Semana de 22*. São Paulo: Perspectiva, 1979.
- BRETAS, Rodrigo José Ferreira. Traços biográficos relativos ao finado Antônio Francisco Lisboa, distinto escultor mineiro, mais conhecido pelo apelido de Aleijadinho (1858). In: BRETAS, Rodrigo José Ferreira. *Antônio Francisco Lisboa, O Aleijadinho*. Rio de Janeiro: Diretoria do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, 1951.
- BRITO, Ronaldo. A semana de 22: o trauma do moderno. In: TOLIPAN, Sérgio et al. *Sete ensaios sobre o modernismo*. Rio de Janeiro: Funarte, 1983.
- CARVALHO, José Murilo. *Os bestializados: o Rio de Janeiro e a República que não foi*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.
- CHASTEL, Andre. Portinari (“Une semaine dans le Monde”). *Jornal de Notícias*, São Paulo, 17 nov. 1946. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/583138/1609>. Acesso em 11 nov. 2021.
- CHAUÍ, Marilena. *Brasil. Mito fundador e sociedade autoritária*. São Paulo: Perseu Abramo, 2000.
- CHIARELLI, Tadeu. Mário Pedrosa e Portinari: anotações sobre um texto esquecido. *ARS*, São Paulo, ano 17, n. 36, 2019, p. 21-40.
- CHIARELLI, Tadeu. *Arte internacional brasileira*. 2 ed. São Paulo: Lemos Editorial, 2002.
- COSTA LIMA, Luiz. Da existência precária: o sistema intelectual no Brasil. In: COSTA LIMA, Luiz. *Dispersa demanda*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1981.
- GONZAGA-DUQUE, Luiz. *A arte brasileira*. Rio de Janeiro: H. P. Lombaerts & Co., 1888.
- HEIDEGGER, Martin. Construir, habitar, pensar. In: *Ensaio e conferências*. Trad. Emmanuel Carneiro Leão, Gilvan Fogel e Márcia Sá Schuback. Petrópolis: Vozes, 2001.
- KOSELLECK, Reinhart. *Futuro passado: contribuição à semântica dos tempos*. Rio de Janeiro: Contraponto/Ed. PUC-Rio, 2006.
- MAMMÌ, Lorenzo. A arte depois da arte. In: *O que resta: arte e crítica de arte*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

- MARQUES, Luiz et al. Existe-t-il un art brésilien? *Perspective* [Online], 2, 2013.
- PEDROSA, Mário. Arte, necessidade vital. In: MAMMÌ, Lorenzo (org.). *Mário Pedrosa: arte: ensaios*. São Paulo: Cosac Naify, 2015.
- PEDROSA, Mário. Impressões de Portinari. Edusp, 2004 [1935]. In: *Acadêmicos e Modernos: Textos escolhidos III*. São Paulo: Edusp, 2004.
- PORTO-ALEGRE, Manoel Araújo. Litteratura e artes no Brasil. *Correio Oficial*, Rio de Janeiro, n. 149, 29 dez. 1834, p. 2-3.
- ROMERO, Sílvio. *Provocações e debates (contribuições para o estudo do Brasil social)*. Rio de Janeiro: Livraria Chardron, 1910.
- SCHWARZ, Roberto. *As ideias fora do lugar: ensaios selecionados*. São Paulo: Penguin Classics/Companhia das Letras, 2014 [1973].
- SEVERO, Ricardo. A arte tradicional no Brasil. *19&20*, Rio de Janeiro, v. VII, n. 1, jan.-mar. 2012. [Originalmente publicado em *Revista do Brasil*, São Paulo, ano II, v. 4, jan.-abr. 1917, p. 394-424. Texto com grafia atualizada].
- SMITH, Robert C. “João Frederico Ludovice an Eighteenth Century Architect in Portugal.” In: *The Art Bulletin*, v. 18, n. 3, [Taylor & Francis, Ltd., College Art Association], 1936, pp. 273–370.
- VARNHAGEN, Francisco Adolfo de. *História geral do Brasil, isto é, do descobrimento, colonização, legislação e desenvolvimento deste estado, hoje império independente, escrita em presença de muitos documentos autênticos recolhidos nos arquivos do Brasil, de Portugal, da Espanha e da Holanda. Por um sócio do Instituto Histórico do Brasil, natural de Sorocaba*. Tomo Primeiro. Rio de Janeiro: E. e H. Laemmert, 1854.
- ZANINI, Walter. Prefácio. In: ZANINI, Walter (org.). *História geral da arte no Brasil*, v.1. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 1983.

Artigo submetido em setembro de 2021 e aprovado em novembro de 2021.


Como citar:

DRUMOND, Matheus Madeira. A arte do Brasil. *Arte & Ensaios*, Rio de Janeiro, PPGAV-UFRJ, v. 27, n. 42, p. 130-150, jul.-dez. 2021. ISSN-2448-3338. DOI: <https://doi.org/10.37235/ae.n42.12>. Disponível em: <http://revistas.ufrj.br/index.php/ae>.

Um laboratório de artisticidades rendeiras na Paraíba: atravessamentos micropolíticos entre arte e moda

*A laboratory of lace artisticities in Paraíba: micropolitical
crossings between art and fashion*

Rogério D'Avila Ortiz

 0000-0002-6543-3021
contato@rogerioortiz.com.br

Resumo

As relações entre arte e moda já foram explicitadas por pesquisadores, estilistas e artistas. Em geral, o foco se põe na forma como a moda se apropria de elementos artísticos, indo além das exigências do mercado. Este ensaio propõe outra perspectiva, mais voltada para o que Erin Manning (2016) identifica como *artisticidade e gestos menores*, que seriam, aquela, um modo singular de ativar processos que radicalizam procedimentos a partir de uma filosofia da diferença e, estes, ativadores de campos de percepção. Assim, o que a moda faz não é simplesmente se apropriar de procedimentos da arte, mas atravessá-la, instaurando possibilidades de criação/reflexão. Além das discussões teóricas de atuação crítica de Glória Ferreira (2009), apresentamos uma experiência conduzida na Paraíba, para demonstrar a potência da *artisticidade* da moda em ativar movimentos micropolíticos.

Palavras-chave

Moda. Renda. Artisticidade.
Artesãs da Paraíba. Micropolítica.

Abstract

The relations between art and fashion have already been explained by researchers, stylists and artists. In general, the focus is on how fashion appropriates artistic elements, going beyond the demands of the market. This essay proposes another perspective, more focused on what Erin Manning (2016) identifies as artisticity and minor gestures, which would be, respectively, a unique way of activating processes that radicalize procedures based on a philosophy of difference; and activators of fields of perception. Thus, what fashion does is not simply to appropriate art procedures, but to traverse it, to establish possibilities for creation/reflection. In addition to the theoretical discussions of critical performance of Glória Ferreira (2009), we present an experience conducted in Paraíba, to demonstrate the power of fashion's artistry in activating micropolitical movements.

Keywords

*Fashion. Lace: Artistry.
Artisans from Paraíba. Micropolitics.*

Introdução

Este ensaio tem como objetivo relatar uma experiência, aqui considerada um laboratório de artísticas, que foi conduzida no Cariri paraibano. O resultado não se limitou às obras visuais que foram criadas no processo, mas, de certa forma, considera essas imagens pistas para acionar novos modos de percepção. Tais modos de percepção estariam relacionados ao que se tem discutido como filosofia da diferença para lidar com as singularidades das experiências, sem se ater ao binômio igual-diferente, mas pensando na diferença enquanto movimento. Entre os diversos autores que fazem parte desse campo de pesquisa, muitos de extração deleuziana, destaca-se a dançarina e filósofa Erin Manning, cujo tema de pesquisa tem sido justamente como lidar com as singularidades das experiências, sejam elas artísticas ou não.

O tema da artísticas, que aparece em diversos textos da autora, mas é formulado no livro *Gesto menor* (2016), refere-se a um estado que compartilha características do fazer artístico, mesmo sem gerar necessariamente obras de arte ou, melhor dizendo, sem se preocupar com a classificação de produtos e processos como arte (ou não). O mais importante, no caso, é observar como a artísticas gera *gestos menores* que seriam gestos aptos a abrir novos campos de percepção. Inspirada pela análise de Gilles Deleuze (2014) acerca da literatura de Franz Kafka como uma literatura menor, Manning parte do pressuposto de que menor não significa algo pequeno em escala, mas, no contexto deleuziano, refere-se a possíveis ativismos, com potência para criar movimentos.

Pensando nas epistemologias do corpo e da arte a partir de uma rede de pensadores da semiótica, das ciências cognitivas e da filosofia, a hipótese de Christine Greiner (2017) – a arte tem aptidão para fazer da alteridade um estado de criação – também de certa forma está alinhada ao pensamento de Manning. A arte também não é entendida como produtora de obras de arte, estando muito mais voltada para seu viés de artísticas, que, no caso de Greiner, retoma os estudos de Yasuo Yuasa (1987) sobre concepções de corpo e arte no Japão. Em poucas palavras, o que parece mais relevante é testar processos de criação e não apostar na produção de resultados ou produtos.

Ao observar os encontros como fonte de inquietação entre artistas e pesquisadores, a arte consoante ao movimento da vida, se faz necessário investigar modos de agir da crítica como permanente acontecimento convocados por

Glória Ferreira (2009). A pesquisa-criação e sua escrita acerca dos encontros no ato de testemunhar os caminhos da percepção e apreciação das imagens criadas com as rendeiras do Cariri paraibano observa a transformação dos pontos de vista da crítica sobre os acontecimentos artísticos e suas descrições, modos de validar e interpretar. Convoca o artista como primeiro crítico de seus processos de criação.

Um laboratório de artisticidades na Paraíba

Tudo começou com meu encontro com Donna Liu (rendeira), Marlene Leopoldo (mestre em renda renascença), Romero Sousa (consultor criativo e estilista), Renata Quirino (secundarista e *performer* na cidade do Congo, PB), Djanete Figueiredo (artesã), Neudenise (pesquisadora e professora). A análise poética do material fotográfico foi realizada com Wagner Monteiro (jornalista), Angela Peres (antropóloga e artista) e Ierê Papá (mestre em comunicação e semiótica pela PUC-SP e artista). Nossa proposta (Rogério e Romero) era produzir imagens fotográficas que contribuíssem com a artesã Donna Liu e a mestre em renda renascença Marlene Leopoldo na difusão colaborativa de seu ofício e de sua arte. No processo, surgiu a proposta de lidar com imagens inicialmente invisíveis, mas que são desveladas na temporalidade dos encontros. Tais imagens poderiam potencializar a discussão sobre o alcance das fotografias e a criação artística a partir de uma tessitura rendada.

Dois movimentos foram primordiais para que o universo das mulheres rendeiras da Paraíba fizesse parte do campo de possibilidades de interesse dessa pesquisa. O primeiro surgiu com a proposta do minicurso “Moda, Artesanato e Novas Formas do Audiovisual”,¹ realizado durante o 12º Colóquio de moda,² no campus do Centro Universitário de João Pessoa – Unipê, em setembro de 2016. Em fevereiro de 2019, viajei novamente de São Paulo à Paraíba e de João Pessoa-PB

¹ O objetivo foi tecer uma rede de relações no universo do artesanato, da fotografia e do audiovisual, bem como oferecer um espaço aberto para o convívio e promover um estudo histórico parcial sobre o artesanato, confeccionar uma peça completa, observar a fotografia – do documento à arte contemporânea – e novas formas do audiovisual. Durante o curso projetamos a composição de um editorial fotográfico e um *fashion film* com os participantes.

² Disponível em: <https://coloquiomodacom.br/>. Acesso em 7 jan. 2021.

até Exu, em Pernambuco, chegando ao destino final, a cidade de Monteiro, no Cariri paraibano, onde, durante estada de 15 dias, transitei com Romero Sousa, Wagner Monteiro e Djanete Figueiredo pelos distritos de Camalaú, São Sebastião do Umbuzeiro, São João do Tigre, Congo e Zabelê, ambiente no qual se popularizou a produção de renda renascença naquela região.

As ações que originaram essa pesquisa ocorreram diretamente com a cooperativa Renasci,³ que faz parte do Conselho das Associações, Cooperativas, Empresas e Entidades Vinculadas à Renda Renascença – Conarenda. Utilizamos peças confeccionadas com técnicas diversas, desde sua modelagem específica, tingimento natural e a técnica em *patchwork* – trabalho com retalhos –, ao experimento sobre o objeto renda renascença inacabada, ainda em desenvolvimento. E, assim, durante as ações, manifestou-se o processo de modelar *in vivo*, utilizando peças de renda renascença de Donna Liu ainda montados em seu suporte, o “saco de cimento vazio”. O suporte recebe renda renascença e é esculpido no corpo de Renata Quirino pelo estilista e consultor criativo Romero Sousa. O corpo da *performer* é ponto de partida para receber a arte e o ofício de Donna Liu, como “um jogo” do fazer artístico das rendeiras junto aos estilista, fotógrafo e cineasta, em relação direta com o ambiente. Por fim, transitamos no universo das causalidades, com o propósito de expandir o conceito de “artesanato” e problematizar o estudo da forma e da estética, além de pequenas percepções para uma investigação da “escultura social”.⁴

Por meio da composição de imagens, observar a temporalidade e a fluidez na comunicação, mais do que representar sua existência e analisar um objeto dado *a priori*, transmitir alguma informação ou ideias feitas é vivenciar perspectivas

³ Associação que abrange todo o Cariri paraibano, a Renasci é herança da extinta Assoam, fundada em 2001 como resultado de consultorias realizadas pelo projeto Cooperar, do governo estadual. A ação foi posterior ao programa de desenvolvimento da renda renascença “Rendas do Cariri”, realizado entre 1998 e 2000 por algumas prefeituras municipais da Paraíba, a Oscip Para’iwa e o Sebrae. Disponível em: <https://www.artesol.org.br/renasci>. Acesso em 2 maio 2020.

⁴ “Na Escultura Social, o artista Joseph Beuys [1921-1986] refere-se ao princípio da linguagem e à presença do corpo como meio de comunicação. A fala, que requer pensamento e raciocínio, e os comportamentos, que implicam [...] atitudes e relações; ambos requerem uma estrutura cultural, filosófica, política e histórica”. Disponível em: https://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1678-53202013000200074. Acesso em 22 out. 2020.

instituídas no encontro. Não saber aonde essas ideias chegarão ao fazer as fotografias e o audiovisual proporciona circular entre a imagem como documento, no sentido de um registro performativo, poético, descritivo à produção de fabulações com a arte contemporânea. Semeando, assim, a abertura de um espaço para o desdobramento dos acontecimentos. A perspectiva poética engendrada na intelectualização do artista “desloca o fazer artístico da produção de objetos para a constituição de uma rede de significações, em que se agenciam dispositivos visuais e discursivos” (Ferreira, 2009, p. 39). A partir dessa perspectiva a atividade da crítica é convocada a transformar-se, talvez como diz Thierry de Duve (apud Ferreira, 2009, p. 39), como “testemunha”.

Sendo assim, o *texto-renda* transita na possibilidade de reconhecer o mundo por seus níveis de percepção, pois, na rede, organizaram-se processos que ultrapassam as margens das imagens; são fluxos que, por sua vez, constituem fatos históricos. Os encontros presenciais e seus desdobramentos no universo das mediações elaboram traços implícitos da escultura social e são identificados a cada procedimento que é elaborado na confecção da renda renascença: riscar, alinhar, tecer, dar acabamento, lavar e passar. Neste demonstra-se que cada uma dessas fases na manufatura da renda renascença dialoga com modos de existir que reverberam na composição de fenômenos social, econômico e político.

Enraizada na delicadeza do gestos de sua mão com a agulha e linha, mulheres do sertão brasileiro ornamentam superfícies de diferentes espessuras, texturas entre formas e volumes, conduzem o fio de algodão impregnado de suas experiências e, alinhavando o lacê, inventam na escultura social uma metáfora de sobrevivência. Compõem traços e configurações visando transpassar qualquer determinação ou elemento fixo para a composição de imagens.

As trocas que se dão no encontro nos fazem indagar o que é realmente esse objeto que se tornou fotografia. Dessa maneira, a composição das imagens desabrocha e transborda a margem da fotografia. Esse texto-rede estimula o voo da gravidade corporal no agora. E tal movimento pede a cada instante um novo olhar sobre as potências e os limites da arte fotográfica em seus modos aliados às práticas do diálogo como experiência única, tornando-se radical, “como síntese entre o tempo e o espaço – tempo real e espaço literal” (Ferreira, 2009, p. 36).

No Brasil, os acontecimentos sociais e culturais relacionados à renda renascença têm início nas instituições religiosas desde a chegada de freiras

francesas no país,⁵ especificamente no Colégio Santa Tereza, em Olinda, Pernambuco. O discurso sobre a construção da Igreja de Nossa Senhora do Desterro, conhecida também como Igreja de Santa Tereza, foi edificado a partir de uma promessa do general João Fernandes Vieira, com a conquista vitoriosa na guerra contra os holandeses na Batalha do Monte das Tabocas (1645). A partir da fundação do Convento de Santa Tereza, em 1686, desde a entrega da igreja aos Carmelitas Descalços,⁶ foi na época a única formação religiosa que tinha como fundamento a mulher – Santa Tereza como mãe e fonte primeira de uma humanidade em que a forma feminina precede a masculina, algo incomum na história religiosa. Nessa época de 1862, o Convento/Colégio Santa Tereza, administrado pelos Carmelitas Descalços, acolhia crianças órfãs e jovens das cidades vizinhas para lhes proporcionar educação a fim de que se tornassem mulheres “prendadas”. No decorrer dos anos as freiras promoveram encontros com a comunidade, motivo pelo qual, acusadas de incitação popular, foram destituídas do colégio. A partir desse acontecimento até os dias atuais o espaço da Igreja/Colégio Santa Tereza é gerido pela Santa Casa de Misericórdia do Recife.⁷

No processo de aprendizagem da renda renascença por jovens locais junto às freiras, que flui nos encontros no colégio, o ofício se desloca do convento, encontrando novos ambientes e, assim, descobre a deriva. O corpo rendeiro vai ocupando o espaço público das feiras livres e transita entre Pernambuco e Paraíba. Torna-se uma atividade familiar, a partir de então transmitida de geração a geração nos ciclos das mulheres sertanejas, que nas mãos e na voz repassam seu ofício. Essas ações são transformadas em força contra os ritmos da escassez para cerca de 600 famílias que esculpem em renda sua arte e são localizadas na franja ocidental do planalto da Borborema, no Cariri paraibano, uma das áreas mais secas do Brasil.

Aí são evidenciados os fluxos de saberes e ramificações na constituição das tramas históricas entre mulheres religiosas, crianças órfãs, artesãs, cidadãos,

⁵ Disponível em: <https://datasebrae.com.br/ig-cariri-paraibano/>. Acesso em 15 maio 2020.

⁶ Disponível em: <https://jc.ne10.uol.com.br/canal/cidades/geral/noticia/2018/05/21/igreja-de-santa-tereza-foi-construida-como-pagamento-de-promessa-339814.php>. Acesso em 18 maio 2020.

⁷ Disponível em: <http://www.santacasarecife.org.br/educandario-santa-tereza-reune-ex-alunas-em-encontro-emocionante/> Acesso em 18 maio 2020.

feirantes, mascates. Diante dos olhos e no feitiço, tudo se reúne no coletivo das mulheres que atualmente integram associações e cooperativas promotoras do conhecimento de si, consolidado como movimento artístico, processo de aprendizagem e relações interpessoais para a edificação de uma economia circular. A organização em cooperativas e associações é de extrema importância na composição do ato de fala, e a voz que detém o saber render passa a ser a mola propulsora para conseguir o sustento de suas famílias. A renda renascença é modo de existir sustentável, e a sua relevância no silêncio fecunda na rede de afeto a potência entre as rendeiras e a sociedade, sendo o ofício artesanal uma desestabilização na escultura social.

Se, tradicionalmente, o artista encontrava na mudez ou no subjetivismo a melhor forma para situar o seu trabalho, deixando ao crítico a tarefa de conceituá-lo, hoje esta posição não encontra mais sustentação. Uma atitude de ação substitui globalmente a de contemplação (Zilio apud Ferreira, 2009, p. 38).

A renda renascença afeta cultural e economicamente toda a região do Cariri paraibano. Em determinados momentos do convívio com certos “empreendedores”, as rendeiras absorvem um certo discurso neoliberal para continuar realizando sua arte e conquistar seu espaço de autonomia financeira. No entanto, é evidente a importância desse trabalho, pois, desde sua constituição a partir dos mosteiros às feiras livres, as mulheres rendeiras permanecem com seus processos de escuta e de silêncio, uma espécie de artífice para o corpo que compõe a rede. Ao expandir a reflexão desse trabalho artístico, a vitalidade de subjetivação histórica das artesãs se amplia e encontra possibilidade social de existência mais contundente edificada no silêncio e na escuta. Os acontecimentos esclarecem e evidenciam a urgência em difundir com qualidade essa arte primorosa. Mais do que produtoras de um ofício, as rendeiras são um índice de realidade no sertão brasileiro. Assim, a voz das artesãs emerge para o “ativismo involuntário” mas necessário à sobrevivência das mulheres e suas famílias a partir de seu ofício e arte. Nesse sentido, indagamos se a renda renascença seria uma oportunidade estratégica e subversiva das mulheres nordestinas contra a Igreja e o patriarcado.

Entre rede e renda renascença: diásporas sociais no Cariri paraibano

As aproximações aos atos rendeiros proporcionam observar com sutil atenção, a cada “gesto menor” (Manning, 2016), essa potência de ativismo. Não é menor no tamanho e, sim, no corte perceptivo como forma de desestabilizar o sistema social, político e econômico. A crescente nomeação de conceitos e teorias por artistas a partir da abertura de seus processos, peculiar à pesquisa-criação, introduz novos modos de transpassar a “articulação com o enunciado crítico” (Ferreira, 2009). Enlaces que fazem parte das fases na confecção da renda renascença e abrem caminho para expor as alegorias dessa arte centenária integrada ao corpomídia artesão que passa a ser compositor de imagens visíveis e invisíveis. Essa noção de corpomídia, desenvolvida por Katz e Greiner (2015), admite o corpo como um processo em permanente constituição nas relações com o ambiente e outros corpos, e nunca como um *a priori*. Nesse sentido, tanto o corpo constitui a renda, como a renda constitui o corpo.

O riscar⁸ – seja flor ou arabesco – é a base para o início do processo de criação da renda renascença. O segundo passo é o alinhavar; o terceiro é tecer; o quarto movimento é o acabamento; e, por último, o lavar e passar a renda renascença. O riscar é a criação do mapa para a confecção da renda. A maior parte das rendeiras não compõe sua planta baixa, passa a fazer cópias com lápis e papel vegetal ou xerox desses mapas/desenhos por outras artesãs para a composição de seu ofício. Por outro lado, a rendeira esculpe imagens com a criação de pontos dentro dessa forma que o desenho delimitou. Em alguns casos, elas têm a capacidade de criar novos pontos. São mais de 60 tipologias⁹ no Cariri

⁸ Em relação à escassez de desenhista, Nóbrega (2005, p. 119) associa o número reduzido de artesãs que riscam com o pouco domínio do lápis. Ele comenta que “a falta de treino para com a escrita, torna a atividade do desenho ainda mais complexa para essas mulheres, que em muitos casos são analfabetas ou possuem pouca educação formal”. Disponível em: <https://docplayer.com.br/39881648-Tecendo-as-tramas-historicas-do-passado-e-do-presente-das-mulheres-rendeiras-do-cariri-paraibano.html>. Acesso em: 9/1/2021.

⁹ Disponível em: <https://www.artesol.org.br/renasci>. Acesso em 9 maio 2020.

paraibano. Os pontos¹⁰ preenchidos de vozes que compuseram o saber render são habilidades que acontecem com a exaustão de gestos, no exercício contínuo do devir renda.

O trabalho de riscar abre caminho para o coletivo das rendeiras em associações e cooperativas, contribuindo para a emancipação criativa do gesto individual firmado nesse lugar comum das artesãs, onde mulheres compõem a rede de saberes. A observação permite perceber a importância do tempo e a necessidade de permanecer com o objeto e com ele experimentar diversos modos de agir, até mesmo chegando à exaustão. São movimentos que se constituem como procedimentos ao entrar no fluxo dos gestos de riscar e criar pontos, que tecem com cada uma das reproduções. Tudo é nutrido pelo tempo. Desse modo, pode-se encontrar a potência do silenciar-se para dizer. Nos encontros, o diálogo entre as rendeiras, que estavam em estado de silêncio (para conhecimento de si e de sua criação), promove outras perspectivas sobre os acontecimentos em relação direta ao ambiente, sejam eles individuais ou coletivos. Ao se unir para uma produção estética de seu ofício, as rendeiras mostram em suas atitudes uma série de intenções que viabilizam enxergar outros modos de vida. Assim, produzem novos enlaces, esculpidos na abertura do processo de criação dentro das associações e cooperativas.

Em paralelo ao gesto rendado, escrever sobre certos acontecimentos exige um modo de silenciar, em que uma escuta surge no estudo com o convívio, acaso cercados por imagens fotográficas e leituras. Pode-se afirmar que existe um ato antropofágico em que o pesquisador, fotógrafo e cineasta une cada fragmento imagético em seu estágio de criação à análise e ao compartilhamento. Gera-se na história vivenciada um movimento de incorporação do devir rendeira e abre algumas possibilidades de aproximação para o estudo do tempo do artífice e suas aplicações na escrita do corpomídia artesão.

¹⁰ No Cariri, os batizaram com nomes concretos ou abstratos. Quando concretos, remetem sempre a um objeto que pertence ao cotidiano dessas rendeiras, seja ele da flora (abacaxi e flor), seja da fauna (aranha, besouro, caramujo, mosca e traça), seja de astros celestes (lua e sol), seja de uso rotineiro (balaio, cestinha, corrente, crivo, ilhós, laço, malha, nervura, meia, passagem, richelieu caseado, richelieu torcido, sianinha amarrada, sianinha simples, torre, vassoura e xadrez), seja nome de comida (arroz, chiclete, cocada, pipoca e xerém) ou de santo (são paulo). Quando abstratos, podem simbolizar os laços afetivos vividos e desejados por essas mulheres (amor seguro e dois amarrados). Disponível em http://pos-graduacao.uepb.edu.br/ppgfp/download/turma2014/DISSERTACAO_Rafael_versao_final.pdf. Acesso em 9 jan. 2021.

As proposições rendeiras, ao produzir subjetividades nesse lugar comum, ampliam a vitalidade de seus gestos e dialogam diretamente com a artisticidade, contribuindo para o processo de criação das imagens, e as suas fases se encaixam para a reflexão desse *texto-renda*. Para tornar-se novo de fato e desestabilizar a produção de imagens e a escrita, é interessante observar o que está contido na experiência, na confecção exaustiva desse gesto até que realmente crie o enlace “perfeito”. As rendeiras convidam a mergulhar no encontro e, primeiramente, realizar em silêncio o ofício. Tal provocação possibilitou ao corpo do pesquisador/artista observar diversos aspectos que surgem na criação das imagens fotográficas e também na escrita. É evidente o desejo de copiar o que se está mostrando fértil, e na reprodução exaustiva chega-se ao instante em que se manifestam reflexões fragmentadas dessas “cópias” que estão nas imagens invisíveis do encontro do corpo com o ambiente. A consequência contida na exaustão dos gestos aliada ao silenciar promove um acontecimento significativo para o pesquisador/artista ao olhar para seu próprio querer, e o resultado dessa avalanche de sensações contidas nos fragmentos convoca a abertura deste processo.¹¹

O fato de ter alguém para quem mostrar o processo de pesquisa muda a configuração do corpo do pesquisador/artista (corpomídia artesão) e transforma o que está sendo nomeado. O riscar torna-se metáfora ao promover vitalidade dentro da vulnerabilidade do gesto inacabado. No exercício exaustivo do ofício inacabado, a abertura de processo contém a possibilidade de desabrochar até mesmo antes do encontro com o convidado, porque o outro já existe com a intenção de abertura processual.

¹¹ Durante os acontecimentos que contemplam dois anos de experimentos, entre imagens e escrita para a tese de doutorado, aconteceram algumas dinâmicas que proporcionam a abertura do processo para a escrita do artigo: Angela Domingos Peres é doutora e mestre em antropologia social pelo Museu Nacional (MN/PPGAS/UFRJ) e bacharel em ciências sociais pela Unesp (campus Marília). Atriz e escritora, encontrou na encenação um caminho de potência para trançar saberes e poetizar realidades ao relacionar antropologia e arte. Ativista da luta antirracista há 20 anos, Angela orienta sua busca por liberdade tanto em termos epistemológicos quanto estéticos. Se afirma como alguém que trabalha todos os dias pela liberdade, como expressa na apresentação de seu livro *Anja – Quando me fiz inteira* (2020). E, também, Ierê Papá, formado em artes cênicas pelo Ifce, especialista em técnica Klauss Vianna e mestre pelo Programa de Comunicação e Semiótica, ambos pela PUC-SP. Integra desde 2014 o Coletivo Teatro Dodecafônico (SP).

É interessante para o pesquisador/artista dialogar com autores e pesquisadores, e, principalmente, assumir outros modos de agir, causando assim uma abertura de processo na história, como a rendeira que elabora uma transcrição¹² durante o ofício. A artesã produz uma nova forma de diálogo, desenvolve sua comunicação, e, ao alinhar esses traços com outras vozes, cria um novo início de sua escrita,¹³ instaura o que não pode ser visto em uma primeira aproximação, desterritorializa seu corpo. Exige do pesquisador/artista novos modos de alinhar o lacê para a produção do *texto-renda* e passa a agir no “ar do tempo” mais profundo, no qual se fazem investigações convergentes em domínios muito diversos” (Deleuze, Guattari, apud Rolnik, 2018, p. 29).

Exclusivamente concebido por artistas, o Almanaque do cavaleiro azul (Blaue Reiter), publicado em 1912, por Franz Marc e Kandinsky, ressalta o caráter problemático da crítica não poética diante da alta responsabilidade dos artistas com a teoria da arte moderna: “Está claro que o próprio artista é o primeiro a dever se pronunciar sobre as questões artísticas”. Esse corpus teórico que envolve a arte moderna estabelece uma relação entre teoria e práxis na qual o pensamento plástico se desenvolve em incessante dialética entre a prática artística e o pensamento teórico (Ferreira, 2009, p. 33-34).

O alinhar – seguir as mãos das rendeiras que alinhavam ao tocar cada fase de seu processo de criação – é um exercício fascinante na aproximação de afetos traduzidos em renda. Ao observar a união desse conjunto de ações conectadas às suas vozes afetuosas, que compartilham o seu saber rendar, percebeu-se o modo como englobam cada uma de suas habilidades individuais no coletivo.

¹² O neologismo *transcrição* surge na obra de Haroldo de Campos (2011) no ensaio *Da tradução como criação e como crítica*, pela primeira vez apresentado ao público em 1962, no III Congresso Brasileiro de Crítica e História Literária, realizado na Universidade Federal da Paraíba (Disponível em: https://www.bing.com/search?q=no+III+Congresso+Brasileiro+de+Crítica+e+História+Literária%2C+realizado+na+Universidade+Federal+da+Paraíba+%28Queiroz%2C+2011&q=n&form=QBRE&msbsrank=0_1__0&sp=-1&pq=no+iii+congresso+brasileiro+de+crítica+e+história+literária%2C+realizado+na+universidade+federal+da+paraíba+%28queiroz%2C+2011&sc=1-120&sk=&cvid=21C87EA49C-FD4B0F9B08F15F9E94C6DE).

¹³ Ingrid Farias Fechine Oliveira defende a tese *Tessituras da voz: cultura e memória da “Renascença” na voz das rendeiras da Paraíba, Brasil*, 2010. As rendeiras criam sua própria escrita ao tecer a renda renascença.

Produzir os enlaces da renda ao cotidiano é uma proposição que segue características em estado de fabulação, com a almofada no colo, agulha e linha na mão protegida com dedal, lacê fixo no papel, um traço e a permanência dos encontros. Dessa maneira, com os materiais próximos ao corpomídia artesão, chega o momento de alfinetar o ponto de início da investigação-proposição: criar imagens fotográficas para difusão de uma arte centenária em nome das mulheres rendeiras Marlene Leopoldo¹⁴ e Donna Liu. Esse “novo” início, porém, não determina o final da primeira escolha e, sim, a afirma ainda mais, no tempo e espaço, com a possibilidade de novos movimentos. O ato da fixação do segundo alfinete visa produzir imagens da renda renascença em confecção no suporte saco de cimento, como arte sustentável de Donna Liu, que lança mão do que está à disposição em seu sítio. Nesse ativismo estético e político em sua confecção, mexe na configuração de seu ambiente com seu ofício que recicla e ressingulariza gestos; sua renda renascença, tão delicada e firme no traço, desestabiliza dimensões corporais e materializadas.

Tecer – terceiro movimento de criação, composição efetiva das subjetividades – é nomear arte e vida na rede indexada. Observando os interesses, vontades e necessidades, essa nomeação de pontos, seja ela de ordem da natureza, fauna, cotidiano ou celestial,¹⁵ é instrução para criar pontes de comunicação entre percursos áridos vivenciados pelas mulheres artesãs. Durante o tecer é interessante apurar a proposição que surge no “esquecer” – tirar a rigidez –, deixar existir o objeto que é a produção da imagem fotográfica que surge no encontro. Não dá para antecipar essa relação e ordem das coisas. A metáfora do esquecimento surge para alinhar a produção de imagens à rede ao tecer a renda renascença e busca possíveis nomeações para mergulhar na arte e na vida com as artesãs. Priorizar as relações é nutrir esse estado de esquecimento do “objeto-imagem”, em que transbordam as possibilidades de contemplação, e aguardar o vir a ser da imagem. Neste estudo, é associado ao ato de tecer um novo ponto em renda.

¹⁴ Mestre em renda renascença, Marlene é fundadora da associação Renasci, em 2001.

¹⁵ A partir de cada uma desses ambientes são nomeados os pontos da renda renascença, como, por exemplo, o ponto abacaxi, sianinha, torre, emaranhado, que surgem nas conversas dentro das cooperativas entre suas associadas

Caso exista, a caçada do objeto-imagem por parte do pesquisador-fotógrafo delimita demasiadamente as sensações que essa escolha pode produzir como produto e também elimina grande parte do processo. E, assim, é como fotografar cada instante com uma lente de longo alcance, a teleobjetiva, que tudo vê, captura, registra a distância; é colocar o drone no campo de guerra para capturar informações – portanto, mesmo que haja muitos metros de separação entre o corpo que vê e o objeto-imagem, os detalhes são primorosos –, passando a ser o corpo caçador de imagens deslumbrantes e higienizadas.

O processo do encontro entre o render e o fotografar é objeto de estudo ao proporcionar desvio perceptivo, ou seja, criar outras necessidades e permitir a abertura dos sentidos dos envolvidos na construção coletiva. Desse modo, o corpomídia artesão compõe condições que não se costumam considerar estéticas, da natureza do encontro, trazendo uma crítica à restrita história da arte. Ao incorporar as texturas da terra rachada, a água das chuvas que produz piscinas nas escavações naturais das rochas complementa a falta de água do sítio de Donna Liu e também é possibilidade para criar fabulações e imagens fotográficas. Abrir a escuta para a ambiência sonora que é composta com o canto do galo sobrepõe as falas das artesãs Donna Liu, Marlene, Neudenis, Romero, Djanete – e o cachorro late, a vaca muge, e cada um compõe o todo; essas perspectivas são de extrema importância para a aproximação, compreensão e discernimento da realidade processual –, abre caminho para investigação estética e política. Fortalece as raízes das relações para o florescer das imagens invisíveis, contribuindo desse modo para uma possível contextualização dos acontecimentos, e torná-las visíveis.

O tempo materializa no corpo das rendeiras suas próprias realidades e relações com o campo da escassez dos materiais para composição de seu trabalho artístico. Quando questionada sobre sua relação com o trabalho artístico, Donna Liu responde sempre com alegria, sorriso, brilho no olhar e, claro, com sensatez: “Eu preciso arrancar meu serviço. É meu trabalho”.¹⁶ Por outro lado, temos também como resposta, “eu estou embelezando a minha casa e as

¹⁶ Ortiz, Rogério D'Ávila, obra audiovisual para tese de doutorado em comunicação e semiótica, com data prevista de defesa em junho de 2022.

minhas netas”.¹⁷ Donna Liu, 71 anos de vida, encontra em seu corpo a gênese do *slow fashion*.¹⁸

Donna Liu não se contenta com materialidades usuais ou a falta de suporte para confecção de sua arte, muito menos com os acontecimentos de seu entorno. Costura sobre sacos de cimento sua renda renascença, de forma tão delicada e firme no traço, que instaura seu microativismo. Sua arte de viver mexe na configuração de seu ambiente, convoca a aranha do sertão paraibano ao trabalho diário em seu ofício, Donna Liu cria a rede com suas mãos e voz de mulher, avó, mãe, artista. Ela se apropriou de seu entorno com legítima atitude estético-política ao ensinar renda renascença para mulheres que trabalhavam com enxada no campo escaldante do sertão, sobreviventes nos assentamentos próximos à casa da artesã. Aliada a essa iniciativa, ao compartilhar o saber render, amplia sua relação com outras mulheres e com o ambiente da região do Cariri paraibano.

O lavar e o passar definitivamente compreende o último toque das mãos das mulheres artesãs na renda renascença. Confeccionada na cor branca na maioria dos projetos, a descoberta recente é seu tingimento natural, que proporciona cores para a renda – vermelho, marrom, bege e azul. E, assim, a renda renascença ocupa o espaço público para a expansão do trabalho e, consequentemente, surge um novo desafio a ser enfrentado sobre a territorialização e desterritorialização: a importância está em nomear o ofício renda renascença por quem confeccionou, nesse caso a rendeira. E, concluindo essa fase do processo, o lavar e passar. A mestre em renda renascença Marlene Leopoldino¹⁹ é convocada a realizar esse traço nominal para as rendeiras, que criam novos pontos e produzem peças completas, para que não fique no tempo do esquecimento essa descoberta de escultura, com linha e agulha, pelas artesãs que experimentam o gosto da criação de um novo gesto rendeiro.

¹⁷ Ortiz, op. cit.

¹⁸ *Slow fashion*, no sentido proposto pela pesquisadora e educadora Kate Fletcher, em 2007. Fletcher concebeu essa expressão motivada pelo movimento *slow food*, que cultiva a qualidade da alimentação desde a sua plantação até a refeição.

¹⁹ Marlene aprendeu a renda renascença com sua mãe aos sete anos de idade e aprimorou com sua tia Linda, Maria Grinalda. Desenvolve inúmeros cursos no Sebrae compartilhando seu saber render. Viaja por países difundindo a renda renascença, entre eles estão Uruguai, Portugal e França. No Brasil, participa de feiras de grande porte em São Paulo, Paraíba, Pernambuco, Belo Horizonte, Rio de Janeiro, etc.

O afeto na rede e algumas obras visuais resultantes do processo

Desde o início dessa investigação, ao observar os encontros com as artesãs e a criação da imagem fotográfica com as peças da rendeira Donna Liu, em estágio processual, e com a arte de Marlene Leopoldo sobre o corpo da secundarista Renata Quirino, não poderia haver uma única identificação e análise crítica para esse conjunto de imagens-encontros. Dentro desse ambiente complexo que convoca o estudo da escultura social, o entorno da imagem e das relações não surge de imediato para quem é mero observador. Sendo assim, foi necessário buscar o estado inacabado das imagens para que, desse modo, uma das partes não anulasse a outra, mas apenas a desestabilizasse momentaneamente, tornando-as vulneráveis em determinada análise e potentes a partir de outro ponto de vista. Tais forças constituem uma possível polaridade entre potência e vulnerabilidade, porém, ao trabalhar com um fluxo de criação nas imagens fotográficas, o que era “oposto” converge em codependência. Vê-se a potência do estudo em permanente tensionamento, o que produz atravessamentos suficientes para esculpir o tempo da arte aliada à vida. Todas as fotografias incluídas a seguir são obras visuais que fazem parte de minha pesquisa de doutorado.

Figura 1

Donna Liu, *Vazio*, arte em renda renasceça fixa no suporte saco de cimento
Fonte: Rogério Ortiz, Cariri paraibano, vilarejo Santa Catarina, jan. 2019.



No vilarejo Santa Catarina, Sítio de Donna Liu, um corpo na paisagem. O corpo está sobre torrões de areia. É o que resta de uma casa de pau-a-pique; demolição, madeiras misturadas com areia, imersas na lembrança de um ateliê/casa, onde se fez renda renascença, resíduos da ex-morada da artesã Donna Liu. O espaço deixa rastros, nem o tempo pode apagar a morada criativa no meio do sertão, o *Escombro-Casa* que desaba as lembranças de criança ao aprender, desde os seis anos, seu ofício, e torna-se arte de viver, sustenta família e compartilha sabedoria para outras mulheres emanciparem suas vidas. Agora, a ex-morada é areia solidificada pelo sol enquanto suscitadora de movimento escultural, expandindo as reflexões da criação estética, artística e política. Donna Liu: “Sentia-me mais segura no meu barraco de pau-a-pique. Mais do que nesta casa de tijolos”.²⁰ Percebeu-se que esse cimento é pra quem não sabe viver ao ar livre, na brisa do sertão, vento entra pela fresta do barro e alivia o calor do corpo, e traz o frescor da luz da lua ao anoitecer. Donna Liu compõe e dispõe de versos esculpidos com agulha e linha sobre saco de cimento; o suporte simboliza o imperialismo. É resíduo do conteúdo que constrói casa de alvenaria e destrói lembranças e segurança afetiva nas mãos da artesã, é um elo antropofágico da cultura do Cariri à Maison de Paris. A arte de Donna Liu constitui não somente um objeto de luxo e subsistência, mas proporciona vitalidade, esperança edificada no trabalho ininterrupto ao arrancar com suas mãos o serviço. A renda renascença de Donna Liu é resultado de gestos que ampliam as dimensões da experiência em seu estado de cooperação. Produzem energia para levantar o que é controverso e precário, afirmando o gesto menor como possibilidade de (re) existência.

Técnicas experimentalistas são usadas para resolver problemas complexos de formas simples, com a compreensão de quem aprendeu sua arte primeiramente para ser uma “mulher prendada”. São a satisfação e o amor que compõem esse corpo juvenil de Donna Liu, aos 71 anos, que sobe veloz, em passos sutis e firmes, nas pedreiras de seu entorno para mostrar onde tem água e céu azul para composição de imagens fotográficas, e criar junto de sua mais nova “neta-boneca”, a *performer* Renata Quirino, para quem Donna Liu já é *vóinha*. Afeição genuína de um encontro artístico compõe vitalidade; artisticamente engajados na dinâmica

²⁰ Ortiz, op. cit.

do encontro estão Djanete, Romero, Neudenise, Rogério, Wagner. No campo árido e íngreme, surge um menino, M.A., de nove anos, que, com sua habilidade, mostra atalhos nas rochas. As sugestões de novos caminhos são bem-vindas para os que não conseguem acompanhar Donna Liu no caminhar pelo terreno das rochas sertanejas. Assim, todos puderam seguir, a caminho do topo, orientados por uma criança que brinca ao ensinar caminhos escondidos, ambiente privilegiado da brincadeira de encontrar piscinas naturais em meio ao cerrado do Cariri.



Figura 2

Marlene Leopoldo, *ÁguAr*,
renda renascença com
tingimento natural
Fonte: Rogério Ortiz, Cariri
paraibano, vilarejo Santa
Catarina, jan. 2019.

ÁguAr é a edificação do impossível nas mãos de Marlene e Donna Liu para produzir imagens de seu trabalho e arte para além das imagens documentais ou em nome de outro artista, estilista, *designer* de moda. No curso da história dessas mulheres criadoras de vitalidade única, essas composições imagéticas possibilitam novas lições, tarefas para trazer à tona as imagens visíveis e invisíveis misturadas, borrar as convenções da forma e da cor, ou seja, “por uma teoria crítica da arte durante os movimentos constitutivos da experiência” (Dewey, 2010). “Eu faço por amor; mas a gente precisa ganhar dinheiro, é meu trabalho, né?! Pena que hoje a gente trabalha muito e não querem pagar o que vale”,²¹ afirma Donna Liu.

²¹ Ortiz, op. cit.



Figura 3
Marlene Leopoldo, *ÁguaAr*,
renda renascença com
tingimento natural
Fonte: Rogério Ortiz, Cariri
paraibano, vilarejo Santa
Catarina, jan. 2019.

Viver e ser tocado pelo amor desabrocham a vontade, assumidamente unem a loucura e a sabedoria nessa dança de contato improvisação,²² ávidas por um novo movimento, imersas na água das escavações naturais, reserva em meio às rochas, pouca água, terra rachada. São lugares que já fazem parte da paisagem interiorizada no processo de subjetivação dos cidadãos do Cariri paraibano. E a fluidez do vento quente no sertão é brisa, contida na experiência da arte de viver. E o tempo, presente, é desafiar meios hegemônicos com ações em que o fazer artístico-acadêmico, no jogo da cooperação, pode tornar-se uma mensagem política e econômica.

Comigo ninguém pode nasce de uma provocação implacável no pensamento, um contragolpe, utilizando a energia do mercado das formas de modelar ou escrever para criar gestos mirabolantes, fugir do que está formulado. É o que desestabiliza o próprio processo de pesquisa e criação, permitindo até mesmo a destituição da “obra” realizada.

²² Contato improvisação (CI) é dança criada pelo coreógrafo norte-americano Steve Paxton em 1972. Consiste na exploração de movimentos corporais improvisados por meio de princípios como o toque, a troca de peso e a consciência corporal.



Figura 4
Donna Liu, *Comigo ninguém
pode*, arte em renda renas-
cença fixa no suporte saco
de cimento
Fonte: Rogério Ortiz, Cariri
paraibano, vilarejo Santa
Catarina, varanda da casa
de Donna Liu, jan. 2019.

O desmanche ocupa as imagens invisíveis que compõem a borda da figura. É a margem em seu estado de sangria, termo utilizado na fotografia analógica quando é preciso que o laboratorista não inclua as margens na ampliação, podendo sangrar o papel fotográfico, fazer a imagem ultrapassar o limite de formato. Atitude que convoca o que tem a dizer ignorando completamente a formalidade do ato de fala e orientando-se por aquilo que o vento da madrugada traz.

A fissura na casa de pau-a-pique é o que aciona sensações. Acreditar no “comigo ninguém pode” significou valorizar a subjetividade que se metamorfoseou no processo de fotografar e dialogar. Assim, *Comigo ninguém pode* tornou-se uma possibilidade para ampliar as espacialidades e aflorar a natureza instintiva feminina, destacando princípios que tencionam acontecimentos e fazem da técnica um brincar que produz o jogo da cooperação durante a criação e composição de imagens para uma imersão profunda no tempo e na imaginação.

A artisticidade que emergiu dessas experiências também gerou as obras visuais aqui apresentadas não mais como obras de arte, mas como acionadoras de subjetividades nos contextos singulares em que foram criadas. A ambivalência marcou toda a trajetória do processo, uma vez que, em certos momentos, insistiu em se estabilizar como obra visual, enamorando-se da arte, para no instante seguinte deflagrar-se como movimento e gesto menor da artesã e da rede de pesquisadores/artistas envolvidos no projeto. Entre a obra e o gesto, a imagem e o movimento, moda e arte se contaminam em atravessamentos indisciplinares que anseiam, sempre mais e antes de tudo, por modos de vida.

Mateus Raynner Andre de Souza *é mestre em comunicação e semiótica pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo. Atua com fotografia e audiovisual na moda, na dança e nas artes visuais. Doutorando em comunicação e semiótica na PUC-SP.*

Referências

CAMPOS, Haroldo de. *Da transcrição: poética e semiótica da operação tradutora*. Belo Horizonte: Fale/UFMG – Laboratório de edição, 2011.

DELEUZE, Gilles; GATTARI, Félix. *Kafka – para uma literatura menor*. São Paulo: Autêntica, 2014.

- DEWEY, John. *Arte como experiência*. São Paulo: Martins Fontes, 2010.
- FERREIRA, Glória. Debate crítico?!. *Revista Porto Arte*, Porto Alegre, v. 16, n. 27, nov. 2009.
- GREINER, Christine. *Fabulações do corpo japonês e seus microativismos*. São Paulo: N-1 edições, 2017.
- KATZ, Helena; GREINER, Christine. *Arte e cognição. Corpomídia, comunicação, política*. São Paulo. Annablume, 2015.
- MANNING, Erin. *The minor gesture*. Durham: Duke University Press, 2016.
- NÓBREGA, Christus. *Renda renascença – uma memória de ofício paraibana*. João Pessoa: Sebrae, 2005.
- ROLNIK, Suely. *Esferas da insurreição: notas para uma vida não cafetinada*. São Paulo: N-1 Edições, 2018.
- YUASA, Yasuo. *The body. Toward an eastern mind-body theory*. Albany: State University of New York Press, 1987.

Artigo submetido em setembro de 2021 e aprovado em novembro de 2021.

Como citar:

ORTIZ, Rogério D'Avila. Um laboratório de artisticidades rendeiras na Paraíba: atravessamentos micropolíticos entre arte e moda. *Arte & Ensaios*, Rio de Janeiro, PPGAV-UFRJ, v. 27, n. 42, p. 151-171, jul.-dez. 2021. ISSN-2448-3338. DOI: <https://doi.org/10.37235/ae.n42.13>. Disponível em: <http://revistas.ufrj.br/index.php/ae>.

Sobre a arte entre os séculos 19 e 20: uma abordagem a partir das representações do ateliê vazio

On art between the 19th and 20th centuries: an approach from representations of the empty studio

Natália dos Santos Nicolich

 0000-0002-3476-7707

natalia.nicolich@outlook.com

Resumo

O estudo da história da arte no Brasil costumava tratar o século 19 e o 20 como dois períodos bastante distintos, quase conflitantes, sobre os quais não era possível conceber que houvesse diálogo. Nos últimos anos, com as revisões historiográficas sobre a abordagem modernista, os pesquisadores valorizaram a produção oitocentista e por consequência abriram o campo para novas possibilidades de estudo sobre a arte nas primeiras décadas dos anos 1900. O presente artigo intenciona contribuir com essas pesquisas, propondo uma leitura para além das transformações estéticas ocorridas nesse período, tendo como ponto de partida as representações do ateliê vazio. Assim, considerando o ateliê vazio um tema por excelência na arte do século 19, investigamos sua persistência no século 20 apesar das mudanças de paradigma na pintura. Para tanto, reunimos algumas obras realizadas entre os anos 1880 e 1950 aproximadamente, nas quais observamos aspectos sobre a posição do artista como profissional, a concepção da arte e da realidade que os cerca.

Palavras-chave

Ateliê vazio. Séculos 19 e 20. Pintura. Artista.

Abstract

The study of Art History in Brazil used to treat the 19th century and the 20th century as two very distinct, almost conflicting periods, about which it was not possible to conceive that there were dialogues. In recent years, with the historiographic revisions on the modernist approach, researchers have valued the nineteenth-century production and consequently opened the field to new possibilities of studying art in the early 1900s. The present article intends to contribute to this research, proposing a reading beyond the aesthetic transformations that occurred in this period, taking as a starting point the representations of the empty studio. Thus, considering the empty studio a theme par excellence in 19th century art, we investigate its persistence in the 20th century despite the paradigm shifts in painting. To this end, we gathered some works from approximately 1880 to 1950, in which we observed aspects about the position of the artist as a professional, the conception of art and the reality that surrounds them.

Keywords

Empty studio. 19th and 20th centuries. Painting. Artist.

O número de estudos que têm como objetos o ateliê e o artista¹ tem crescido nas últimas décadas tendo em vista, principalmente, a ampliação do que compreendemos como o espaço da arte e as relações da prática artística com as questões sociais. São exemplos desse renovado interesse acadêmico sobre o artista e seu ambiente de trabalho a publicação organizada por Arthur Valle, Camila Dazzi, Isabel Sanson Portella e Rosângela de Jesus Silva (2017) denominada *Oitocentos – tomo IV: O ateliê do artista*; e a exposição que teve como título *Trabalho de artista: imagem e autoimagem (1826-1929)*,² realizada na Pinacoteca do Estado de São Paulo entre dezembro de 2018 e fevereiro de 2019 com curadoria de Fernanda Pitta e colaboração de Ana Cavalcanti e Laura Abreu. Recriada posteriormente no Museu Nacional de Belas Artes do Rio de Janeiro em maio de 2019, essa exposição ainda estimulou os debates do “X Seminário do Museu Dom João VI/Grupo Entresséculos: O artista em representação e VI Colóquio Coleções de Arte em Portugal e Brasil nos séculos XIX e XX: Coleções de Artistas”.³ Sendo o ateliê um dos pontos de contato entre a arte e a sociedade – entendendo o artista como representante da primeira, e a segunda consistindo nos indivíduos que por ela se interessam, como outros artistas, familiares, consumidores, admiradores, *marchands*, críticos de arte etc., mas também o público em geral – compreende-se a relevância desses estudos para a historiografia da arte. A abordagem sobre as fotografias de ateliê, os perfis de artista na imprensa e os retratos/autorretratos são mais frequentes nesse contexto (Valle et al., 2017). Isso ocorre porque as entrevistas e as fotografias em periódicos, as formulações biográficas sobre os artistas e as pinturas que retratam esses indivíduos e seu espaço de trabalho são os indícios mais aparentes da

¹ O presente artigo é um desdobramento da pesquisa de dissertação apresentada em 2020 ao Programa de Pós-graduação em Artes Visuais da Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro com o título *A representação do ateliê vazio na pintura brasileira entre o final do século XIX e o início do século XX*, com orientação da Prof. Dra. Ana Maria Tavares Cavalcanti. Apresentamos aqui o desenvolvimento de um ponto surgido durante a pesquisa, a saber, a persistência das representações do ateliê vazio ao longo do século 20 apesar das mudanças de concepção da arte.

² Dividida em eixos, a exposição também contemplou as representações do ateliê, entre eles alguns ateliês vazios citados neste artigo. Para outros detalhes sobre a proposta da exposição ver Pitta, Bonnet, 2018.

³ Tivemos a oportunidade de apresentar nessa ocasião um outro aspecto da pesquisa sobre a representação dos ateliês vazios: a sua concepção como retrato do artista (Chillón et al., 2020).

posição social do artista e, portanto, excelentes fontes para a escrita historiográfica (Pitta, Bonnet, 2018). No entanto, as pesquisas sobre as representações do ateliê direcionam também para as questões relacionadas à própria prática da arte, em suas mudanças no decorrer do tempo (César, 2002).

Quanto aos ateliês vazios especificamente, encontramos poucas referências no Brasil, seja por sua característica particular de não trazer a imagem do artista, de modelo ou de terceiros diretamente, seja por ser encontrados em menor número nos acervos museológicos e na bibliografia pertinente. Apesar disso, assim como os ateliês “habitados”, os “vazios” também refletem o interesse oitocentista pela persona do artista, por meio da imagem do interior do ateliê e de seus objetos, tanto quanto pelas questões da atualização do trabalho de representação pictórica. Desse modo, o que propomos neste artigo não diz respeito apenas às transformações estéticas que marcam a passagem do tempo, mas revela, por meio da permanência da temática dos ateliês vazios, aquilo que continua a interessar artistas e historiadores da arte ao longo do século 20.

A continuidade da necessidade de representar o próprio ateliê vazio nesse período provoca boas discussões. Primeiro sobre esses artistas, no processo de reconhecimento de si mesmo como profissional da arte, do seu papel e do estabelecimento da sua imagem. Segundo, sobre a conotação da representação do ateliê em relação ao contexto artístico em que se insere, a sua iconografia e a sua reverberação na história da pintura. Terceiro, sobre a necessidade de recorrer, em um momento de ócio ao exercício despretensioso, à representação da realidade ao redor, ao alcance do olhar, do interior do ateliê.

Antes de observar essas questões, cabe definir nossos objetos de estudo, o modo como foram tratados historicamente e como se apresentam nas obras.

Contextualização e abordagens históricas

O que chamamos de ateliê vazio consiste nas pinturas e desenhos que mostram o interior de um ateliê e os seus objetos, em que não aparecem nem o artista nem outros personagens. Historicamente, as primeiras referências ao ateliê vazio aparecem como *l'atelier sans maître* ou “o ateliê sem mestre”, expressão cunhada por Pierre Georget na década de 1980 e posteriormente retomada por André Chastel (1989) e Cédric Lesec (2011). Essa expressão foi aplicada

por Georgel para nomear obras de diferentes artistas europeus, desde o século 17 ao século 20, caracterizadas por representar interiores de ateliê sem o seu mestre, mas englobando pinturas que incluem figuras femininas ainda que alegóricas, no contexto do espaço de trabalho do artista. O texto de Pierre Georgel (1987), publicado no volume organizado por ele em conjunto com Anne-Marie Lecoq, *La peinture dans la peinture*, pode ser considerado pioneiro no que diz respeito a reunir e analisar essa temática como um aspecto relevante e até então ignorado pelos historiadores da arte.

Optamos, contudo, pelo uso do termo “vazio” por restringir o campo de estudo, deixando de lado as figuras alegóricas e os retratos em ateliês para nos concentrar apenas no ambiente e seus objetos. Isso termina por contribuir para a suspensão do conteúdo narrativo (Pereira, 2008) da representação do ateliê, o que nos interessa particularmente por se tratar de um dos aspectos que a pintura deixaria de lado ao longo do período aqui estudado: a necessidade de retratar uma história.

O ateliê vazio foi assim nomeado por Phillipe Junod, em texto escrito por ocasião do Colóquio do Comitê Internacional de História da Arte realizado em Berna em 1994, publicado em coletânea organizada por Pascal Griener e Peter J. Schneemann (1998), intitulada *Künstlerbilder – Images de l'artiste*. Nesse contexto, Junod eleva o ateliê vazio ou o canto de ateliê como tema que advém do século 19, pois que “investido de um duplo valor metafórico e metonímico, passando do posto de decoração ou de plano de fundo para o lugar de modelo ou sujeito, o ateliê pode então falar na ausência do seu ocupante [...]”⁴ (Junod, 1998, p. 90). Seguindo essa tendência, Rachel Esner organizou publicações acerca do artista e seu ateliê e redigiu variados textos, dos quais destacamos o artigo *Presence in absence: the empty studio as self-portrait* (Esner, 2011), em que a autora aborda o ateliê vazio enquanto um tipo de “retrato ausente” do artista sob a perspectiva da fenomenologia. Todas essas contribuições historiográficas definiram o ateliê vazio como um subgênero de pintura, dotado de iconografias e significados próprios a ser analisado conforme o contexto em que se insere.

⁴ “Investi d’une double valeur métaphorique et métonymique, passant du rang de décor ou de fond à celui de modèle ou de sujet, l’atelier peut alors parler en l’absence de son occupant [...]” Nessa e nas demais citações em idiomas estrangeiros, a tradução é nossa.

Quanto às representações do ateliê vazio, podemos encontrar sua gênese no século 17, quando proliferaram as naturezas-mortas, sobretudo as *vanitas*,⁵ e os retratos de interiores⁶ que ganharam adesão nos álbuns particulares. Cada um desses gêneros pictóricos pode ter indicado as possibilidades de criação dos ateliês vazios, uma vez que exploraram as possibilidades artísticas e conotativas da representação de objetos de uso particular e de ambientes domésticos na ausência de seus ocupantes.

Contudo, foi somente no século 19 que os ateliês vazios encontraram aderência e importância. Isso pode ser explicado primeiramente, como veremos a seguir, pela concepção romântica do pintor e de seu ofício, o que elevou esses indivíduos à condição de enigmas a ser desvendados (Bonnet, 2019). Se inicialmente os ateliês vazios foram concebidos como pequenos estudos mantidos no acervo pessoal do artista ou presenteados a amigos e familiares, logo passaram a ser expostos em salões, galerias e museus. E não somente por um ou outro artista, mas por pintores de diferentes movimentos como, por exemplo, os impressionistas, os cubistas e os fauvistas, alcançando assim o século 20.

A representação do ateliê vazio no final do século 19 e a sua continuidade na primeira metade do século 20

O advento do ateliê vazio no século 19 pode ser explicado, entre outras coisas, pela valorização da persona do artista, que passou a receber reconhecimento social e uma função importante na compreensão do que é a arte. Uma vez que a pintura se dissociava cada vez mais do seu papel fundamental para a religião e a política, reclamando um espaço próprio, a posição do artista na sociedade se tornou ambígua, variando entre uma imagem bastante negativa sobre seus hábitos e outra de um indivíduo com habilidades singulares (Bonnet,

⁵ *Vanitas* ou Vaidades é o termo normalmente utilizado para se referir a naturezas-mortas que incluem elementos simbólicos sobre a vida, o tempo, a morte, a juventude, a beleza etc., como por exemplo ampulhetas, bússolas, velas, crânios, entre outros objetos.

⁶ A expressão “retratos de interiores” aqui se refere aos desenhos e aquarelas realizados na Europa desde o século 17, inicialmente por arquitetos e decoradores, como projetos ou registros de seus trabalhos. Esses retratos exibiam cômodos decorados com grande detalhamento, aos quais logo se atribuiu um valor artístico, passando a ser objetos de coleção e integrando álbuns particulares, sendo encontrados também durante os séculos 18 e 19.

2019). De certa forma, os sucessivos movimentos artísticos que tomaram lugar no século 19 reformularam essa questão, ora estabelecendo um *status* intelectual do trabalho artístico, ora atribuindo sentimentos ou intenções sublimes a esses indivíduos.⁷

A começar pelo Romantismo, que atribuiu ao artista o papel central na concepção da pintura, posto que esse estilo destacou as emoções, as personalidades e as capacidades individuais; até o Impressionismo, com a preconização da pintura “ao ar livre”, que apareceu nos ateliês convertida para a pintura “diante do motivo”. Os ateliês vazios de Claude Monet, Frédéric Bazille e Gustave Caillebotte⁸ são exemplos bastante relevantes, por apresentar diversidade no tratamento pictórico do mesmo tema. Com tomadas mais amplas, retratando oficinas mais “cheias”, ou com uma seleção de objetos com potencial simbólico, ou apenas um canto pitoresco, os ateliês impressionistas não deixam de lado completamente as questões que foram tão destacadas nas paisagens e cenas urbanas.

O que, no entanto, poderia então relacionar a representação do ateliê vazio com cubistas e fauvistas? Algumas hipóteses podem ser formuladas acerca da necessidade de elaborar novas composições para clientes ávidos, a escassez de recursos para modelos, viagens ou materiais, simples deliberação do artista num momento de ócio entre um trabalho e outro. De fato, essas ideias também poderiam ser utilizadas nos exemplos anteriores, sem grandes ressalvas. Artisticamente, entretanto, é possível identificar nessas obras a mudança de postura diante do motivo: em vez de retratar o ateliê vazio de maneira realista, como deveria ser de fato, aqui ele aparece distorcido ao estilo vigente, dialogando com as demais produções do artista.

⁷ Embora os artistas continuassem a atender a demandas de representações religiosas e histórico-políticas, houve maior espaço para as paisagens e as cenas de gênero, por exemplo, que podiam apontar para a expressão individual, uma construção crítica sobre a sociedade, a natureza, a arte etc. Nesse parágrafo nos referimos também ao desenvolvimento das Academias de Arte, dos Salões e das exposições individuais.

⁸ Por exemplo: Claude Monet (1840-1926). *Coin d'atelier*, 1861. Óleo sobre tela, 182x127cm. Musée d'Orsay. Disponível em: https://pt.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:Coint_d%27atelier.jpg. Acesso em 17 dez. 2019; Frédéric Bazille (1841-1870). *Ateliê da rua Visconti*, 1867. Óleo sobre tela, 64x49cm. Virginia Museum of Fine Arts, Richmond. Disponível em: <http://warburg.chaa-unicamp.com.br/obras/view/4159>. Acesso em 17 dez. 2019; e Gustave Caillebotte (1848-1894). *Interior de um estúdio com um fogão*, 1872-1874. Óleo sobre tela, 80x65cm. Coleção particular. Disponível em: <http://www.the-athenaeum.org/art/detail.php?ID=420>. Acesso em 5 dez. 2019.

Pablo Picasso preferiu o desenho para representar o seu ateliê na Rue La Boetie.⁹ O aspecto espontâneo prevalece, com os objetos reunidos, à disposição do artista, flagrados no silêncio do ateliê. Por sua vez, os estúdios de Henri Matisse estão entre os mais conhecidos quadros de ateliê no século 20. *O estúdio vermelho* e *O estúdio rosa*,¹⁰ ambos de 1911, apresentam as cores chapadas e o desenho fluido característicos do artista, também incluem referências a outras obras em meio aos objetos decorativos e à mobília. O próprio Henri Matisse teria chamado esses quadros de “interiores-naturezas-mortas”, situando suas referências à história da arte.

Levando em consideração que, desde as biografias de Giorgio Vasari até as formulações de Hippolyte Taine, a interligação entre o indivíduo e o seu meio, o profissional e seu local de trabalho, o artista e o seu ateliê surgem como pontos essenciais de discussão acerca da arte, como sua origem, sua realização material e sua reverberação na sociedade. Nesses dois aspectos – valorização do artista, relação artista/ateliê – a produção de pinturas e a de desenhos de ateliês se encontram e mantêm diálogo independentemente do período em que foram realizadas. Ainda poderíamos ir adiante, chegar por exemplo às representações do estúdio das décadas de 1980 e 1990,¹¹ ou seja, já conferindo a arte contemporânea. Deixemos, porém, para outro texto a investigação sobre os ateliês vazios de artistas das últimas décadas, para retomar nosso ponto a partir das representações realizadas por artistas brasileiros até meados do século passado.

Se na Europa do século 19 a imagem do artista flutuava entre o *bon vivant* e o gênio predestinado, no Brasil a situação era bastante diferente. Até o estabelecimento da arte em sua definição europeia, que ocorre com a implantação do ensino formal da arte pela Academia Imperial de Belas Artes (Aiba), o termo

⁹ Pablo Picasso (1881-1973). *Artist's studio on street La Boetie*, 1920, 62,5x48cm. Localização desconhecida. Disponível em: <http://warburg.chaa-unicamp.com.br/obras/view/9877>. Acesso em 20 abr. 2020.

¹⁰ Henri Matisse (1869-1954). *The red studio Issy-les-Moulineaux*, 1911. Óleo sobre tela, 181x219, 1cm. MoMA, New York. Disponível em: <https://www.moma.org/collection/works/78389>; e Henri Matisse (1869-1954). *The pink studio*, 1911. Óleo sobre tela, 182x221cm. The Pushkin State Museum of Fine Arts. Disponível em: https://arthive.com/henrimatisse/works/366705-The_Pink_Studio. Acessos em 19 set. 2021.

¹¹ Podemos citar como exemplo as representações do estúdio em Pembroke de David Hockney ou os interiores de ateliê de Stephen McKenna, que pertencem ao acervo da Tate Gallery (UK). Disponíveis em: <https://www.tate.org.uk/art/artworks/hockney-pembroke-studio-interior-p20106> e <https://www.tate.org.uk/art/artworks/mckenna-large-studio-at-castiglion-t07036>, respectivamente. Acesso em 20 set. 2021.

artista como conhecemos só era aplicado aos músicos, atores e artistas viajantes. Na pintura, na escultura e na arquitetura havia somente a figura do mestre de oficina, que exercia a profissão sem ter formação sistematizada. O reconhecimento dos profissionais das belas artes se deu paralelamente ao processo de implementação do ensino formal, à medida que as gerações de pintores, escultores e arquitetos formados pela Aiba se sucederam. Isso fica evidente na representação desses profissionais na imprensa no decorrer da segunda metade do século 19, associados aos instrumentos de trabalho e a suas próprias obras. A ligação entre indivíduo, ateliê e obra em entrevistas, fotografias, reproduções de pinturas e esculturas, sinalizou o início da valorização dos artistas no cenário brasileiro desse período.

Assim, o fato de nos depararmos com representações do ateliê em crescente número a partir de 1880 (Nicolich, 2020) parece corresponder ao crescimento também do papel dos artistas. Guardada a grande diferença de tempo, isso é semelhante ao que ocorreu na Europa, onde muitos de nossos pintores concluíram sua formação. Almeida Junior, Rodolpho Amoêdo, Henrique Alvim Correa, entre outros artistas, quando viajaram para o continente europeu se depararam com uma sociedade que já dispunha de grandes museus, galerias de arte e ateliês para exibição e venda de obras, repercussão na imprensa e envolvimento do público com os assuntos da arte. Como mencionamos, no Brasil, mais precisamente no Rio de Janeiro, esse movimento de divulgação na imprensa e interesse público sobre a arte acontece lentamente a partir das últimas décadas do século 19. O contato com um cenário mais favorável ao trabalho artístico na Europa pode ter estimulado esses pintores a tomar os próprios ateliês como motivos para pinturas a óleo, aquarelas e desenhos.

Nesse sentido da busca pelo reconhecimento social e pelo autoconhecimento enquanto artista, é compreensível que encontremos enfim representações do ateliê vazio nesse período. Portanto, o *Ateliê do artista* (figura 1) de Almeida Júnior pode ser observado à luz da relação do indivíduo e seu meio. O aspecto doméstico do ambiente – mobília e objetos de uso pessoal – mesclado com instrumentos de trabalho revela as condições de sobrevivência do artista. Realizado muito provavelmente durante uma viagem à França, traz ainda indícios de estudo da figura humana no *écorché* e da perspectiva geométrica, na escolha de um recorte bastante amplo para a representação do ateliê. Por outro lado, a tomada em perspectiva do ateliê resulta em grandes áreas planas, “vazias”, no teto e no piso.



Figura 1
Almeida Junior (1850-1899).
O ateliê do artista, 1886.
Óleo sobre tela, 46x55cm.
Museu de Arte de São Paulo
(Masp), São Paulo. Fotografia:
João Musa. Disponível em:
<https://masp.org.br/acervo/obra/o-atelie-do-artista>.
Acesso em 19 set. 2021

O estúdio tomado como objeto de interesse artístico em um desenho, com o nível de minuciosidades como o de Henrique Alvim Correa (figura 2) levanta discussões acerca do aspecto realista da representação do ateliê. A limpeza e organização do espaço de trabalho é colocada de tal forma, que chegamos a duvidar da honestidade do artista ao retratá-lo. O uso de hachuras na aplicação do efeito de luz e sombra, assim como a perspectiva geométrica construída a partir das arestas da sala, por sua vez, revelam a habilidade do artista na representação mimética da realidade. A leitura da representação do ateliê em relação ao aspecto realista deve considerar o contexto histórico, como afirma Junod (1998, p. 91):

Investido de conotações afetivas e simbólicas, suporte privilegiado de um discurso sobre a arte, o ateliê se presta, tanto em sua realidade de espaço de trabalho quanto como representação pictórica, a uma leitura em vários níveis. Isso significa que qualquer cena é significativa e que cada um dos seus elementos é suscetível de ser decodificado. O mobiliário, a decoração e a disposição dos objetos contêm uma linguagem implícita que a investigação histórica deve interpretar restaurando seu contexto, a única maneira de separar as funções práticas e metafóricas.¹²



Figura 2

Henrique Alvim Correa (1876-1910). *Ateliê do artista em Boitsfort*, 1902, grafite sobre papel, 38, 4x31,4 cm. Museu Nacional de Belas Artes (MNBA), Rio de Janeiro. Reg. N. 5610. Disponível em: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Henrique_Alvim_Correa_-_Ateli%C3%AA_do_artista_em_Boitsfort,_1902.jpg. Acesso em 19 set. 2021

¹² “*Investi de connotations affectives et symboliques, support privilégié d’un discours sur l’art, l’atelier se prête, aussi bien dans sa réalité de lieu de travail que comme représentation picturale, à une lecture à plusieurs niveaux. C’est dire que toute mise en scène y est porteuse de sens, et que chacun de ses éléments est susceptible d’être décodé. L’ameublement, la décoration comme la disposition des objets y tiennent un langage implicite que l’enquête historique se doit d’interpréter en lui restituant son contexte, seul moyen de départager les fonctions pratiques et métaphoriques.*”

O ateliê vazio ou o canto de ateliê (Leseq, 2011) expõe outra questão que compete à pintura entre os séculos 19 e 20: a dissolução dos gêneros pictóricos. Assim, uma representação de ateliê pode conter uma natureza-morta, ou assemelhar-se a ela, posto que se configura como um conjunto de objetos. Nesse sentido, funciona enquanto exercício de pintura e se transforma em campo de experimentação. Na aquarela inacabada *Canto de Ateliê com Poltrona* (figura 3) de Rodolpho Amoêdo, essa qualidade se evidencia ao deixar transparecer os planos de cor aplicados no papel. É possível perceber o trabalho do artista ao utilizar áreas de cores diluídas, verificando as possibilidades de pintura e uso da cor na representação de interiores. A poltrona com os pequenos objetos na prateleira acima e os esboços do que poderiam ser livros na parte lateral do papel, formam um conjunto harmônico de um ambiente funcional, mas confortável, repleto de referências artísticas.



Figura 3
Rodolpho Amoêdo (1857-1941). *Canto de ateliê com poltrona*, s.d., aquarela sobre papel, 35,6x24,5cm. Museu Nacional de Belas Artes (MNBA), Rio de Janeiro. Fonte: Base Donato/Biblioteca Araújo Porto-Alegre, MNBA

No quadro de Lasar Segall, de 1938,¹³ o canto do ateliê também contém uma pequena natureza-morta na sua estrutura, tanto no conjunto de objetos presentes – garrafas, paleta, pincéis, tecidos – como também a representação dentro da representação, no quadro descansando no cavalete. O ponto de vista alto, meio inclinado da cena, sugere que o artista se colocou de pé, diante desse cantinho pitoresco, no momento da pintura. Estivesse mesmo ou não no seu ateliê no momento da realização da obra, é fato que esses trabalhos remetem a uma espontaneidade calculada, sugerindo questionamentos sobre o que é apresentado e o que é oculto do ambiente retratado.

O *Interior do atelier em Auteuil*,¹⁴ de Tarsila do Amaral, lembra o período em que a artista se dedicou aos estudos de pintura moderna na França. Vemos nesse interior poucos trabalhos à mostra, um fogão/aquecedor, objetos para estudos pictóricos. Compreendemos que sua pintura se distanciava da primazia do desenho, mas ainda utiliza uma configuração semelhante aos ateliês vazios de Amoêdo, Almeida Junior e Alvim Correa: a construção do espaço em profundidade, o arranjo pretensamente espontâneo dos objetos, a seleção de itens significativos para o artista reconhecidos no ambiente do ateliê. Essas características permanecem relevantes nas representações do espaço de trabalho de muitos artistas em diferentes momentos da história da arte no século 20, mesmo que tenham se identificado com técnicas e estilos diversos.

A gravura de Anna Letycia Quadros (figura 4) continua a apresentar esse olhar atento para o local de trabalho em plena década de 1950, mas aqui o detalhamento dá lugar a um estudo das texturas e efeitos das formas. Como outras obras já referidas, a artista optou por uma composição em diagonal, em que as paredes do ateliê não se mostram paralelamente ao espectador, deixando um espaço “vazio” em primeiro plano. Os objetos estão reunidos no canto esquerdo, mas mal podemos identificá-los.

¹³ Lasar Segall (1889-1957). *Canto do ateliê*, 1938. Óleo sobre tela, 100x73cm. Localização desconhecida. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra1526/canto-de-atelie>. Acesso em 14 set. 2021.

¹⁴ Tarsila do Amaral (1886-1973). *Interior do atelier em Auteuil*, 1921, óleo sobre tela, 41x33cm. Coleção particular. Disponível em: https://mdc.arq.br/2015/02/25/antonio-garcia-moya-um-arquiteto-da-semana-de-22-parte-2/05-tarsila_2-auteil/. Acesso em 14 set. 2021.



Figura 4
Anna Letycia Quadros (1929-
2018). *Interior de ateliê*,
1954-1955. Ponta-seca,
20,8x19,5cm (área impressa).
Museu Nacional de Belas
Artes, Rio de Janeiro, n.
10933. Fonte: Base Donato/
Biblioteca Araújo Porto-Alegre,
MNBA

Uma alegoria do trabalho do artista? Uma memória do que foi feito até aqui? Um exercício num momento de ócio no ateliê, entre uma encomenda e outra? Um instrumento para o reconhecimento de si mesmo como artista? Um estudo de representação pictórica? Seja como for, o que observamos nos ateliês vazios do século 19 e as perguntas que fazemos a partir deles continuam vigentes nas representações do século 20, a despeito das diferenças estéticas e técnicas. A persistência da representação do ateliê em períodos da história da arte aparentemente tão distintos revela que o lugar do artista na sociedade continua a ser uma questão importante a ser debatida. E talvez por isso, pintar, desenhar ou gravar um canto do próprio ateliê seja como um atestado de profissão, de posição almejada, da posse das condições necessárias para ser artista.

O artista e o debate sobre a arte entre os séculos 19 e 20

Como buscamos apresentar até aqui, a representação do ateliê vazio no final do século 19 e sua continuidade no decorrer do século 20, ainda que marcada pelas mudanças de paradigma estético, instiga questões relevantes para a discussão sobre a arte nesse período. Em suma, a continuação da relevância do tema pode ser entendida de duas maneiras distintas.

Primeiro, pelo que o ateliê vazio sugere acerca da prática artística e o discurso da arte sobre a arte. O historiador da arte Pierre Georget (1987, p. 195) comenta a relevância dos “ateliês sem mestre” na arte do século 20: “Por sua frequência e seu papel na obra de alguns dos principais artistas, o tema do ‘ateliê sem mestre’ torna-se, no século 20, um importante desenvolvedor de uma arte obcecada com sua própria história e seu próprio propósito”.¹⁵ O potencial metalinguístico da pintura de ateliê vazio, como apontou Junod (1998), é um diferencial para a persistência desse gênero na arte, porque foi justamente a definição de suas especificidades que marcou essa produção, desde as experiências impressionistas até as investigações sobre a forma e as maneiras de retratar o mundo na primeira metade do século 20.

¹⁵ “Par sa fréquence et par le rôle qu’il joue dans l’oeuvre de quelques peintres majeurs, le thème de ‘l’atelier sans maître’ devient, au XXe siècle, un des grands révélateurs d’un art obsédé par sa propre histoire et sa propre finalité.”

Do outro lado, o artista que representa o ateliê vazio e é mestre desse espaço perpetua o seu papel na configuração do que é a arte. Rachel Esner aponta um caminho de compreensão distinto de Georgel, em que o ateliê vazio é entendido como uma forma de refletir filosoficamente sobre a atuação do artista na sociedade:

Retratar o ateliê vazio não é um mero exercício ou um inventário, mas antes uma forma de reflexão filosófica sobre um dos problemas mais fundamentais do artista no mundo moderno: o conflito entre autonomia e engajamento, entre as demandas do discurso do artista moderno e a realidade de ser realmente um (Esner, 2011, p. 262).¹⁶

Essa questão da diferença entre ser um artista e a imagem que se constrói sobre ser um artista é também relevante nas primeiras décadas do século 20, como assinala Bonnet (2019). Por mais que nesse período a pintura já gozasse de certo reconhecimento como atividade autônoma, a crítica aos artistas continuava presente. Quando vazio, o ateliê é o lugar próprio da reflexão sobre si mesmo e sobre o seu trabalho: diante desse lugar que o gênio artístico habita, o indivíduo se depara com a realidade de ser artista, com o símbolo da sua atuação no mundo. Ao representar um canto do seu ateliê, toma posição, tem o poder de escolher o que revelar e o que ocultar, mantendo a atmosfera de segredo da fábula do artista como um indivíduo dotado de capacidades especiais ou então expondo as dificuldades, o silêncio e a dedicação que é necessária ao trabalho artístico.

Portanto, seja pelo viés da construção do discurso da arte por meio do ateliê, seja pela reivindicação da autonomia do artista sobre o seu trabalho, observamos que as representações dos ateliês vazios são indícios dos possíveis diálogos da arte entre os séculos 19 e 20.

Natália dos Santos Nicolich é licenciada em Artes Visuais (Unigranrio) e mestre em História e Teoria da Arte no PPGAV/EBA da Universidade Federal do Rio de Janeiro.

¹⁶ “To depict the empty studio is no mere exercise or stock-taking, but rather a form of philosophical reflection on one of the most fundamental problems of the artist in the modern world: the conflict between autonomy and engagement, between the demands of the discourse of the modern artist and the reality of actually being one.”

Referências

- BONNET, Alain. L'énigme de l'artiste. La construction imagée d'une identité sociale. *Modos – Revista de História da Arte*, Campinas, v. 3, n. 2, maio-ago. 2019, p. 258-281.
- CÉESAR, Marisa Florido. *O ateliê do artista: tramas do intervalo*. Dissertação (Mestrado). Programa de Pós-graduação em Artes Visuais, EBA/UFRJ, Rio de Janeiro, 2002.
- CHASTEL, André. Le secret de l'atelier. *48/14 La revue du Musée d'Orsay*, n. 1, 1989, p. 4-14.
- CHILLÓN, Alberto Martin et al. (orgs.). O artista em representação: coleções de artistas. *Anais Eletrônicos X SMDJVI*. Rio de Janeiro: NAU Editora, 2020.
- ESNER, Rachel. Presence in absence. The empty studio as self-portrait. *Zeitschrift für Ästhetik und Allgemeine Kunstwissenschaft*. Hamburg, ed. 56, v. 2, 2011, p. 241-262.
- GEORGEL, Pierre. L'atelier sans maître. In: GEORGEL, Pierre; LECOQ, Anne-Marie. *La peinture dans la peinture*. Paris: A. Biro, 1987, p. 194-195.
- JUNOD, Philippe. L'atelier comme autoportrait. In: GRIENER, Pascal; SCHNEEMANN, Peter J. *Künstlerbilder – Images de l'artiste*. Colloque Du Comité International d'Histoire de l'Art (Berne, 1994). Lausanne: P. Lang editor, 1998, p. 83-98.
- LESEC, Cédric. Le coin d'atelier ou le portrait absent. *48/14 La revue du Musée d'Orsay*, n. 31, 2011, p. 44-53.
- NICOLICH, Natália dos Santos. *A representação do ateliê vazio na pintura brasileira entre o final do século XIX e o início do século XX*. Dissertação (Mestrado). Programa de Pós-graduação em Artes Visuais, EBA/UFRJ, Rio de Janeiro, 2020.
- PEREIRA, Sonia Gomes. *Arte brasileira no século XIX*. Belo Horizonte: C/Arte, 2008.
- PITTA, Fernanda; BONNET, Alain (orgs.). *Trabalho de artista: imagem e autoimagem (1826-1929)*. São Paulo: Pinacoteca de São Paulo, 2018.
- VALLE, Arthur. et al. (orgs.). *Oitocentos: tomo IV. O ateliê do artista*. Rio de Janeiro: Cefet, 2017.

Artigo submetido em setembro de 2021 e aprovado em novembro de 2021.


Como citar:

NICOLICH, Natália dos Santos. Sobre a arte entre os séculos 19 e 20: uma abordagem a partir das representações do ateliê vazio. *Arte & Ensaios*, Rio de Janeiro, PPGAV-UFRJ, v. 27, n. 42, p. 172-187, jul.-dez. 2021. ISSN-2448-3338. DOI: <https://doi.org/10.37235/ae.n42.14>. Disponível em: <http://revistas.ufrj.br/index.php/ae>.

A arte a partir do seu lugar: o trabalho *in situ* de Daniel Buren e os espaços expositivos nos anos 1970¹

Art from its place: Daniel Buren's in situ work and exhibition spaces in the 1970's

Tiago Machado

 0000-0001-5501-2883
tiagojesus@ifsp.edu.br

Resumo

Pela análise de algumas instalações realizadas pelo artista francês Daniel Buren (1938) durante a década de 1970, procura-se evidenciar a importância dos locais especializados de exposição da arte para a construção do sentido da história da arte contemporânea. A pesquisa ora apresentada se organiza em torno dos escritos de Daniel Buren e na documentação fotográfica produzida na ocasião de cada uma das intervenções analisadas, centrando-se em três pontos principais: na análise da situação dos museus de arte europeus que então se abriam para a arte contemporânea; na atuação comercial e prática das galerias de vanguarda nos Estados-Unidos e, finalmente, no papel exercido no campo artístico pelos “novos museus” que, ao final da década de 1970, se consolidam como espaços importantes para a animação da vida cultural no hemisfério Norte.

Palavras-chave

Trabalho *in situ*. Museu. Galeria. Novos museus. Década de 1970.

Abstract

Through the analysis of some installations carried out by the French artist Daniel Buren (1938) during the 1970s, we seek to highlight the importance of specialized art exhibition sites for the construction of the meaning of the history of contemporary art. The research presented here is organized around the writings of Daniel Buren and the photographic documentation produced during each of the analyzed interventions, focusing on three main points: the analysis of the situation of European art museums that were then opening up to the contemporary art; in the commercial and practical performance of avant-garde galleries in the United States and, finally, in the role played in the artistic field by the “new museums” which, at the end of the 1970s, were consolidated as important spaces for the animation of cultural life in the North hemisphere.

¹ A pesquisa que resultou no artigo que apresento aqui contou com o apoio da Fundação de Apoio à Pesquisa no Estado de São Paulo (Fapesp).

O fenômeno que os cronistas do período do final dos anos 1960 e início dos anos 1970 evocavam sob as expressões desmaterialização da arte ou arte conceitual – entendendo por isso a virtual desaparecimento dos suportes tradicionais (pintura e escultura) como tendência hegemônica na arte e a consequente introdução dos mais variados tipos de materiais como componentes semânticos mobilizados pelos artistas, em especial a utilização da linguagem enquanto material de elaboração artística – impôs aos historiadores uma série de questões metodológicas importantes para o campo da história da arte contemporânea (cf. Lippard, 1997). Nesse sentido, modelos historiográficos e críticos relativamente estáveis na disciplina durante boa parte do século 20, tais como o paradigma iconológico de Panofsky ou a crítica formalista consagrada por Clement Greenberg – para citar apenas dois exemplos oriundos da historiografia e da crítica de arte – pareciam não dar mais conta da interpretação dos trabalhos que então emergiam. Logo, entre os agentes internos ao campo interessados em pensar de forma mais sistemática sobre a arte do período – sejam eles artistas, críticos, historiadores, filósofos, curadores e galeristas – nota-se que as indagações passam a se articular gradativamente aos desdobramentos vinculados ao modo de aparição dos trabalhos expostos, sobre as condições materiais e simbólicas de sua exposição ou ainda sobre os processos de sua institucionalização (cf. Poinot, 2008, p. 17).

No sentido de explorar alguns desdobramentos possíveis dessa história implícita no lugar de exposição e de suas implicações tanto para os trabalhos artísticos ali desenvolvidos quanto para a história que se ocupa dessas mesmas obras, analisamos o modo pelo qual o trabalho *in situ* tal como praticado por Daniel Buren se relacionou com os espaços especializados de exposição de arte. Ao longo dos anos 1970, parte considerável de seu trabalho se dedicará a mostrar que o local de exposição da arte está organizado a partir de um modelo construído por meio de um projeto cênico e arquitetônico cuja orientação é determinada pela forma de circulação dos objetos artísticos na modernidade, isto é, ligada fundamentalmente à noção de autonomia dos objetos de arte. Todavia, a construção material desse espaço – ou não espaço conforme as palavras de Jean Marc Poinot – é, geralmente, desconsiderada tanto pelo público como pelos próprios artistas, cuja preocupação está circunscrita à materialidade específica de seu próprio trabalho. Embora sua geração tenha se formado em uma época na qual a contestação do sistema artístico tenha sido tentada de múltiplas

formas e tenha realizado experimentos cuja radicalidade remontaria ao período das vanguardas históricas, restaria a evidência da contradição entre a experimentação radical nos materiais, buscada ao longo da década de 1960, e a resistência do sistema da arte que, apesar das modificações inerentes à situação, ainda organizava o jogo das produções contestadoras.² Tal constatação foi o ponto de partida para as reflexões desenvolvidas em seu texto seminal intitulado *Limites críticos*, publicado originalmente em 1970. Ali, Daniel Buren afirma que a desaparecimento dos suportes tradicionais não significou o fim do regime de visualidade que orientava a arte “moderna”. Ao contrário, a chamada arte conceitual – e suas derivações – seria mais um desdobramento do idealismo próprio aos participantes das exposições, agora operando em níveis de abstração ainda mais elevados. Nesse sentido, para executar seu trabalho, os artistas ligados à arte ambiental, por exemplo, se retiravam dos espaços especializados das galerias para em seguida a eles retornar com o intuito de o difundir junto ao público especializado (Buren, 2012, p. 86).

Ciente dessa contradição, a saída encontrada pelo autor francês pode ser descrita como uma demonstração sistemática do caráter relacional e relativo daquilo que chamou de ferramenta visual, isto é, o padrão criado por listras verticais que alternam o branco e a cor. A instalação desse elemento padronizado é inserida a cada exposição em meio a um conjunto de elementos variáveis, estabelecendo relações múltiplas com as características preexistentes no espaço. Por consequência, o lugar adquire o estatuto de parte constitutiva do trabalho e pretende também ser uma moldura que faz ver o lugar composto por todos esses elementos. Nesse sentido, lembremos como Buren define o trabalho realizado a

² “Eu [escreve Buren (2012, p. 1.993)] fui parte de uma geração que assistiu a uma explosão que não se viu muitas vezes nesse século. Os anos 1960 foram uma renovação e um fechar de portas para muitas coisas, tal como foi o caso provavelmente nos anos 1916-1917. Eu vivi uma confusão de sentimentos, questionamentos e modificações incríveis. Se lembrarmos das obras feitas com gordura animal de Joseph Beuys, das placas quadradas de metal recortado de Carl Andre, nós estávamos em meio a fabricações jamais vistas antes, modificava-se verdadeiramente toda uma tradição.” Do original “J’étais dans la génération d’une explosion comme il n’y en a pas beaucoup dans un siècle. Les années 1960 c’est un renouveau et aussi une porte refermée sur tant de choses, comme probablement dans les années 1916-1917. J’ai vécu un chamboulement de sensibilité, une remise en question et un changement incroyables. Si on se souvient des œuvres en saindoux de Joseph Beuys, des plaques carrées de métal découpé posées à même le sol de Carl Andre, on est dans des fabrications jamais vues auparavant, on bouscule vraiment toute une tradition.” Nessa e nas demais citações em idioma estrangeiro a tradução é nossa.

partir desse material, em um texto de 1980, que é na verdade um comentário de seu texto *Mise en garde* n. 3, publicado originalmente em 1970:

O trabalho de fato é aquilo que se passa depois que o tecido listrado (e recoberto de pintura) ou os papéis listrados são instalados, nunca antes. Assim, o material listrado não é senão uma ferramenta que se trata de utilizar. Nunca o material foi um fim em si mesmo. Ele não significa nada senão quando eventualmente é aplicado, colado, grafado, recortado, dobrado, rasgado, tensionado, transparente, opaco... *in situ* (Buren, 2012, p. 726-727).³

Dessa forma, os trabalhos assim realizados devem reconhecer que os materiais e procedimentos, superfícies e texturas, localização e disposição não são questões apenas picturais ou esculturais, vinculadas à obra autônoma (modernismo), ou ainda questões a ser trabalhadas apenas no campo da fenomenologia visual (minimalismo) ou da experiência cognitiva (arte conceitual). Ao contrário, quando se realiza um trabalho em uma instituição artística ou mesmo fora dela, o modo de trabalhar os materiais a exibir deve levar em consideração o fato de que o eventual espaço expositivo já está inscrito em um campo de forças preexistente, com suas convenções de linguagem moldadas por um poder institucional, ideológico e econômico, e que a particularidade de seu mecanismo de funcionamento deve ser analisada pelo artista e incorporada em sua obra. Trata-se, em outras palavras, de incorporar na lógica dos trabalhos realizados *in situ* os limites impostos pelo funcionamento da “instituição arte”.⁴ Em uma formulação programática, escrita em 1975, Buren (2012, p. 426-427) observa:

A história que ainda está por se fazer é aquela a respeito do lugar no qual a obra se esgota (se faz) enquanto parte integral de um todo e de todas as consequências que uma pertinência de tal ordem implica. Não se trata

³ Do original: “Le travail en fait, c’est ce qui se passe lorsque le tissu rayé (et recouvert de peinture) ou les papiers rayés sont installés, jamais avant. Le matériau rayé est donc – et n’est – qu’un outil qu’il s’agit d’utiliser. Jamais le matériau ne fut, ni n’est une fin en soi. Il ne signifie éventuellement quelque chose qu’appliqué, collé, agrafé, découpé, plié, déchiré, tendu, flou, transparent, opaque ... *in situ*.”

⁴ Nesse ponto sigo as indicações de Peter Bürger (2008, p. 57): “Com o conceito de instituição arte, deverão ser designados tanto o aparelho produtor e distribuidor de arte quanto as ideias sobre arte predominantes num certo período e que, essencialmente, determinam a recepção das obras”.

de ornamentar (tornar feio ou belo) o lugar no qual se inscreve o trabalho, mas indicar o mais precisamente possível a pertinência desse mesmo trabalho ao referido lugar, e vice-versa, tão logo ele é ‘mostrado’.⁵

As sanções no museu

Os museus estão entre as mais complexas, poderosas e bem-sucedidas instituições sociopolíticas da modernidade. Desde a sua invenção na Europa do final do século 18, o museu foi compreendido como uma das primeiras tecnologias epistemológicas do Iluminismo, corroborando seus princípios de educação política, ética e social fundamentais para a constituição dos Estados-nação em vias de modernização. Os primeiros museus foram em sua maioria construídos como instituições que evidenciavam e documentavam uma prática historiográfica e simultaneamente veiculavam valores simbólicos e cognitivos. Assim, eles se constituíram a partir de modos particulares de ficção – um dos mais notáveis e brilhantes gêneros modernos de ficção – tornando-se um componente indispensável do aparato estatal para a construção de identidades nacionais. Estruturada não apenas como um “mausoléu da cultura”, conforme a célebre definição de Theodor Adorno,⁶ a instituição museal pode ser mais bem entendida como um aparato cujas implicações de ordem política e cultural são complexas e incidem diretamente na tentativa de construção de um espaço público e na formação de subjetividades em conformidade a esse espaço. Em outras palavras, o espaço público de exposição fornecido pelo museu está organizado a partir de valores culturais hegemônicos em determinada sociedade, regulando até as práticas aceitáveis da democracia e da civilidade em seu interior (Bennet, 2005).

⁵ “L’histoire qui reste à faire, c’est la prise en considération du lieu (l’architecture) dans lequel une œuvre échoue (se fait) comme partie intégrale de l’œuvre en question et de toutes les conséquences qu’une telle appartenance implique. Il ne s’agit pas d’ornementer (enlaidir ou embellir) le lieu (l’architecture) dans lequel le travail s’inscrit, mais d’indiquer aussi précisément que possible l’appartenance du travail au lieu et inversement, aussitôt que celui-ci s’y ‘affiche’”.

⁶ “A expressão ‘museal’ possui na língua alemã uma coloração desagradável. Ela designa objetos com os quais o observador não tem mais uma relação viva, objetos que definham por si mesmos e são conservados mais por motivos históricos que por necessidade do presente. Museu e mausoléu não estão ligados apenas pela associação fonética. Os museus são como sepulcros de obras de arte, testemunham a neutralização da cultura” (Adorno, 2001, p. 173).

A isso podemos somar as implicações epistemológicas dos saberes que organizam esse espaço, pois as práticas modernas da museologia – bem como daquelas práticas discursivas auxiliares do museu, a museografia (ou neste caso a história da arte) – ainda se apresentam firmemente enraizadas na ideia moderna de adequação entre objeto e representação. Nesse sentido, as séries de elementos expostos são concebidas como representativas de um conjunto de fatos extra-museais. De acordo com essa premissa, aceita-se que aquilo que é exposto no espaço do museu corresponderia a alguma história “real” que, supostamente, antecede à sua instalação no interior do espaço expositivo (cf. Preziosi, 1995). Nesse sentido, a museologia e a museografia operariam, enfim, como modos complementares de distribuir os elementos que compõem esse espaço ficcional.

Embora Buren não desenvolva um estudo sistemático sobre a museologia, os elementos mobilizados em seu trabalho se relacionam com o conjunto dos dispositivos que organizam o espaço expositivo. Em outras palavras, Buren percebe o espaço do museu como elemento fundamental para a constituição dos limites culturais requeridos para o funcionamento da arte em seu moderno regime de visualidade. Seu trabalho compreende o museu e, por consequência, o espaço das galerias, como objetivo e fim da arte moderna, configurando-se como um dos principais elementos para o funcionamento da arte tal como normalmente a entendemos. De seu ponto de vista, o museu seria a moldura que impõe limites e sustenta as obras de arte. Segundo Buren, o aspecto ideológico do sistema artístico não está concentrado apenas naquilo que ele eventualmente representa por meio do trabalho mais ou menos pertinente de um artista em particular, mas sim na própria forma como se estrutura a representação. Assim, a lógica do trabalho *in situ* obriga Buren a trabalhar com o museu enquanto participante ativo na construção da obra, como elemento inevitável na composição da arte. O objetivo de um trabalho *in situ*, quando adentra o espaço do museu ou da galeria, é o de fazer ver o caráter idealizado desse espaço de exposição. Nesse sentido, o trabalho desenvolvido em seu local de apresentação deve considerar os efeitos dos múltiplos discursos produzidos pelas disciplinas associadas à Arte com “A” maiúsculo, para usarmos a expressão de Douglas Crimp (2005, p. 91), apresentados no interior do espaço ideológico da galeria que o artista e crítico Bryan O’ Doherty (2002, p.3) chamou de cubo branco.

A retrospectiva e a encenação da história da arte

A relação entre a força institucional do museu e o resultado na modulação dos trabalhos de arte, bem como em sua historiografia, pode se fazer presente de variadas maneiras. Um exemplo dessa combinação pode ser observado no trabalho apresentado por Daniel Buren no Städtisches Museum Mönchengladbach, na então República Federal da Alemanha, intitulado *À partir de là...*, realizado nos meses de novembro e dezembro de 1975. A instalação era composta por tecidos listrados em cores diferentes instalados sobre as paredes internas do museu: azul no térreo, marrom na escada e vermelho no primeiro andar. O trabalho cobre a parede do museu, obedecendo aos limites impostos por sua arquitetura. Concluída a instalação, ao se olhar para as paredes, seria possível verificar espaços vazios, como se o tecido listrado usado como papel de parede houvesse sido recortado em formatos quadrangulares. Esses recortes marcavam o posicionamento de quadros ali expostos nos oito anos anteriores. Assim, os quadros que outrora ali se encontravam apresentavam-se então como elementos faltantes, presentes enquanto um rastro, um vazio incorporado na instalação. A partir de sua ausência, abria-se um campo visual incomum aos visitantes de museus, ocupados, quase sempre, com as informações constantes no recorte visual sugerido pelo quadro emoldurado da pintura em exposição e na legenda que a acompanha. Nesse caso específico, ao contrário, o lugar é constituído materialmente pelas paredes do museu alemão e, simbolicamente, pela proposta de uma retrospectiva da obra do autor. *À partir de là...*, por sua vez, procura organizar e mostrar, fazendo uso das sanções internas ao contexto de apresentação, uma retrospectiva por certo. Não se tratava, no entanto, de uma retrospectiva do trabalho pregresso do artista como usualmente se esperaria. O material a ser mobilizado retrospectivamente era a atividade precedente do museu, enquanto instituição especializada na exposição de objetos de arte. Especificamente, porém, tratava-se sobretudo de problematizar os modos de instalação das pinturas sobre a parede, levando-se em consideração um determinado intervalo de tempo escolhido a partir das circunstâncias apresentadas pela própria exposição. Afinal, tratava-se de analisar o trabalho exercido pelo museu durante os oito anos anteriores, período esse que coincide com a gestão de Johannes Cladders, o diretor que, em 1972, convidou o artista francês para realizar sua exposição.



Figura 1
Photo-souvenir: Buren,
À partir de là..., 1975,
trabalho *in situ*,
Mönchengladbach,
Alemanha

A instalação buscava mostrar que esse modo de pendurar os quadros configura-se como um estilo *per se*, independentemente de seus conteúdos ou das possíveis intenções dos artistas que os assinam. É nesse sentido que podemos interpretar a decisão de Buren de incluir no ensaio que consta no catálogo dessa exposição uma série de figuras mostrando a disposição das pinturas instaladas ao longo de certo período histórico nos museus europeus (Buren, 2012, p. 439). Essa série de cinco reproduções inclui: um quadro de David Thiers que mostra o arquiduque Leopoldo-Guilherme (c.1650) em sua galeria – espaço abarrotado de quadros colocados lado a lado sobre a parede; um quadro de Adrian de Lilie sobre o “gabinete de amador de Jan Gildemeesters em torno de 1795”, que nos mostra um ambiente igualmente preenchido de pinturas sobre as paredes e objetos espalhados pelo chão e pendurados no teto, enquanto um grupo de visitantes admira a suntuosa coleção; uma fotografia de uma sala do Rijksmuseum, de Amsterdã, em torno de 1890, com o espaço de exposição organizado a partir da verticalidade da parede, na qual poucos quadros estão pendurados, à altura dos olhos dos possíveis visitantes; duas fotografias de uma exposição de Pablo Picasso em dois museus, o Palácio de Belas Artes de Bruxelas, em 1947, e o StedelijkMuseum de Amsterdã, em 1957 – em ambos as pinturas estão bem separadas umas das outras, instaladas à altura dos olhos de um observador, enquadradas por moldura fina e acompanhadas por legendas (Francblin, 1987, p. 37).

A concepção de Buren de uma retrospectiva típica é clara: seria o procedimento característico de todo museu de arte, ou seja, reunião, conservação, valorização simbólica e, eventualmente, valorização mercantil, das obras de arte. Na situação aberta por uma retrospectiva típica o olhar é restringido, limitado a contemplar o trabalho pronto e acabado, elaborado em outro lugar por um produtor ausente e submetido ao estilo de um determinado museu. Ademais, ao seguir essa conclusão, podemos afirmar que um determinado modo de instalação sofre influência constante do gosto e da moda de uma época, constituindo-se, ele próprio, em um estilo subentendido, raramente problematizado:

Se atualmente não podemos mais instalar as obras todas juntas em fila, umas acima das outras, do piso ao teto, da direita à esquerda, sem causar sérios inconvenientes, [...] o espaço necessário entre uma obra e outra deve ter, portanto, uma função essencial que comanda a obra, não obstante seu silêncio sobre ela, pois essa função do espaço não pode ser anulada (Buren, 2012, p. 449).⁷

No caso específico da instalação proposta por Buren a retrospectiva assinalaria, contraintuitivamente, um começo, um lugar a partir de onde se começa, e não o seu fim. Esse começo é a encenação silenciosa da história da arte descoberta/revelada como artefato.

Espaços da galeria

O trabalho de Buren, durante a década de 1970, está interessado nos problemas levantados pelo sistema artístico enquanto instrumento ideológico de recuperação de certa parcela da produção cultural, assim como pelas formas com as quais essa produção circula no sistema da arte. Nesse sentido, a materialização do espaço da galeria por meio da arquitetura e de sua posição no conjunto urbano de uma cidade é de interesse do trabalho, pois, segundo o artista francês,

⁷ Do original : “Si nous ne pouvons accrocher les œuvres d’aujourd’hui toutes ensembles à la queue, les unes au-dessus des autres, du plancher au plafond et de droite à gauche, sans se heurter à de graves inconvénients, dont certains que nous venons d’aborder, l’espace nécessaire entre une œuvre et une autre doit donc avoir une fonction essentielle que commande l’œuvre bien qu’elle n’en dise mot, car cette fonction de l’espace ne peut être annulée.”

A arquitetura de uma galeria com a qual a obra deve se articular talvez não seja apenas a da sala de exposição propriamente dita (onde a mercadoria se mostra), mas também a do escritório da direção (onde se negocia a mercadoria), a reserva técnica (onde a mercadoria se conserva), o salão de recepção (onde se discute a mercadoria). Talvez seja também a arquitetura externa da galeria, a escada que conduz até ela, o elevador, a rua que leva até ela, o bairro em que ela se encontra, a cidade... (Buren, 2012, p. 433).

Esse conjunto de questões foi levantado por ocasião de duas instalações que se complementavam: *To place e To transgress*; trabalhos *in situ*, realizados entre 15 de setembro e 4 de outubro de 1976 nos espaços da Galeria John Weber e da Galeria Leo Castelli, respectivamente, ambas sediadas no prédio número 402 da West Broadway Street, no bairro do Soho, em Nova York.

O primeiro elemento do trabalho foi a instalação de um amplo quadrado, feito com papel listrado em branco e vermelho, na fachada do prédio, portanto, visível a partir do seu exterior. O limite inferior do quadrado foi definido pelo posicionamento das janelas da Galeria Leo Castelli, localizada no segundo andar do prédio; o limite superior, pelas janelas da Galeria John Weber, situada no quarto andar. Os lados do quadrado correspondiam aos limites laterais sugeridos pela largura do conjunto das janelas usadas pelas três galerias (Castelli, Weber e Sonnabend). No interior desse quadrado era visível um “vazio” em formato circular. A largura do conjunto de janelas usadas pela galeria Sonnabend (no terceiro piso), que não estava diretamente envolvida com os trabalhos, foi usada para demarcar o diâmetro do círculo faltante. No interior das galerias as paredes também foram investidas com os papéis listrados. Na parede oposta à janela da fachada se encontrava a parte faltante do círculo sugerido pelas listras vermelhas instaladas nas janelas da fachada.

O segundo elemento dessa instalação se constituía de um triângulo desenhado com o padrão listrado em branco e cinza sobre a grande parede de fundo, no espaço interno das duas galerias. A base do triângulo era visível apenas no segundo andar, enquanto sua parte superior era exposta no quarto piso. Como a galeria Sonnabend não fazia oficialmente parte da exposição, a parte central do triângulo, que deveria estar posicionado no terceiro andar, era visível apenas em alguns fragmentos dispostos nas paredes da escadaria que unia os três andares. O padrão criado pela ferramenta visual era, por sua vez, interrompido por uma

faixa branca espelhando as dimensões das três colunas verticais que cortavam as galerias. Considerando-se a reprodução fotográfica da fachada do imóvel é possível perceber que ele se estrutura em sete colunas, sendo um pouco maior a largura da coluna do meio. O trabalho considerou as medidas das três colunas centrais, que interferem diretamente no espaço utilizado como local de exposição.



Figura 2
Photo-souvenir: Daniel
Buren, *To place e To
transgress*, 1976,
trabalhos *in situ*, Nova York

Finalmente, a terceira peça se encontrava na parte exterior de uma parede do escritório da Galeria John Weber. Quem visitasse o espaço interno da galeria, veria, no quarto piso, sobre uma pequena parede lateral, um círculo incompleto com as listras em verde e branco. A cisão no círculo desse terceiro elemento se devia ao fato de que a parede escolhida era visivelmente uma interferência, talvez por razões comerciais, no espaço cúbico da galeria. Assim, a pequena fatia correspondente à parte restante do círculo foi instalada, respeitando o alinhamento do círculo principal e com cores iguais, na Galeria Leo Castelli, no segundo andar. Nessa configuração, as figuras geométricas indicadas pela colagem do papel listrado sobre a parede das galerias não eram visíveis a partir de um ponto de

vista único. A instalação, ao contrário, sugeria aos observadores o deslocamento por todo o prédio e mesmo fora dele. Requeria igualmente um exercício de memória, posto que as figuras só se completavam no imaginário de cada espectador que aceitasse andar pelo prédio e o circundar. Assim, ao trabalhar o espaço arquitetônico e não apenas o espaço cênico – o cubo branco – previamente fornecido pela instituição, as galerias de arte de vanguarda, materializadas, nesse caso pelo conjunto instalado no prédio da West Street, se tornavam ao mesmo tempo o espaço inevitável onde um verdadeiro jogo de esconde-esconde (ou de visibilidade/invisibilidade) foi instaurado. Embora essas duas exposições tenham sido organizadas separadamente, elas estavam ligadas conceitual, visual e geograficamente por um projeto comum.

Figura 3

Photo-souvenir: Daniel Buren, *To place*, 1976, trabalho *in situ*, John Weber Gallery (quarto andar)



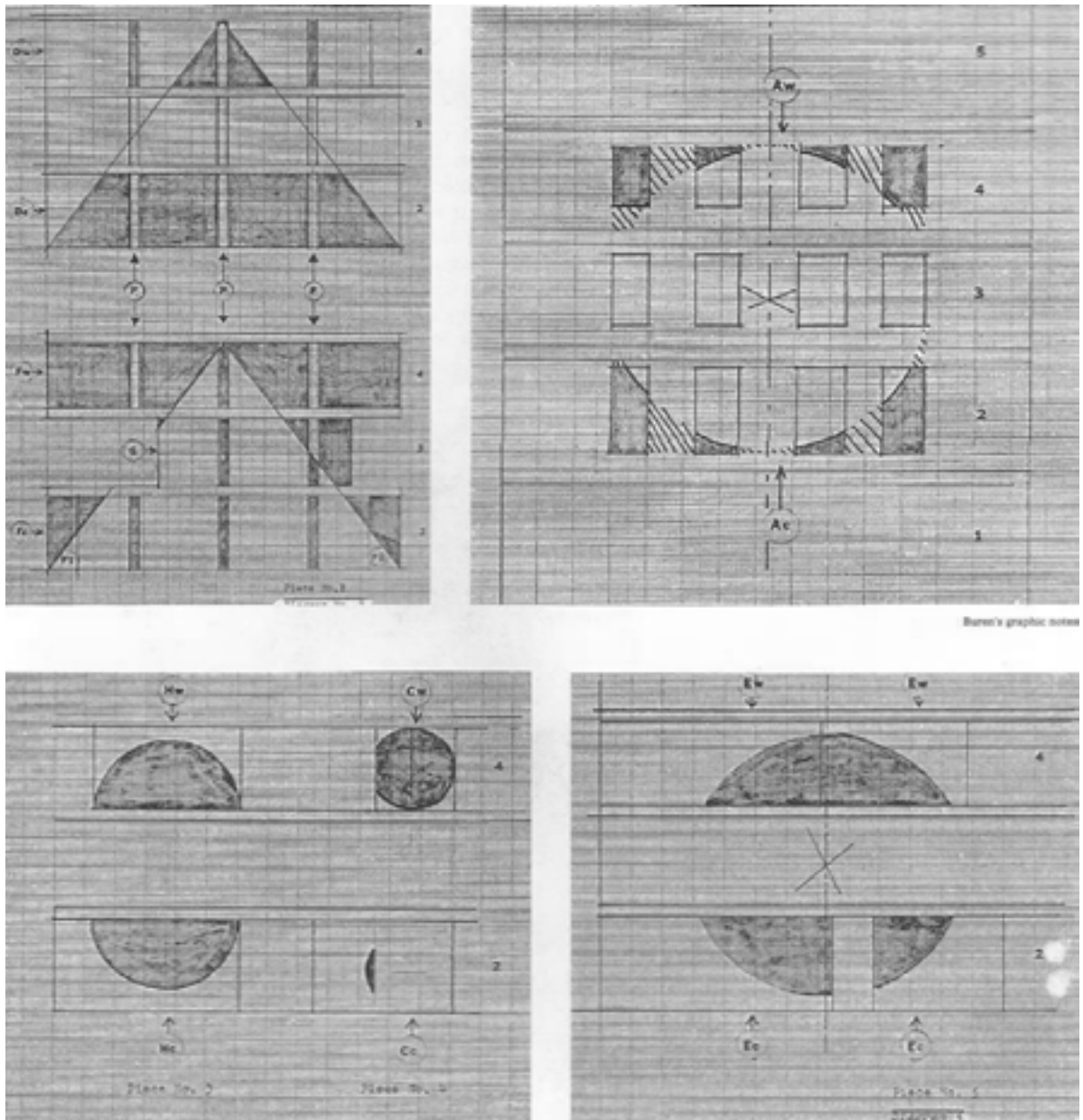


Figura 4
Photo-souvenir: Buren, esboços
gráficos para preparação das
instalações *To place* e *To
transgress*, 1976



Figura 5
Photo-souvenir: Daniel
Buren, *To transgress*, 1976,
trabalho *in situ*,
Galeria Leo Castelli
(segundo andar)

O conjunto formado pelas duas instalações apropriou-se do fato de as três maiores galerias de arte de vanguarda dos Estados Unidos funcionarem então no mesmo edifício. A galeria fundada em 1957 por Leo Castelli, que operou nesse endereço até 1999, foi uma das maiores responsáveis pela difusão, promoção e socialização da pintura norte-americana na segunda metade do século 20, organizando exposições célebres sobre os expressionistas abstratos e os artistas ligados à pop arte. Em 1971 sua mudança para o Soho é acompanhada por Ileana Sonnabend, esposa de Castelli. A galeria Sonnabend era especialista em operar o traslado de artistas e obras europeias para os Estados Unidos e possuía uma filial em Paris. A John Weber, por sua vez, foi uma das galerias responsáveis pela difusão da arte pós-minimalista; entre os artistas representados se encontrava, por exemplo, Robert Smithson (cf. Grosenick, Stange, 2005).

O fato de que, em meados dos anos 1970, três das maiores galerias de arte vanguarda dos Estados Unidos operassem exatamente no mesmo prédio, um dos melhores endereços do Soho, estava longe de ser mera coincidência – relacionava-se antes com o então avançado processo de gentrificação do bairro. Efeito gerado, aliás, pela chegada de vários artistas de vanguarda que se aproveitaram da desvalorização dos imóveis provocada pela desindustrialização, já visível no final dos anos 1960, para substituir com seus ateliês, os velhos espaços vazios dos prédios industriais (cf. Solomon R. Guggenheim Museum, 2005). O conjunto

de *To place* e *To transgress* explora essa situação contextual para evidenciar, mediante uma intervenção visual, o modo como o sistema das galerias de vanguarda opera, à revelia dos artistas, a condição de visibilidade imposta às obras de arte. As galerias seriam, seguindo a alegação de Buren, o fundo comum, o cenário permanente no qual a obra de arte se posiciona em circuito expositivo e comercial específico e interessado, com efeitos evidentes na arte exposta e na dinâmica social que envolve o negócio da arte.

Os “novos museus”

A presença crescente da arte contemporânea no interior do sistema Museu/Galeria viu-se acompanhada de expansão, especialização e diferenciação dos mecanismos de sua exposição. Os museus se tornaram a partir da década de 1960 cada vez mais acessíveis ao público ampliado e à arte contemporânea. As linhas entre as mostras permanentes e de curta duração praticamente se desfizeram. Os espaços dos museus, principalmente no hemisfério Norte se diversificaram na tentativa de abrigar obras de dimensões e qualidades muito diferentes da típica pintura ou escultura modernista, tais como as instalações minimalistas ou *site-specific* com suas dimensões expandidas, ou ainda as videoinstalações e performances que invariavelmente acompanham as exposições de arte contemporânea. A unicidade do paradigma do “cubo branco” passa a concorrer com outros modelos de organização espacial, embora, e isso é central, as novas espacialidades sejam em grande medida dele derivado.⁸

⁸ Ao comentar essas modificações no panorama dos espaços expositivos estadunidenses e europeus, Hal Foster (2021, p. 88) observa que “Na década de 1960, esse modelo [do cubo branco], por sua vez, viu-se pressionado pela dimensão expandida de obras mais ambiciosas, dos objetos seriais dos minimalistas às instalações *site-specific* e *pós-medium* de artistas posteriores. Conciliar as galerias delimitadas para a pintura e a escultura modernas com os amplos salões para a produção contemporânea não é tarefa fácil, como atesta qualquer visita à Tate Modern ou ao MoMA. E o problema se complica pela demanda de ainda outro tipo de espaço: uma área fechada e obscurecida para a projeção de filmes e vídeos, muitas vezes chamada ‘caixa preta’. Por fim, com o interesse atual em possibilitar performances e dança nos museus, essas instituições precisam de galerias adicionais, que uma proposta inicial para a expansão do MoMA chamou de ‘caixas cinza’. [...] Qualquer museu que pretenda mostrar um conjunto representativo da arte moderna e contemporânea precisa, de alguma maneira, levar em consideração todos esses ambientes – num só edifício ou conjunto de edifícios”.

Como um exemplo precursor e modelar dos novos museus surgidos a partir de meados dos anos 1970 podemos apontar o caso do Centre George Pompidou, em Paris (cf. Arantes, 1991). Inaugurado em 1977, o Centro marca a transição entre a tradição moderna dos museus neutros, com suas paredes brancas, apartado do mundo exterior, para um novo tipo de empreendimento cultural híbrido. O Pompidou se apresenta simultaneamente como um ponto de concentração e dispersão no ambiente urbano no qual se insere, como um ponto nodal de uma rede. Congrega atividades antes dispersas em ambientes, como, por exemplo, teatros, espaços expositivos, bibliotecas, restaurantes, lojas de suvenires, livraria e café.

O prédio que abriga o Centro George Pompidou é fruto de uma composição heterogênea de temas retirados da história da arquitetura moderna. O projeto, cujo início data de 1971, é fruto de esforços múltiplos, estando em meio aos principais nomes os dos arquitetos Renzo Piano, italiano, e Richard Rogers, britânico. Em sua fachada podem-se notar referências ao construtivismo russo bem como à arte *déco* francesa e ao futurismo, em que linhas fortes e decisivas aparecem mescladas a linhas instáveis e quase provisórias. Ali a presença maciça do vidro anuncia com sua transparência um vislumbre de seu espaço interno e sublinha a aparente fragilidade daquela montagem. O jogo das transparências destaca a série de detalhes inacabados e coloridos que animam esse eclético edifício envolvido por um aparente processo ininterrupto de construção (Baudrillard, 1997, p. 156).

Assim, ao ser convidado a elaborar um trabalho específico para o acervo permanente do Centro George Pompidou, ainda em 1976, Buren teve de se defrontar com um lugar que foi pensado desde o início como um ponto nodal no processo de circulação cultural que envolve todo o sistema significativo que compõe o espaço urbano. Algo que remete de um modo muito peculiar ao sonho da arquitetura moderna de integração entre edifício e cidade. Todavia, a peculiaridade dessa união está inscrita na contrapartida da cisão entre *urbs*, suporte físico da cidade, e *civitas*, condição de civilidade, de cidadania, uma vez que esta última é negada pelo uso dos artefatos ali expostos como objetos de consumo cultural, com baixa ou nenhuma participação da comunidade local em sua organização e administração (cf. Buchloh, 2003, p.119 e ss.).

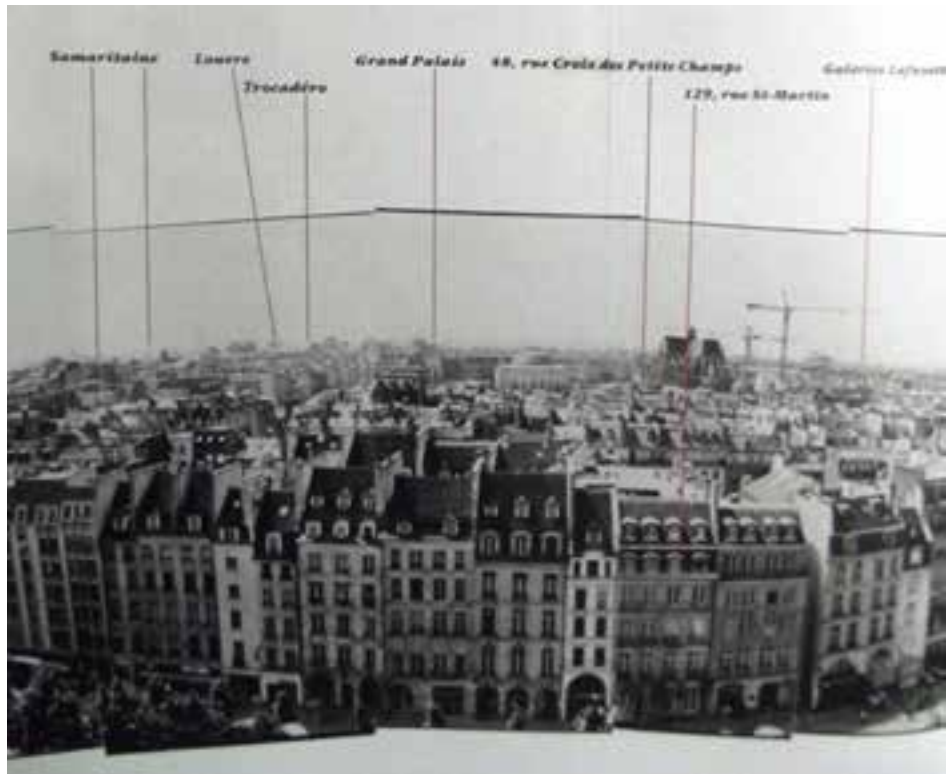


Figura 6
Foto panorâmica com a
indicação da instalação
das bandeiras listradas.

Tal é o contexto que envolve o trabalho de Daniel Buren intitulado *Les couleurs: sculpture, travail in situ*, de 1977. O nome do trabalho (*As cores*) remete de saída a um modo de referência à bandeira francesa, símbolo máximo da identidade oficial do Estado francês. A instalação consiste em um tecido listrado recortado em formato retangular similar ao de uma bandeira. Este tecido é então hasteado no alto de edifícios escolhidos no espaço urbano, alternando monumentos oficiais do Estado, como o Palais Chailot, Grand Palais, o Hôtel de Ville e o Louvre, com edifícios ligados ao capital mercantil/financeiro e à indústria do turismo, como as lojas Lafayette, Samaritaine. Tais edifícios compõem, por sua vez, a vista do horizonte quando observada a partir do terraço panorâmico situado no último andar do Centre Pompidou. As bandeiras aparecem sistematicamente interligadas, sensação reforçada pelo fato de que elas só podem ser acessadas integralmente através dos binóculos pré-instalados no alto do prédio. Nesse sistema elaborado por Buren, os elementos inicialmente estéticos – as

bandeiras estampadas com a ferramenta visual – assumem como por contato com as outras bandeiras – tanto as do Estado francês como aquelas que anunciam a “soberania” do poder corporativo – uma função no contexto da cidade. Já os elementos funcionais “reais” do prédio (o terraço panorâmico e os binóculos) são utilizados tal como um *ready-made* de proporções arquitetônicas, cumprindo um papel estético ao ser incorporados no trabalho. A interdependência e, simultaneamente, a tensão aberta pelas duas séries de objetos é o ponto central dessa instalação. Ou, dito de outro modo, ao incorporar o campo visual criado pelo mirante do Centre George Pompidou, Buren não resolve a tensão entre espaço público e monumento; antes *As cores* assinalaria a suspeita de uma tautologia implícita nessa relação entre o museu e a cidade.

Na instalação complementar de 1977, intitulada *Les formes: peinture, travail in situ* são as paredes do Museu de Nacional de Arte Moderna, no Centre George Pompidou, que são investidas com a ferramenta visual. Isto é, o tecido listrado, o suporte que lhe serve de ferramenta, é usado mais uma vez sobre as paredes do museu. Nessa proposição, Buren solicitou ao curador responsável pelas obras do acervo do museu que reinstalasse aleatoriamente quadros expostos recentemente, com a simples condição de que mantivessem o local ocupado na última vez em que estiveram em exposição. Essa etapa do trabalho opera uma declinação da proposta que estava na base da instalação *À partir de là...* Dessa vez, porém, a intervenção de Buren ocupa um lugar no limite da visibilidade, pois se encontra exposta/escondida atrás dos quadros retirados do acervo. Abaixo da placa de identificação típica dos museus, com o nome da obra, do artista, o ano de sua realização e o material empregado, instalou-se outra discreta placa, com igual formatação, cujos dados, entretanto, eram pertinentes ao trabalho de Buren. Para ver a proposição por completo dever-se-ia, portanto, observar essa placa em aparente duplicidade e a parcela da parede decorada com a ferramenta visual ora ocultada pelo quadro reexposto. Os dois níveis de observação, que poderíamos chamar de figura (os quadros) e fundo (as paredes do museu), estabelecem entre si um diálogo de camadas históricas superpostas no mesmo tempo e espaço.

Quando consideramos o funcionamento conjunto desses dois trabalhos propostos para integrar o acervo permanente do Centro George Pompidou, as descrições tradicionais das inter-relações do fenômeno perceptivo (categorias como figura e fundo, espaço pictórico etc.) restritas ao campo visual sugerido pelo

quadro pendurado na parede são reavaliadas. A definição de espaço proposto ao eventual visitante não é mais compreendida como condição neutra. Em ambos os trabalhos o espaço é definido temporalmente. O espaço é, em última instância, reconhecido e trabalhado como uma dimensão produzida pela própria instituição e por sua arquitetura. No caso dos “novos museus”, a potência estetizante da instituição, seu caráter de um fim em si mesmo, pode ser exportada para fora dele e atingir a própria cidade. Essa, por sua vez, se torna mais um objeto de contemplação estética em meio à indústria do turismo, que em muitos casos encontram nos “novos museus” – já não tão novos assim – seu ponto nodal. Nesse sentido, as bandeiras hasteadas no topo dos prédios/monumentos da cidade assinalavam uma vitória amarga. Pois, se por um lado, a intervenção poderia apontar para a onipotência do artista contemporâneo, demonstrando o poder de intervir livremente nos pontos mais importantes da cidade, extrapolando os limites físicos do museu, permitindo um contato diferenciado com as obras de arte agora expostas no espaço urbano, por outro lado, o acesso integral a esta intervenção, materializada nos signos neutros da ferramenta visual, só pode ser feito mediante o distanciamento produzido pelas sanções físicas e simbólicas



Figura 7

Photo-souvenir: Daniel Buren, *Les formes: peinture*, jun. 1977, trabalho *in situ*, detalhe da ferramenta visual instalada sob quadro em exposição, Centro George Pompidou, Musée National d'Art Moderne, Paris

impostas pela arquitetura do próprio Centre George Pompidou. Assim, o interesse dessas duas instalações complementares repousa em sua recusa em resolver as contradições entre o Pompidou e sua integração no espaço público. Na verdade, este último parece se dissolver perante a presença do primeiro. Aqui, o Centre George Pompidou, entendido como instituição a serviço da modernização do Estado francês, imprime sobre a cidade (*Les coulures*) e sobre seus cidadãos (*Les formes*) o seu próprio conjunto de valores, formando uma espécie de tautologia, uma das características implícitas das produções culturais contemporâneas expostas no museu. Ao seguir as reflexões iniciadas pelo trabalho de Daniel Buren, poderíamos afirmar que o Pompidou, não obstante o discurso que envolveu sua elaboração, as múltiplas atividades desenvolvidas ali e seu caráter de abertura ao público ampliado, resultante das respostas estatais aos movimentos sociais que emergiram no final da década de 1960, permanece cumprindo as mesmas *funções* de um museu típico do século 19 ou da primeira metade do século 20, quais sejam, a separação entre a cultura e a sociedade histórica de onde ela provém, e a reunião das obras segundo seus próprios interesses.⁹

O eventual mal-estar provocado pelo diagnóstico dessa tautologia como uma espécie de gaiola dourada que envolve a arte contemporânea, efeito das instituições que ocupam o espaço social da arte, frequentemente de maneira acachapante e antidemocrática (como no caso dos “novos museus”), pode nos encaminhar para uma constatação de que as práticas artísticas desenvolvidas nas últimas décadas padeceriam de uma irrelevância estrutural em relação à sua pertinência na construção de um espaço público crítico e plural. Com efeito, o aparato que envolve a arte contemporânea se mostra aqui muito mais conectado às condições de circulação cultural sancionadas pelos limites do capitalismo tardio, quais sejam, aqueles limites ensejados pelas metamorfoses do sistema

⁹ Sobre o Centro George Pompidou, o museólogo espanhol Pedro Lorente (2009, p. 277) observa: “Deve-se reconhecer que se tratou de um primeiro ensaio das políticas culturais típicas da pós-modernidade, do mesmo modo que a revitalização dos centros históricos ou a busca da participação de maior variedade de usuários; mas é certo que essa instituição, que pretendia encarnar um modelo alternativo ao MoMA, acabou por imitá-lo em vários aspectos”. Do original: “Il faut reconnaître qu’il s’agit d’un premier coup d’essai des politiques culturelles typiques de la postmodernité, au même titre que la revitalisation des centres historiques ou la recherche de la participations d’une plus grande variété d’usagers; mais il est certain que cette institution, qui prétendait incarner un modèle alternatif au MoMa, finit par l’imiter à bien des égards”.

produtor de mercadorias ocorridas nos últimos 50 anos e as suas formas de regulação.¹⁰ Embora tal diagnóstico geral seja a nosso ver correto, restaria a constatação de que os trabalhos realizados, malgrado sua condição tautológica, produzem efeitos no real, como procurei demonstrar nos trabalhos analisados acima. No entanto, para alcançar criticamente as dimensões desses efeitos, as obras que partem do sistema artístico, em especial aquelas oriundas do sistema artístico contemporâneo, deveriam ser mais bem compreendidas a partir da relação recíproca entre os artistas, o público, instituições e os agentes responsáveis pela sua socialização (críticos, galeristas, museólogos e curadores), estabelecidas em lugares sociais específicos e contextuais, de tal modo que o historiador possa trilhar um caminho no qual a história da instituição arte e o exercício da crítica não sejam entendidos como disciplinas isoladas e se encontrem objeto e método comuns entre eles.

Tiago Machado é doutor em história social pela Universidade de São Paulo – USP. Pesquisador na área de História da Arte Contemporânea. Professor de história no Instituto Federal de Educação Ciência e Tecnologia de São Paulo (IFSP).

¹⁰ Nos Estados Unidos, em artigo publicado pela primeira vez em 1991, Rosalind Krauss mapeia a lógica dos “novos museus” sob o rescaldo das dinâmicas de implementação das reformas pró-mercado do neoliberalismo enquanto gestão da crise permanente no capitalismo tardio. Ela chama esses museus de “museus industriais”. Embora tal nomenclatura não nos pareça a melhor para descrever o fenômeno, a sua conclusão em forma de prognóstico é exemplar daquilo que argumentamos aqui: “E também não é necessária muita imaginação para que se perceba que esse museu industrializado terá muito mais em comum com outras áreas industrializadas destinadas ao lazer – a Disneylândia, por exemplo – do que com o antigo museu pré-industrial. Portanto, ele lidará com os mercados de massa, em vez dos mercados de arte, e com experiências de simulacro, em detrimento da imediatidade estética” (Krauss, 2021, p. 482).

Referências

- ADORNO, Theodor. *Prismas: crítica cultural e sociedade*. São Paulo: Editora Ática, 2001.
- ARANTES, Otilia. Os novos museus. *Novos Estudos Cebrap*, São Paulo, n. 31, p.161-169, 1991.
- BAUDRILLARD, Jean. *A arte da desaparecimento*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1997.
- BENNETT, Tony. *The birth of the museum: history, theory, politics*. London: Routledge, 2005.
- BUCHLOH, Benjamin. *Neo-avant garde and culture industry*. Massachussets: MIT Press, 2003.
- BUREN, Daniel. *Les écrits 1965-2012: volume I 1965-1995*. Paris: Flammarion, 2012.
- BÜRGER, Peter. *Teoria da vanguarda*. São Paulo: Cosac&Naify, 2008.
- CRIMP, Douglas. *Sobre as ruínas do museu*. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- FOSTER, Hal. *O que vem depois da farsa?* São Paulo: Ubu Editora, 2021.
- FRANCLIN, Catherine. *Daniel Buren*. Paris: Art Press, 1987.
- GROSENICK, Uta; STANGE, Raimar. *International art galleries: post-war to post-millennium*. Cologne: Dumont, 2005.
- KRAUSS, Rosalind. A lógica cultural do museu tardo-capitalista. Trad. Leonardo Nunes. *ARS*, São Paulo, n. 41, v. 19, p.447-491, 2021.
- LIPPARD, Lucy. *Six years: the dematerialization of the art object*. Los Angeles : University of California Press. 1997.
- LORENTE, Pedro J. *Les musées d'art moderne et contemporain: une exploration conceptuelle et historique*. Paris: L'Harmattan, 2009.
- O'DOHERTY, Brian. *No interior do cubo branco: a ideologia do espaço da arte*. São Paulo: Martins Fontes, 2002.
- POINSOT, Jean-Marc. *Quand l'oeuvre a lieu*. Genève: Les press du réel, 2008.
- PREZIOSI, Donald. Museology and museography. *The Art Bulletin*, v. 77, n. 1, p.13-15, Mar. 1995.
- SOLOMON, Robert. Guggenheim Museum. *The eye of the storm*. New York. 2005. (Catalog).

Artigo submetido em setembro de 2021 e aprovado em novembro de 2021.

Como citar:

MACHADO, Tiago. A arte a partir do seu lugar: o trabalho *in situ* de Daniel Buren e os espaços expositivos nos anos 1970. *Arte & Ensaios*, Rio de Janeiro, PPGAV-UFRJ, v. 27, n. 42, p. 188-209, jul.-dez. 2021. ISSN-2448-3338. DOI: <https://doi.org/10.37235/ae.n41.15>. Disponível em: <http://revistas.ufrj.br/index.php/ae>.

Algumas parcerias foto/gráficas de Alair Gomes: Burle Marx, Magalhães e Fiore

*Some photo/graphic partnerships by Alair Gomes:
Burle Marx, Magalhães and Fiore*

André Pitol

 0000-0002-2723-6676

pitolpitolpitol@gmail.com

Resumo

Alair Gomes fez parte de uma comunidade científica predominantemente carioca, mas manteve diversos contatos internacionais ligados à pesquisa universitária. Como esse texto apresenta, situação semelhante se passou no plano artístico, influenciando sua produção fotográfica. A compreensão do lugar que Alair Gomes ocupou no cenário cultural a partir da década de 1960 parece solicitar a reconstrução de possíveis parcerias entre o fotógrafo e os demais atores daquele período. Analisaremos três episódios que possibilitaram a Alair Gomes estabelecer colaborações profissionais e projetos fotográficos: fotografando o sítio do paisagista Burle Marx; estabelecendo diálogo com o *designer* Aloisio Magalhães; e participando da publicação de um livro do *designer* gráfico norte-americano Quentin Fiore. A análise desses episódios introduz e reúne casos esparsos que até o momento puderam ser acompanhados com maior atenção e rigor de pesquisa. Discutimos a construção do contexto artístico de Alair Gomes, que, como proposto, não pode ser desconsiderado na avaliação de seus trabalhos fotográficos.

Palavras-chave

Fotografia; Alair Gomes; Roberto Burle-Marx;
Aloisio Magalhães; Quentin Fiore

Abstract

Alair Gomes was part of a predominantly carioca scientific community, but maintained several international contacts linked to university research. As this text presents, a similar situation took place at the artistic level, influencing his photographic production. Understanding the place Alair Gomes occupied in the cultural scene in Rio de Janeiro from the 1960s onwards seems to require the reconstruction of possible partnerships between the photographer and other actors of that period. We will analyze three episodes that enabled Alair Gomes to establish professional collaborations and photographic projects: photographing the property of landscape artist Burle Marx; establishing a dialogue with the designer Aloisio Magalhães; and participating in the publication of a book by the North American graphic designer Quentin Fiore. The analysis of these episodes introduces and brings together scattered cases that so far could be followed up with greater attention and research rigor. We discuss the construction of Alair Gomes' artistic context, which, as proposed, cannot be disregarded in the evaluation of his photographic works.

Keywords

*Photography; Alair Gomes; Roberto Burle-Marx;
Aloisio Magalhães; Quentin Fiore.*

Introdução

Como uma produção artística atenta ao horizonte de possibilidades de seu tempo, a fotografia de Alair Gomes esteve vinculada a soluções compositivas, materiais, de produção e de circulação condizentes com as práticas artísticas dos anos 1960 e 1970. Não é novidade, por exemplo, que o fotógrafo construiu sua poética na forma de narrativas compostas por várias imagens fotográficas e que esses agrupamentos de fotografias eram organizados por montagens sequenciais ou intercaladas, criando efeitos visuais singulares entre os personagens retratados. Menos conhecidas, mas ainda assim amplamente disponível, são as evidências de que várias de suas séries fotográficas foram impressas em larga escala, a fim de ser publicadas em revistas, jornais e almanaques de artistas que circularam naquele período nos Estados Unidos.

A fotografia de Alair Gomes pode ser compreendida, pois, como uma aproximação *sui generis* entre o fotográfico e o gráfico, na qual as técnicas de reprodutibilidade analógica da imagem fotográfica e a produção gráfica industrial de impressos são acionados para gerar trabalhos de arte múltiplos, que podem ser veiculados de maneira alternativa dentro e fora dos circuitos hegemônicos. E, enquanto uma prática inserida e propriamente resultante do atravessamento criativo e partilhado entre os diversos atores do campo em questão, tais aspectos centrais da poética de Alair Gomes assim o são, pois puderam ser elaborados das mais diversas formas entre o fotógrafo e seus pares profissionais, de sua rede de referências. É esse o nóculo principal deste texto.

Como afirmam Telles e Torres (2017, p. 176), acerca da constituição de um pensamento contemporâneo de arte e crítica no Brasil, podem-se identificar “iniciativas individuais, de grupos ou *parcerias* com afinidades poéticas eletivas ou ‘rivalidades’ produtivas, atuando como verdadeiras frentes de ação na busca de efetiva inscrição desses atores em nosso tecido cultural”. Em nosso caso, acreditamos que as parcerias artísticas de Alair Gomes podem ser compreendidas junto ao tecido cultural tratado, e é por meio da apresentação de três exemplos de conexões profissionais e artísticas constitutivas da formação e da trajetória fotográfica de Alair Gomes que propomos analisar como o tecido foto/gráfico de sua produção também está presente em seus contatos e trocas.

Com isso, ampliamos aqui a discussão sobre o fotógrafo e modalizamos a tese¹ segundo a qual a desilusão e a melancolia encontradas nas séries do fotógrafo estivessem relacionadas à falta de reconhecimento profissional por parte da comunidade científica internacional – na posição de pesquisador da Pós-graduação do Instituto de Biofísica da Universidade do Brasil –, como no caso do:

fracasso da publicação de seu ensaio no Simpósio de Nova York (ICUS), quando se convenceu de que sua tese [...] jamais penetraria o bloco monolítico da comunidade científica, presa à rígida posição reducionista, materialista, em que se formara e se impusera (Gomes, 1992, p. 20).

Ao que lhe foi possível, sabe-se que Alair Gomes pertenceu a uma comunidade científica predominantemente carioca e que manteve contatos com a comunidade científica internacional. E situação semelhante se passou no plano cultural. Assim, a compreensão do lugar que ele ocupou no cenário artístico e cultural a partir da década de 1960 parece solicitar a reconstrução de possíveis ligações entre o fotógrafo e os demais atores daquele período.

Apresentamos três episódios de uma prática artística de Alair Gomes que o levou a estabelecer colaborações foto/gráficas com o paisagista Roberto Burle-Marx, o *designer* Aloisio Magalhães e o *designer* gráfico norte-americano Quentin Fiore.² Esses personagens, obviamente, não comportam toda a rede profissional e artística de Alair Gomes, mas com eles pretendemos dar vazão a uma perspectiva mais sistematizada de casos esparsos que até o momento puderam ser acompanhados com maior atenção e rigor de pesquisa. Além disso, o foco do artigo reside em esclarecer o desenvolvimento e os encaminhamentos

¹ Argumentos presentes no livro *Dados relevantes em sua vida intelectual*, organizado por Aíla Gomes (1992), irmã do fotógrafo.

² Já foi realizada uma primeira aproximação entre Alair Gomes e o fotógrafo José Oiticica Filho (Pitol, 2020). O foco, porém, não teve substrato documental por uma suposta parceria entre ambos, mas foi embasada em três níveis. Na esfera profissional, ambos foram diplomados pela Escola Nacional de Engenharia (Rio de Janeiro) e trabalharam em órgãos da Universidade do Brasil – Oiticica Filho no Museu Nacional, Gomes no Instituto de Biofísica –, o que lhes permitiu o uso do laboratório e o contato contínuo com ferramentas e técnicas fotográficas. A influência de fundações norte-americanas se fez sentir sobre os dois por meio de bolsas de estudo para os EUA: Oiticica Filho para trabalhar com microfotografia entre 1948 e 1950 no Smithsonian Institute, e Gomes para pesquisar na Universidade de Yale entre 1962 e 1963. E ambos constituíram sistemas taxonômicos próprios para a organização e significação de suas produções fotográficas.

dessas parcerias e apresentar ao leitor elementos para reconhecer em Alair Gomes uma trajetória múltipla, assim como presente em sua poética.³

Roberto Burle Marx: formas vegetais

Um dos episódios conhecido da trajetória de Alair Gomes e difundido como o momento inicial de sua atividade fotográfica é sua relação profissional com o paisagista Roberto Burle Marx, que resultou no registro fotográfico dos jardins e das coleções botânicas de Burle Marx, no Sítio Santo Antônio de Bica, no Rio de Janeiro.

Em uma nota de 1980, Alair Gomes estima ter produzido naquela época seis mil negativos referentes a “diferentes aspectos do Rio de Janeiro”, sete mil negativos de “lugares brasileiros fora do Rio de Janeiro”, três mil negativos de “formas vegetais” e dez mil negativos do “teatro, do espetáculo como um todo, e de seu pessoal” (Gomes, 2011). Além do aspecto quantitativo da nota, tomemos aqui a expressão *formas vegetais* apontada pelo fotógrafo. Como Alair Gomes comenta na entrevista concedida a Joaquim Paiva (1983, s.p.),

O primeiro gênero de fotografia que pratiquei com intenção mais nitidamente artística foi de plantas, de vegetal. Talvez porque o vegetal tivesse livre circulação. Isso foi no ano de 1968 para 1969. Eu consegui um público privado – com perdão da expressão –, uma quantidade de pessoas que começaram a ver as fotografias que eu tirava de plantas e que começaram a se entusiasmar muito. Isso me motivou muito a persistir no assunto e a desenvolver mesmo uma certa pretensão sobre esse gênero de fotografia.

O depoimento traz informações úteis ao escopo da presente discussão. Como morador do bairro carioca de Ipanema e atuando como professor e pesquisador universitário com uma produção crítica sobre arte que circulava em parte da cena carioca, Alair Gomes estabeleceu contato com inúmeros artistas e intelectuais no Rio de Janeiro. Ruy Castro (1999) aponta que o apartamento do poeta Lúcio Cardoso foi um dos cenários de interação do meio artístico carioca

³ As relações entre os processos foto/gráficos e a poética de Alair Gomes podem ser encontradas em Pitol (2019).

nos anos 1960, em que o fotógrafo esteve presente⁴ em meio a outras personagens, como a escritora Clarice Lispector e o paisagista Roberto Burle Marx.⁵ O ambiente aqui reportado é um primeiro indício que nos ajuda a vislumbrar por que, entre 1968 e 1970, Alair Gomes realizou o registro fotográfico dos jardins e das coleções de plantas no sítio de Burle Marx, em Barra de Guaratiba.⁶



Figura 1
Alair Gomes, externas,
Burle Marx, c. 1968
(Fundação Biblioteca
Nacional, Rio de Janeiro)

⁴ A relação de Alair Gomes e Lúcio Cardoso é visível no retrato que o fotógrafo fez do escritor, publicado na matéria “A arte de Lúcio Cardoso”, de Marcos Konder Reis na revista *GAM*, em 1968; assim como no texto “Lúcio, o visual”, que Alair Gomes escreveu sobre Cardoso, publicado na *Tribuna Literária* em outubro de 1973. Vale também conferir a fotografia que Alair Gomes fez de uma pintura a óleo do escritor publicada na coluna Artes Plásticas, de Vera Pedrosa, no jornal *Correio da Manhã*, em agosto de 1968.

⁵ Segundo depoimento do artista Carlos Zilio a Telles e Torres (2017, p. 178), “a cidade do Rio de Janeiro era menor, e o simples circular pelo bairro de Ipanema possibilitava o encontro com as pessoas do meio de arte”. A homosociabilidade presente nas relações entre Alair Gomes, Roberto Burle Marx, Lúcio Cardoso é também um dado importante a ser aqui considerado, para que se possa melhor compreender as nuances da *rede* na qual esses personagens interagiam.

⁶ Além disso, dois outros depoimentos conhecidos da fortuna crítica sobre o fotógrafo fazem referências ao episódio. No livro póstumo organizado por sua irmã, Aíla Gomes (1992, p. 27) indica o “notável registro de formas da vegetação tropical tomadas em vários lugares, a que o autor dava muita importância”. Já Alexandre Santos (2006, p. 250-251) afirma que “Alair também vai debruçar-se na representação das paisagens no Rio de Janeiro. Inclusive ele relata ter sido a paisagem vegetal o tema que o levou a constituir uma relação de caráter mais profissional com a fotografia, quando registra os já referidos jardins de Burle Marx. Esta questão não vai se dissipar de todo em outros trabalhos posteriores”.

Essas referências conferem ao registro que Alair Gomes faz de *formas vegetais* uma significativa importância, como tendo sido a atividade que o investiu de caráter profissional na prática fotográfica. Ao mesmo tempo, elas rebatem outros argumentos presentes nos mesmos depoimentos, nos quais os limites desse projeto fotográfico profissional de Alair Gomes são colocados à prova. Para o embaixador Paulo Franco, amigo do fotógrafo,

o primeiro contrato como fotógrafo, por Burle Marx, incumbido de registrar os jardins do paisagista em fins dos anos 60, não houve correspondência entre o que tinha sido solicitado e o que foi realizado [pois] não atingi[u] os interesses de caráter documental do referido cliente (Santos, 2006, p. 248).

Segundo Aíla Gomes (1992, p. 27),

De um álbum que preparei para publicação em São Paulo, não consegui reaver do competente editor a quem confiara o material, sequer um exemplar das fotos colhidas – nunca proibidas – na mansão de conhecido paisagista (todo esse material foi perdido e não houve álbum).

Os depoimentos repetem a ideia de que o projeto fotográfico em questão não fora realizado, fazendo do registro do sítio de Burle Marx um caso fracassado, uma vez que aparenta “um certo descaso no que tange ao atendimento das solicitações de serviço do cliente” (Santos, 2006, p. 248).

O ano de 1968, pois, funciona tanto como o indicador profissional promissor de Alair Gomes quanto como evidência da sua não realização, incutindo nesse trabalho o interesse de entender por que tais referências que contextualizaram as imagens ou o próprio projeto do livro permanecem, de certa forma, apartados da narrativa de exposições do fotógrafo. Ou, ainda, caso esse projeto não tenha resultado em uma exposição (ocasião esperada para a divulgação da fotografia), quais são as outras possibilidades para a divulgação das imagens do sítio de Burle Marx?

Uma resposta possível está na própria citação de Aíla Gomes (1992, p. 27), que liga tal conjunto de registros da “mansão de conhecido paisagista” a uma “publicação”, cujo material fotográfico foi conferido a um “competente editor”.



Figura 2
Alair Gomes, externas,
Burle Marx, c. 1968
(Fundação Biblioteca
Nacional, Rio de Janeiro)

Talvez seja possível relacionar os reclames de Aíla Gomes com o que foi informado na coluna periódica do crítico de arte Jayme Maurício no jornal *Correio da Manhã* (19 nov. 1969, p. 3): que Alair Gomes havia sido “comissionado pelo Conselho Federal de Cultura para realizar um livro sobre a fazenda de Roberto Burle Marx”. Ainda segundo a nota do jornal, Alair Gomes teria sido o responsável pelas fotografias do livro⁷ e também pelo texto sobre o paisagista. Dias depois, em outra nota no mesmo jornal, Maurício comenta que o livro com o ensaio fotográfico e literário de Alair Gomes contaria com a participação do artista visual, gráfico e *designer* Aloisio Magalhães, responsável pelo “planejamento e diagramação do volume” (*Correio da Manhã*, 25 nov. 1969, p. 3). Seria Magalhães o “competente editor”?

⁷ No arquivo de Jayme Maurício, é evidente também as trocas intelectuais entre o crítico de arte e o fotógrafo. Foram encontradas diversas versões de textos de Alair Gomes comentados e revisados por Maurício, como o rascunho “Humanism and mysticism” (publicado como “A fantasy essay prompted by The Thought of Reincarnation”, em *Main Currents in Modern Thoughts*, Foundation for Integrated Education, New York, v. 16, n. 5, maio 1960), assim como uma quantidade significativa de fotografias de Alair Gomes e um conjunto documental referente às reportagens sobre Burle Marx. Visita realizada ao Arquivo Jayme Maurício, localizado no Instituto Moreira Salles, no Rio de Janeiro, em fevereiro de 2016.

Com tais informações, a suspeita de Aíla de que não houve álbum de fotografias de Alair Gomes (ao menos no molde em que se desejava) ganha novos contornos. De um projeto não realizado, as informações evidenciam que, entre o registro das imagens e a notícia divulgada pela imprensa, decorreu o período de ao menos um ano, o que acreditamos demonstrar a realização paulatina do projeto.

Um ponto central é a notícia de que a contribuição entre estas três figuras – Alair Gomes, Roberto Burle Marx e Aloisio Magalhães – seria reunida na *forma* de um *livro*, chancelado pelo Conselho Federal de Cultura (CFC).⁸ Amplia-se, pois, o entendimento de uma encomenda pessoal de um ensaio fotográfico para um produto cultural proposto e concebido por um órgão cultural governamental da época.

E, para garantir maior entendimento do *formato livro* como uma solução que teria ficado aquém do caráter profissional do projeto fotográfico de Alair Gomes sobre o sítio de Burle Marx, é o momento de introduzir o segundo estudo de caso dessa malha de conexões.

Aloisio Magalhães e o *formato livro*

O projeto de um livro sobre o sítio do paisagista Roberto Burle Marx, comissionado pelo Conselho Federal de Cultura, com ensaio literário e fotográfico de Alair Gomes e planejamento e diagramação de Aloisio Magalhães – como propusemos, tais elementos não devem mais ser vistos à deriva de coincidências, mas sim vinculados à redefinição da *publicação* como arte, em livros de artista, revistas, jornais e outros veículos impressos de comunicação; são aspectos

⁸ Criado em 1966, substituindo o Conselho Nacional de Cultura, o CFC tinha como objetivo a reformulação das políticas culturais do país e a elaboração do Plano Nacional de Cultura. Estruturado em quatro câmaras (de artes, de letras, de ciências humanas e de patrimônio histórico e artístico nacional), o campo de atividades exercidas pelo CFC era amplo, visando, por exemplo, “reconhecer instituições culturais; manter atualizado o registro das instituições culturais; conceder auxílios e subvenções; promover campanhas nacionais e realizar intercâmbios internacionais” (Calabre, 2006, s.p.). Segundo Maia (2010, p. 1), “O órgão, inicialmente de caráter normativo, consultivo e fiscalizador, exerceu uma função executiva no interior do Ministério da Educação e Cultura (MEC) [e] torn[ou-se] fundamental no processo de organização de uma infraestrutura para o setor que articulasse a ação dos municípios, estados e Governo Federal” durante a ditadura militar brasileira.

condizentes com a produção de Alair Gomes – nosso foco principal e que foi elaborada em parceria e diálogo com vários designers.

Aloisio Magalhães é uma figura paradigmática desse cenário que conjuga o planejamento projetivo da diagramação e ilustração em produtos industriais e seriadados. A partir do reconhecimento como artista visual e *designer* gráfico, chamaremos a atenção para alguns aspectos de sua trajetória com relação ao campo gráfico e artístico.

Primeiro, um aspecto interessante para nossa aproximação de Magalhães com o projeto de livro envolvendo o ensaio fotográfico de Alair Gomes é a intensa relação que Magalhães tem com o campo das políticas culturais – o que não é surpresa, já que sua família fazia parte da elite política e intelectual de Pernambuco. Segundo Leite (2014, p. 9): “dos momentos anteriores ao golpe militar de 1964 ao projeto da lei de anistia em 1978 e o movimento pelas eleições diretas em 1984, [Magalhães] trilhou brilhante trajetória [...] da administração de nossas questões culturais”.

Um dos momentos iniciais dessa trajetória se dá em 1962, quando ele é indicado para substituir (pelo próprio) o escultor Bruno Giorgi no Conselho Nacional de Cultura. Quando o CNC se torna Conselho Federal de Cultura, em 1966, Magalhães já se encontra atuante no órgão que se tornou o financiador central de projetos e instituições, exercendo “um papel fundamental no processo de organização de uma infraestrutura burocrática, sendo que esta permitiria a articulação de ações entre municípios, estados e federação” (Lavinias, 2014, p. 76). Isso até 1975, quando do lançamento da Política Nacional de Cultura e os atores sociais envolvidos com o órgão passam a desempenhar “funções relevantes na direção das diferentes instituições culturais e que, no mais das vezes, pertenciam de maneira formalizada a duas, três ou até quatro instituições culturais ao mesmo tempo” (p. 79).

Dos projetos de identidade visual feitos por Aloisio Magalhães para atender aos investimentos e às iniciativas governamentais relacionadas aos discursos nacionalistas e ao desenvolvimento industrial brasileiro por grupos inseridos no Estado militar, podemos citar dois concursos públicos que o *designer* vence, ambos em 1966: para a logomarca da companhia elétrica carioca Light e para o desenvolvimento do projeto visual do cruzeiro novo, papel-moeda que daria início ao padrão monetário brasileiro. E depois disso tantos outros, como a atuação

como coordenador do Centro Nacional de Referência Cultural (CNRC), depois como diretor do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (Iphan), em 1979, e por fim como secretário da Cultura, do Ministério da Educação e Cultura (MEC), em 1981. De tudo isso, o que se evidencia, conforme aponta Lavinias (2014), é que Magalhães assumiu cargos de chefia em instituições que atuaram na construção das noções de identidade e de cultura nacionais.

Magalhães esteve imerso em um ambiente dos mais tradicionais em termos de produção e difusão culturais, o que não era diferente com relação à atividade editorial e gráfica, cuja prática tem início na década de 1950 pela formação de *O Gráfico Amador* (1955), com a “finalidade de editar, sob cuidadosa forma gráfica, textos literários cuja extensão não ultrapasse as limitações práticas de uma oficina de amadores”. Por ser uma espécie de laboratório para experimentação gráfica dos escritos de seus integrantes e associados, o *design* de *O Gráfico Amador* conjugou o trabalho editorial com livros experimentais, combinando a composição tipográfica com outras técnicas de impressão, linguagens artísticas, como xilo, lito e metal, além de buscar referências projetivas em sua prática cotidiana (Lima, 1997, p. 62). Da parte de Magalhães, vemos que essa atividade projetual seria continuada novamente no exterior, na segunda metade de 1950.

Em 1956, ele viaja para os Estados Unidos com bolsa vinculada à sua produção artística⁹ e concedida pelo Programa de Intercâmbio Internacional do Departamento de Estado Norte-americano. Lá, realiza duas exposições individuais: uma patrocinada pela Organização dos Estados Americanos na União Pan-americana, em Washington D.C., com 27 telas temáticas sobre sua terra natal, “uma pintura ainda ligada a certos elementos naturais”, e outra na Galeria

⁹ Desde seu retorno de Paris em 1954, Magalhães divulgou sua produção de pinturas em diversas exposições, como em galerias do Recife, no Departamento de Documentação e Cultura de São Paulo, no Museu de Arte Moderna de São Paulo e também do Rio de Janeiro, no Salão Nacional de Arte Moderna, no Ministério da Educação e Cultura e, em Salvador, na Exposição Anual do Estado. Por ocasião da mostra 50 Anos da Paisagem Brasileira, no MAM-SP, Magalhães conhece o empresário norte-americano Nelson Rockefeller e firma contatos que facilitariam sua viagem aos Estados Unidos (Dias, Souza Leite, 2016).

Rolland de Reulle, em Nova York (Pena Filho, 1957).¹⁰ Conforme nota do crítico Jayme Maurício, Magalhães foi elogiado como “uma das personalidades mais interessantes da arte moderna no Nordeste do Brasil” (Maurício, 1956).

No roteiro de viagem, Magalhães visitou os grandes centros de arte como Boston, Chicago, São Francisco, Denver e Los Angeles (Pena Filho, 1957). Interessou-se também em conhecer a Filadélfia, e especialmente o Pennsylvania Museum and School of Industrial Art, composto pelo Museu da Filadélfia e pela Escola de Design Publicitário. Na ocasião, conheceu o diretor da instituição, E. M. Benson, e a partir de um convite seu, Magalhães retorna como professor convidado [*guest-instructor*] por dois meses.

Durante esse período, Magalhães se depara com uma exposição do artista gráfico Eugene Feldman no Philadelphia Print Club e se aproxima dele, que também era professor da Escola de Design, na direção do Departamento de Design Tipográfico. Esse encontro resultou em uma forte parceria profissional, desenvolvida na The Falcon Press, tipografia na qual Feldman era impressor-proprietário e onde investigava novas tecnologias de impressão, como na época acontecia com a *offset*.

Será nesse ambiente, entre a academia e o laboratório gráfico, que Magalhães desenvolverá habilidades na sua prática de *design*, principalmente a elaboração do projeto condizente com as exigências de uma produção massiva no meio impresso, a partir de técnicas de reprodução comprometidas com largas tiragens. Como descrevem Dias e Sousa Leite (2016, p. 8) “Na Falcon Press, Aloisio Magalhães substitui as ferramentas comuns do artista – lápis, bico de pena, pincel – pela impressora *offset* e a prensa manual, experimentando um novo modo de produção, que conduzirá, de maneira fundamental, sua futura produção, sobretudo editorial nas publicações seguintes d’*O Gráfico Amador*”.¹¹

¹⁰ Além de ter participado de duas mostras coletivas, uma no Print Club da Filadélfia e uma no Museu de Arte Moderna de Nova York, na qual Nelson Rockefeller adquiriu uma tela de Magalhães para a coleção.

¹¹ Como aponta Airton Jordani Jardim Filho (2016, p. 35), “De volta a Recife, [Magalhães] traz a ideia do uso da tecnologia como possibilidade de uma nova prática, de uma outra relação com o tempo da criação, economia de recursos e reprodução. Magalhães passou a compreender a importância dos processos industriais e, também, do próprio desenho industrial”. Segundo Lima (1997), essa experiência norte-americana teria solucionado a contradição vivida no jornal *O Gráfico Amador*, entre a forte vocação experimental e a diagramação clássica de maior aceitação pelo *establishment*.

A experiência gráfica de Magalhães no ambiente norte-americano fez com que ele voltasse a lecionar no Philadelphia Museum and School of Art duas outras vezes, em 1959 e 1962. E, da parceria profissional com Feldman, seriam produzidos dois marcos da criação gráfica da época: na primeira estada, ambos realizaram o livro *Doorway to Portuguese* (1957), e na segunda estada, quando Magalhães passou três meses lecionando na cátedra de criação artística, ele concebe com Feldman o livro *Doorway to Brasília* (1959), que demandaria a viagem do artista gráfico norte-americano ao Brasil. Esses dois trabalhos e a própria experiência norte-americana, como veremos a seguir, são pontos-chave da trajetória fotográfica de Alair Gomes.

Em 1960, Aloisio Magalhães se estabeleceu no Rio de Janeiro para se dedicar à atividade de *designer*. Abre o escritório M+N+P, em conjunto com Luiz Fernando Noronha e Artur Lício Pontual (depois AMPVDI – Aloisio Magalhães Programação Visual Desenho Industrial). Junto com os sócios Joaquim Redig e Rafael Rodrigues, projetou sistemas de identidade visual, tanto no âmbito da iniciativa privada quanto para o setor público, um início carioca que faria dele um importante articulador na política cultural e artística dali em diante.

Como aponta Lavinias (2014, p. 70), “Além da clara notabilidade alcançada em setores artístico-culturais públicos e privados, identificou-se a intensificação da circulação de Magalhães em ambientes acadêmicos e intelectualizados”. Dessa forma, retomamos nosso propósito de demonstrar as relações profissionais e institucionais que atravessam vários níveis entre Alair Gomes e Aloisio Magalhães, e que aconteceu justamente na intensa dinâmica social no Rio de Janeiro.¹²

Em 1970, por exemplo, realizou-se uma mesa-redonda intitulada O desenho industrial no Brasil: ensino e mercado de trabalho. Promovida pelo Movimento Universitário de Desenvolvimento Econômico e Social (Mudes) – fundação sem fins lucrativos que visava à integração de jovens ao mercado de trabalho – e pelo Instituto Latino-americano de Relações Internacionais (Ilari), o evento foi composto por Alexandre Wollner, Myriam Graber, Décio Pignatari, Humberto Franceschi, Aloisio Magalhães e Alair Gomes, e resultou em uma

¹² Na biblioteca pessoal de Alair Gomes, doada à Biblioteca Central da Universidade Federal Fluminense/ Campus Gragoatá e lá mantida, foram localizados vários livros de arquitetura e *design* com dedicatórias de Aloisio Magalhães, como um sobre Brasília pelas vistas de Oscar Niemeyer, Lúcio Costa e Roberto Burle Marx.

publicação com a transcrição das apresentações, acrescida dos resultados gerais de uma pesquisa sobre desenho industrial realizada pelos alunos da Escola Superior de Desenho Industrial (Esdi) em 1968.

Já em 1977, Magalhães participou de debate em um dos simpósios organizados por conta da realização da 29ª reunião anual da Sociedade Brasileira para o Progresso da Ciência (SBPC), em São Paulo, cujo tema foi “O desenho industrial nos países dependentes”. Atentamos novamente para os pontos de contato entre o *designer* e o fotógrafo: a SBPC, da qual Aloisio participa, é a mesma que, em 1973, teve Alair Gomes na Comissão Executiva e, naquele ano, desenvolveu no Rio de Janeiro seu encontro anual, presidido por Carlos Chagas Filho, diretor do curso de biofísica, do qual Gomes era pesquisador.¹³

Essa série de publicações e debates que Alair Gomes e Aloisio Magalhães compartilharam e em que dialogaram atravessa o ano de 1971, cabendo destacar a breve análise que Alair Gomes faz de um trabalho de Aloisio Magalhães.

Nesse ano, o fotógrafo publica o texto O livro, hoje, na *Shell em revista*,¹⁴ periódico voltado para artigos de artes plásticas, cinema, teatro, poesia, música popular brasileira, fotografia, arte popular, movimento *underground* etc. (Notícias Shell, 1988), além de ser espaço em que artistas como Glauco Rodrigues, Roberto Magalhães, Vanda Pimentel e Raymundo Collares puderam participar ativamente na proposição de capas para cada uma das edições da revista, o que possibilitou a vinculação da poética individual de cada um às características e funções específicas das capas dentro dos meios de comunicação.¹⁵

¹³ Carta de Chagas Filho a Alair Gomes. Arquivo Alair Gomes/FBN/RJ. Aíla Gomes (1992) afirma que a participação do irmão nos encontros do SBPC aconteceu sem interrupção até 1976. A apresentação de Alair Gomes em 1976, realizada em Brasília, foi publicada em 1977, em número monográfico da revista *Tempo Brasileiro*, intitulado *Ciência e Consciência*, coordenado por Alair Gomes e Carlos Chagas Filho.

¹⁴ A publicação era parte da atuação da empresa multinacional, de origem anglo-holandesa, na área cultural brasileira, iniciada na década de 1940, com financiamento de produções cinematográficas, e expandida na década de 1960 para o patrocínio de festivais de música e cooperações com a TV e o teatro. A aproximação com o campo das artes plásticas começou nos anos 1950, com a valorização de artistas como Aldemir Martins, Poty e Percy Lau, todos ligados a temas regionais da cultura brasileira.

¹⁵ Os assuntos publicados também reforçam o direcionamento editorial específico de *Shell em revista*, voltado para assuntos relacionados aos meios de comunicação no Brasil, como os suportes artísticos. Podemos citar, por exemplo, o texto de Frederico Moraes (1969) Cartaz: história, estética e significado; o de Clarival do Prado Valladares (1969) Arte e tecnologia; e o de Cêurio de Oliveira, sobre a produção gráfica, intitulado A cartografia. Nota-se como o artigo de Alair Gomes sobre o lugar da publicação da cultura contemporânea aproxima-se do direcionamento editorial de *Shell em revista*.



Figura 3
Páginas do texto O livro,
hoje, *Shell em revista*,
1971 (Fundação Biblioteca
Nacional, Rio de Janeiro,
Hemeroteca Digital)

O livro, hoje tem como mote principal “a discussão em torno do futuro do livro” (Gomes, 1971, p. 9), sobretudo a respeito da “análise comparada das características, dos efeitos e das possibilidades de cada um [dos meios], dos compromissos que representam com outros dados do panorama cultural” (p. 9). Alair Gomes argumenta que cada um dos meios ocupa um lugar específico na configuração do sistema de comunicação, de modo que a passagem de um a outro não ocorreria por substituição, como propõe McLuhan, mas pela junção de vários meios disponíveis, nos quais os aspectos de fragmentação e de recomposição da realidade aproximam-se significativamente do uso do suporte impresso, do manejo mecânico da reprodutibilidade da imagem fotográfica e da tiragem de múltiplos, como jornais, revistas e livros.

Para Alair Gomes, essa junção ou recombinação da realidade pelo manejo mecânico na comunicação de massa é a edição *paperback*, ou livro tipo brochura, fazendo dele um exemplo-chave para discutir a relação intrínseca entre a produção do livro e o fenômeno da mídia, pois “não cabe uma discussão do fenômeno livro sem a discussão também do fenômeno da imprensa em geral” (Gomes, 1971, p. 10). Para ele, três seriam as “transformações marcantes que

afetaram o livro no contexto contemporâneo da comunicação de massa” (p. 11), caracterizadas por: impregnação do livro pela imagem; fragmentação serializada em fascículos de jornaleiro, “em geral feita também em prestígio da imagem” (p. 11); e inclusão do livro na categoria *mixed-media*.

Depois de passar pelos pormenores da primeira transformação – que resumidamente é a função dicotômica dos fascículos de arte,¹⁶ em que por um lado haveria tanto os aspectos que os mantinham na categoria álbum, ou livro, quanto a presença de novos elementos, como imagens, que os colocariam como *mixed-media* –, Alair Gomes (1971, p. 11) apresenta a segunda transformação, que não se relacionaria nem à categoria livro como *mixed-media* nem à sua serialidade, mas à terceira transformação dos meios de comunicação apresentada pelo fotógrafo: a “impregnação do livro pela imagem”, tida também como “a nova concepção de projeto visual e imagístico do livro de alta tiragem”.¹⁷



Figura 4
Páginas do texto O livro,
hoje, *Shell em revista*,
1971 (Fundação Biblioteca
Nacional, Rio de Janeiro,
Hemeroteca Digital)

¹⁶ Como exemplos, o autor cita os fascículos lançados pela editora italiana Fratelli Fabbri e pela brasileira Abril.

¹⁷ Embora posta como uma “nova concepção”, Alair Gomes não deixa de admitir os precedentes históricos que ligam o livro à imagem. “A mais remota [referência] no tempo talvez seja [...] a do livro medieval, com iluminuras – [...] em diversos momentos, a arte moderna tem-se voltado também à ideia do livro como uma criação plástica original [como] a *Bauhaus*” (Gomes, 1971, p. 11, grifo no original).

Um exemplo que o fotógrafo utiliza para falar da “nova concepção de projeto visual do livro de alta tiragem” (Gomes, 1971, p. 12) e que faz uso da “impregnação do livro pela imagem” (p. 11) diz respeito aos trabalhos de “Aloisio de Magalhães, em colaboração com [Eugene] Feldman, que aproximou-se mais da nova concepção gráfica que, recentemente, passou a ter seus protótipos em “O Meio é a Mensagem” e “Guerra e Paz na Aldeia Global”, com textos, gênero ensaio, de McLuhan e projeto visual de Quentin Fiore. Nestes livros, o projetista é justamente apresentado como co-autor” (p. 12-13).

A “nova concepção gráfica” que Gomes visualiza na parceria de Magalhães e Feldman, ou seja, em *Doorway to Portuguese* e *Doorway to Brasília*, é descrita nos termos de um trabalho que contém textos e projeto visual, texto e imagem, o que de fato condiz com os indicados. Por exemplo, *Doorway to Brasília* – publicação composta por um conjunto de gravuras em *offset* originárias de fotografias da capital federal brasileira – é tido como um “poema visual, em que o canteiro de obras e a arquitetura são a matriz de imagens imprecisas, coloridas com tintas metálicas e de aparência artificial. Contém uma introdução do novelista e pintor John de Passos, breves notas sobre a história da cidade e citações de Juscelino Kubitschek, Lúcio Costa e Oscar Niemeyer” (Espada, 2010, p. 17).

Alair Gomes aproxima as características dos dois livros *Doorway* do que seria um modelo, um protótipo de livro, que se aproximaria dos aspectos visuais e gráficos dos trabalhos de outra dupla parceira, Marshall McLuhan e o *designer* Quentin Fiore. Para o fotógrafo carioca, o que está em jogo é a coautoria do produtor visual frente à autoria, ou junto com ela, do texto escrito nas obras. Tal comentário reflete muito da reformulação que o próprio Magalhães fizera de seu papel como artista no mundo contemporâneo, que estaria ligado a uma “perda de sentido do artista isolado”: “o artista, hoje, se realiza plenamente quando se transforma num programador visual, ou seja, num profissional que emprega recursos tecnológicos e científicos para provocar receptividade visual na massa, quando cria marcas de firmas, cartazes, símbolos, diagramação de livros e periódicos, etc.” (Cordeiro, 1966, s.p.).

A partir dos pontos expostos e prospecções positivas elaboradas no debate, Alair Gomes (1971, p. 10) conclui em seu texto que “o meio que auxilia o livro [...] onde ele seria incômodo e ineficiente, não é uma ameaça ao livro, nem fornece dados para diagnósticos desfavoráveis a respeito de seu futuro”. Desse modo, a

recorrência de eventos e argumentos que aproximam posicionamentos da prática projetiva gráfica de Magalhães e da prática foto/gráfica de Alair Gomes, a nosso ver, potencializa a análise da rede e dos projetos presente neste trabalho.

As relações entre o *design* e as artes visuais presentes em *Doorway to Portuguese* e *Doorway to Brasília* – e também na produção dos famosos Cartemas de Magalhães, uma reformulação visual feita por meio da técnica da colagem de um dos mais importantes objetos de comunicação da sociedade da época, o cartão-postal – aproximam a produção do *designer* de uma série de propostas artísticas correntes no momento, fosse pela criação de múltiplos, fosse pela inserção do trabalho em rotas alternativas de circulação. Por último, a descrença de Alair Gomes na substituição do meio impresso, presente em O livro, hoje, condiz, pois, com a atmosfera de produção e de condução profissional da atividade gráfica, da qual faria parte a inauguração, em 1969, do parque gráfico brasileiro, finalizado em 1973.

Considerando que tanto Burle Marx quanto Magalhães eram conselheiros do CFC; que o Conselho comissionaria a produção do livro com ensaio literário e fotográfico de Alair Gomes; e que naquela época Magalhães já havia alcançado uma quase exclusividade no desenvolvimento de identidades visuais e projetos gráficos para a iniciativa privada e pública, tornam-se também evidente os aspectos que moldam sua participação no planejamento e na diagramação do livro sobre o sítio de Burle Marx.

Não menos importante é a citação que Alair Gomes faz da nova concepção gráfica dos livros do teórico da comunicação Marshall McLuhan, cujos projetos gráficos foram realizados pelo *designer* Quentin Fiore, nosso último tópico.

Quentin Fiore: meio, mensagem e imagem

O arcabouço montado até o momento nos aproximou sobremaneira dos Estados Unidos, vide o livro fotográfico *Doorway to Brasília*, de Aloisio Magalhães e Eugene Feldman. E, embora a defesa de uma tal aproximação não seja o objetivo deste texto (pois já defendido em trabalhos anteriores), será preciso estabelecer aqui algumas conexões com uma personagem norte-americana que foi imprescindível para a trajetória de Alair Gomes: o *designer* Quentin Fiore.

Responsável por várias parcerias editoriais com o teórico da comunicação Marshall McLuhan, como o livro *O meio são as mensagens: um inventário de*

efeitos, publicado em 1969 no Brasil, Alair Gomes foi o responsável pelo acompanhamento de Fiore em sua vinda ao Brasil em novembro de 1969, para participar como jurado do Concurso Internacional de Cartaz sobre o Café,¹⁸ organizado pelo jornal *Correio da Manhã* e realizado no MAM do Rio de Janeiro, e para realizar diversas conferências sobre o meio gráfico e a comunicação, muito provavelmente por conta do livro que fez juntamente com McLuhan, traduzido para o português por Décio Pignatari. O *designer* realizou uma palestra no auditório do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro e outra no Instituto dos Arquitetos de São Paulo (Maurício, 19 nov. 1969, p. 3), e esse encontro entre Alair Gomes e Quentin Fiore continuou em forma de correspondência durante muitos anos, até pelo menos 1984, sendo possível verificar e reconstruir nas mensagens trocadas entre os dois uma pujante parceria de pontos de vista sobre a prática artística.¹⁹

Vários são os assuntos tratados nas cartas, como, por exemplo, a ajuda que Fiore deu a Gomes na busca de bibliografia sobre temas de interesse da pesquisa dele, como “consciência e estados alterados”²⁰ (Fiore, 6 dez. 1969) ou “esquizofrenia” (Fiore, 24 nov. 1969). O *designer* ainda colocou Alair em contato com muitos profissionais da área, para que enviassem a ele recomendações bibliográficas e se tornassem possíveis interlocutores.²¹

Como também consta na correspondência entre eles, Alair apresentou sua produção fotográfica a Fiore, pois nas cartas são vários os comentários do *designer* a respeito de ter folheado o material fotográfico de Alair e de que levaria

¹⁸ A respeito do concurso de cartazes, seu júri, presidido por Caio de Alcântara Machado, do ICB, contou ainda com a gravurista Maria Bonomi, Décio Pignatari – na época professor da Esdi e tradutor da obra de Marshall McLuhan no Brasil, o poeta José Lino Grunewald (que também era redator do *Correio da Manhã*), o jornalista Caio Pinheiro e Alair Gomes, que foi descrito como “pesquisador de percepção visual e fotografias” (Maurício, 15 nov. 1969, p. 3).

¹⁹ Além do papel de cicerone que desempenhou com a vinda de Quentin Fiore ao Brasil, findando-se o ano de 1969, Alair Gomes publicou na revista *Cadernos Brasileiros* uma resenha de *Os meios de comunicação como extensões do homem*, outro livro de Marshall McLuhan. Esta discussão – das artes e dos meios de comunicação –, que perpassa ainda autores decisivos da época, foi de grande importância para os debates acerca da arte, da mídia e da reprodutibilidade no campo artístico, tanto no exterior quanto no Brasil.

²⁰ No original: “consciousness and altered states”. Nessa e nas demais citações em idioma estrangeiro, a tradução é nossa.

²¹ Estes temas estão ligados aos interesses profissionais de Alair Gomes no Instituto de Biofísica, onde era pesquisador. Na correspondência com Fiore, é evidente a ajuda do *designer* na busca por pesquisadores e interlocutores que pudessem auxiliar o fotógrafo nos EUA.

várias imagens para os EUA, como, por exemplo, “as fotos das lojas de caixões [...] aquelas que nós vimos no caminho do ritual de macumba”²² (Fiore, 24 nov. 1969) e também fotografias de carnaval.

O carnaval, aliás, está também entre os principais temas que o fotógrafo começou a focalizar a partir de pelo menos 1967. A respeito de ambos os conjuntos de imagens, evidencia-se a intenção por parte de Fiore de os utilizar em seus projetos editoriais. Sobre as primeiras fotografias, Fiore afirma que “são excelentes

Figuras 5 e 6

Alair Gomes, carnaval,
c. 1968 (Fundação
Biblioteca Nacional/RJ)



²² No original: “The photos of coffin stores [...] (the ones we saw on the way to the Macumba ritual)”.

e muito aptas. Eu agora devo me preparar e produzir o(s) livro(s), e eu te aviso sobre o uso das fotos (ou de quais)”²³ (Fiore, 24 nov. 1969). Já sobre o uso do segundo conjunto, Fiore aponta que “com relação as fotos de carnaval [eu] vou te devolver provavelmente em janeiro [com o] desejo de usar algumas das fotos”²⁴ (Fiore, 6 dez. 1969). Como combinado, em janeiro Fiore (10 jan. 1970) escreveu:

De tempos em tempos eu olho para suas requintadas fotos. (Eu faço isso em um embaralhamento e reembaralhamento interminável de papéis e materiais de referências). Elas são bonitas. Eu te avisarei quais fotos eu definitivamente vou usar em um mês (e meio). Eu gostaria de usar (sem nenhuma razão) alguma lembrança do Brasil, como uma sequência de sonho.²⁵

As negociações em torno de um livro no qual seriam publicadas fotografias de Alair Gomes parecem ter sido levadas adiante, como Fiore (s.d.) aponta:

As primeiras páginas do texto, as preliminares, e o esboço foram mostradas aos meus editores e a resposta foi extremamente entusiástica. [...] Eu propus o uso de aproximadamente 3 a 4 fotos suas em meu livro. Do jeito que está, o editor concordou com o uso de duas fotos que eu usei em minha apresentação, a saber uma foto que você tirou do carnaval ano passado (uma figura semelhante a um coelho, que eu propus ser usada como capa do livro, e outra, foi uma tirada de uma figura muito fantasiada segurando um longo cigarro, no texto).²⁶

²³ No original: “The photos look excellent and very apt – I now must buckle down and produce the book(s), and I will let you know about using the photos (and/or which)”.

²⁴ No original: “I will get back to you with regard the “Carnival” photos probably in January [...] my desire to use a few of the photos you took”.

²⁵ No original: “From time to time I look at your exquisite photos (I do this in the interminable shuffling and re-shuffling of paper and “reference” material). They are beautiful. I shall let you know which photos I shall definitely use in a month (and a half!) I would like to use (if for no other reason) some “ricordo” of Brazil, as a sort of dream sequence”.

²⁶ No original: “The first, preliminary, pages of text and layout was shown to my publishers, and the response was extremely enthusiastic. [...] I proposed that approximately 3-4 of your photos will be used in my book. As it stands, the Publisher certainly agrees with the 2 photos I used in my presentation, namely a photo you took of the Carnival last year (a figure resembling a rabbit which I proposed be used as the cover of the book, and another, which was a shot of a highly costumed figure holding a long cigarette – in the text)”.

Diante do encaminhamento na produção do livro, Fiore (s.d.) pergunta a Gomes se ele “estaria interessado em mandar folhas de contatos de fotos do ‘Carnaval’ mais recentes? Artistas e fotógrafos brasileiros estarão bem representados no livro, do jeito que as coisas estão indo”. Porém, sem mais informações encontradas sobre o rumo que esse projeto tomou, muito possivelmente não tenha sido concretizado, ou transformado de tal maneira, cujos indícios não foram suficientes para que o pudéssemos localizar.

Junto à troca de correspondência estabelecida com Fiore e aos interesses de ambos em realizar um projeto de livro com a fotografia de Alair Gomes, não deixa de surpreender a possibilidade de que, além da colocação de Aíla Gomes (1992, p. 27) sobre a não realização da “publicação pelo competente editor”, estejamos envolvidos em outra suspeita de um projeto editorial não executado.

É justamente aqui que, acreditamos, devemos voltar ao princípio deste trabalho e elaborar a noção de que o uso do meio impresso, pela publicação, nos redireciona para aspectos cruciais que marcaram a poética de Alair Gomes. O aprofundamento desse tópico nos permite argumentar que o ensaio fotográfico do sítio de Burle Marx de fato obteve circulação que parece, porém, não ter sido a mais esperada ou desejada, mas que resultou na publicação de um livro literário-fotográfico sobre o paisagista com a participação de Alair Gomes como um dos fotógrafos presentes na exposição de Burle Marx no pavilhão brasileiro na Bienal de Veneza de 1970.

Considerações finais

Seja fotografando o sítio de Burle Marx, seja participando da *publicação* do livro e de uma mesa-redonda com Aloisio Magalhães, ou ainda dialogando com Quentin Fiore, pessoas e instituições indicadas no percurso deste trabalho sugerem a configuração de *uma parte* da rede de circulação profissional de Alair Gomes. Outros personagens, como Décio Pignatari, Jayme Maurício, Clarival do Prado Valladares, também aparecem propositalmente em diversos momentos do texto, e mesmo nas entrelinhas suas atuações não podem ser desconsideradas aos propósitos aqui delineados. Outros nomes, cujas trajetórias profissionais se aproximam de Alair Gomes, já foram levantados e aguardam condições futuras de extroversão.

Com os exemplos apresentados, pretendemos discutir a delimitação do contexto artístico de Alair Gomes que não pode ser desconsiderado na avaliação de seus trabalhos fotográficos. Tais aspectos possibilitam, justamente, o redimensionamento de como reconhecemos o fotógrafo como *artista*, com suas intencionalidades e carreira específica. Soma-se a isso a noção de uma coerência possível que surgiria desse *corpus* e que constituiria assim a unidade de uma *obra*. Desse modo, a proposta metodológica deste trabalho visou aprimorar as perspectivas interpretativas que temos de sua produção fotográfica e de sua trajetória.

O caso de Alair Gomes se insere na relação que Telles e Torres (1970) identificam sobre a existência tão determinante entre crítica e uma produção de arte como aconteceu na década de 1970 no Brasil. Os temas, artistas e questões da mídia impressa registrada em textos, tanto os datilografados quanto os publicados em vida, as relações profissionais que estabeleceu com *designers* e escritores, e os projetos gráficos em que se envolveu com sua fotografia são três aspectos bastante nítidos, pois vastamente documentados, dos interesses de Alair Gomes a respeito de fotografia como parte de um campo produtivo do *design* gráfico, em um sentido *lato*.

Essas são preocupações verificadas em diversos momentos dos vários projetos nos quais Alair Gomes investigava e colaborava com sua produção fotográfica. Com isso, torna-se mais possível uma aproximação eloquente do lugar que o fotógrafo conferia à sua própria arte, que excedia o simples referente fotográfico, envolvendo toda a complexidade da fotografia, distribuída também na sua materialidade, na dinâmica de impressão e circulação das séries em suportes e mídias condizentes com suas propostas artísticas.

André Pitol é pesquisador com experiência em projetos e cursos sobre fotografia, história da arte e curadoria. Mestre e doutorando em artes visuais pela Escola de Comunicações e Artes (USP). É integrante do Grupo de Pesquisa em Arte, Design e Mídias Digitais.

Referências

CALABRE, Lia. Intelectuais e política cultural: o Conselho Federal de Cultura. *Atas do Colóquio Intelectuais, Cultura e Política no mundo Ibero-Americano*, ano 5, v. 2, 2006.

CASTRO, Ruy. *Ela é carioca: uma enciclopédia de Ipanema*. São Paulo: Companhia das

Letras, 1999.

CORDEIRO, Jorge. O homem dos símbolos [Entrevista com Aloisio Magalhães]. *Manchete*, Rio de Janeiro, 26.11.1966.

DIAS, Ana; SOUZA LEITE, João. Aloisio Magalhães e a experiência norte-americana: das artes plásticas ao design. 2ª Simpósio de Pós-graduação em Design da Esdi. Rio de Janeiro: Esdi, 2016.

ESPADA, Heloisa. *As construções de Brasília*. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2010.

FIORE, Quentin. Carta para Alair Gomes, 10 jan. 1970. Localizada na Fundação Biblioteca Nacional – Brasil. Coleção Alair Gomes. Não paginado. Texto datilografado.

FIORE, Quentin. Carta para Alair Gomes, 6 dez. 1969. Localizada na Fundação Biblioteca Nacional – Brasil. Coleção Alair Gomes. Não paginado. Texto datilografado.

FIORE, Quentin. Carta para Alair Gomes, 24 nov. 1969. Localizada na Fundação Biblioteca Nacional – Brasil. Coleção Alair Gomes. Não paginado. Texto datilografado.

FIORE, Quentin. Carta para Alair Gomes, s.d. Localizada na Fundação Biblioteca Nacional – Brasil. Coleção Alair Gomes. Não paginado. Texto datilografado.

GOMES, Aíla. *Alair Gomes: dados relevantes em sua vida intelectual*. Rio de Janeiro: 1992.

GOMES, Alair. Reflexões críticas e sinceras sobre a fotografia. *Zum, Revista de Fotografia*, n. 6, 2014. (Encarte).

GOMES, Alair. Sem título [1980]. In. *Alair Gomes*. Fondation Cartier pour l'art contemporain. Paris: Thames & Hudson, 2011, s.p. (Catálogo).

GOMES, Alair. O livro, hoje. *Shell em revista*, 22, fev.-mar. 1971, p. 7-15.

JARDIM FILHO, Airton Jordani. Aloisio Magalhães: o *design* como instrumento de desenvolvimento cultural. In: Oliveira, Sandra Ramalho e; Vandresen, Monique; Scoz, Murilo (org.). *Desafios da pesquisa em design*. Florianópolis: Ed. da Udesc, 2016, p. 33-49.

LAVINAS, Laís Villela. *Um animal político na cultura brasileira: Aloisio Magalhães e o campo do patrimônio cultural no Brasil (anos 1966-1982)*. Dissertação (Mestrado em História) – Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2014.

LEITE, João de Souza (org.). *Encontros: Aloisio Magalhães*. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2014.

LIMA, Guilherme Cunha. Investigando o livro e a moderna tipografia brasileira. XX Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação, GT Produção editorial, 1997.

MAIA, Tatyana de Amaral. A construção do “senado da cultura nacional” em tempos autoritários (1967-1975). Rio de Janeiro: Fundação Biblioteca Nacional – Programa Nacional de Apoio à Pesquisa, 2010. Disponível em: https://www.bn.gov.br/sites/default/files/documentos/producao/pesquisa/construcao-senado-cultura-nacional-tempos-autoritarios-1967//tatyana_maia.pdf. Acesso em 17 jan. 2019.

MAURICIO, Jayme. O ninho da águia: Burlle Marx no Sítio de Guaratiba. *Correio da Manhã*, Rio

de Janeiro, 25 nov. 1969, Anexo, p. 3.

MAURICIO, Jayme. Quentin no Museu. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 19 nov. 1969, Anexo, p. 3.

MAURICIO, Jayme. Do Café: critérios Concurso de Cartazes. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 15 nov. 1969, 2º Caderno, p. 3.

MAURICIO, Jayme. Aloísio Magalhães nos EE. UU. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 20 mar. 1956, 1º Caderno, p. 16.

NOTÍCIAS SHELL. No começo foi assim. 1988, p. 18. Disponível em: <http://www.shell.com/content/dam/shell/static/bra/downloads/aboutshell/history/75-anos-shell-nobrasil.pdf>. Acesso em 29 jul. 2015.

O GRÁFICO AMADOR. Noticiário. Recife, n. 1, 1955.

PAIVA, Joaquim. Entrevista com Alair Gomes, 19 jul. 1983. Localizado no Centro de Documentação da Funarte, Rio de Janeiro. Não paginado. Texto datilografado. Uma versão encontra-se em Joaquim Paiva entrevista Alair Gomes, 1983: pela primeira vez publicado em português. *Zum, Revista de Fotografia*, São Paulo, n. 6, abr. 2014. Não paginado. Disponível em: <https://goo.gl/nhRc6B>. Acesso em 17 nov. 2018.

PENA FILHO, Carlos. Volta Aloísio Magalhães da Europa. *Jornal do Commercio do Recife*, 25 ago. 1957, s.p.

PITOL, André. “Fotografia se faz no laboratório”: arte, ciência e trocas transnacionais nas produções fotográficas de Alair Gomes e José Oiticica Filho. In: Elias, Tatiane de Oliveira; Scherer, Fernando (orgs.). *Arte e política na América Latina durante a Guerra Fria*. 1 ed.: epubli, 2020, v. 1, p. 11-43.

PITOL, André. Alair Gomes in the United States: New perspectives on Brazilian photography. *Photographies*, v. 12, n. 1, 2019, p. 45-61. DOI 10.1080/17540763.2018.1501727. Acesso em: 1 nov. 2021.

SANTOS, Alexandre. *A fotografia como escrita pessoal: Alair Gomes e a melancolia do corpo-outra*. 2006. Tese (Doutorado em Artes Visuais) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2006.

TELLES, Martha; TORRES, Fernanda. A relação entre crítica e produção na formação de um pensamento contemporâneo de arte no Brasil na década de 1970. *ARS*, São Paulo, v. 15 n. 29, 2017, p. 174-199. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/ars/article/view/128182/127935>. Acesso em 16 jan. 2019.

Artigo submetido em setembro de 2021 e aprovado em novembro de 2021.

Como citar:

PITOL, André. Algumas parcerias foto/gráficas de Alair Gomes: Burle Marx, Magalhães e Fiore. *Arte & Ensaios*, Rio de Janeiro, PPGAV-UFRJ, v. 27, n. 42, p. 210-233, jul.-dez. 2021. ISSN-2448-3338. DOI: <https://doi.org/10.37235/ae.n42.16>. Disponível em: <http://revistas.ufrj.br/index.php/ae>.

Escritos de artistas, escritos em arte: notas sobre o legado de Ferreira e Cotrim

Artists writings, writings in art: notes on the legacy of Ferreira and Cotrim

Equipe Escritos de artistas, escritos em arte¹

Resumo

A partir do legado deixado pelo livro *Escritos de artistas: anos 60-70*, organizado por Glória Ferreira e Cecília Cotrim, apresentamos nossa reconstituição desse contradispositivo (Agamben), a publicação *Escritos de artista, escritos em arte* (v.1) feita por discentes do Programa de Pós-graduação em Artes da Uerj. Entendemos o livro de Ferreira e Cotrim como uma atitude editorial (Morais) que permeia os campos da história da arte, da crítica, da curadoria e do fazer artístico ao evidenciar a escrita de artista como um contradiscurso que coloca em diálogo tais segmentações. Neste artigo, demonstramos como as pesquisadoras nos fornecem as partituras editoriais para nossa execução atual e específica – sob uma perspectiva colaborativa e plural, respondendo a demandas locais de alunos do PPGArtes-Uerj.

Palavras-chave

Escrita de artista. Glória Ferreira. Uerj. Contradiscurso. Dispositivo.

Abstract

In this article we present the reconstruction of the counterapparatus (Agamben): the publishing of Escritos de artista, escritos em arte (v. 1) by the students of the post graduation program of UERJ following the legacy of the book Escritos de artistas: anos 60-70, from authors Glória Ferreira and Cecília Cotrim. The book is understood as an editorial attitude (Morais) that permeates the fields of art history, critics, curatorship and art making by highlighting the artistic writing as a counterdiscourse that promotes dialogue between these segments. We demonstrate how the researchers provide the editorial guidelines for our current and specific execution – under a plural and collaborative perspective as an answer to local demands of the students of PPGArtes-UERJ.

Keywords

Artist writing. Glória Ferreira. Uerj. Counterdiscourse. Apparatus.

Ao voltar nossa atenção para as antologias de textos de artistas publicadas no Brasil, é impossível não citar o pioneiro *Escritos de artistas: anos 60-70*, organizado por Glória Ferreira e Cecília Cotrim, que ocupa um espaço elementar nas formações, na vida e nas reflexões de muitos artistas, estudantes, historiadores da arte, arte-educadores, críticos, curadores e mediadores – livro de cabeceira que merece ser celebrado. Mais do que uma coletânea de textos, ele carrega em si um projeto sensível e intelectual que visa expandir as reflexões sobre arte no país, a partir do contato e da disseminação de ideias sobre processos, materiais, discussões teóricas e questões institucionais que atravessam o cenário global na formação do campo da arte contemporânea.

A publicação aponta para a necessidade de os artistas pensarem seus trabalhos e pesquisas ao usar a escrita como mais um meio de ação do pensamento estético e de sua realização, podendo ser considerada um suporte emancipador no agenciamento dos contextos históricos, simbólicos e materiais possíveis em sua produção. A potência da compilação de textos organizados por Ferreira e Cotrim não se dá somente como arquivo documental; também é possível compreendê-la enquanto um projeto historiográfico e político-estético, além de uma partitura de procedimento editorial. O livro, tomado por esse ângulo, entre outros tantos da carreira das pesquisadoras, abre-nos – enquanto discentes de arte em uma universidade pública – um desejo de continuar com suas práticas no terreno da crítica e da teoria artística, experimentando esse legado de contribuições indispensáveis à reflexão estética no Brasil. Nas palavras de Glória Ferreira,

Optamos tanto por textos às vezes considerados clássicos mas até então indisponíveis no Brasil quanto por ensaios que, no contexto da reflexão particular do artista, indicam uma nova abordagem da sua produção artística. Um expressivo conjunto de textos de artistas brasileiros se soma a esse debate crítico que se fez presente em diferentes regiões do mundo. Publicar integralmente todos esses escritos – ao contrário da maior parte das recentes antologias, que apresentam sobretudo extratos – deve-se à necessidade de clareza e à nossa recusa a uma pré-edição que limitaria e orientaria a leitura (Ferreira, Cotrim, 2006, p. 9).

Nos textos unificados pela língua portuguesa brasileira acessamos assuntos como minimalismo, *site-specific*, *land art*, arte processual, críticas à colonialidade,

noções de participação do público e inúmeras outras contribuições² para debates que influenciariam a arte posterior aos anos 1990 no Brasil. Essa multiplicidade de olhares e contextos, dos quais advêm os escritos da publicação de Ferreira e Cotrim, desdobra-se em falas que divergem de rasas e descritivas a sincrônicas com a duração do processo e da vida; abrem-se em fabulações ou quase ficções; vão de dicções ácidas a vozes coletivas turbulentas. “Mas em todos os casos o sentido do trabalho está entremeado ao que Oiticica chamaria de ‘sentido verbal’”³ (Ferreira, Cotrim, 2006, p. 458).

Esse eixo conceitual e múltiplo se torna a matriz das experimentações editoriais feitas no projeto *Escritos de artistas, escritos em arte – PPGArtes-Uerj*, que teve sua primeira versão lançada em 2021,⁴ com textos de pesquisadores do Programa de Pós-graduação em Artes da Uerj. Nossa proposta surge de uma percepção intelectual aferida sobre a produção de textos, anotações, diagramas e listas feitos por discentes e apresentados oralmente ou na forma escrita em meio a trabalhos práticos e seminários. Tomados como parte de um campo processual, as referências e as costuras históricas, na contrarregra das monografias, são reinseridas no campo compartilhado de pensamento a partir da nossa edição. Esses indícios, lacunas e fragmentos de pesquisas, nos quais a substância léxica produz reverberações por si mesma – dotando de potência estética textos fora da formatação acadêmica – possuíam plasticidade intelectual similar à dos textos reunidos na publicação de Ferreira e Cotrim.

De certa maneira, *Escritos de artistas anos 60-70* se tornou matriz e, ao mesmo tempo, partitura porosa por onde novos desdobramentos de pesquisas estéticas realizadas no seio universitário tecem uma multiplicidade de percepções sobre o próprio campo da arte. A publicação de 2021, pensada como uma plataforma híbrida e móvel, real e virtual, torna-se um eixo plural para o encontro

² Podemos citar: processo de criação; pintura modernista; relato epistolar; campo ampliado da escultura; novo realismo; neodada em música, poesia, teatro e belas artes; concreto e neoconcreto; intermídia; arte e sistemas; manifestos; arte conceitual; práticas situacionistas; objetos relacionais; arte correio; experimentalismo.

³ “A criação do penetrável permitiu-me a invenção dos projetos, que são conjuntos de penetráveis, entremeados de outras obras, incluindo as de sentido verbal (poemas) unido ao plástico propriamente dito” (Ferreira, Cotrim, 2006, p. 86). Desse modo, Oiticica aponta para a dimensão textual como obra.

⁴ O lançamento da publicação se deu por meio remoto em 2 de junho de 2021, evento disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=7DfQ6VxL1DY&list=LL24vcFPETVo0fLoUiid2bpw>, embora a data do ISBN seja 2020.

de vozes e ruídos que nem sempre são ouvidos fora dos muros universitários. Sua disseminação é também um ato de atualização e expressão da diversidade de olhares que a pesquisa em arte lança em seu revés.

Retraçando o mapa de percursos que artistas diversos, em diferentes localidades globais trilharam e inauguraram em um determinado recorte temporal, Ferreira e Cotrim compartilham em seu livro a possibilidade de se agregar o contraditório. E ainda revelam, pela fortuna crítica de cada texto reunido, um horizonte historiográfico dinâmico e mais democrático, que permite transformações e tomadas de pontos de vistas novos e audaciosos.

O artista escreve: pensar e fazer e pensar

Sabe-se que a divisão do trabalho no circuito das artes segmenta artistas, críticos, curadores e historiadores da arte em distintas funções. Os meados do século 20 no Brasil, entretanto, apresentam uma mudança nessa perspectiva – prova que se obtém mais tarde, nos anos 1990, com o volume *Escritos de artistas: anos 60-70*, a primeira antologia dedicada exclusivamente à escrita de artistas. Como Glória Ferreira (2006, p.10) pontua na introdução do livro,

A tomada da palavra pelo artista significa seu ingresso no terreno da crítica, desautorizando conceitos e criando novos, em franco embate com os diferentes agentes do circuito. [...] A reflexão teórica, em suas diversas formas, torna-se, a partir dos anos 60, um novo instrumento interdependente à gênese da obra, estabelecendo uma outra complexidade entre a produção artística, a crítica, a teoria e a história da arte.

Desse modo, a atuação do artista se aproxima da figura do escritor, já que o texto está intrinsecamente ligado ao ato criativo e à obra, além de estar em sincronia com a experiência artística (Grossmann, 2002); no entanto, se afasta dele ao pluralizar os caminhos do método e da estrutura. A escrita do artista é uma reação prática e crítica aos limites de seus suportes artísticos suplementada à sua origem questionadora da ideia de arte e seus conceitos, remontando ao Fluxus no final dos anos 1950 e a Henry Flynt.⁵

⁵ Henry Flynt (1940-) cunhou a expressão arte conceitual no texto “Essay: Concept Art” in *An Anthology* (1963), em que articula ideias contrárias à institucionalização das vanguardas. Disponível em: <http://www.henryflynt.org/aesthetics/conart.html>. Acesso em 2 dez. 2021.

Se os textos de artistas representam não apenas a tomada da palavra como também um contexto para o trabalho, e se hoje, como assinalamos no início, são múltiplas as publicações dedicadas a esse tipo de escrita, não menos diversas são as reflexões dos artistas sobre sua própria escrita (Ferreira, Cotrim, 2006, p. 30).

A presença do artista na universidade, por exemplo, tem produzido um novo tipo de escrita de artista. O “artista-pesquisador”, como denomina Ricardo Basbaum em *Manual do artista-etc* (2013), tem seu trabalho de arte transformado em pesquisa, além de ser conduzido por padrões cientificistas dentro de parâmetros tecnocráticos e produtivistas, em que o “saber da arte” (Ronaldo Brito, apud Basbaum, 2013, p. 195) não encontra seu espaço, criando uma fragmentação entre saber da arte (verdade produzida nos trabalhos de arte) e saber sobre a arte (discurso da história da arte). Surge da escrita de artista o poder de compartilhar a responsabilidade epistemológica com teóricos da arte, como confessou Arthur Danto (Ferreira, Cotrim, 2006, p. 459): “E eu estava muito mais interessado em ser lido por artistas do que por profissionais da estética, visto que minhas ideias haviam se originado do confronto direto com os acontecimentos”. Nota-se que a invasão da crítica pelos artistas consolida uma relação de mutualismo epistêmico.

Escritos de artista, escritos em arte (v.1) nasce da intenção de cruzar fronteiras com o espaço acadêmico e a escrita de artista, com base no compartilhamento de textos e na pouca interferência dos editores: ato editorial inaugurado por Ferreira e Cotrim. Nossa atitude de edição reúne textos de discentes do Programa de Pós-graduação em Artes da Uerj (PPGArtes-Uerj) que refletem sobre a pesquisa em arte na universidade, incentivando a proliferação de diversos temas e formatos. Fez-se indispensável o apoio institucional por meio da verba direcionada a projetos internos e de outros órgãos, como a Câmara Brasileira do Livro, o Instituto de Artes da Uerj e a rede de bibliotecas da mesma universidade; e também amadrinhamentos vários como Alexandre Sá, Inês de Araújo, Leila Danziger, Luciana de Avellar, Sheila Cabo Geraldo, entre tantos outros pontos da rede de colaborações.

Escritos de artista a partir da atitude editorial de Glória Ferreira e Cecilia Cotrim

Na enciclopédia das artes, o verbete “dispositivo” encontra em Michel Foucault (1926-1984) sua origem. No livro *Microfísica do poder* (Foucault, 1984), é colocado como uma rede estabelecida entre elementos heterogêneos inscrita em jogos de poder (Foucault apud Nascimento, 2019) – as instituições, a moral e os saberes podem ser tidos como exemplos. Não tendo Foucault definido o conceito inteiramente, Gilles Deleuze (1925-1995) busca delimitar as quatro dimensões do dispositivo: visibilidade; enunciação; poder; subjetivação. Nesse sentido, a configuração do dispositivo determina o que é visível ou invisível, enunciável ou incompreensível, sedimentando e estabilizando noções. O confronto da ação subjetiva interior ao dispositivo, no entanto, cria fraturas capazes de produzir novos enunciados e novas visualidades. Deleuze (1996) concretiza sua sistematização do ponto de vista macropolítico, citando a pólis grega, a prisão e a Revolução Francesa como exemplos. Paralelamente, no contexto de nosso interesse, poderíamos citar de início a organização das hierarquias universitárias, a colonialidade da história da arte, o mercado artístico e a crítica de arte, além da história da inserção editorial no Brasil (Morais, 2018, p. 6).⁶

Já uma interpretação micropolítica é produzida por Giorgio Agamben (2005) em *O que é um dispositivo?*, adicionando uma segunda camada às reflexões deleuzianas. Na tangente de Foucault, reafirma que é a disposição de uma série de práticas e mecanismos (linguísticos, não linguísticos, técnicos) com o objetivo de alcançar um efeito: administrar; governar; orientar; controlar, segundo sentidos supostamente úteis ao poder. Agamben acrescenta que de um lado estão os seres vivos (as substâncias) e de outro, os dispositivos que os capturam. A concepção agambeniana de dispositivo é, assim, qualquer coisa que possua capacidade de “capturar, orientar, determinar, interceptar, modelar e assegurar os gestos, as condutas, as opiniões e os discursos dos seres vivos”

⁶ As formas de reprodução gráfica no Brasil foram proibidas até 1808 por Portugal; as raras obras editadas por aqui deveriam ser impressas na metrópole. Em 1798, a Inconfidência Baiana desafiou a proibição com os seus “boletins sediciosos”: cartazes e panfletos manuscritos com as palavras de ordem do movimento antimonarquista. Quando da chegada da família real, uma tipografia foi implantada no Rio de Janeiro para atender demandas burocráticas e de leitura da corte. Desse modo, Moraes compara a atividade editorial no Brasil com o ato de guerrilha dentro da empresa capitalista e imperial. Segundo o autor, a conquista brasileira do espaço da página se dá “na marra” ao ser contrabandeada da elite letrada por meio do improvisado.

(Agamben, 2005, p. 13). É importante observar que nessa definição o dispositivo não está evidentemente ligado ao poder. Como não estão, por exemplo, o celular, a caneta, o livro; mas que apesar disso, fazem no seu contato com os seres vivos e o sujeito, os processos de subjetivação ou, ainda, a constituição do discurso.

“Na raiz de cada dispositivo está [...] um desejo demasiadamente humano de felicidade, e a captura e a subjetivação deste desejo em uma esfera separada constitui a potência específica do dispositivo” (Agamben, 2005, p.14). Nesse sentido, a posição agambeniana é restituir ao uso comum o que foi capturado pelos dispositivos, o que chama de “profanação [que] é o contradispositivo que restitui ao uso comum aquilo que” (Agamben, 2005, p.14) o dispositivo separou e dividiu. Agamben propõe a urgência da profanação dos dispositivos, intervindo sobretudo nos processos de subjetivação, levando ao “Ingovernável”, ponto de início e fuga da política.

A atitude editorial⁷ (Morais, 2018, p. 6) de Ferreira e Cotrim pode ser tomada como algo que sobrepuja o objeto produzido, o produto final, o livro em si mesmo. Há um pioneirismo na conquista do espaço de poder consolidado por editoras e museus – nos catálogos e trechos de escrita artística em publicações não exclusivas – para produzir um arquivo que articula discurso artístico nacional e estrangeiro *tête-à-tête*. No âmbito da historiografia da arte, as organizadoras misturam artistas internacionais e nacionais, mapeando as importantes contribuições estéticas acontecidas entre os anos 1960 e 1970, incluindo, sobretudo, artistas brasileiros como Hélio Oiticica e Lygia Clark, assim como José Rezende, Paulo Bruscky, entre outros. Nesse sentido, o compartilhamento desses escritos delinea a horizontalidade nas contribuições conceituais e processuais da arte que surgia globalmente, buscando a experimentação dos suportes e a dilatação da experiência estética e influenciando a recepção desses trabalhos.

⁷ Em duas publicações de artistas sobre os temas da edição de livros e da escrita de artista foram encontrados os termos: “atitude editorial” em *Sabão* (Fabio Moraes, 2018) e “ato editorial” em *o que você faz quando faz ou pensa estar fazendo edição?* (Gabi Bresola, 2020). Ainda que sem definição clara dada pelos autores, ambos parecem apontar para a atividade do editor independente que atua, frequentemente, em todas as etapas da produção do livro, assim, desenvolvendo um projeto editorial dentro de seus próprios moldes e demandas. Em resumo, desafiam o mercado editorial consolidado com novos regimes epistêmicos. No caso de *Escritos de artista: Anos 60-70*, podemos reinterpretar os conceitos citados no contexto das produções editoriais sobre a arte no Brasil, apresentando uma nova partitura de edição, ou um novo método de indexação, em relação à escrita de artista.

São textos que não só se integram à poética de cada obra, mas ingressam no domínio de discurso da crítica e da história da arte, sob diferentes modos, tais como manifestos, cartas, entrevistas, textos ficcionais, críticos e, em sua maioria, ensaísticos (Ferreira, Cotrim, 2006, p. 9).

A equidade concedida às epistemologias historiográficas pode ser observada no conteúdo de um dos textos escolhidos pelas pesquisadoras. Em “Arte contemporânea colonial”, Luis Camnitzer esboça reflexões sobre a posição do artista latino.

Existe um absurdo na criação de produtos culturais quando não há nenhuma cultura para justificá-los. A América Latina tem cinco séculos de história de ser uma colônia, sem nenhuma pausa para assumir a si mesma. A tarefa permanece – construir a sua própria cultura, achar uma identidade cultural. O artista, em vez de trabalhar nesse problema, [...] se submete voluntariamente à imagem que a cultura metropolitana tem dele (Ferreira, Cotrim, 2006, p. 269).

A metrópole tem uma suposta cultura existente, na qual são criados os bens de consumo ou “produtos culturais”. Para Camnitzer, os artistas estão ligados ao sistema do objeto: os mecanismos que transmitem a norma de reconhecimento para que uma pintura seja reconhecida como tal, por exemplo. O próprio *avant-garde* é uma dessas normas. O resultado disso é o acúmulo conhecido como história da arte. “Essa ‘história’ é por natureza metropolitana, e quando histórias locais aparecem em outros lugares elas são compiladas segundo os mesmos parâmetros de avaliação. Quem determina o que é universal também é quem determina como é feito” (Ferreira, Cotrim, 2006, p. 269).

O sistema de referências da arte a respeito do qual fala Camnitzer é fruto do imperialismo europeu e é apresentado em sua forma mais pura nos Estados Unidos. O autor questiona:

É estranho que a expressão ‘Arte Colonial’ seja preenchida apenas com conotações positivas e que ela se refira apenas ao passado. Na realidade ela acontece no presente, e com benevolência é chamada de ‘estilo internacional’. Com menos cortesia, tende a ser epígona, derivada, e algumas vezes até oportunista (Ferreira, Cotrim, 2006, p. 268).

Segundo ele, o artista colonial acredita que faz a escolha do sistema de referências com total liberdade. A captura colonialista de subjetividades, sua administração e seu governo demonstram a interceptação dos discursos, opiniões e condutas do mais bem intencionado artista, ou seja, a ideia de arte colonial se dá como dispositivo. Para escapar à mera manufatura de produtos culturais e dos saberes sedimentados pela metrópole, deve-se informar sobre situações não necessariamente estéticas afetarem estruturas sociais e políticas por meio delas mesmas, mudarem a situação em que o público se encontra. Se “[as] opções da arte tradicional preenchem socialmente a mesma função de outras instituições usadas pelas estruturas de poder para assegurar estabilidade [e] por isso [...] elas levam a uma estética do equilíbrio” (Ferreira, Cotrim, 2006, p. 273), devemos buscar uma “estética do desequilíbrio”, como propõe Camnitzer, ou “contradispositivo” para retomar Agamben. Não seria essa antologia dos anos 1960-1970 um contradispositivo de indexação do pensamento artístico produtor de desequilíbrios/movimentos críticos em uma história da arte, agora também brasileira, em contraposição à historiografia estadunidense e europeia? A dimensão de visibilidade, a captura de determinados discursos textuais, a concessão de um lugar de enunciação múltiplo e partilhado apontam para a montagem de um contradispositivo.

A ideia de publicar *Escritos de artistas, escritos em arte* (2020) foi veicular conteúdos que vão além da formatação acadêmica e comercial, dando espaço para o caráter experimental e processual da escrita ligada ao pensamento estético. Desse modo, nos empenhamos em criar um processo de editoração aberto e participativo para que a publicação se tornasse um contradispositivo transparente. A participação dos interessados no projeto foi imprescindível. A configuração de nossa performance e atitude editoriais se deu nas seguintes etapas: o preenchimento e envio de formulários com os textos e dados dos autores; seleção às cegas dos escritos compatíveis com as regras do edital; disponibilização de todo o material aos autores selecionados para apreciação e, posteriormente, o efetivo posicionamento e eleição dos textos por ordem de interesse na ação da leitura. Conformamos duas versões da publicação: uma impressa com os textos mais votados e outra digital com o material integral recebido. Mais do que a produção da publicação enquanto objeto, buscamos fomentar o próprio usufruto de seu material léxico, por meio das estratégias de compartilhamento e divulgação dos textos. Em seus diversos suportes – como o *site*, a página do Instagram, a versão

digital da publicação, a forma impressa final – eles configuram uma plataforma de cruzamentos sensíveis, que atua na disseminação de tramas de espaço e tempo sob a forma de escrita. Comemoram, em sua diversidade de vozes e afetações, o pensamento artístico e estético que floresce na universidade pública e que transborda para além dos moldes institucionais.

Dito de outro modo, *Escritos 60-70* foi capaz de interceptar e reorientar os modos de enunciação dentro do espaço artístico e editorial, remodelando condutas, opiniões e discursos a partir da visibilidade dessas escritas reunidas. O contradispositivo instaurado pelas organizadoras é por nós cooptado e reformulado. Além da publicação e reprodução das escritas puramente artísticas, buscamos a desierarquização do espaço da página. O item “1.d” de nosso edital estipula uma formatação base a partir da disponibilização de um arquivo-modelo, além da restrição a palavras e elementos da escrita gráfica. Enfatizamos a manutenção da forma inicial do texto como traço da escrita individual, ou seja, a disposição na espacialidade da página é livre, não há número máximo ou mínimo exigido de palavras, nem de estruturas de organização pré-textual da escrita na folha. Indo além, respondemos às demandas locais dos pós-graduandos em artes da Uerj, produzindo um espaço de exposição outro em relação às publicações acadêmicas. A composição coletiva e fragmentada das atividades editoriais agenciou subjetividades na conformação e agrupamento dos escritos. Procuramos responder às demandas locais do PPGArtes-Uerj e trabalhamos dentro das condições materiais existentes: a partir da verba disponível com suas possibilidades e limitações, conjugada ao caráter não lucrativo e a distribuição gratuita dos exemplares físicos e digitais.

Experimentamos no uso desse contradispositivo a desorganização ordenada do saber artístico e crítico sem garantias de uma devolutiva imediata – sem uma editora, sem uma galeria, sem um prêmio. Na circunscrição institucional da nossa plataforma, contemplamos diferentes camadas sociais, raciais, profissionais e de gênero em diferentes níveis de participação; puderam, assim, ser disseminadas vozes fora do grande circuito de maneira a escrever uma microcontra-historiografia da arte localizada.

Cada período histórico tem, assim, produzido diferentes tipos de escrita de artista, reveladores tanto das condições socioculturais do artista quanto das transformações de linguagem, apresentando modos diversos da sua inscrição na história da arte (Ferreira, Cotrim, 2006, p. 11).

Nas palavras da equipe organizadora

Os relatos pessoais que se seguem nos conduzem pela experiência de alguns membros da equipe do projeto. Eles testemunham, de alguma forma, os traços e as operações que a matriz conceitual dos escritos de artistas dos anos 1960-1970 imprime e ressoa no agora. As vozes se proliferam a partir de um olhar atualizado da atitude editorial de Ferreira e Cotrim, projetando-se na página de uma microcontra-historiografia da arte.

A ideia para uma publicação surgiu durante as aulas de ateliê na Uerj. Assim, conversando entre uma aula e outra em 2019, Márcio comentou que era um desperdício esses textos mais fluidos não circularem e acabarem se perdendo após o término do curso. Pensamos primeiramente em algo bastante simples, como um *zine*, ou seja, uma publicação independente, um registro de nossos processos artísticos. Foi então que este me pareceu um projeto interessante para ser levado à comissão discente do PPGArtes (da qual fazia parte na época), já que poderia contemplar o alunado do programa como um todo. Conseguimos uma pequena verba através do Instituto de Artes e fomos à luta, formando um grupo de trabalho com alunes da comissão que se identificaram com a proposta. Quisemos que tanto o edital, quanto o processo de seleção refletissem essas premissas às avessas (Joana Traub Cseko, depoimento, 23/9/2021).

O que mais me cativa no projeto é o formato de editoração participativa ao qual chegamos. Cada participante é um agente dentro do projeto, o livro final é composto dos textos [em] que os/as autores/as votaram, uma apreciação coletiva que dialoga com meios democráticos. *O Escritos de artistas, escritos em arte* flerta com noções de decolonialidade, feminismos e performatividade ao propor lógicas outras, que fogem aos processos seletivos elitizados e que, por vezes, privilegiam uns, em detrimento de outros/as – os que já são privilegiados – uma vez que escrever dentro do modelo e em tempo hábil abarca um recorte social (Gabriela Tarouco, depoimento, 23/9/2021).

O primeiro contato foi em uma reunião do Colegiado ou uma do Fórum de alunos – não me lembro exatamente qual, apenas que foi algo dessa qualidade. Eu tinha acabado de entrar no PPGArtes-Uerj, estava ali

anotando tudo o que podia. Escrevi em uma página “Escritos de artistas (anos 1970 e 1980)?”. Sem saber quem eram aquela Glória e aquela Cecília de que tanto falavam, como algo consolidado na área e que absolutamente todos conheciam. Menos eu. Levaram algumas reuniões para que entendesse a relevância e origem do projeto [em] que me engajo agora. No final, tive que pesquisar com mais consistência – ler o livro de fato e não só olhar a capa pelo Google Imagens: ir atrás das entrevistas com Ferreira, ler alguns de seus comentadores etc., para que pudesse finalmente escrever algo sobre um legado que eu desconhecia (L. Hansen Braga, depoimento, 20/9/2021).

Entro no projeto propondo um texto na primeira edição e me encanto pela proposta de criar uma publicação mais abrangente, no sentido de poder conter mais gente, mais desejos. E só por isso, me sinto à vontade para enviar um texto tão íntimo, que até aquele momento havia descartado como um exercício de reflexão pela literatura. Foi lindo vê-lo entre propostas tão distintas e tão cheias de boniteza. Existe uma característica fundamental nas epistemologias negras que é a valorização da opinião dos seus pares, acadêmicos ou não, seus gostos, suas experiências. É muito caro pra nós, que temos nossa poética tão marginalizada, encontrar espaços onde possamos ver nossa produção e sentir o pertencimento genuíno. O que torna esse fazer editorial muito mais democrático. Democrático porque aponta os desejos de iniciar mudança na criação, validação e divulgação dos saberes (Luis Otávio Oliveira, depoimento, 23/9/2021).

A premissa de coletar escritas de artistas e textos sobre arte foi o que me interessou, pois um dos pontos centrais desse projeto é justamente pensarmos a própria escrita como um fazer artístico e não só uma ação que acompanha o trabalho visual/prática. No ano de 2021, vi que o projeto estava em busca de novas/es colaboradoras/es e foi uma felicidade compor a equipe na coleta de escritas que derramam o fazer artístico sobre o papel, não apenas pelas trocas e aprendizados práticos ao longo de todo o processo como também oportunidade de pensar a arte nesse fazer mais prático e técnico que uma publicação exige (Ella Franz Rafa, depoimento, 23/9/2021).

Projetos de livre organização como este reafirmam a importância de se investir na autonomia intelectual e dar forma ao pensamento visual-textual, transformado em um instrumento de emancipação de outros pontos de vista em novos pontos de vida. Também não podemos deixar de reconhecer o caráter de experimentação coletiva sobre a estrutura textual da organização universitária – que é, em si, um mecanismo produtor e legitimador de saberes e poderes. A concretização do nosso projeto-plataforma coloca em movimento de evidência novas formas de pensar e produzir sensibilidades, assim como novas formas de disseminar o pensamento artístico na tautologia e na inscrição de sua própria liberdade e reinvenção (Márcio André Diegues, depoimento, 24/9/2021).

A ideia de criar o *Escritos* veio numa série de atividades para movimentar o programa a partir dos alunos que haviam entrado nas seleções de 2019-2020 do PPGArtes. Ele surge como um projeto dentro de uma cadeia de ações que procurava reforçar o pertencimento dos discentes ao programa – tanto quanto os docentes –, e a possibilidade de tocar nossas próprias visões dentro da pós-graduação, com independência intelectual e criativa. Ser a próxima geração de pesquisadores em artes não é algo no porvir, nós já somos e temos que desenvolver espaços baseados nos ideais que carregamos e queremos ver no futuro da arte e da academia (Débora Moraes, depoimento, 24/9/2021).

Performar a publicação com as marcas da diversidade de interesses, estilos, projetos e processos artísticos, deixando no impresso ou na tela a força e a forma (individuais, alternativas) praticadas pelas próprias autorias. Participar da comissão editorial e discutir temas e formas que viabilizem tal sentido integrador; interagir com propostas textuais que materializam vivências artísticas tão múltiplas e diversas contempla premências e urgências: da decolonialidade, dos feminismos, das diluições das fronteiras de gêneros artísticos, geográficos e humanos, das experimentações inúmeras entre artes, tecnologias e linguagens... é ter a sensação de que estou/estamos poroso(s) “no olho do furacão de nosso tempo”, de agora (Ízak Dahora, depoimento, 24/9/2021).

Começamos nos reunindo presencialmente em 2019, e durante o ano de 2020 ficamos em casa confinados por conta de uma quarentena da pandemia de coronavírus. Alguns meses de dedicação e um novo período de descobertas e experiências. Um grupo formado especificamente por alunos de pós-graduação do PPGArtes, em que participamos desta iniciativa e nos responsabilizamos pelas etapas de: organização do edital, divulgação da chamada, recepção das inscrições, participações estéticas, correções, publicação impressa, digital e até o lançamento *online* do livro que contou com ilustres participantes (Monique das Neves Silva, depoimento, 23/9/2021).

Posfácio

Que ordem de afinidades poderíamos eleger entre a experiência da escrita desenvolvida por artistas que trabalharam no período delimitado pela grade histórica dos anos 60/ 70 e as proposições atuais? Qual teria sido o legado, se podemos esperar algo como isso? Enfim: qual o jogo feito pelas gerações “pós-”, desses escritos de artistas? (Ferreira, Cotrim, 2006, p. 457).

Do mesmo modo que Ferreira e Cotrim sinalizam a produção de textos de artistas como um meio expressivo de trabalho nos anos 1960-1970; agimos sobre o sintoma da proeminência de certo tipo textual visto nas gerações atuais de artistas presentes na universidade pública no Brasil. Assim conduzimos nossa plataforma como um experimento, utilizando a estrutura da instituição para nos tornarmos também estrutura. Este é o nosso contradispositivo: uma recomposição historiográfica da arte e de seus contextos valorativos; transparência no agenciamento de subjetividades; administração de formas sensíveis e circulação de sistemas léxicos; restituição ao uso comum dos saberes da arte que foram separados dos saberes acadêmicos.

Nota-se que junto dessa proliferação de textos há um sentido de performatividade provocado a partir da transmissão de textualidades gerada pela publicação. Nessa esteira está a ação desencadeada das leituras que deslocam as posições epistemológicas entre sujeito e objeto, espaço e lugar, corpo e não corpo, indivíduo e coletivo, multiplicidade e heterogeneidade. Ambicionamos, com as experiências coletivizadas circunscritas à Uerj, sua absorção intelectual

para além dos limites dessa universidade e do próprio contradispositivo. Assim, podendo estabelecer fluxos possíveis entre espacialidades – países e universidades – e temporalidades – entre as gerações de artistas.

Como lemos no fragmento de Ricardo Basbaum a seguir, há uma tomada de consciência pelo artista do papel da escrita em sua produção. Essa reflexão sobre a importância do texto aponta para um deslimite da linguagem textual quando contaminada pelo pensamento visual e estético, o que acontece cada vez mais, e em diversos meios, chegando ao campo contemporâneo – acusa, mais do que nunca, uma assimilação sensível irrefreável do texto como matéria constitutiva das obras –, assim como do próprio texto como uma prática, um *site*, uma camada da obra. Assim a escrita de artista se estende para a contemporaneidade:

Penso que estou aqui nestas páginas, agora, como consequência da decisão pessoal de, a partir de certo momento em meu percurso como artista, não recusar o enfrentamento direto com a palavra e o texto, procurando assimilá-los como ferramentas, instrumentos de ação (Ferreira, Cotrim, 2006, p. 458).

Referências

- AGAMBEN, Giorgio. O que é um dispositivo?. *Outra travessia*, Ilha de Santa Catarina, n. 5, p. 9-16, 2005.
- BASBAUM, Ricardo. *Manual do artista-etc.* 1. ed. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2013.
- BRESOLA, Gabi. *O que você faz quando faz ou pensa estar fazendo edição?* Ilha de Santa Catarina: Editora Plataforma de Publicações de Artista, 2020.
- DELEUZE, Gilles. O que é um dispositivo? In: DELEUZE, Gilles. *O mistério de Ariana: cinco textos e uma entrevista de Gilles Deleuze*. Lisboa: Passagens, 1996, p. 83-96.
- FERREIRA, Glória; COTRIM, Cecilia (orgs.). *Escritos de artistas: anos 60/70*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006.
- FLYNT, Henry. Essay: Concept Art. In: *An anthology*. Disponível em: <http://www.henryflynt.org/aesthetics/conart.html>. Acesso em 24 set. 2021.
- FOUCAULT, Michel. *Microfísica do poder*. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1984.

GROSSMANN, Martin. Apresentação. In: O'DOHERT, Brian. *No interior do cubo branco*. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

MORAIS, Fabio. *Sabão*. Ilha de Santa Catarina: Plataforma Parêntesis, 2018. (série Urgente). Disponível em <http://www.plataformaparentesis.com/site/urgente/sabao.php>. Acesso em 24 set. 2021.

NASCIMENTO, Luciano Figueiredo. Dispositivo. *Revista Arte Contexto*, v.6, n. 15, 2019.

Artigo submetido em setembro de 2021 e aprovado em novembro de 2021.


Como citar:

Equipe *Escritos de artistas, escritos em arte*. Escritos de artistas, escritos em arte: notas sobre o legado de Ferreira e Cotrim. *Arte & Ensaios*, Rio de Janeiro, PPGAV-UFRJ, v. 27, n. 42, p. 234-249, jul.-dez. 2021. ISSN-2448-3338. DOI: <https://doi.org/10.37235/ae.n42.17>. Disponível em: <http://revistas.ufrj.br/index.php/ae>.

Arte panfletária: Porto Alegre

Pamphlet art: Porto Alegre

Elilson

 0000-0001-7974-6304

elilson@usp.br

Resumo

“Arte Panfletária: Porto Alegre” é um relato que registra e desdobra uma das performances da série homônima que realizo desde 2018. Vestindo roupas sem estampas e portando uma sacola repleta de alfinetes de segurança, caminho à procura das panfleteiras e dos panfleteiros. Aceito todos os anúncios e discursos distribuídos nas ruas, oferecendo um ou dois alfinetes de segurança para que cada trabalhador(a) decida em que ponto de meu corpo seu panfleto deve ser anexado. Volto para casa somente quando meu corpo está integralmente panfletado. A performance já foi realizada seis vezes, entre 2018 e 2019, nas ruas do Rio de Janeiro, Porto Alegre, São Paulo, Recife e Buenos Aires, com durações que variaram de cinco a oito horas. Aqui, apresento o texto referente à ação em Porto Alegre, em setembro de 2018, às vésperas das eleições, com duração total de sete horas.

Palavras-chave

Escritos de artista. Performance. Mobilidade urbana.
Crônica. Prática ambulante.

Abstract

“Pamphlet art: Porto Alegre” is a narrative that records and unfolds one of the performances of the homonymous serie that I’ve been conducting since 2018. Wearing clothes without prints and carrying a bag full of safety pins, I walk in search of the pamphleteers. I accept all the advertisements distributed in the streets, offering one or two safety pins so that each worker decides where on my body their flyer should be attached. I only return home when my body is fully pamphleted. The performance has already been performed six times, between 2018 and 2019, in the streets of Rio de Janeiro, Porto Alegre, São Paulo, Recife and Buenos Aires, with durations ranging between five and eight hours. Here, I present the text referring to the action in Porto Alegre, in September 2018, on the eve of the elections, with a total duration of seven hours.

Vestindo calça comprida cáqui e camisa de mangas compridas cor de vinho, peguei uma carona saindo do Hotel Sesc Campestre, Avenida Protásio Alves, bairro Alto Petrópolis até o mercado público, no Centro Histórico de Porto Alegre. Todo o Largo que antecede o Mercado estava ocupado por barracas que funcionam como centrais de panfletagem. Cada uma vinculada a um partido político diferente ou a uma coligação de candidatos. Nas barracas, mesárias e mesários entregavam blocos de panfletos para ser distribuídos.

Alguns panfleteiros saíam sozinhos, outros em bando empunhando bandeiras, e ainda havia outros que entregavam por ali mesmo. Comecei a ação com um panfleteiro posicionado em frente à entrada do Mercado. Pedi e expliquei meu trabalho, ao que ele respondeu: “Não sei se posso. É que o chefe do partido tá bem ali”. Insisti. “E isso é pra quê? É pra TV?” Não, não tem ninguém me filmando, eu tô sozinho, juro. E isso é pra viver mesmo! À sua hesitação, não titubeei em apelar: Me ajuda, rapaz, cê vai ser o primeiro. “Se tu dizes, então tá ok”. Ele, então, pediu que eu mesmo colocasse, enquanto sorria, cobria os olhos e balançava a cabeça, repetindo essa sequência de gestos três ou quatro vezes.

Em seguida, um grupo de duas panfleteiras e um porta-bandeira de candidato. Uma delas me localizou: “E esse sotaque, é de onde?”. De Recife. “Tri a fuder esse sotaque, hein?”. Tri a fuder? “É. Quer dizer que é bem ótimo”. Eu adoro sotaques de modo geral, mas confesso que acho o de vocês massa demais também. “Mas a gente aqui no Sul tem sotaque?”. Ué, cada cidade tem o seu, ou até mais sotaques específicos, não? “Deve ter, mas é que achava que sotaque era coisa só do Norte”. Agradei e aguardei um senhor que, ao lado delas, terminava de entregar alguns santinhos com candidatos ao Legislativo. “Gostei disso aí, só não vou entregar um, porque sei que o fiscal ali não vai gostar. A não ser que você peça a ele”. Entendi, mas deixa eu te perguntar uma coisa: a prefeitura sempre disponibiliza esse largo para concentrar a panfletagem toda? “Nada! Tudo aqui, ó, é ilegal, mas em época de campanha pode tudo. Tá vendo ali a viatura da Guarda? Só pra fazer vista grossa”. Fui até o fiscal, que me entregou dois panfletos.

Ao longo do Largo, outras panfleteiras repetiram o receio e a indicação de falar com o responsável correlegionário. Uma das fiscais me reconheceu: “Essa fala é de Olinda?!” Do ladinho, Recife. “Mas é quase um bairro vizinho, tem diferença? Põe aí nele, menina, coloca logo um de cada, e os adesivos de FORA

MARCHEZAN também. Serve adesivo, guri?”. Olha, eu vou aceitar. “Pois então coloca mesmo e adiciona ele no instagram, vamo logo fazer amizade pra ter casa no Carnaval de Olinda”.

Alguns passos e encontrei um panfleteiro do PSOL, que recusou colaborar partidariamente e linguisticamente: “Então, legal, mas é que nosso partido não faz panfletagem. Isso aqui é militância. Só os engajados no Partido é que distribuem. Além do mais, não seria interessante pra gente estar perto desses candidatos”. Seguimos conversando sobre nossas intenções de voto e sobre as eleições de 2014. Conteí sobre a ação realizada um mês antes no Rio de Janeiro, partilhando que me interessam toda sorte de panfletos distribuídos, que o negócio mesmo é conversar. Ao me despedir, ele mudou de partido: “Me dá o alfinete, vou colocar aqui na tua barriga, lado a lado, essas duas candidatas feministas”.

Andei dois passos e avistei um senhor encostado num carro também panfletando para o PSOL. Senti vontade de confirmar a militância. “Não, meu filho, voto neles, não. Estou só fazendo alguma coisa pra não ficar parado. Meu partido mesmo é Jesus”. Segurando no meu ombro para falar à beira do meu ouvido, ele complementou: “Jesus e Lula. Como nenhum dos dois é candidato, eu ainda tenho que pensar”. Eita, moço, os alfinetes que eu trouxe do Rio estão acabando. Sabe dizer onde consigo comprar mais aqui perto? Ele direcionou e especificou: “Vai ali, mas não pede alfinetes, procura por Joaninhas!”.

Na loja, a funcionária me vendeu alguns pacotes de joaninhas, perguntando o que ando fazendo na cidade. Disse: “Eu não sou panfleteira, mas aqui na loja tem panfletos, posso colaborar também? Só não posso sair do balcão, então tu mesmo colocas”. Na calçada em frente ao armarinho, uma senhora tinha um bolo de panfletos anexados a uma prancheta. Pedi um, já com duas joaninhas na mão. “Ah, mas não posso. Isso aqui não é simplesmente um panfleto, é coisa bem séria. De imobiliária. Só entrego para quem preenche cadastro, e acho que você não tem perfil de quem procura terreno, né?”. Ela olhou minha roupa de um canto a outro, estacionou a prancheta no capô de um carro e me questionou: “Que disposição a sua de andar com esse pessoal na pele. É tudo ladrão. Você vai votar em algum deles?”. Eu não conheço a maioria, mas não ando só com eles na pele, ó, tem panfleto de clínica dentária, ótica... E eu não voto aqui, eu vivo no Rio de Janeiro. Mas, já que estamos conversando, fiquei curioso sobre nossa única possibilidade de voto em comum: em quem a senhora vai votar pra presidente?

“Não dá pra votar no PT, meu filho, temos que acabar com eles”. E quem é o seu candidato? “Ah, meu voto é pelo Brasil, vai ser no Jair Bolsonaro!”. Entendi. Mas posso fazer outra pergunta? A senhora, enquanto mulher, não se sente violentada pelas coisas que ele fala? Em resposta a sua testa franzida, relatei todas as declarações misóginas que lembrava de cabeça, porém ela se esquivou: “Essas coisas são montagem, não? Eu recebo no WhatsApp, é tudo montagem pra dar má fama a ele”. Contestei e continuei exemplificando. “Obrigada por falar. Não, isso não pode. Eu trabalho igual a um homem, por que vou ganhar menos? Isso aí não tá certo. Brigada. Vou repensar! Puxa, não dá pra votar nele também!”. Me despedi e caminhei de volta ao Mercado. No corredor de acesso, um ambulante gritou da esquina: “Salve, guri dos anúncios! Esse patrocínio todo aí não paga um salgado com suco?”.

Já no Largo, Larissa me garantiu que daria dois panfletos, mas com uma condição: “Me dá algumas joaninhas?! É que eu coleciono”. Claro, quantas você quiser. “Eu sou professora de educação física, mas no momento tô sem emprego formal e daí qualquer trabalho é trabalho”. Eu também sou professor, Larissa, mas de português e também sem emprego. “Pensei que você era ambulante”. Sou também, só não vendo nada. E você escolheu panfletar pra esse partido ou foi o primeiro a oferecer o serviço? “Eu não poderia, enquanto travesti, angariar votos para qualquer um. Esse trabalho apareceu, mas também foi escolhido. Meu partido tem que ser a minha vida”.

Três passos adiante e uma panfleteira saiu de um estande em minha direção: “Já tem candidato? Toma aqui, mais mulheres na política para o Brasil ser feliz de novo”. Quando aceitei, já com duas joaninhas na mão, ela finalmente percebeu minha roupa, voltando atrás: “Ih, não, você tá fazendo outra coisa, né?”. Não, minha coisa é justamente com teu panfleto! “Pois eu quero, vem cá, guri”, me chamou sua colega. “É a primeira vez em Porto Alegre? E tá gostando?”. Sim, primeira vez! Cheguei há quatro horas, mas tô amando andar aqui pelo Centro. “Quase sem rumo, né?”, me perguntou uma senhora, também panfleteira, mãe da que havia desistido. Esta, aos poucos, se aproximou e, de uma vez só, as três anexaram seus panfletos em mim. Conversamos sobre Porto Alegre, Recife e Rio de Janeiro. Sobre trabalhar na rua sendo homem e trabalhar na rua sendo mulher. No fim, a que havia me chamado primeiro vocalizou um roteiro do que seria imperdível na capital gaúcha. “Vai pra Cidade Baixa, guri. É a sua cara:

muita cerveja e cachaça. Estamos na Semana Farroupilha também. Quero ver você de adaga no bumbum lá no acampamento! E, olha, não se ilude que aqui é frio, passa protetor. Garanto que nessa época o sol daqui queima mais que Recife e Rio juntos”.

Em seguida fui apresentado ao Partido Pátria Livre por três jovens, dois militantes e o próprio candidato a deputado. Na sequência de nossa conversa sobre ditadura, nacionalismo e fascismo, me distraí por completo ao entrar numa roda com mais 30 pessoas para assistir à performance de um vendedor de pomadas que também é pulador de facas. Fiquei ali por meia hora, aguardando ansiosamente que ele pulasse no meio do círculo cravejado. A cada prenúncio do pulo, uma pausa era dada para uma longa descrição dos benefícios do remédio caseiro. Uma a uma, vi toda a caixa com latas de pomada ser vendida, mas não vi o pulo.

Após a aula pública de táticas de convencimento, esbarrei com cinco panfleteiros que divulgavam o mesmo partido. De um lado, três mulheres, do outro, um homem cadeirante e uma garota. Estrategicamente desenhavam um corredor incontornável – a única opção dos passantes era recusar ou aceitar os papéis. “Agacha aqui que eu mesmo quero colocar”, disse ele. “Mas, se você não trabalha pra política, por que faz isso?”, perguntou sua dupla. Talvez eu trabalhe com política, mas não para políticos. “Conversa fiada, não tá vendo que ele é artista? Se não é doido, é artista, pra fazer isso só tem essas alternativas!”, retrucou ele, prosseguindo: “E você, onde vai pregar na roupa dele?”. “Vou colocar aqui nas costas, porque esses políticos só nos viram as costas, a frente dele é que eu não dou pra essa gente”. “Isso aí”, concordaram as três mulheres do lado oposto do corredor. Então, vocês não votarão nela? Duas balançaram a cabeça e a terceira foi incisiva: “Eu? Vou levar uns desses pra casa e passar horas pisando na cara dela, e depois fazer um feitiço pra ela perder. Já roubou tanto aqui no Estado e nem lanche ou passagem pra gente oferece. É o dia todo aqui, moço. A gente vem de longe, estamos praticamente pagando pra trabalhar. Me dá essa joaninha que eu vou espetar a cara dela!”.

Na Rua Voluntários da Pátria, fui todo prosa com um homem segurando placa de compro ouro. Escutou meu pedido atenciosamente e, ao sorrir apontando com os dedos para seus dentes de ouro e prata, pediu pra saber o que aconteceu na caminhada do Rio de Janeiro. Soube, e então me disse: “Mas segue lá, eu não

tenho panfleto, não. Só trabalho com placas”. Do outro lado da rua, um anunciante da loja abaixou o microfone e me chamou às gargalhadas. “Quem tá te mandando fazer isso, moleque?”. Eu faço porque quero. “E pra quê?”. Pra te conhecer. “Pelo menos tá fazendo a gente rir.” Apenas ao me aproximar é que li “Segurança” em sua camisa. “Sim, sou locutor e segurança. Eu era só segurança, mas viram que eu tinha a voz boa, agora faço as duas coisas”. Mas, desculpe a indiscrição, o senhor recebe pelas duas coisas? “O que você acha?!”.

Bem ao lado, uma garota entregava anúncios de calcinhas a R\$ 1,50. Qual o seu nome? “Jussara”. Olha! Eu fiz amizade com uma panfleteira chamada Jussara lá na Rua do Ouvidor, bem no meio do Rio de Janeiro! “E o que ela distribui?” Panfleta para uma loja de cosméticos. “Quase o mesmo que eu, não é?”. Que horas são? “Quase treze”. Nossa, já estou atrasado para o outro trabalho. Eu volto aqui na sexta, se você estiver por aqui, Jussara, conversamos mais. De volta ao hotel, um impasse se instaurou na portaria. “Pois não?”, indagou o segurança ao me ver abrir o portão. Estou hospedado. “HOSPEDADO?!”, indagou sonoramente com os olhos fixos na minha roupa.

Na sexta-feira, quatro dias depois, vesti a mesma roupa e voltei às ruas do Centro para completar a ação. Ao longo de uma praça, conversei com inúmeras duplas de panfleteiros. Duas fizeram uma pausa no trabalho para pesquisar qual boneca comprar para as filhas em outubro. Pediram minha opinião, pedi seus panfletos. Dois rapazes aceitaram colaborar, desde que eu ouvisse atentamente as propostas de sua candidata. Ao término da campanha, agradei a ajuda. “Capaz”, me respondeu um deles. Bom trabalho, eu disse. “Boa arte!”, finalizaram. Duas senhoras com panfletos e bandeiras me chamaram para conversar, mas pediram que eu discretamente levasse os papéis sem colocar no corpo ou fotografar. “Nossa fiscal está ali na árvore, filmando tudo”.

Foi, então, que Testemunhas de Jeová se aproximaram. “Eu gostei dessa ideia, é criativa, mas tem um segundo para me responder uma pergunta?”. Claro. Uma delas leu em voz alta as alternativas da pergunta presente no folheto: “O que é o reino do céu? A) algo que está no coração. B) algo simbólico. C) um governo no céu?”. Olha, eu não faço ideia, mas eu aceito o folheto! Em que parte do meu corpo a senhora quer que eu o coloque? Minhas pernas ainda estão bem livres. “Ah, não, eu não devo fazer isso. Gostei do trabalho, mas isso aqui é escritura sagrada”. A missionária mais jovem, sorrindo, balbuciou: “Bota na coxa!”.



Figuras 1 e 2
Fotos de Amanda Moreto

Desci uma ladeira e um homem veio andando depressa e gritando: “Ei! “Eu te vi passar por ali e desci do ônibus no ato. Me deixa tirar uma foto? Prazer, eu me chamo Wladimir, sou jornalista e professor aposentado da UFRGS”, disse, me entregando seu cartão. Eu estudo deriva, quero postar no *face* e no *blog*, me dá uma sinopse do trabalho?!”. Adiante, dois rapazes vestindo uma camisa “FOTO 3 X 4” me escutaram silenciosamente e seriamente, e encontraram espaços no meu ombro para colocar seus panfletos. Quando virei de costas, tiveram uma crise conjunta de riso. Eu quis gargalhar junto, mas uma senhora me puxou pela mão: “Bom dia, abençoado, vem aqui pegar o dela”. Me guiou até uma panfleteira e deu um beijo no meu rosto. “Eu conheço ele, pode confiar, esse aqui é gente séria”. Atravessei a rua e em direção a um homem cego que tinha um bloco de papéis na mão. Ah, moço, desculpe, pensei que eram panfletos, mas é a loteria da caixa, né? Boas vendas e bom dia. “Não tem problema. Boa noite”.

Na Esquina Democrática, uma panfleteira muito jovem colocou em minhas costas o papel que distribuía e investigou: “Tem quase todo mundo aqui, menos o meu candidato. Ainda não encontrou nenhum dele?”. Quem é? “O Bolsonaro”. Ainda não encontrei mesmo, mas tampouco aceitarei os dele. “Ah, é? Mas você não diz que vale qualquer panfleto?”. Mas a vida é contraditória – brinquei. Existem várias coisas aqui em mim que eu não concordo, mas é que ele prega diretamente a minha morte, eu jamais poderei fazer isso comigo, conosco. “Eu entendo o que você está falando, é horrível mesmo todos os preconceitos dele, isso aí eu não concordo. Mas semana passada mesmo fui assaltada no Centro Histórico. Bateram em mim e ninguém fez nada. Se algum cidadão tivesse uma arma...”. Prosseguimos a conversa encontrando o que há de comum em nossas divergências. Enquanto ela colocava o panfleto em mim, um homem desabrigado se aproximou e nos pediu duas coisas: a ela, um panfleto; a mim, uma joaninha. Olhando bem para mim, pregou o panfleto em sua roupa, sorriu e seguiu. Olha, eu preciso ir, tem vários panfleteiros ali no final da rua. Mas lembra que segurança pública é dever do Estado e não dos cidadãos. Pensa quem são os cidadãos que poderão andar armados e pensa nos que morrerão ainda mais. Pensa nisso na hora de votar. E vota pensando em nossos e nesses corpos. Demos um abraço apertado e, ao fundo da rua, alguém começou a gritar.

“Guri! Guri, vem cá! Foi na Cidade Baixa ou não? Não passou protetor solar, né? Olha como tá bronzeado. Eu te disse que aqui era quente também”. De volta ao mercado público, outros reencontros aconteceram: Larissa me pediu outras

joaninhas; o primeiríssimo, agora não mais desconfiado, mostrou para os demais onde estava o seu panfleto no acúmulo do meu corpo; mais adiante, reencontrei o panfleteiro que me identificou como “artista”. Sentado em sua cadeira de rodas, ele gritou para as colegas: “Ele não disse que voltaria pra conversar?”. Na esquina com a Voluntários, um panfleteiro negociou: “Adoraria participar, mas aí eu vou ter que te pagar, né?” Não! “Ué, e você carrega tudo isso de graça?”. Dobrei na rua já procurando o segurança-locutor. “Mas você ainda tá nessa vida, amigão?”, ele disse, sorrindo e dando um pedala na minha cabeça. O amigo da loja ao lado gracejou: “Eita, mas esse aí é o mais indeciso de todos”. “Ele não vota em ninguém, não é daqui, e tá aqui só pra divertir a gente”. Eu é que estou me divertindo, respondi, seguindo até duas panfleteiras de anúncios de calcinha. Uma delas correu: “Não posso, vai que o chefe tá lá de cima olhando e não gosta?”. “Me dá que eu coloco, só me dizer onde”, disse sua colega, olhando para cima, se esquivando do chefe, enquanto uma terceira, que distribuía anúncios de clínica dentária, olhou bem para os lados, jogou na minha mão o bolo de papéis que restavam e, correndo para longe, exclamou: “Fura tudo aí na tua bunda, ô, viado!”.

Seguindo pela rua, a cada dois passos meu corpo foi, vez por vez, preenchido. Dos encontros, dois panfleteiros insistiram para que eu conhecesse os estabelecimentos em que trabalham: o primeiro me garantiu desconto no almoço. O segundo distribuía um vale de cinco reais para um jogo caça-níquel. “Temos que achar um destaque superior. Vou botar aqui no teu ombrinho, mas suba mesmo as escadinhas e vá jogar. Tô te dando cinco reais de graça, irmão, aproveita”. Enquanto conversava, o alfinete entrou não na minha camisa, mas na minha pele. Batendo no panfleto colocado, ele concluiu: “Pronto, estancou!”.

Depois, um homem encostado num poste faz sinal de “pera” com a mão direita e, bolso a bolso, me entregou um exemplar de cada panfleto que distribui ao longo do dia: casa de tatuagem, “maria sem vergonha, brinquedos sexuais”, cueca boxes e escritório de advocacia. Na sequência, dois ambulantes senegaleses perguntaram sobre o trabalho, olharam todos os candidatos e questionaram: “Mas, cadê o Lula? Ele não vai ser candidato? Queria votar nele. Ele é amado em nosso país”. Uma senhora me parou batendo levemente com a bengala em minha perna, e expressou com uma fala dificultosa: “Você, que é moço e tá aí cheio de coragem na rua, não deixe de pregar contra o fascismo”. Atravessei e, de frente a uma ótica, recebi o panfleto do rapaz. Oxe, mas o teu é o da ótica do outro lado da rua. “Exatamente. Ótica Pontual, ótica rival. Pego os indecisos daqui e levo pra minha”.

Por trás dos vidros das farmácias, armarinhos e lojas de roupas, trabalhadoras e trabalhadores sorriam, apontavam e se esticavam para ver sem ouvir as conversas com os panfleteiros. Na entrada de uma loja, contudo, um segurança saiu para participar: “Mas você é malandro, hein? Olha a ironia que você tá fazendo com essas mentiras todas! Você não é do Rio, mas vem do Rio de Janeiro, não é?”. Como o senhor sabe? “Eu conheço bem aquela cidade, tava na cara. Lá tem essa esperteza engraçada. Nunca me esqueço de um cara que ficava na Cinelândia com uma placa na camisa: *Vendo informações*. Aliás, ele era a tua cara...”.

Ao final do percurso, depois de sete horas divididas em duas manhãs e com o corpo circulando partidos, crediário, religiões, restaurantes, *blogs*, *lingeries*, *sexy shop*, óticas, caça-níquel e tudo mais que me encontrou pelos caminhos, reencontrei a senhora do primeiro dia, mãe da panfleteira que retrocedeu e colega da guria das dicas culturais e precauções solares. Nos abraçamos demoradamente e ela, fazendo com que eu girasse para olhar cada panfleto carregado, me ensinou e arrematou: “Você já entendeu que esse trabalho que você anda fazendo por aí é sobre união?”.



Figura 3
Instalação *Arte Panfletária*
(roupas, panfletos e
áudios) – Exposição VI
Prêmio EDP nas Artes,
Instituto Tomie Ohtake,
2018.
Foto: Ricardo Miyada

Elilson é artista, pesquisador e professor. Doutorando em artes visuais na USP, é mestre em artes da cena pelo PPGAC-UFRJ e graduado em letras pela UFPE

Artigo submetido em setembro de 2021 e aprovado em novembro de 2021.

Como citar:

Elilson. Arte panfletária: Porto Alegre. *Arte & Ensaios*, Rio de Janeiro, PPGAV-UFRJ, v. 27, n. 42, p. 250-260, jul.-dez. 2021. ISSN-2448-3338. DOI: <https://doi.org/10.37235/ae.n41.18>. Disponível em: <http://revistas.ufrj.br/index.php/ae>.

A abertura do tubo digestório: entre a arte e o intestino

The opening of digestive duct: between art and intestine

Mônica Coster Ponte

 0000-0001-8610-5783
costerponte@gmail.com

Resumo

O texto faz uma introspecção na noção anatômica de tubo digestório humano, questionando a abordagem mecanicista e individualizada da digestão. Para tanto, é realizado um percurso por trabalhos de artistas que desmontam a noção de tubo digestório mediante elaborações poéticas sobre as fezes, proposições próstéticas para o corpo vivo e estratégias relacionais. São abordados trabalhos de, entre outros, Anna Maria Maiolino, Wim Delvoye, Lygia Clark, Jorge Menna Barreto, bem como os autômatos do século 18 de Jacques Vaucanson. Nosso intuito aqui é reformular a digestão como atividade imbricada ao campo da arte e vice-versa.

Palavras-chave

Digestão. Arte contemporânea. Autômato. Prótese. Ecologia.

Abstract

This text examines the anatomic idea of the human digestive duct, challenging the mechanistic and individualized approach to digestion. A journey through the works of artists who disassemble the digestive duct, with poetic constructions about human waste, prosthetic propositions for living bodies, and relational strategies, is established. Works of Anna Maria Maiolino, Wim Delvoye, Lygia Clark, Jorge Menna Barreto are mentioned, as well as the eighteen-century automata of Jacques Vaucanson. Our purpose is to reformulate digestion as a process interwoven with the field of the arts and vice versa.

O sistema digestório humano e de alguns outros animais é comumente chamado de tubo. Esse é um paralelo que guarda implicações interessantes para a imagem da digestão: como estrutura fisiológica, o tubo tem a função de transportar, direcionar ou organizar determinados elementos que eventualmente se desorganizariam ou se perderiam sem sua presença. Aparentemente, a metáfora do tubo é atribuída à digestão humana por identificarem-se dois orifícios opostos nas extremidades do abdômen: a boca, dedicada à recepção dos alimentos, e o ânus, responsável por expelir o que sobrou do processo. A oposição funcional entre a comida (rica em nutrientes) e as fezes (a sobra inútil) associa o trajeto boca → ânus ao sentido riqueza → lixo, pureza → impureza. A percepção do sistema digestório como um tubo canalizador do alimento implica o traçado de um caminho majoritariamente unilateral que parte do orifício de cima até o de baixo. A boca saboreia a abundância; o ânus expelle os restos. Nesse modelo, o objetivo da digestão seria, *grosso modo*, absorver o máximo de energia possível do alimento e expelir as sobras. Ela figura como um processo de filtragem.

não há uso possível para as fezes: elas cumprem o seu fim último de expelir a energia excedente, o excesso, a despesa improdutivo. As fezes, portanto, independente de quem as produziu ou do que as originou, não têm utilidade. Talvez por isso a defecação seja tão reprimida (Pequeno, 2015, p. 215).

Segundo Fernanda Pequeno, é possível visualizar uma dinâmica econômica relacionada à digestão, na qual os nutrientes presentes na comida são vistos como elementos valiosos. Nesse modelo tubular, cuja principal finalidade é a fartura do ser digestor, as fezes não têm qualquer utilidade. Os dejetos seriam a testemunha indesejada da ineficiência humana em converter em riqueza a totalidade do alimento ingerido. A transmutação da matéria que parte do alimento (bruto/rico), se transforma em nutrientes (lapidado/produto), dispensando as fezes (impuro/sobra), dá ao corpo o papel de instrumento irrestrito e subjetivo de absorção do mundo. Calcada no corpo individual do comensal, uma digestão bem-sucedida ao extremo seria aquela capaz de transformar em valor (produto) a totalidade da matéria ingerida, extinguindo qualquer atividade excrementícia do corpo. O tubo perfeito seria aquele que não gera sobras.

Uma passagem do anatomista grego Claudius Galeno (c. 130-c. 210), considerado o pai da anatomia ocidental, já associava o produto da digestão (as fezes) à imperfeição. Ele ressaltava então a distinção dos humanos e animais superiores dos demais seres, pela ocorrência de seu tubo digestório ser mais comprido e, portanto, mais nobre:

Galeno observou que a extensão e o formato variado dos intestinos eram indícios de um ser superior. Ele contrastava esse tipo de intestino ao dos animais vorazes... [que] se alimentam continuamente e incessantemente defecam, levando uma vida verdadeiramente avessa à filosofia e à música, como disse Platão, ao passo que um animal mais nobre a mais perfeito não come e nem defeca continuamente (Stanford University, [s.d.]).¹

É de especial interesse o fato de que Galeno encara a digestão não apenas como indigna, mas contrária à criação artística e ao pensamento, reforçando a ideia de que quanto mais extenso o tubo, mais bem processado e absorvido seria o alimento. O que ecoa nas entrelinhas da ciência galênica é que a defecação é contrária ao caráter humano, lugar epistemológico reservado às artes, à filosofia, ao pensamento. Nessa linha, quanto mais excreção, menos humanidade.

É nesse mesmo sentido que o filme de horror *gore* intitulado *A centopeia humana*, lançado em 2009, leva às últimas consequências tal imagem da digestão, apresentando um sistema grotesco cujo propósito é extinguir as sobras indesejadas. A história acompanha um cientista que faz o experimento escatológico de unir três pessoas em um só corpo digestivo. O ânus de uma vítima é costurado à boca da outra, de modo que as fezes de uma pessoa alimentam a seguinte. A chamada centopeia humana cria uma digestão perfeita, posto que elimina a existência do excremento. Um supertubo que minimiza ao máximo o excedente ou o volume de “natureza não processada”. Ele é a imagem aterrorizante do resultado radical de se pensar o recurso em oposição à sobra (a boca em oposição ao ânus); o delírio mórbido que busca extinguir do corpo humano o impuro.

¹ Nessa e nas demais citações de originais em idiomas estrangeiros a tradução é nossa.

Abrir o tubo

Tal dinâmica produtiva atribuída ao tubo digestório ignora a função importante do excremento como marcador de território ou sinalizador de caminhos. Para algumas populações não humanas isso é de tanta relevância que mesmo animais domesticados continuam a exercer hábitos territoriais associados à defecação. Além disso, o desenho individualizado da digestão, difundido nos atlas de anatomia, retira a atividade fisiológica da dimensão ecológica das cadeias alimentares, dando a falsa impressão de que o sistema digestório tem como fim ele mesmo. Quando Lynn Margulis (2001, p. 148) elabora a imagem de um mundo sistêmico, no qual “o dejetos de um organismo, é o alimento do outro”, ela abre o tubo digestório para a coletividade, indicando que digerir e defecar são maneiras de fazer a energia circular pelo planeta.²

A dimensão ecológica da digestão está presente no trabalho da artista ítalo-brasileira Anna Maria Maiolino (2012, p. 38), que investiga, desde os anos 1960, a complexidade paradoxal da noção de tubo digestório: “Da boca ao ânus, vivemos e morremos. Parece-me difícil não falar, não poetizar com o dentro e o fora do corpo, se são experiências tão fundamentais, corporais e vitais”. A sujeira e a pureza quase sempre habitam sua obra, mas não sob a perspectiva da moral: o corpo é contaminante e contaminado. *Terra modelada* é o título de um trabalho desenvolvido desde anos 1990, em que a artista dispõe enormes “rolinhos” e “cobrinhas” de argila sobre superfícies e mobiliários em diferentes espaços, tanto expositivos quanto domésticos. Na montagem realizada para a Documenta de Kassel, de 2012, Maiolino posicionou esses rolinhos sobre móveis de uma casa, tomando conta de mesas, cadeiras, fogão, armários, aquecedor. Segundo ela, os trabalhos com argila crua aludem ao processo de fazer macarrão e à defecação, simultaneamente (Maiolino, 2015). O que interessa aqui é seu modo de promover uma indistinção entre a comida, as tripas e as fezes, a partir das formas repetidas que sugerem concomitantemente essas três “fases” da digestão dentro do

² Em alguns sistemas detritívoros, a defecação de um animal marca o início da cadeia alimentar. Nesses casos, defecar pode ser forma de inserir energia no sistema. Se, como coloca Fernanda Pequeno (2015), do ponto de vista da cultura humana “não há uso possível para as fezes” e se, para o homem, elas representam o fim último da digestão, o mesmo não acontece nos ambientes movidos por detritos.

mesmo espaço doméstico. Em vez de filtragem, o processo digestório é construído como continuidade de uma matéria única. Os estados “bruto”, “produto” e “sobra” confundem-se ininterruptamente. O caminho dessa digestão não é linear, mas circular. Ele começa e termina na argila. Os extremos desse sistema digestório são o próprio barro: a comida parte da terra e retorna à terra.



Figura 1
Anna Maria Maiolino, *Terra modelada*, 2012
Fonte: Galeria Luisa Strina (<https://galerialuisastrina.viewingrooms.com/viewing-room/21-anna-maria-maiolino/>)

Outra artista que esgarça os limites do tubo digestório é a norte-americana Kiki Smith, que nas obras *Digestive system*, de 1988, também propõe uma escultura investigativa do lado de dentro da digestão. Enquanto Maiolino convoca um corpo coletivo (a digestão desindividualizada), Smith cria tubos individuais que exibem diferentes “feições” do interior do corpo humano, em uma espécie de retrato ao avesso. Outro trabalho, *Tale*, de 1992, tem o projeto escatológico de mostrar as fezes ainda pertencentes ao corpo do ser digestor. Nessa escultura, o excremento é expelido de uma figura que engatinha, mas não se desprende de seu ânus, deixando, como rastro tubular, a extensão de seu próprio sistema digestório. As fezes continuam a ser parte do corpo, e não algo a ser escondido, reprimido ou mesmo descartado.

Ao propor a postura não verticalizada para o corpo humano, Smith lida ironicamente com a associação histórica da digestão com a suposta “faceta animal”

do homem, alimentada por teorias científico-filosóficas como a de Galeno. Ela também explicita o fato de que a anatomia ocidental promove uma descontinuidade entre o comensal e suas fezes: por que o excremento não pode ser visto como parte do homem, mesmo fora dele? Por que não seria, o dejetivo, uma parte de nós a ir compor o solo? Reinventar uma relação com as fezes tem o poder de colocar em risco a noção de humanidade, destituindo os limites do corpo tal como ele foi construído no Ocidente. Se a defecação fosse vista como uma multiplicação (uma espécie de mitose) do comensal, poderíamos nos reconhecer também em nossas fezes. Defecar seria equivalente a expelir parte do corpo vivo a povoar o ambiente; um ser originado da digestão, com o qual possivelmente não estabeleceríamos uma relação coprofóbica. Algo semelhante aparece na obra *Trickle down and swaddling clothes* (1986), de Mike Kelley, cuja frase “*If its warm its alive!*” (se está quente, está vivo!), acompanha o desenho de um corpo humano que se desdobra em suas próprias fezes.

Figura 2

Kiki Smith, *Tale*, 1992, cera, pigmento e *papier-mâché*
Fonte: Columbia University
(http://projects.mcah.columbia.edu/courses/fa/html/faq_smith_k_1.htm)



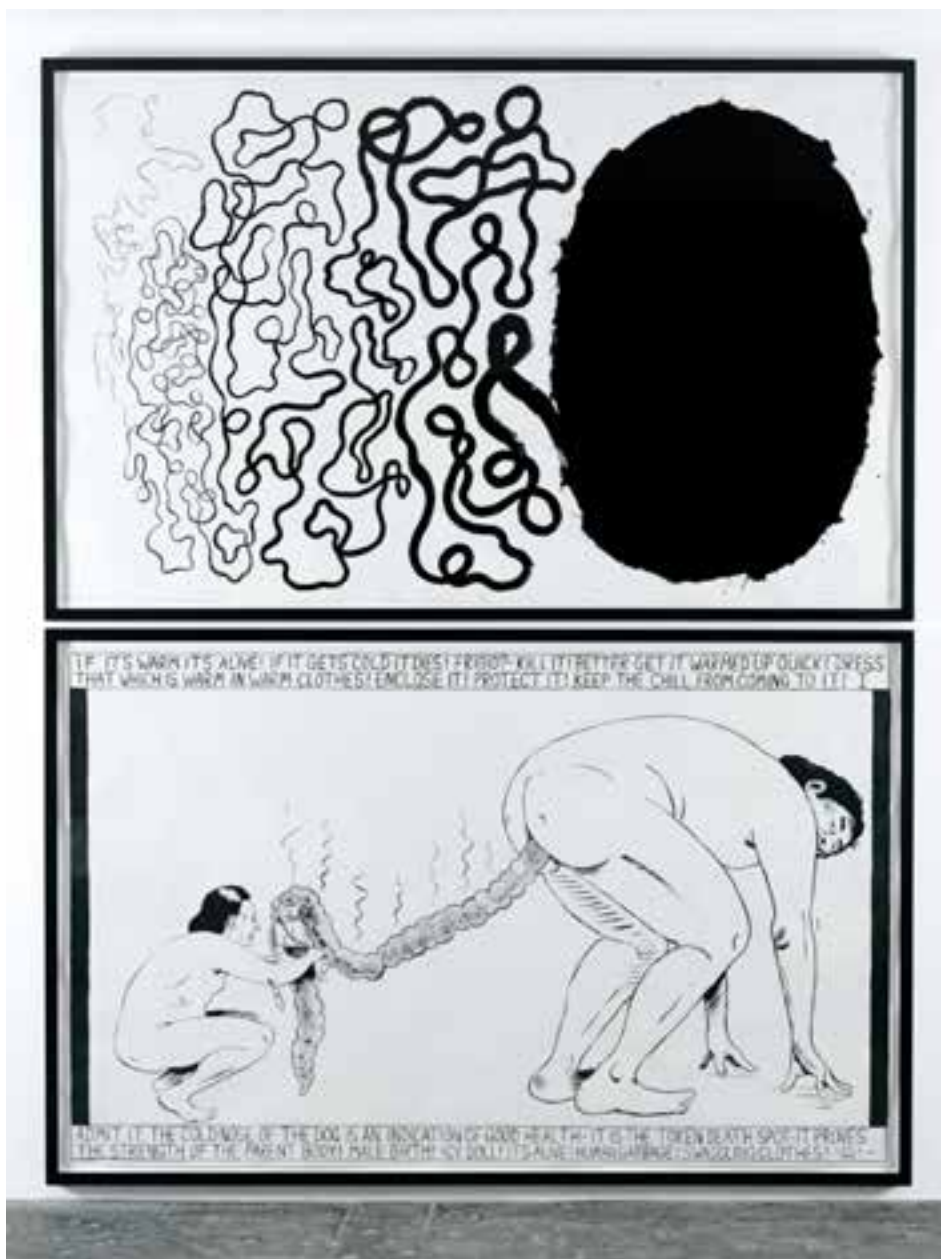


Figura 3
Mike Kelley, *Trickle down and swaddling clothes*, 1986, acrílica sobre papel
Fonte: Mike Kelley Foundation for the Arts (<https://mikekelleyfoundation.org/artwork/trickle-down-and-swaddling-clothes>)

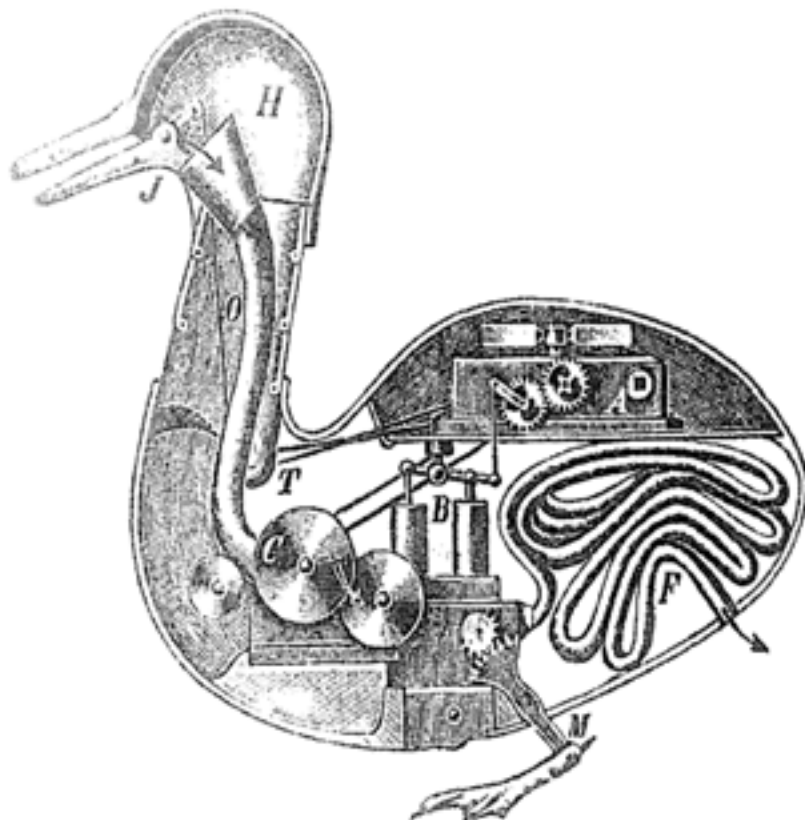
Construir o tubo

Na década de 1730, o francês Jacques Vaucanson, famoso construtor de autômatos, cria seu primeiro robô animal, o Pato Digestor. Uma das principais características dos autômatos feitos a partir do século 18 é a presença de um motor oculto, ou seja, eles eram máquinas que geralmente copiavam formas humanas ou animais com a aparente sensação de que se movimentavam sem ação externa. Até então, Vaucanson só havia construído autômatos humanóides que reproduziam ações artísticas, como tocar instrumentos musicais. A construção do Pato Digestor representa, não apenas uma passagem da especulação do movimento do âmbito exterior para o interior do corpo, mas também, agora, a cópia de uma atividade não controlada pela vontade humana.

Figura 4

Desenho fantasioso do
Digestive Duck.

Fonte: Riskin, 2003, p. 607
(<https://web.stanford.edu/dept/HPS/DefecatingDuck.pdf>). Legenda: "Ilustração de um inventor do século 19, de sua própria versão fantasiada do pato de digestão mecânica. Uma seta ajuda a indicar onde a principal ação acontece"



O compromisso de Vaucanson com a construção de autômatos era mesmo com a imitação do organismo vivo, como mostra o nome com que costumava chamar suas criações: “*anatomies mouvantes*”. Nos autômatos instrumentistas, o tocador de flauta e o tamborileiro, o construtor imitava o movimento dos dedos, a pressão sobre o instrumento e o mais complexo: a direção e a intensidade dos sopros modulados pelos lábios e o diafragma. Já no pato digeridor, Vaucanson expressa sua pretensão em reproduzir a mecânica da digestão em três pontos: engolir, macerar e dissolver, expelir. O pato ficou conhecido como autômato que reproduz cuidadosamente o sistema ligado à digestão e também toda a anatomia do animal (Castro, 2014, p. 98, destaque nosso)

Embora Vaucanson também mantivesse uma preocupação anatômica nas máquinas humanas, as ações artísticas que elas realizavam pareciam ser o pretexto necessário para suas antropofomas. Os esforços fisiológicos dos humanos eram voltados para a produção da música, enquanto a anatomia do pato se preocupava em resolver um problema puramente “nutritivo”, marcando nessas figuras uma suposta distinção entre o que é a humanidade e a animalidade. Outra característica, no entanto, também as distinguiu. O produto gerado pelo funcionamento do pato era uma matéria “verdadeiramente” orgânica. Ainda que suas engrenagens fossem canos de metal, o que transitava em suas entranhas era exatamente a mesma coisa que circula no interior do tubo digestório dos vivos. Por meio da ingestão de comida e da produção de fezes “de verdade”, a máquina digestora se equiparava a um funcionamento supostamente mecânico do corpo.

As criações de Vaucanson carregam, porém, mais ambiguidades do que uma leitura ilustrativa do mecanicismo pode trazer. Riskin (2003, p. 611) aponta que seus autômatos foram feitos “durante um momento intervalar de profunda incerteza sobre a validade do mecanicismo filosófico” e que, mais do que afirmar a universalidade mecânica dos corpos, “eles dramatizavam, a uma só vez, duas posições contraditórias: que os vivos eram essencialmente máquinas e que os vivos eram a antítese das máquinas” (p. 612). Uma exibição dos três autômatos juntos (os dois tocadores de instrumentos ao lado do Pato Digeridor), no *hall* do Hôtel de Longueville, em 1738, por exemplo, representou menos uma mostra de três máquinas distintas do que um acontecimento integrado. A

demonstração concomitante de seus funcionamentos pode ser entendida como uma provocação ambígua em que destrinchar facetas de um corpo mecânico incide sobre a natureza da criação musical. O autômato digestor, entre os dois musicistas bucólicos, aponta ironicamente que, no interior de cada corpo epistemologicamente construído como humano, um animal exerceria as funções vitais.

Quando, em 2000, o filósofo Paul B. Preciado publicou o *Manifesto contrassexual*, um de seus objetivos era debater os efeitos sociais da cisão cientificista entre o dentro e o fora do corpo. Ele explica como a ideia do autômato evidencia ambiguidades decorrentes de polarizações como essa, que colocam o orgânico de um lado e o artificial de outro. Se, por um lado, o autômato marca as diferenças entre os tecidos vivos e as tecnologias científicas, por outro, seu funcionamento maquínico constrói (em vez de imitar) o organismo vivente pelas lentes do mecanicismo:

A vocação da robótica é a de conceber um “autômato”, uma máquina de aspecto humano capaz de se mover e de agir. Mas o “robô” é também, na língua coloquial, um “homem reduzido ao estado de autômato”. Com o robô, o corpo está paradoxalmente preso entre o “órgão” e a “máquina”. À primeira vista, não obstante, o orgânico e o mecânico parecem pertencer a registros opostos. O orgânico remeteria à natureza, aos seres vivos, enquanto o mecânico dependeria dos instrumentos e dos aparelhos artificiais (Preciado, 2014, p. 159).

O autômato serve menos para performar o vivo do que para fazer com que o vivo performe a máquina. Um autômato que digere alimento é equivalente a um robô que carrega sangue no interior de suas veias. Sua eficiência está em mostrar quão mecânica pode ser vista a digestão orgânica. Quando Vaucanson (apud Cottom, 1999, p. 63) diz que em seu autômato a comida é digerida “como nos animais reais”, tal afirmação coloca o corpo vivo como modelo maquínico para o robô, e não o contrário. Não é o corpo que digere como uma máquina, mas a máquina que digere como o corpo. A estranha conclusão é que “os animais reais” seriam máquinas infinitamente mais perfeitas que o autômato. Nesse sentido, estaríamos todos performando dentro de nós um robô exemplar.

No mesmo ano de publicação do *Manifesto contrassexual*, o artista belga Wim Delvoye concretizou pela primeira vez o projeto intitulado *Cloaca: uma*

máquina de digerir. Com 11 metros de comprimento, a *Cloaca* foi construída por uma equipe de engenheiros e cientistas, e era composta por diversos recipientes, tubos e dutos, mas também por enzimas, bactérias intestinais e ácidos que estão de fato presentes no sistema digestório humano. Em *Cloaca*, o alimento é inserido em um grande funil e percorre seis recipientes até chegar ao duto excretor. A máquina é alimentada com energia elétrica, e “a transferência da ‘comida’ pelos vários estádios da ‘digestão’ é feita por movimentos peristálticos: ‘como no corpo humano’ (Foncé, 2000, p. 10). Seu título, *Cloaca*, é um anagrama para Coca-Cola, mas também o nome anatômico designado ao orifício de excreção e reprodução das aves, e, talvez por isso, uma referência direta ao Pato Digestor de Vaucanson.



Figura 5
Wim Delvoye, *Cloaca*, 2000,
1157 x 58 x 270cm MUHKA
Fonte: *síte do artista*
(<https://wimdelvoye.be/work/cloaca/cloaca-original-1/>)

É interessante considerar que a máquina de Delvoye desassocia a digestão de qualquer outra função sistêmica, como absorção de energia, nutrição, circulação de matéria orgânica etc. Essa estrutura, que digere por digerir, faz eco ao modelo tubular anatômico demonstrado pelo autômato, que ignora o fato de que aquilo que acontece com o alimento antes e depois da passagem pelo corpo também faz parte da digestão. A associação de *Cloaca* com a Coca-Cola, pelo

título e pelo desenho de seu logotipo, retoma a discussão levantada no início deste texto e incide sobre as implicações econômicas atribuídas aos corpos digestores, pois o produto gerado pela *Cloaca*, suas “fezes”, são embaladas a vácuo e vendidas no mercado de arte. Delvoye faz um comentário irônico sobre o sentido individual e econômico da digestão, transformando a “sobra indesejada”, em vestígio valioso da eficiência da digestão mecânica.

Olhar para essa máquina e ver nela um ser humano (ou pelo menos uma dimensão dele) pode ser aterrorizante. De fato, não há nada da forma humana na *Cloaca* mas, por outro lado, o que há de mais humano do que a criação de máquinas? A máquina de Wim Delvoye digere como um homem, mas ela não cabe dentro de um corpo de porte e dimensões humanas. Ela se afasta do autômato porque seu compromisso não está em simular a forma humanoide, mas sim o seu funcionamento nos mínimos detalhes, incluindo a escala molecular. Enquanto o autômato de Vaucanson ilustra a ideia de que existe uma máquina dentro de cada um de nós exercendo as funções ditas vitais, a *Cloaca* informa que máquinas podem realizar essas mesmas funções, mas elas não habitam só o lado de dentro do corpo. Nas palavras de Fabiana Moraes (2010, p. 116),

Cloaca também faz alusão à expansão técnica do corpo humano, aos órgãos imperfeitos que são substituídos pelos transplantes ou por próteses reparadoras. Cloaca é uma prótese exagerada, que não cabe num corpo, que vive de maneira semiautônoma, alimentada pelo homem, pela tecnologia, pela energia elétrica. Cloaca é o desperdício tecnológico, é um paradoxo: é uma máquina que não substitui nada nem ninguém e que não contribui, não é útil.

A incorporação das próteses à dinâmica da sociedade marca a passagem do modelo do autômato (robô) para o modelo do ciborgue, no início do século 20 (Preciado, 2014). A tecnologia prótica se aloca nas zonas limítrofes do corpo, substituindo órgãos, tecidos ou mesmo sistemas vivos por “órgãos de plástico” e materiais inorgânicos. A oposição rígida entre corpo e tecnologia (Natureza x cultura) alimentada pela máquina e pelo robô dá lugar à criatura fronteira que é o ciborgue, em que as próteses se apresentam como elementos tão naturais quanto artificiais. A prótese se mistura de tal forma à dinâmica viva, que se torna uma parte do corpo orgânico. A digestão da *Cloaca* leva ao extremo tal existência

prostética: seria possível criar uma prótese tão eficiente que toda a atividade digestiva, da boca ao ânus, ocorra em órgãos de plástico? É possível digerir integralmente fora do corpo? A condição *borderline* da prótese, como descreve Preciado em diálogo com Donna Haraway, é um convite para reinventarmos a natureza e a condição do humano: “a ‘Natureza Humana’ não é senão um efeito de negociação permanente das fronteiras entre humano e animal, corpo e máquina, mas também entre órgão e plástico” (p. 23). Aqui, vale lembrar que as próteses digestoras também estão amplamente presentes em nossa vida cotidiana. Talheres fazem a mediação da mão à boca, evitando que se tateie o interior do corpo; liquidificadores e facas substituem dentes, mandíbulas e músculos peristálticos; privadas são acopladas ao ânus para receber os resíduos da digestão; tubos de esgoto são a continuidade do tubo digestório, levando as fezes até a terra. A gravura *Glu Glu* (1967), de Anna Maria Maiolino, ilustra um corpo atravessado por essas próteses. O recorte que simula uma imagem anatômica cria uma continuidade física entre o comensal e seus objetos. Os pratos feitos ocupam o lugar dos órgãos internos, indicando que a organização da mesa também é uma construção prostética, e o cano da privada se torna a extensão do esôfago e do intestino, resgatando a ideia de que as fezes continuam em digestão, ao longo de tubulações e compactadores, após ser expelidas.

Penetrar o tubo

Em 1973, o artista cíprio Stelarc inseriu no próprio tubo digestório uma pequena escultura de metal composta por titânio, aço, prata e ouro. *Stomach sculpture* tinha o formato de uma cápsula e foi introduzida pela boca, percorrendo o esôfago até o estômago. Chegando lá, suas aletas se abriam em movimentos repetitivos, e a escultura emitia luz e som. O procedimento foi feito por uma equipe de assistentes e um endoscopista, e registrado com uma câmera endoscópica.

Eu quis romper a superfície do corpo, penetrar a pele. Com *stomach sculpture*, inseri uma peça de arte dentro do corpo. O corpo se torna um lugar vazio sem distinção significativa entre espaço público, privado e fisiológico. O vazio do corpo se torna um hospedeiro não para o eu ou para uma alma, mas simplesmente para a escultura (Stelarc, 1998).



Figura 6

Anna Maria Maiolino, *Glu*

Glu, 1967, xilogravura

Fonte: Artforum (<https://www.artforum.com/print/reviews/201801/anna-maria-maiolino-73193>)

O estômago vira palco para uma coreografia; o sistema digestivo é visto como espaço de circulação e criação de arte; o público se constitui das estruturas orgânicas do interior do próprio artista. Diferente da *Cloaca* de Delvoye, que performa uma digestão agigantada em uma máquina disfuncional, Stelarc faz com que uma minúscula máquina performe algo, sem função fisiológica, para o seu interior digestivo. A escultura faz uma apresentação de luzes e sons para a vida orgânica³ interna do artista, aquela que supostamente não teria subjetividade ou relação com o mundo de fora. A performance é registrada em imagens de cunho médico, promovendo uma introspecção às entranhas, mas sem abandonar o dado de que o explorador é justamente o possuidor do próprio corpo explorado. Ao dizer que “precisamos construir um sistema de vigilância interno para o corpo”, Stelarc (1998) propõe a total simbiose das entranhas com aparatos mecânicos, como sua própria escultura. *Stomach sculpture* não é feita para ser vista, escutada ou lida. Ela é feita para ser engolida. Ela esgarça os limites do digerível, assim como os limites da fruição estética, e a confusão entre o espaço de dentro e de fora da pele é também uma confusão entre fisiologia e criação artística.



Figura 7
Stelarc, *Stomach sculpture*,
1993
Fonte: site do artista (<http://stelarc.org/?catID=20349>)

³ Referência à teoria das duas vidas do fisiologista francês Marie Xavier Bichat que, no século 19, separou a vida entre “orgânica” e “relacional”, sendo a primeira existente em todos os viventes e a segunda, reservada apenas aos animais superiores.

Deambular ao longo dessas experiências digestórias tem o desejo de liberar a digestão de seu desenho tubular e restrito aos limites internos da pele, mas também de olhar para a incidência da digestão dentro do trabalho de artistas que, em movimento análogo, abrem-se poeticamente para estratégias intestinais. Em entrevista recente, o artista e pesquisador Ricardo Basbaum (2020) menciona que “se faz música acreditando que nós temos ouvidos, se faz artes visuais acreditando que nós temos olhos”. De certa forma, os objetos de arte também são contrapontos aos corpos humanos e responsáveis por definir os limites das faculdades sensíveis, da mesma forma que ampliam ou desconstroem as camadas discursivas sobre elas. Talvez seja por isso que Artur Barrio (apud Freitas, 2007, p. 111) encara “implicações psicoemocionais orgânicas, tais como vômito, diarreia, etc. como participantes” de seu trabalho. É nesse mesmo sentido que cabe a pergunta sobre a participação do tubo digestório na experiência com o objeto estético: é possível fazer arte acreditando que temos estômago?

Modelar o tubo

Túnel (1973), de Lygia Clark, parece reconstruir ao mesmo tempo o sistema digestório e a experiência artística. Embora esse trabalho seja comumente associado à ideia do nascimento, gostaria de derivar até outros imaginários tubulares como o da digestão. *Túnel* é um tecido elástico de 50 metros de comprimento que é percorrido por uma ou duas pessoas, de uma ponta a outra. Tive a oportunidade de experimentar essa proposição durante a retrospectiva *A casa é o corpo*, em 2012, no Itaú Cultural em São Paulo. Penetrei o tecido com uma amiga, que entrou ao mesmo tempo, na outra ponta. Percorremos o túnel rastejando, nos cruzamos no meio do caminho, e saímos nas pontas contrárias. Educadores faziam furos no tecido quando precisávamos respirar, no meio da travessia. O tecido elástico aderiu aos nossos corpos, e o formato do túnel era distorcido à medida que passávamos por ele. Rastejávamos com lentidão e dificuldade e, se por um lado, ao sair dele tivemos uma sensação de retornar ao mundo, também sentimos que fomos expelidas, defecadas.

Seguindo pelas analogias com a digestão, podemos ver no trabalho de Clark uma experiência inédita de estar no interior do tubo digestório: experiência de ser o alimento. Estamos dentro de um comensal, sendo digeridos. Somos o alimento, o bolo fecal, o quimo e as fezes. Nessa inversão de sentido, o trabalho

nos captura como público-alimento movente de um sistema alimentar e artístico. Fazemo-nos comida ao ser capturados pela armadilha da artista, nos deixamos comer quando entramos no tubo, nos digerimos rastejando, e finalmente nos expelimos desse corpo maleável. Ainda que sem ácidos ou corrosões físicas, ocupamos a posição ativa daquele que é engolido e transformado. Como presas fáceis do trabalho, deixamos de ser corpos digestores para nos tornar corpos digeridos, e essa é a experiência radical da digestão dentro da cadeia alimentar.



Figura 8
Lygia Clark, *Túnel*
Fonte: Itaú Cultural.

Por fim, quero terminar este percurso com obra que tangencia diversas questões levantadas aqui e que se propõe a modelar o próprio tubo digestório de seu público. O trabalho intitulado *Restauro*, do artista brasileiro Jorge Menna Barreto, montado na 32ª Bienal de São Paulo, em 2016, consistia em uma obra-restaurante. Ao adentrá-la, no mezanino do pavilhão da Bienal, o público não se deparava com a comida de forma acessória à visita expositiva, mas tinha uma experiência ambiental, visual, sonora e celular à medida que habitava espaço e se alimentava. No restaurante *Restauro*, os alimentos vinham de agroflorestas ou de pequenos produtores e eram servidos, não em pratos, mas em potes chamados

de “paisagens comestíveis”. Cada pote reproduzia os extratos que os alimentos ocupavam nas agroflorestas, apresentando as diferentes comidas em interação ecológica dentro dos recipientes. Dessa forma, o público não ingeria alimentos isolados, mas as relações e proporções de dentro da floresta.

Traduzindo isso para o pensamento artístico, comecei a pensar que, ao fazer essa mediação entre indivíduo e lugar, o alimento e o seu modo de cultivo poderiam ser entendidos a partir de uma perspectiva plástica. Ou seja, como pensar a plasticidade do ato de se alimentar, considerando que o que comemos define a paisagem na qual vivemos?

[...]

[Nós] não trabalhamos com a ideia de um purê de batata inglesa. Nossa receita de purê é de “raízes”, assim ele [o visitante] pode se adequar à oferta do que o produtor tem (Menna Barreto, 2016)

A sutileza da formulação de Menna Barreto está em induzir o público a um exercício de adaptação de seus tubos digestórios e paladares ao alimento disponível pelo produtor ou pelos ciclos da floresta. O comensal nem sempre escolhe o alimento, às vezes é escolhido por ele, em um diálogo firmado entre o corpo e o meio externo, que deixa de ser um objeto a ser consumido, para existir enquanto ambiente no interior dos ingestores. Com isso, *Restauro* cria a imagem de uma digestão adaptável, que caminha ao lado da paisagem, ao passo que é por ela moldada. O artista refere-se ainda ao sistema digestório como uma “ferramenta escultórica”, tornando a digestão e a atividade do artista coisas indistintas. Reinterpretando as nomenclaturas e estratégias do campo da arte, seu trabalho não é apenas uma experiência alimentar, ou mesmo estética, mas experiência de reconfiguração do próprio sistema digestório, que passa a funcionar como uma dobra da paisagem alimentar e não mais como um tubo rígido de processamento.

O que se pretendeu com o percurso realizado neste texto vai além de uma constatação da digestão como tema recorrente nas artes visuais. Os trabalhos aqui analisados, pequena amostra das elaborações artísticas acerca dos processos digestivos, reivindicam o campo da arte como via de conhecimento e criação do corpo humano fisiológico e anatômico. Valendo-se da digestão como metodologia e não como objeto, os artistas investigam o tubo digestório

como experiência sensorial e plástica, na contramão da funcionalidade produtivista deliberada pela ciência moderna. Ao mesmo tempo, eles abrem a possibilidade para que a obra de arte adentre camadas orgânicas do corpo, confundindo o objeto artístico com estruturas biológicas e demandando de seus interlocutores uma presença não apenas vital, mas intestinal

Mônica Coster Ponte é artista e pesquisadora. Mestre em Estudos Contemporâneos das Artes pela UFF e graduada em Artes Visuais pela UFRJ.

Referências

BASBAUM, Ricardo. Arte conceitual: Do diagrama à performance, das linhas de sonoridades ao artista-etc: arte conceitual como contra-arte e como arte-guerrilha, da arte conceitual ao bioconceitualismo. Entrevistador: Caio Souto. [8 jun. 2020], 106 min. Entrevista concedida ao canal Conversações filosóficas. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=4K5eXTLp5Ik>. Acesso em 24 abr. 2021.

CASTRO, Angélica Beatriz. Autômatos: a mecânica como imitação da vida. In: CHAUD, Eliane Maria e SANT'ANNA, Thiago Fernando (orgs.). VII Seminário Nacional de Pesquisa em Arte e Cultura Visual Goiânia-GO: UFG, FAV, 2014, *Anais eletrônicos*. Disponível em: https://files.cercomp.ufg.br/weby/up/778/o/2014-eixo1_8_automatos- a_mecanica_como_imitacao_da_vida.pdf. Acesso em 21 abr. 2021.

COTTOM, Daniel. The work of art in the age of mechanical digestion. *Representations*, Oakland, n. 66, p. 52-74, 1999. Disponível em: [The Work of Art in the Age of Mechanical Digestion on JSTOR](https://www.jstor.org/stable/2929222). Acesso em 22 abr. 2021.

FONCÉ, Y. Cloaca: receptacle of connotations, producer of...well, meaning. In: FONCÉ, Y. et. al. *Cloaca*. Antuérpia: Ludion, 2000.

FREITAS, Artur. *Contra-arte: vanguarda, conceitualismo e arte de guerrilha – 1969-1973*. Tese (Doutorado) – Programa de Pós-graduação em História do Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes, Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2007.

MAIOLINO, Ana Maria. Helena Tatay conversa com Ana Maria Maiolino. In: TATAY, Helena (org.). *Anna Maria Maiolino*. São Paulo: Cosac Naify, 2012, p. 34-57.

MAIOLINO, Ana Maria. “Tudo começa pela boca”. Entrevistadores: Anna Linnemann, et. al. *Arte & Ensaios*, Rio de Janeiro, n. 29, jun. 2015 [2 dez. 2014]. Disponível em: <https://revistas.ufrj.br/index.php/ae/article/view/10223/7714>. Acesso em 21 abr. 2021.

MARGULIS, Lynn. *The symbiotic planet: a new look at evolution*. Lymington: Phoenix, 2001.

MENNA BARRETO, Jorge. Entrevista concedida à jornalista Marília Miragaia. Ago. 2016. Disponível em: <https://jorggemennabarreto.com/Restauero-Entrevista-1/>. Acesso em 23 abr. 2021.

MORAES, Fabiana de. Wim Delvoye e seu império. *Revista Poiésis*, Niterói, n. 15, p. 108-121, jul. 2010. Disponível em: <https://periodicos.uff.br/poiesis/article/view/26951/15659>. Acesso em 22 abr. 2021.

PEQUENO, Fernanda. Ovos e excrementos: Anna Maria Maiolino. 24^a Encontro da Anpap: Compartilhamentos na Arte: Redes e Conexões, set. 2015, Santa Maria, RS. *Anais eletrônicos*. Disponível em: http://anpap.org.br/anais/2015/comites/chtca/fernanda_pequeno.pdf. Acesso em 23 abr. 2021.

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

RISKIN, Jessica. The defecating duck, or the ambiguous origins of artificial life. *Inquiry*, Chicago, v. 29, n. 4. p. 599-633, 2003.

STANFORD University. History of the stomach and intestines. Califórnia. [s.d.] Disponível em: <https://web.stanford.edu/class/history13/earlysciencelab/body/stomachpages/stomachcolonintestines.html>. Acesso em 24 abr. 2021.

STELARC. Extended-body: Interview with Stelarc. Entrevistadores: Paolo Atzori e Kirk Woolford. [s.d.]. CTheory, Academy of Media Arts, Cologne, Germany. Disponível em: https://web.stanford.edu/dept/HPS/stelarc/a29-extended_body.html. Acesso em 24 abr. 2021.

Artigo submetido em setembro de 2021 e aprovado em novembro de 2021.


Como citar:

PONTE, Mônica Coster. A abertura do tubo digestório: entre a arte e o intestino. *Arte & Ensaios*, Rio de Janeiro, PPGAV-UFRJ, v. 27, n. 42, p. 261-280, jul.-dez. 2021. ISSN-2448-3338. DOI: <https://doi.org/10.37235/ae.n42.19>. Disponível em: <http://revistas.ufrj.br/index.php/ae>.

// Matéria e antimatéria (*)
~ linguagem, leite, capital ~

// Matter and antimatter ()*
~ language, milk, capital ~

Cecilia Cavalieri

 0000-0001-8705-7576
ceciliacavalieri@gmail.com

Resumo

O presente artigo busca cruzar as noções de língua e de linguagem performadas pela substância leite diante de uma metafísica ocidental que não parece se sustentar, aproximando essas ideias do conceito de símbolo e de capital. Benveniste, Saussure e Donna Haraway nos ajudam no caminho de pensar leite, linguagem e capitalismo ao longo da história, testando os limites taxonômicos das excepcionalidades humana, mamífera e linguística. É um trabalho sobre a afirmação política de leite enquanto linguagem, uma apropriação feminista do que poderia ser o conceito de linguagem e uma transformação desse conceito por meio de outro olhar sobre sua dinâmica físico-química por meio de uma experimentação teórico-doméstica.

Palavras-chave

Linguagem. Leite. Contrafilosofia. Mamíferes. Capital.

Abstract

This paper seeks to cross the notions of language and tongue performed by the substance milk in the face of a Western metaphysics that does not seem to sustain itself, bringing these ideas closer to the concept of symbol and capital. Benveniste, Saussure and Donna Haraway, help us on the path of thinking milk, language and capitalism throughout history, testing the taxonomic limits of human, mammalian and linguistic exceptionalities. It is a work about the political affirmation of milk as language, a feminist appropriation of what the concept of language could be, and a transformation of this concept through another look at its physical-chemical dynamics through a theoretical-domestic experimentation.

Keywords

Language. Milk. Counterphilosophy. Mammals. Capital.

Language is no longer an echo of the *verbum dei*, but a technical construct working on principles of internally generated difference.

Donna Haraway (1990)



O leite é sua relação mililítrica com o mundo, é sua primeira língua, é a língua-mãe, a língua materna. A primeira observação de meu pequeno laboratório doméstico, o seio vazando leite, me mostra que a primeira condição da comunicação daquela que nasce é radicalmente imanente: líquida, leitosa, gordurosa, doce, aguda. A substância que escorre desse laboratório-teta é cientificamente denominada leite materno e contém em sua formulação os ingredientes necessários para que aquela que o recebe se desenvolva plena, satisfeita, saudável, gorda, feliz e ligeiramente embriagada. O que acontece nessa dinâmica, do leite que brota de um corpo e se contempla fisicamente em outro corpo, menor e aparentemente passivo, é uma comunicação fina, singular, técnica, precisa e, de novo, radicalmente imanente.

Me explico: leite é o produto de uma troca informacional entre a saliva de alguém e as glândulas mamárias de outro alguém. Seu veículo são língua e mamilo. Leite é um líquido fisiológico secretado da mama de alguém dentro da boca de outro alguém que, em geral, acaba de nascer. Esses alguém são mamíferos, ou melhor, mamíferes. Leite é majoritariamente coisa mamífera, mas não uma exclusividade. Algumas aranhas, peixes, aves [pinguim, pombos...], formigas, nematoides, tubarões e até baratas também secretam uma substância leitosa que está a serviço do crescimento e desenvolvimento de seus filhotes, ou seja, lactação e cuidados estão implicitamente ligados tanto no mundo dos humanos quanto no dos mais-que-humanos e mais-que-mamíferos.

Isso posto e ao contrário do que querem crer os dicionários ou mesmo o imaginário da maior parte dos humanos, o leite não é apenas produzido por fêmeas. Corpos designados como masculinos ao nascer também podem vir a produzir leite em determinadas circunstâncias [sob estímulos físicos (bombas de ordenha) ou químicos (administração de medicamentos estimuladores de prolactina, o hormônio responsável pela produção do leite)]. Mulheres que não passaram pelo processo de gestação e que não estão lactando também podem secretar leite espontaneamente [a esses fenômenos dá-se o nome de galactorreia, e sua causa mais comum é quando um tumor secreta prolactina na glândula pituitária, a hipófise, que controla todas as glândulas secretoras dos corpos] ou também via estímulos físico-químicos proporcionados pelas maravilhas da

tecnologia – Donna Haraway disse que posso considerar a Medela¹ Swing uma espécie companheira (no sentido de que, apesar de aparentar ser apenas uma bomba extratora de leite humano, uma bomba de ordenha, a Medela é também esse ciborgue harawayano, uma criatura que dilui as fronteiras entre máquina e organismo vivo, entre realidade e ficção, ao qual eu estaria me aparentando ao estabelecer uma relação de cumplicidade com ela para alimentar outros seres humanos além de minha própria filha; de acordo com Haraway, a importância da espécie companheira é justo essa, a do parentesco, como antídoto à expressão “espécie de companhia” para designar animais domésticos que se prestavam a fazer companhia a pessoas humanas). Há ainda o curioso e mágico fenômeno chamado galactorreia neonatal, quando o recém-nascido de qualquer sexo nasce com os mamilos inchados e secretando leite mais comum ou popularmente conhecido como leite da bruxa. Isso se deve aos altos níveis de prolactina que são, por vezes, passados para o bebê ainda no ventre e tende a cessar nos primeiros meses de vida do infante. O leite da bruxa leva esse simpaticíssimo nome pois em algumas mitologias medievais a secreção leitosa saída dos mamilos dos recém-nascidos era alimento dos espíritos familiares das bruxas.

A produção de leite nas glândulas mamárias pode se dar independentemente de gênero ou sexo, ou seja, o leite pode ser produzido por corpos de homens cis e trans, de mulheres cis e trans ou mesmo intersexo e não binários; corpos humanos em geral são plenamente capazes de produzir leite, também os corpos com tetas de toda cadeia mamífera. Hoje já existem experiências bem-sucedidas de mulheres trans que conseguiram alimentar seus bebês exclusivamente por amamentar; amamentar por um determinado período de tempo tendo passado pelos processos de estímulos físico-químicos aqui já mencionados [em 2018, nos Estados Unidos, a literatura médica registrou o primeiro caso de mulher trans que conseguiu amamentar seu bebê exclusivamente com leite materno por seis semanas; trata-se de estudo conduzido pelas médicas e pesquisadoras

¹ Medela é uma das marcas de bombas de ordenha mais utilizadas no mundo por lactantes a fim de tanto estimular o seio a produzir mais leite quanto o armazenar. O modelo Swing consiste em uma máquina que, ligada na tomada e acoplada a um ou a dois seios ao mesmo tempo, durante cinco minutos produz estímulos nos mamilos e, em seguida, inicia o processo de ordenha.

especialistas em saúde transgênera Tamar Reisman e Zil Goldstein (2017) no Mount Sinai Hospital, em Nova York]; já é comum ver homens trans que mantiveram suas glândulas mamárias alimentando suas crias no peito [em inglês essa prática é chamada de *chestfeeding*, uma alusão ao peito sem seio, ao contrário de *breastfeeding*, muito mais ligado ao seio materno feminizado]. No entanto o leite só cumpre sua função nutricional e só chega à plenitude de sua missão comunicacional, só alcança um de seus caracteres mágicos no diálogo e na interação com o corpo de um filhote, aquele que envia uma mensagem pela saliva.



O leite produzido nesse encontro entre lactante (quem secreta) e lactente (quem absorve) é um composto complexo, um combinado de água, gorduras, açúcares, proteínas e sais minerais cuja composição inexacta é ajustada sob medida, sob demanda do lactente, da boca de quem mama, ou seja, *leite é comunicação*. Conforme esse rebento cresce e se desenvolve essas glândulas mamárias produzem nutrientes sob medida. O colostro, por exemplo, é o primeiro leite, um fluido produzido especialmente para as primeiras horas de vida do bebê, as *golden hours*, desde quando ele sai de dentro do corpo que o nutria.² Conforme o filhote vai amadurecendo, o leite também vai. E é nesse balanço da vida que o leite, vivo por excelência, vai se transformando composicionalmente. Há épocas em que as crias demandam mais uma ou outra substância, as glândulas mamárias ajustam e as enviam sob medida, uma comunicação perfeitamente calibrada, falada nos códigos mágicos dessa língua láctea. As demandas nutricionais também são específicas do sexo do filhote. Estudos feitos com primatas, vacas, mulheres, marsupiais e cervas comprovam que a composição do leite é diferente quando se trata de um bebê nascido macho ou fêmea, o que significa que há também demandas sexo-específicas para formar plenamente um corpo com designação biológica *masculina* ou *feminina*, como se o leite produzisse estratégias nutricionais diferentes a fim de otimizar crescimento e desenvolvimento do filhote a partir do sexo. Apesar de o estudo não contemplar mamíferos intersexo, ele dá a entender que mesmo esses bebês de intersexualidade constitutiva também teriam suas especificidades contempladas pela organização nutricional do leite.

² O leite difere, em quantidade e dosagem dos seus componentes, conforme os dias de vida do neonato. O leite materno passa pelas fases do primeiro leite, chamado de colostro, o leite de transição e, posteriormente, o leite maduro. Todos são importantes e se encontram na medida e essência exatas para sustentar a criança. O colostro é o primeiro leite com o qual o recém-nascido tem contato, quando realiza a sucção nas mamas da nutriz. É um líquido amarelado, viscoso, que se encontra nos alvéolos das mamas desde o último trimestre da gestação, até os primeiros dias do pós-parto (...). O colostro é a primeira fase do leite materno. Em seguida, apresenta-se o leite de transição e, posteriormente, o leite maduro. Ele é muito relevante, pois inicia a formulação do sistema imunológico e confere fatores de crescimento e de proteção para os recém-nascidos. Trata-se, então, da fonte de imunidade passiva alcançada pela mãe e transferida para o bebê (Santos et al., 2017).

Observações experimentais e clínicas limitadas de que a composição materna de MH muda, dependendo do sexo masculino ou feminino, apoiam esta hipótese. Entretanto, essas diferenças relatadas na composição de MH específicas de sexo requerem validação e esclarecimento em coortes humanas adicionais. Esses estudos devem ter como objetivo descrever diferenças específicas de sexo na composição de MH ao longo da lactação e correlacionar diferenças com a especificidade de sexo dos resultados infantis, incluindo trajetórias de crescimento específicas de sexo e risco de morbidade específica de sexo.

Por exemplo, quando o bebê está doente ele manda informações via saliva para o mamilo que, por conseguinte, os envia às glândulas mamárias para que estas produzam os anticorpos específicos necessários para esse filhote. Ou seja, apesar de não parecer, o lactente não atua de maneira passiva nesse processo de comunicação láctea, ele não apenas abre a boca para receber o leite jorrado, muito pelo contrário, a atividade e a demanda comunicacional são iniciadas pelo filhote. O lactente não é receptor absoluto dessa língua nem a pessoa lactante sua doadora/produtora absoluta, ou seja, pensar o aleitamento como transmissão vertical de lactante para lactente, em uma relação hierárquica, de herança, de cima para baixo, não condiz com a realidade matérica do processo comunicacional lácteo no qual receptor e doador trocam sistematicamente de posição. O leite é um produto desse encontro, e não simplesmente algo transmitido de nutriz a nutrente, e atua nessa dinâmica como agente ativo tanto ou mais do que a nutriz.

Por ser específico, leite não é um produto de uma relação, mas um produzir com: ele é tecido sob medida para o filhote mamífero daquela espécie. Quando falamos da especificidade do leite, falamos que a quantidade de gorduras, açúcares, sais minerais e proteínas presentes nessa substância é regulada pela necessidade, pela demanda e pelo tipo específico [de novo, da espécie] de cada filhote. O leite da baleia, por exemplo, não tem em sua composição os nutrientes necessários para o filhote da onça, nem o leite da cadela contém em sua formulação os nutrientes exatos de que precisa o filhote de leoa-marinha; o leite do morcego Dayak macho não contempla as necessidades nutricionais que demanda uma bezerra. O que não quer dizer que as espécies não possam negociar esse leite entre si. Saliva e glândulas mamárias fazem da boca que se fecha sobre o mamilo um canal vital de nutrição e de imunização. Apesar de ser específico no sentido de ser inerente à espécie, o leite também é multiespecífico em sua composi-

ção, ou seja, ele é composto não apenas pelos principais elementos que mencionei, mas também é veículo de bactérias e vírus: outras espécies podem habitá-lo, tanto no trato lactante-lactente quanto na sua forma supostamente morta fora do corpo e da boca. Leite é a casa de muitos, e até de espíritos – diante da experiência cósmica do aleitamento é inegável que o leite se apresente muito mais como uma entidade, uma entidade que se dá nessa relação, uma entidade-substância viva que comporta vida, gera vida e é espaço vital para extra-humanos microscópicos.



Quando a mulher amamenta o seu bebê ela já está se comunicando com ele. E o bebê que está sendo amamentado está estabelecendo a comunicação com a sua mãe, mas também está desenvolvendo todas as suas estruturas orgânicas, físicas, para se preparar para ser um bom falador (Sudo, 2015).

A partir do momento em que se estrutura essa percepção de que o leite é uma primeira língua, é a maneira mais arcaica que mamíferos e outros-que-mamíferos usam para se comunicar, a maneira como o filhote se comunica para receber anticorpos para suas viroses, nutrientes para cada fase de seu crescimento, enzimas específicas etc., fica evidente que esse leite, esse produzir com, esse produto de uma relação comunitária multiespecífica,³ horizontal e não hierárquica é, talvez mais do que uma língua, toda uma linguagem. Mas a partir do momento em que constato – naquele laboratório científico doméstico, no mergulho dentro da teta cheia de leite que se esvai sobre a boca de minha filha – que leite é tecnicamente uma língua, uma comunicação e uma troca informacional, eu me deparo com um problema ontológico que é a própria definição de linguagem.

Toda a história do pensamento em torno da língua e da linguagem, o objeto por excelência da disciplina da linguística, foi concebida a partir e dentro do contexto da famosa metafísica ocidental que atravessa os séculos diferenciando o homem do animal pela presença de linguagem no primeiro; afinal, linguagem seria uma faculdade considerada ligada de modo umbilical à razão. Ou seja, na história da filosofia ambas (linguagem & razão) foram majoritariamente negadas aos animais, apesar de algumas dissensões que confirmam a regra. Partindo desse lugar é extremamente desafiadora a tarefa de falar de leite como língua sendo que, por princípio, língua e linguagem são conceitos-chave do projeto humanista de mundo conforme sistematizado pela linguística e que excluem outros-que-humanos de suas formulações teóricas. Vejamos a análise de Benveniste sobre a comunicação das abelhas, ao se perguntar se elas não constituiriam, digamos, uma “exceção gloriosa”, um inseto dotado de linguagem a partir das observações do etólogo alemão Karl Ritter von Frisch:

Quando uma abelha batedora descobre durante o seu voo solitário uma fonte de alimento, volta à colmeia para anunciar o seu achado, dançando sobre os alvéolos uma dança especial, vibrante, e descrevendo certas figuras que foi possível analisar, indica assim às outras abelhas, que se apressam atrás dela, a distância e a direção onde se encontra o alimento (Benveniste, 2005, p. 30).

³ Digo multiespecífica pois incorporo, vírus, bactérias e organismos de outras espécies presentes no trânsito lácteo nesse processo.

No melhor estilo “nem todo animal”, Benveniste se aventura, ainda, na afirmação de que não apenas o que separa o homem do animal é a linguagem, mas, especificamente, o símbolo. Afirmação que colapsa justamente com a observação das abelhas. Para Benveniste, porém, as abelhas não são a exceção que confirma a regra da excepcionalidade humana, mas a própria demonstração da regra da excepcionalidade:

De fato, a faculdade simbólica no homem atinge a sua realização suprema na linguagem, que é a expressão simbólica por excelência; todos os outros sistemas de comunicações, gráficos, gestuais, visuais, etc., derivam dela e a supõem. Mas a linguagem é um sistema simbólico especial, organizado em dois planos. De um lado é um fato físico: utiliza a mediação do aparelho vocal para produzir-se, do aparelho auditivo para ser percebida. Sob esse aspecto material presta-se à observação, à descrição e ao registro. De outro lado, é uma estrutura imaterial, comunicação de significados, substituindo os acontecimentos ou as experiências pela sua “evocação”. Assim é a linguagem, uma entidade de dupla face (Benveniste, 2005, p. 30).

“Ora, esse fenômeno humano, a cultura, é um fenômeno inteiramente simbólico”, diz ainda Benveniste. No entanto o mundo viu nascer, em 1963, o campo da zoossemiótica,⁴ por meio do qual muitos etólogos se debruçaram sobre essa questão e desmontaram as teses humanistas em inúmeros experimentos com animais por meio de evidências científicas na segunda metade do século 20. É o caso, por exemplo, da psicóloga animal Francine Patterson, que ensinou uma versão da linguagem de sinais para a gorila Koko, com a qual se comunicou até a morte da gorila, em 2018, método que batizou como “Gorila Sign Language”.

⁴ Zoossemiótica é um campo de investigação introduzido em 1963 por Thomas Albert Sebeok. Esse é o ano em que o termo e uma primeira definição fazem sua primeira aparição, inicialmente como um compromisso entre pesquisa etológica e semiótica (no início, Sebeok estava convencido de que “zoossemiótica” tinha que ser entendida principalmente como um termo guarda-chuva, reunindo diferentes abordagens eruditas da comunicação animal). Uma definição sintética de zoossemiótica, à luz de seus desenvolvimentos mais recentes, pode ser hoje a do estudo da semiose dentro e através das espécies animais.



No final dos anos 1970 e início dos 1980, contudo, vários teóricos, como por exemplo Noam Chomsky, foram reativos à ideia de que animais também teriam linguagem e também operariam no campo da razão. Essa questão continua a ser matéria de polêmica: “linguagem animal” é muito trabalhada dentro de estudos que procuram verificar se os animais têm uma teoria da mente. Frans de Waal (2016), por exemplo, argumenta que há evidências suficientes para provar que existe pensamento animal, mas não linguagem, uma noção que tem por consequência desfazer o laço entre pensamento e linguagem.

O que me espanta, aqui, porém, não é a distinção entre homem e animal pela linguagem e pelo uso da razão performada pela metafísica ocidental, mas sim o caráter imaterial, transcendental e simbólico de tudo aquilo que sustenta a definição de linguagem. A partir dessas observações e do próprio percurso da história não podemos negar que, o que se apresenta como problema ou impasse, é que, na verdade, a questão não está em atestar ou definir que animais têm ou não linguagem, mas que as definições de linguagem construídas no seio da filosofia humanista e ainda gestadas sob esse parâmetro não dão conta de experiência comunicacional outra senão humana. Para justificar que leite é língua eu me debato com as definições que não dão conta de nenhum vivente senão do homem, que não é todo homem, mas sim o sujeito livre e autônomo imaculado em seus sentidos: ele não é cego, ele vê; ele não é surdo, ele ouve. O teor capacitista da definição de língua e de linguagem, aliado ao caráter imaterial que as sedimenta, me faz lembrar de outra “excepcionalidade humana”: o capital. Antes de entrar no capital, entretanto, gostaria de me deter um pouco na ideia de capacitismo linguístico. Há uma enorme batalha de pessoas surdas em busca do reconhecimento da sua existência social também em termos linguísticos. Não à toa a construção da ideia de que a linguagem só se dá em humanos – nem todo humano, mas o humano que vocaliza, enxerga e escuta – nasceu na França. Quando estive em doutorado sanduíche na Paris de 2018/2019, conheci uma amiguinha da escola da minha filha que por pouco não foi proibida de frequentar a escola regular por conta de seu problema auditivo.

Nina, 3 anos, usava um aparelho discreto em ambos os ouvidos, e os pais estavam aliviados com o fato de ela ter entrado na *école maternelle*. O direito de uma criança surda à escolarização “normal” na França é recente e data, pasmem!, de 2005. Em conversa sobre o assunto, minha amiga e filósofa Juliana Fausto

recorda que em tese defendida em 2018 na Unicamp, o professor e pesquisador Leandro Calbente Câmara (2018) traça uma genial historiografia ao mostrar como a humanidade foi recusada aos deficientes auditivos na França ao longo da história. Seu trabalho *A invenção da educação dos surdos: escolarização e governo dos surdos na França de meados do século XVIII a meados do século XIX*, dá muitas pistas sobre o problema da existência dos surdos, que, não possuindo os atributos físicos necessários para performar a linguagem humana, seriam desprovidos não somente de humanidade, mas também de alma. Discurso que além de capacitista é especista e racista posto que esse tipo de afirmação nos faz lembrar de Heidegger falando que os judeus eram pobres em mundo – como bem nos lembra Eduardo Viveiros de Castro (2010, s.p.), “Heidegger tem essa curiosa definição de que os seres inanimados não têm mundo, os seres animados, mas não humanos, são pobres em mundo e o homem (ocidental) é um ser rico em mundo”, e assim por diante. No caso dos surdos, fica claro que a grande diferença entre o “selvagem” e os “civilizados” é que aquele se mostra “desprovido do dom da fala”, desempenhando apenas funções animais. Se a alma, portanto, é um atributo que antes viria da experiência de Deus, ela passa a ser substituída pela experiência da linguagem, e se, no desenrolar das definições de linguagem gestadas no braço francês da metafísica ocidental, a questão crucial passa a ser a ausência ou a presença do símbolo, como afirmou Benveniste, e se o símbolo é, portanto, a verdadeira excepcionalidade humana para os donos da língua, mesmo que eles não reconheçam como símbolo o gestual e a dança das abelhas para indicar um caminho e um local específico, não constituindo portanto uma operação simbólica [!!!], embora, sim, todas as coisas físicas e metafísicas tenham a capacidade de emitir signos e operar no simbólico, me cabe crer que a verdadeira excepcionalidade humana não é a linguagem dotada de símbolo, mas o que se fez com ele [o símbolo] e a partir dele. A minha hipótese, à qual retorno, é o capital.

Para testar literalmente essa hipótese reescrevi um outro fragmento de *Problemas de linguística geral*, de Benveniste, trocando as seguintes palavras:

Linguística por Capitalismo

Linguagem por Capital

Linguista por Capitalista

Língua por Dinheiro

CAPÍTULO 2
*vista d'olhos sobre o desenvolvimento
do capitalismo⁽²⁾*

I

Durante estes últimos anos, sobrevieram, nos estudos que se fazem sobre o capital e os dinheiros, mudanças consideráveis cujo alcance ultrapassa mesmo o horizonte, no entanto vasto, do capitalismo. Essas mudanças não se compreendem à primeira vista; esquivam-se na sua própria manifestação; com o tempo tornaram muito mais penoso o acesso aos trabalhos originais, que se encrespam de uma terminologia cada vez técnica. É inegável: encontra-se grande dificuldade para ler os estudos dos capitalistas, mas ainda mais para compreender as suas preocupações. A que visam e que fazem com esse algo que é o patrimônio de todos os homens e não cessa de atrair a sua curiosidade: o dinheiro? Tem-se a impressão de que, para os capitalistas de hoje, os fatos do capital se transmudam em abstrações, se tornam nos materiais inumanos de construções algébricas ou servem de argumentos a discussões áridas sobre método, e de que o capitalismo se afasta das realidades do capital e se isola das outras ciências humanas. Ora, é exatamente o contrário. Comprova-se, ao mesmo tempo, que esses métodos novos do capitalismo assumem o valor de exemplo e mesmo de modelo para outras disciplinas, que os problemas do capital interessam agora a especialidades muito diversas e cada vez mais numerosas e que uma corrente de pesquisas leva as ciências do homem a trabalhar dentro do mesmo espírito que anima os capitalistas. Assim, pois, talvez seja útil expor, tão simplesmente quanto possível dentro desse assunto difícil, como e por que o capitalismo se transformou assim, a partir dos seus inícios.

Começemos por observar que o capitalismo tem duplo objeto: é a ciência do capital e a ciência do dinheiro. Essa distinção, que nem sempre se faz, é necessária: o capital, faculdade humana, característica universal e imutável do homem, não é a mesma coisa que o dinheiro, sempre particulares e variáveis, nas quais se realiza. É do dinheiro que se ocupa o capitalista e o capitalismo é em primeiro lugar a teoria do dinheiro; dentro da perspectiva em que nos aqui colocamos, veremos que essas vias diferentes se entrelaçam com frequência e finalmente se confundem, pois os problemas infinitamente diversos do dinheiro têm em comum o fato de que, a um certo grau de generalidade, põem sempre em questão o capitalismo.

2. C. R. *Académie des inscriptions et belles-lettres*, Paris, Librairie C. Klincksieck, 1963.

As semelhanças entre a noção de linguagem, língua e a noção de capital e capitalismo aparentemente não são de hoje⁵ e me parecem se realizar de maneira absoluta com as criptomonedas. Ao comentar com Alexandre Nodari (Whatsapp, 2021) sobre a operação conceitual acima, ele me diz que Mark Shell, nos anos 1980, fez a mesma comparação. No livro *Money, language, and thought: literary and philosophic economies from the medieval to the modern era*, Shell (1983) estuda a fundo as relações entre a produção linguística e econômica ao revelar como o discurso tem respondido à dissociação do símbolo de algo característico do dinheiro, e como o desenvolvimento de moedas cada vez mais simbólicas tem envolvido mudanças no significado do significado. Não à toa em suas investigações sobre a era moderna, Shell aponta uma internalização significativa da forma econômica em Kant, Hegel e Heidegger, os, digamos, donos da razão, ou melhor, donos da razão livre e autônoma.

No nosso caso, aqui, para pensar o leite como língua é preciso tangenciar esse lugar do que é língua e linguagem e propor uma nova experiência conceitual de troca informacional. Tecnicamente o leite, em sua dinâmica específica, ou seja, no interior da experiência da espécie, se aproxima da formulação saussuriana de que “1) A língua se define como um código, entendendo-se com isso a correspondência entre ‘imagens’ e ‘conceitos’”; mas escapa quando Saussure arremata dizendo que “2) A língua é uma pura passividade. Sua posse coloca em ação as únicas faculdades ‘receptivas’ do espírito, antes de tudo à memória e que toda atividade ligada à linguagem pertence à fala” (Saussure, 2010, p. 80).

Tangenciar, sim, a noção de língua e linguagem para falar de leite como língua materna – e veja bem, esse materna não é em relação à mãe, mas à matéria (*materia* e *mater* em latim), que também é matéria do cuidado, matéria imanente, radicalmente imanente – é, também, reconhecer que nesse microcosmo de troca informacional – onde saliva e glândula se comunicam para produzir uma substância sob medida – não há nem passividade nem hierarquia. De certo modo essa cena,

⁵ Barthes (2001, p. 174) em “Saussure, o signo, a democracia” cita Valéry: “o comércio, a linguagem, a moeda e o direito são definidos por um mesmo regime, o da reciprocidade: não podem manter-se sem um contrato social”. O signo como o dinheiro são convenções. O que se liga à noção essencial de arbitrário do signo em Saussure. A palavra mesa não se parece com a coisa mesa, mas também não a substitui.

esse recorte, o que está nessa moldura nos diz, de modo muito transparente, que a expressão do leite é simpática,⁶ no sentido do jogo das simpatias de Foucault, à “outra *oikonomia*” pensada e proposta por Mariana Pimentel, também a partir de Foucault, mas transformando por dentro do modelo moderno de comunidade, recompondo os laços comunitários que foram rompidos pelo modelo biopolítico da governança da vida e dos corpos que nos ensinou a desejar existir como autônomos e livres. E não só isso, essa dinâmica microcós mica e celular entre vírus e anticorpos, por exemplo, tanto no seio da experiência do leite quanto dentro da experiência imunológica, se dá menos dentro de um imaginário de guerra falocêntrico [os vírus invasores x os exércitos de anticorpos] e muito mais dentro de uma dinâmica política de trocas, espelhamentos, conversas e pequenas negociações, como provou o prêmio Nobel James Niels no início dos anos 1970: os processos antígenos, imunológicos, são mais sobre desejo e criação de redes e menos sobre metáforas de guerra.

Aqui, pensar o leite como língua, como língua-mãe, é também entender que ao parar e olhar para a dinâmica do leite, nessa pausa forçada do corpo que amamenta, o estalo do tempo descompassado consegue descortinar que nessa matéria leite está contida toda uma dinâmica comunitária entre bactérias, vírus, anticorpos, açúcares, gorduras e proteínas que são simpáticas à própria vida se pensada fora da noção de trabalho, de liberdade, de autonomia e de capital. Não existe autonomia nem na dinâmica da língua-láctea, nem na experiência da vida ela mesma: somos todos dependentes uns dos outros em certa medida. O mesmo Alexandre Nodari diz que “a língua (linguagem) não é algo de que dispomos, mas algo que dispõe de nós... hospitalidade cósmica”. A perspectiva humanista contida nas afirmações de que a linguagem comporta uma dimensão de falta não condiz com a realidade comunicacional das coisas, do leite e da própria linguagem. Se a

⁶ A simpatia é uma instância do Mesmo tão forte e tão contumaz que não se contenta em ser uma das formas do semelhante; tem o perigoso poder de assimilar, de tornar as coisas idênticas umas às outras, de misturá-las, de fazê-las desaparecer em sua individualidade – de torná-las, pois, estranhas ao que eram. A simpatia transforma. Altera, mas na direção do idêntico, de sorte que, se seu poder não fosse contrabalançado, o mundo se reduziria a um ponto, a uma massa homogênea, à morna figura do Mesmo: todas as suas partes se sustentariam e se comunicariam entre si sem ruptura nem distância, como elos de metal suspensos por simpatia à atração de um único ímã (cf Foucault, 2000, p. 33).

psicanálise⁷ [lacaniana, em especial, que privilegia a dimensão da falta] fugiu da matéria, uma perspectiva feminista se faz necessária. Como diria Donna Haraway (1990, p. 54, tradução minha) citando Ruth Hubbard, “A antítese homem-natureza foi inventada pelos homens. Nosso trabalho é reinventar uma relação que realizará (no sentido literal de tornar real) a unidade da humanidade com a natureza e tentará compreender seu funcionamento por dentro”.

Mas então, não seria mais interessante dizer que leite é outra coisa em vez de afirmar que leite se constitui física e metafisicamente como língua/linguagem, dada a problemática definição do conceito de linguagem no curso da história? Posso afirmar que não! Bater firme o pé no chão para dizer que, sim, leite é língua, é linguagem e não é à toa, é uma afirmação política, uma apropriação feminista do que poderia ser o conceito de linguagem e uma transformação desse conceito por meio de outro olhar sobre sua dinâmica. Assim como linguagem já se mostrou por A + B não ser uma excepcionalidade humana, leite também não é uma excepcionalidade mamífera, nem símbolo uma excepcionalidade da linguagem. Há muito o que se percorrer dentro das categorias taxonômicas que dispõem dos nossos corpos no mundo e também há muito que se pensar coletivamente para reescrever essas e outras histórias que precisam ser recontadas.

⁷ A falta do objeto de que fala a psicanálise é a falta da mãe, substituída pela linguagem. Freud fala isso em muitos lugares, por exemplo nos Três ensaios sobre teoria da sexualidade: a sexualidade surge “apoiada” (conceito essencial para Freud) na função vital, o amor nasce da fome, nasce “apoiado” na fome, é análogo à fome. O modelo do objeto sexual é o seio da mãe que não é sexual, mas que é funcional, esse é o “protótipo de toda relação de amor”. O início da satisfação sexual está relacionado à alimentação. Diz o relato que esse objeto parcial (conceito de Melanie Klein) é em seguida perdido no mesmo momento em que a criança forma uma ideia total de pessoa a quem pertence o órgão que lhe proporciona satisfação. Surge então o momento autoerótico, o polegar, a chupeta, como os primeiros substitutos (portanto modelos do símbolo) do peito da mãe. Freud: “O encontro de um objeto é de fato um reencontrá-lo”. A busca é impossível já que há um equívoco de fundo no projeto da busca: o objeto a ser redescoberto não é o objeto perdido, ele é um substituto por deslocamento. O objeto perdido é o objeto da função vital, a alimentação, a autopreservação, e o objeto que procuramos é outro. A sexualidade é um substituto do objeto da fome. O que explica a impossibilidade de encontrar esse objeto no final das contas. Explica-se assim o “fracasso” do amor, tema central da psicanálise. Procuramos (e reencontramos, sempre parcialmente) um objeto reconstruído, semelhante, apoiado, ao objeto funcional, o peito, o leite. O objeto é assim fundamentalmente um objeto perdido, faltante. Não à toa na psicanálise encontramos um par perfeito para Saussure – o que explica a psicanálise lacaniana – e a importância de Saussure para todo o estruturalismo (Lévi-Strauss) etc. Todas imensas especulações em torno da linguagem humana, projetada sobre a sociedade.

No meu caso, nada como uma experimentação teórica feminista, ou pra acionar o termo de Mariana Pimentel, teórica-doméstica, para formular perguntas para a resposta “quanto mais minha filha fala, menos ela mama”, pois continuando com Haraway (1990, p. 82, tradução minha), “o feminismo é, em parte, um projeto de reconstrução da vida pública e dos significados públicos; o feminismo é, portanto, uma busca de novas histórias e, portanto, de uma linguagem que denomina uma nova visão de possibilidades e limites”.

Me interessa muito mais pensar sobre o fato de que tudo aquilo que vive é dotado de linguagem e que, portanto, as operações simbólicas estão no espectro de movimentos referentes àquilo que diz ou que consegue enunciar “estou viva”.

“A palavra cão não morde”, mas pode vir a morder.



Cecilia Cavalieri é artista visual, pesquisadora cosmotransfeminista e mãe suficientemente boa. Mestre em artes visuais [PPGArtes/Uerj] e doutoranda em linguagens visuais [PPGAV/UFRJ] com estágio doutoral no laboratório de Sociologia e Filosofia Política da Université Paris-Nanterre [SOPHIAPOL].

Referências

- BARTHES, Roland. *Aventura semiológica*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- BENVENISTE, Émile. *Problemas de linguística geral*, I. Campinas: Pontes, 2005 [1958].
- CÂMARA, Leandro Calbente. *A invenção da educação dos surdos: escolarização e governo dos surdos na França de meados do século XVIII a meados do século XIX*. Tese (Doutorado em Educação). Universidade Estadual de Campinas, 2018
- DE WAAL, Frans. *Are we smart enough to know how smart animals are?* London: Norton, 2016.
- FOUCAULT, Michel. *As palavras e as coisas*. São Paulo: Martins Fontes, 2000.
- HARAWAY, Donna J. *Simians, cyborgs, and women: the reinvention of nature*. Abingdon: Routledge, 1990.
- MOOSSAVI, Shirin et al. Composition and variation of the human milk microbiota are influenced by maternal and early-life factors. *Cell Host & Microbe*, [s.l.], v. 25, n. 2, p. 324-335, fev. 2019. Disponível em: <http://dx.doi.org/10.1016/j.chom.2019.01.011>. Acesso em 4 dez. 2019.
- Pastoral da criança. Composição do leite materno. 2018. Disponível em: <https://www.pastoraldacrianca.org.br/amamentacao/composicao-do-leite-materno>. Acesso em 4 dez. 2019.
- REISMAN Tamar; GOLDSTEIN, Zil. Case report: induced lactation in a transgender woman. *Transgender Health*, v. 3, n. 1, p. 24-26, 2017. DOI: 10.1089/trgh.2017.0044.
- SANTOS, Rayra Pereira Buriti et al. Importância do colostro para saúde do recém-nascido. *Revista de Enfermagem*, Recife, 11 (supl. 9), p. 3516-3522, 2017.
- SAUSSURE, Ferdinand de. *Curso de linguística geral*. Trad. Antônio Chelini, José Paulo Paes e Izidoro Blinkstein. 32 ed. São Paulo: Editora Cultrix, 2010.
- SHELL, Marc. Money, language, and thought: literary and philosophic economies from the medieval to the modern era. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1993.
- SMITH, Virginia L.; GERBER, Sanford E. Infant feeding and phonologic development. *International Journal of Pediatric Otorhinolaryngology*, [s.l.], v. 28, n. 1, p. 41-49, dez. 1993. Disponível em: [http://dx.doi.org/10.1016/0165-5876\(93\)90145-s](http://dx.doi.org/10.1016/0165-5876(93)90145-s). Acesso em 4 dez. 2019.

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo em O antiNarciso: lugar e função da antropologia no mundo contemporâneo. 2010. Disponível em: http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_art-text&pid=S0486-641X2010000400002. Acesso em 4 dez. 2019.

Artigo submetido em setembro de 2021 e aprovado em novembro de 2021.


Como citar:

CAVALIERI, Cecília. Matéria e antimatéria, linguagem, leite, capital. *Arte & Ensaios*, Rio de Janeiro, PPGAV-UFRJ, v. 27, n. 42, p. 281-300, jul.-dez. 2021. ISSN-2448-3338. DOI: <https://doi.org/10.37235/ae.n42.20>. Disponível em: <http://revistas.ufrj.br/index.php/ae>.

O desafio é aumentar as questões que não estão nítidas, é entender luta como dança

*The challenge is to increase the issues that are not clear,
is to understand fight as dance*


Ian Habib

 0000-0003-0401-9529
ianhabibaziz@gmail.com


Keyna Eleison

keynaeleison@gmail.com

Natália Quinderé

 0000-0002-7056-1386
natuca@gmail.com

Talita Trizoli

 0000-0001-6508-2076
ttrizoli@gmail.com

Resumo

Em diálogo com o dossiê Glória Ferreira – Militância crítica, a revista Arte & Ensaios convida quatro pessoas atuantes na crítica e curadoria de arte – Ian Habib, Keyna Eleison, Natália Quinderé e Talita Trizoli – a discutir interseções entre feminismo, transfeminismo, racialização, maternidade, corpo, gênero e seus desdobramentos no campo da arte. Presenças emergentes e posições que permeiam narrativas hegemônicas na cena artística atual revelam-se tensionadas entre visibilidade e invisibilização, em meio a outras questões. Entrevista realizada em 5 de novembro de 2021 pela plataforma Zoom.

Palavras-chave

Feminismo; Transfeminismo; Racialização; Gênero; Circuito de arte.

Abstract

In dialogue with the dossier Glória Ferreira – Critical Militance, Arte & Ensaios invites four people active in art criticism and curatorship – Ian Habib, Keyna Eleison, Natália Quinderé and Talita Trizoli – to discuss intersections between feminism, transfeminism, racialization, maternity, body, gender and its consequences in the field of art. Emerging presences and positions that permeate hegemonic narratives in the current artistic scene reveal themselves to be tensioned between visibility and invisibility, amid other issues. Interview conducted on November 5, 2021 by the Zoom platform.

Keywords

Feminism; Transfeminism; Racialization; Gender; Art circuit.

Livia Flores / A partir da leitura do dossiê sobre Glória Ferreira, preparado por Izabela Pucu, a questão que nos move aqui é pensar o feminismo e suas mutações hoje. O feminismo do final dos anos 1970, que é o panorama com o qual Glória Ferreira vai entrar em contato quando chega à França na condição de exilada, extrapolou muitas das suas margens de lá para cá. Então como lidamos hoje com isso que se desdobrou em tamanha multiplicidade de posições? São muitas as interseções a contemplar, e uma das maneiras de as abordar é contando com as contribuições de vocês. Agradeço imenso a presença e disposição para a conversa. É uma alegria, um prazer e uma honra ter esta oportunidade. Luisa Marques, Hellen Alves Cabral e Marcela Cavallini, que fazem parte da equipe da revista, colaboraram na pesquisa prévia e nos acompanham aqui. Podemos iniciar por uma apresentação e depois entrar na perspectiva de como vocês veem a temática feminista e questões de gênero e corpo atravessarem o campo da arte e como isso se reflete na atuação profissional de vocês.

Talita Trizoli / Posso começar. Sou pesquisadora, professora, curadora, com ênfase em questões feministas no Brasil, mas também em questões de ética e moral no sistema das artes, o que é um tremendo de um pepino, não é? Tenho mestrado e doutorado pela USP, atualmente sou pós-doutoranda pelo Instituto de Estudos Brasileiros, com pesquisa sobre crítica de arte e mulheres no Brasil. E estamos aí tentando fazer a pesquisa em meio à pandemia, o que está sendo um desafio em vários âmbitos; mas estamos eu e a torcida do Flamengo e do Corinthians, juntos, nesse desafio. Tenho desenvolvido pesquisas intercalando arte e feminismo desde meados de 2005, com ênfase no recorte temporal das décadas de 1960 e 1970, ainda que agora, no pós-doc, eu esteja me debruçando sobre os anos 1930, 1940 e 1950, chamados de era de ouro da crítica de arte, mas com poucas mulheres colaborando nesse cenário, infelizmente, sobretudo no caso brasileiro.

A questão da aparição da temática feminista na minha pesquisa se dá em um contexto de percepção da minha especificidade como sujeito mulher. Eu tenho formação em artes visuais; meu TCC foi em pintura, ateliê de pintura... Resumindo muito a história, a partir do momento em que eu me dei conta de que na pintura havia a presença de uma série de signos ligados ao campo da feminilidade – eu não queria entrar em achismos, já que vivemos numa cultura altamente personalista; eu não queria entrar nessa viagem egóica –, comecei a desenvolver uma

pesquisa de iniciação científica no Departamento de História na minha faculdade, que foi a Federal de Uberlândia (UFU). E a pesquisa foi em história das mulheres, com a Vera Lúcia Puga, uma professora que já está aposentada, mas na época era uma tremenda especialista, principalmente em educação feminina e relações de conflitos e violências, que chamamos hoje de feminicídio. E com essa aproximação da área de história, comecei a procurar no campo das artes qual era a presença desse tipo de tópico, isso em meados de 2004, 2005. E para mim, na época, uma jovem estudante numa universidade periférica (porque Uberlândia, Triângulo Mineiro, é Minas), foi um choque muito grande constatar que não havia absolutamente nada em língua portuguesa, estava tudo em inglês. Ou seja, o primeiro contato foi com o grande volume de publicações do feminismo norte-americano, o que também levanta uma série de questões, quer dizer, essa é a narrativa hegemônica na relação entre arte e feminismo. Que permaneceu aí durante muito tempo, até os anos 2000, e que só passou a ser revista de meados da década de 2010 em diante, quando se começou a colocar em xeque essa centralidade norte-americana e eurocêntrica, obviamente branca, sobre o feminismo e as artes visuais. E a partir daí... os colegas podem complementar. Desde então tem ocorrido uma sucessão de intervenções nessa primeira narrativa hegemônica do encontro de arte e feminismo com os marcadores sociais, quer dizer, não é só mais a questão da mulher, da mulheridade, da feminilidade, mas o questionamento da própria ideia de feminilidade e de que tipo de mulher, que tipo de corpo está exercendo essa feminilidade. Na maioria das vezes é um corpo branco, pertencente a uma classe social economicamente confortável, e é claro que tem toda uma variação desses marcadores, se a nacionalidade desse corpo está integrada a países economicamente hegemônicos ou não, mas existe uma série de atravessamentos... E a palavra interseccionalidade talvez seja a mais coerente para apontar isso, que vai colocando em xeque essas narrativas hegemônicas do feminismo no campo das artes visuais.

E recentemente, somos obrigadas a admitir, passada a euforia da primavera feminista de 2015, o que se vê é um arrefecimento nessa pauta, seja no campo da crítica, da curadoria ou mesmo na produção de algumas artistas. E nas poucas inserções de artistas mulheres – seja em trabalhos recentes em coleções de acervos público ou privados, ou de representação de galeria, já que é também um território de validação –, percebemos que há uma preferência, uma escolha

por um perfil de feminismo que seja mais dócil ou neoliberal. Não é mesmo? Não estamos falando do feminismo ligado ao anarquismo nem ao socialismo, muito menos o transfeminismo, o feminismo ligado ao movimento *queer*, existe aí uma escolha apaziguante dessa vertente política. E acho que falei demais, então passo para os colegas (risos).

LF / Muito assunto! Obrigada.

TT / Muita treta! Muita treta! (risos)

LF / Quem continua?... Keyna, você já chegou?

Keyna Eleison / Oi, querida! Cheguei, cheguei enlouquecida. Depois eu conto tudo para vocês, mas a agenda está tão louca... Sabe onde eu estou? No aeroporto. Olha só, que coisa maravilhosa, a pessoa no aeroporto! Estou aqui porque falei que ia estar, e estou.

LF / Você está embarcando?

KE / Estou, mas não exatamente agora, vai dar para estarmos juntos. Vou entrar agora no embarque para poder sentar quieta. Por isso estou só na escuta; já, já eu falo.

LF / Obrigada, querida!... Então quem continua, Ian ou Natália?

Natália Quinderé / Fala você, Ian, eu sou da casa, da UFRJ.

Ian Habib / Sou *performer*, escritor, curador, pesquisador e também professor. Sou uma pessoa trans, me graduei em teatro pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul, sou mestre em dança pela Ufba, doutorando em artes cênicas pela Ufba, professor colaborador da Pós-graduação em Teatro e Educação do IFNMG. Sou autor de *Corpos transformacionais*, editado pela Hucitec, e de *Transespécie/transjardinagem*, que saiu pela editora O Sexo da Palavra. Tenho investigado dança butô, performance, filosofia e gênero, com ênfase nas poéticas e nas políticas das transformações corporais e alterações do estado da matéria.

Tenho trabalhado principalmente em três frentes: criei o Museu Transgênero de História e Arte (Mutha) em 2020, que abrimos mediante uma ação no Memorial Minas Vale. O Mutha é um museu nacional e colaborativo, criado pela e para a população trans. Além de ser uma obra artística, ou seja, museu pensado como uma obra artística, ele é um conjunto de tecnologias de produção de arquivos corpo e gênero variantes brasileiros. Consideramos também vivências de pessoas trans que estão fora do Brasil ou pessoas estrangeiras que vivem e

produzem no Brasil, ou seja, consideramos emigrações e imigrações, para que tenhamos a abordagem mais ampla possível. Optamos por ser inicialmente um museu virtual, mas pretendemos ainda ter um espaço físico; consideramos, porém, que a virtualidade ainda é... tem sido melhor para a nossa população corpo e gênero variante. Se tivéssemos um museu apenas presencial, nossa produção ficaria bem circunscrita à região onde ela estivesse. Então optamos por fazer um museu virtual para conseguir abranger o máximo possível de regiões. Na segunda e terceira frentes de atuação, sou coordenador da linha de Estudos Trans, Travestis e Intersexo do grupo de pesquisa NuCus (Poscult/Ufba) e tenho trabalhado com um evento que criei, o Desmonte Seminário. Essas são algumas das coisas que eu faço, que, aliás, são muitas, mas o principal é mais ou menos isso. Queria focalizar a conversa de hoje no Mutha, no modo como as narrativas transfeministas e feministas fazem parte das nossas produções tanto de concepção do museu quanto dos trabalhos que têm sido contemplados, pelo processo de curadoria ou pelos processos artísticos que têm sido arquivados pelo Mutha.

Minha perspectiva do feminismo é o transfeminismo, que é um movimento que tem como base a busca por direitos para todas as pessoas constituídas como Outro por estruturas cis-heteronormativas e falocêntricas, em esferas jurídicas, biomédicas, educacionais, nas lutas por empregabilidade, entre outras. Tenho buscado definições mais amplas do transfeminismo, já que desejo especialmente chamar a atenção para a possibilidade de constituição de homens trans, transmasculinos/es e pessoas trans afab (assigned female at birth/dadas como mulheres ao nascer) no geral como pessoas sujeitas do transfeminismo, principalmente no que diz respeito à luta por direitos de saúde reprodutiva, gestação, aposentadoria, violência policial, carcerária, epistêmica, sexual, entre outras. Essa possibilidade busca contrapor as naturalizações das categorias binárias de sexo/gênero e as essencializações das categorias “homem” e “mulher”, destituindo, por exemplo, falsas simetrias entre esse grupo e homens cisgêneros. Isso dito, acrescento que homens trans, transmasculinos/es e pessoas trans afab sofrem um apagamento histórico incomensurável, principalmente no mercado artístico. Tenho lutado, então, por uma presentificação e maior consideração desse grupo em recursos provindos da luta feminista.

Fui feminista até meus 26 anos. Por um “toque de mágica”, deixei de acessar recursos provenientes de um movimento que eu mesmo auxiliei a construir e para o qual dediquei parcela considerável de minha vida. E aí podemos pensar em um transfeminismo interseccional, seguindo a linha de Crenshaw, considerando também aspectos étnico-raciais, deficiência, classe, diversidades corporais e de gênero. Essa é uma perspectiva do transfeminismo bem específica, bem situada. Para citar Haraway, ela é situada justamente numa parte da população trans que, podemos considerar, é imensa, mas nós temos trabalhado em diversas concepções do transfeminismo. Ela traz um foco muito específico no que está sendo excluído também do transfeminismo. Porque temos disputas, contestações dentro dos próprios movimentos transfeministas. O transfeminismo no Brasil já vem desde meados da década de 1970 impulsionado por críticas das feministas negras e lésbicas a esse feminismo hegemônico. E há todo esse debate sobre quem seriam as pessoas sujeitas da teoria e do movimento feminista. Então temos aí, a partir da década de 1990, com uma série de pesquisadoras, poderia citar Butler, por exemplo, que trabalham com essas operações políticas que vão produzindo e ocultando o que vai qualificar um sujeito jurídico do feminismo. Essa seria, para Butler, uma tarefa do feminismo, que é pensar exatamente quem seria sujeito, sujeite, sujeita dessa categoria. Butler, também uma pessoa não binária, dedicou pelo menos um livro quase inteiro para debater a categoria de mulher. Então o transfeminismo nasce desses movimentos trans, que vêm a partir dos estudos trans, especificamente. Não vou avançar muito nessa discussão, mas, se eu fosse citar um marco, seria, em 1987, o ensaio publicado por Sandy Stone “The empire strikes back: a posttransexual manifesto”, que é um manifesto pós-transexual; ainda não foi traduzido para o português, mas já há alguns artigos por aí que falam minimamente sobre esse texto, que veio para contrapor outro artigo, escrito em termos do feminismo radical em 1979 por Janice Raymond, “The transexual empire: the making of the she-male”. Então, a Sandy Stone escreveu esse manifesto para contemplar uma teoria pós-transexual e reiterar a importância das subjetividades trans na teoria feminista, considerando que a palavra transexual é uma categoria médica que foi criada ali por volta das décadas de 1950, 1960. É isso basicamente o que eu queria dizer. E as práticas todas do museu são baseadas nesses movimentos transfeministas. Podemos discutir mais depois; agora eu vou passar a palavra. Obrigado.

LF / Obrigada, Ian. Natália?

NQ / Antes de me apresentar, quero agradecer a todas vocês por estar aqui. Trabalhei na *Arte & Ensaios* durante três anos e meio, direto, sem parar. Sei o quanto é difícil editar uma revista acadêmica. Sou doutoranda pela UFRJ, ainda não consegui acabar minha tese em história e crítica de arte. Sou pesquisadora, curadora e doutoranda. Pesquiso os museus de artista a partir do museu do Marcel Broodthaers, com base na ideia do museu como um significante. Minha relação com as práticas artísticas acontece, em certa medida, no campo expandido. Nesse exato momento estou desdobrando o projeto de uma bolsa de curadoria que ganhei, em 2019, pelo Goethe e o Consulado Francês. Eu e mais cinco bailarinos, artistas, amadores e profissionais, estamos por meio de trânsitos, paradas, movimentos, pensando a movimentação de visitantes e funcionários em um museu de arte. Minha tese sobre o museu se conecta ao corpo: o que pede um corpo no museu? que corpos estão nesse espaço expositivo?

Como eu relaciono o feminismo à minha prática? Steffania Paola, artista mineira e ativista que trabalha com segurança nas redes, é fundamental para mim. Nos conhecemos no EAVerão. Ste me chamou para elaborarmos uma Editatona – maratona de edição de verbetes na Wikipedia –, em um evento organizado por Carol Valansi, Anitta Boa Vida e Aleta Valente, chamado Xanadona. Nos propusemos a ficar 12 horas editando verbetes de mulheres artistas, na Gentil Carioca. Para editar verbetes na Wikipedia, é necessário que a pessoa focalizada seja “notória”. Você precisa encontrar referências. Então, se eu não tenho a pesquisa da Talita, por exemplo, mapeando artistas mulheres... como provar que uma artista é notória? Vira um círculo vicioso. Muitas vezes, escrevíamos um verbete, e alguém de outra parte do mundo o tirava do ar, com a seguinte análise: “essa pessoa não é notória. Precisamos de mais referências, citações sobre ela”. Foi então que percebi que existia um problema na Wikipedia, embora ainda ache o projeto maravilhoso. Logo depois da Editatona, fiz minha primeira curadoria coletiva na Blau de São Paulo. Durante a escrita do projeto, fiz um trato silencioso. Chamar sempre mais mulheres para expor. Mesmo que as primeiras imagens que venham à cabeça, por vezes, sejam de trabalhos de homens, pesquisar, pinçar trabalhos de artistas mulheres. É um esforço; o imaginário está sempre nos traindo. Então, considero silenciosa a minha ligação com o feminismo nas artes.

Finalmente, eu sou mãe. No primeiro ano da pandemia participei de um grupo chamado indomecíveis, com Cristina Ribas, Mariana Pimentel, Raquel Naves, Renata Santini, Ida Leal, Bianca Bernardo, Cecilia Cavaliere, Michelle Sommer, Maria Baigur, entre outras. Ainda estou muito atravessada por problemas expostos por esse grupo, em trocas de mensagem no WhatsApp e reuniões coletivas no Zoom. A maternidade enquanto categoria nas artes é um tabu. E precisamos (ainda) entender os motivos. Se a criança é ignorada, invisível no circuito, a mãe artista, curadora, produtora, pesquisadora também é. Afinal, a solidão materna é irredutível e irreparável. Nessa perspectiva, existe uma parte do Manifesto Ciborgue, já que Ian citou Haraway, que me interessa muito pensar e desdobrá-la para nosso tempo... quando Haraway descreve o que seria a “feminização do trabalho”. Ele renomeia o que chamamos de precarização do trabalho feito usualmente pela mulher: trabalho mal pago/não pago. Para Haraway, mesmo os trabalhos precários de homens negros nos Estados Unidos deveriam ser considerados feminizados. Me interessa pensar nessa precarização dentro dos circuitos da arte, na institucionalização do precário. Podemos dar um pulo para a crítica institucional, para minha tese, baseada em Broodthaers, mas também muito influenciada pelos trabalhos da Andrea Fraser, por exemplo. Ah, Talita conheci em um concurso. Estou esperando sua tese virar livro.

TT / Ih, minha filha, aproveita que está de graça no banco de teses da USP, porque não estou nem mexendo os pauzinhos para isso. Estou com outras brigas na frente. Tipo os boletos que não param de chegar.

LF / Obrigada, Natália. Podemos falar, Keyna?

KE / Já começo pedindo desculpa; é curioso chegar se desculpando, mas essa é a dinâmica da minha vida: eu chego me desculpando... por várias questões estruturais. Sou um corpo feminilizado e racializado. E aí, nesse sentido, tem um duplo ódio institucional que me coloca numa questão forte de negociação. E peço desculpas mais uma vez, se tiver uma externalidade de sons, porque estou no aeroporto. É, pode ter uma cara de *glamour*, mas não tem; zero *glamour*, mas tudo bem. Enquanto corpo racializado e feminilizado eu consegui começar a entender várias questões da individualidade, por conta dessa feminilização e dessa racialização que existe em mim, que eu assumo. Quais são as questões que eu assumo enquanto curadora, e quais são as questões que eu estou assumindo agora, há um ano, que é o cargo de direção artística com Pablo Lafuente,

de uma instituição do tamanho do MAM-Rio. Como é, qual é o tamanho do ódio que eu carrego quando eu estou como diretora artística dessa instituição?

Acima das minhas funções, quando eu entendi que o meu desejo institucionalizante era a curadoria, meu desejo de trabalho remunerado era a curadoria, eu entendi que eu já estava trabalhando como curadora há um tempo e que não conseguia me reconhecer nesse lugar por justamente ser um espaço de poder. Quando eu entendo esse espaço de poder, eu até questiono o lugar de poder, eu entendo, aliás, que existe hoje em dia (já existia há um tempo) todo um desejo de dissolver a questão da curadoria por ser esse espaço de poder. Eu ainda sou muito apegada a ele, ainda me vejo muito nesse lugar e no lugar de espectadora, de troca, de relacionante com artistas e fazedores de arte. Me sinto muito mais dentro de uma estrutura institucional do que como aquela pessoa que está fazendo o que estudamos, que se chama arte. Uma das funções que eu me dei, uma das responsabilidades que eu me dei quando eu me chamei de curadora foi facilitar pesquisa e dificultar negociação. Facilitar pesquisa é: desenvolver cada vez mais trocas coletivas e parcerias que me ajudem a chegar a espaços que eu não chegaria, e desenvolver e divulgar. E dificultar negociação, estando agora como diretora com o Pablo, é dificultar negociação no campo do dinheiro mesmo. Eu quero que as pessoas que tenham mais dinheiro tenham uma dificuldade grande de levar o dinheiro para o lugar-padrão, entendendo que lugar-padrão é uma construção.

Quando eu conheci Luisa, que está aqui, maravilhosa, eu já estava no campo de tentativa de ruptura e um dos termos que eu mais gostava de usar era implosão, microimplosões para se desenvolver. Porque muitas vezes quando estamos querendo implodir uma estrutura e estamos dentro dela, a estrutura cai na nossa cabeça; sendo mulher e sendo uma mulher preta ou, melhor, principalmente sendo uma pessoa racializada e feminilizada, eu carrego estruturalmente a solução. Não é? A solução da mãe de leite, a solução da escravizada, a solução da empregada, a solução do abraço quentinho, a solução da carinhosa, da bem-humorada, do sorriso, o sorriso negro, o abraço negro. Gente, isso é muito pesado! muito pesado e muito solitário. E nesse sentido quando eu assumo o meu papel de curadora, eu decido que não quero mais estar só.

A base do meu trabalho é a parceria e por uma questão obviamente de espaço temporal e geolocalizada – entendo essa nossa eurocentralidade no

campo da arte no Brasil, na língua portuguesa –, mas por ter uma família que me carregou na autoestima intelectual falo algumas línguas, todas eurocentradas, que me ajudaram também a desenvolver mais barreiras. Mais barreiras não, mas a ter mais dificuldade de negociação e mais facilidade em pesquisa. Dentro de várias questões eu sou, vamos dizer assim, da minha família, meus ancestrais, a minha história, meu chão está em cima do prazer, mas o prazer que só vem de acordo com a troca. Sou muito curiosa, estou muito voltada para as questões de processo, muito mais que para finalidades, e também para mudanças de vocabulário; então, encontros como este me ajudam a fortalecer minhas mudanças de vocabulário, como, por exemplo, eu tendo a não usar – e divulgo isso – o termo diáspora. Porque eu uso o termo sequestro, tendo a cada vez menos me chamar de mulher e sim de corpo feminilizado, por jogar de volta para a estrutura, tendo a cada vez menos me colocar e isso dentro das instituições, óbvio, tem outras instituições familiares e coletivas em que eu sou uma mulher preta, mas nas institucionalidades, onde a negociação é nitidamente branca, europeia, eu me coloco como corpo racializado e feminilizado. E isso é uma forma de lutar; uma das minhas lutas é estar viva, feliz e com prazer e não sozinha, porque eu não consigo estar feliz e com prazer sozinha apenas. E agradeço muito esse encontro, mesmo sabendo que vou ficar desligando e voltando o áudio, porque estou neste momento coletivo aqui de sons loucos. Lívia, muito obrigada pela insistência, pelo amor, pela risada, pela cerveja que ainda não tomamos. Porque este encontro já tem cara de resenha, não é? Mas estou aqui para nós também, e é isso.

LF / Muito obrigada Keyna! Para nós, é de fato um prazer estar aqui trocando essas ideias. Todas essas riquezas que vocês estão trazendo. Agradeço mais uma vez, em nome da revista. De algum modo já avançamos em como a temática feminista e questões de gêneros atravessam a atuação profissional de cada um/a. Talvez, agora uma visão sobre o estado da arte dessas questões no campo mais geral da arte, o que vocês veem emergir nesse campo ampliado, desdobramentos que observam se tornando presentes e de interesse para a discussão.

TT / Posso falar para dar sequência à apresentação, mas se alguém tiver uma urgência maior, tipo a Keyna, que está para entrar no avião...

KE / Olha só, eu juro que vou falar; vou ficar com esse negócio aqui até entrar, até decolar, entendeu? Vou ficar agarrada em vocês até esse voo sair.

TT / Mas você não quer falar primeiro? Para não ficar nessa ansiedade de, sei lá, às vezes chama o voo, alguma coisa assim.

KE / Não, eu estou do lado da entrada. Mas, sim, posso. E, Talita, saudade da cerveja que a gente não bebeu também, tá?

TT / Ai, nem fala. Altas crises na terapia com isso, viu? Muita cerveja na dívida.

KE / Tem uma questão que a Talita colocou, dessa coisa de virarmos *fashion*, que é uma grande captura, que é um exercício de manutenção e não nada revolucionário. E nesse sentido, Natália, vou me colocar também nesse lugar da mulher hétero como comorbidade. Eu acho que a mulher hétero entra no fator como comorbidade e o homem hétero na manutenção. Então, nesse lugar, além de querer receber já minha terceira dose, precisamos desenvolver – e aí eu acho que são dinâmicas coletivas mesmo, que a individualidade nesse lugar é muito cruel – espaços críticos para essa “moda” das urgências. Porque falar que a pauta é urgente em 2021 é mentira; pessoas estão morrendo, pessoas estão sendo assassinadas, as questões da visibilidade já existem muito antes, aliás, da constituição desse lugar chamado Brasil. Então é urgente para quem? E, dentro desse espaço, tentar desenvolver algum processo digestivo; eu vou passar para as questões físicas, para que possamos capturar a captura, sequestrar o sequestro, consumir o consumo. E tentar desenvolver alguma forma de perceber que, como Natália falou também, quantidade é qualidade. Eu falo isso para caramba. Quanto mais corpos feminilizados, corpos racializados, corpos em risco estrutural estiverem no campo de decisão, melhores serão as decisões, mais amplo o aspecto da cura, muitas aspas aí nessa “doença”. E mais, é complicado porque as palavras vão sempre para o campo da normalidade, não é que eu queira coletivamente estabelecer alguma normalidade, porque esse termo já é muito violento. Mas talvez algum tipo de obviedade, que seja óbvio que essas pessoas já estão aí há muito tempo, que seja óbvio que nós já estamos aqui há muito tempo e que somos do jeito que somos não por nenhuma causa biológica ou social, ou genética, e sim por uma estrutura que nos impôs essa cisão com relação à estrutura social, genética e biológica. Escolher pares que estão marginalizados, não à margem, mas marginalizados, é sim entender de uma forma mais saudável e mais forte. Então, para mim, como curadora é ter nas exposições e no desdobrar das minhas pesquisas mais pessoas em suas multiplicidades, racializadas, trans, feminilizadas.

Nesse sentido eu não vou contra, mas eu queria só ampliar, não discordar, mas ampliar, porque o trabalho do homem preto que está sendo mal pago, ele não é só um trabalho feminilizado, ele é feminilizado e racializado. É o duplo ódio, Natália, não estou discordando absolutamente, estou só querendo dançar com você na argumentação, porque esquecermos a força da corrente da racialização também é apagar outras questões. E isso sem falar das relações trans, *queer*, que também vão nos biologizando. Entramos num aspecto científico de verdade que na cultura eurocentrada tem uma justificativa, mas que podemos ampliar se tivermos uma percepção de outras culturas, epistemologias, saberes – cada hora tem um nome na moda. Mas não perder essas perspectivas de línguas e de linguagens. Como, já localizada no Brasil – a língua principal e única, português –, e eu não sei mais duas ou três línguas dos povos originários daqui? Como isso está relacionado? E mesmo entendendo algumas línguas e linguagens, até onde eu posso divulgá-las? de um aspecto de que eu não as estou vendendo como *commodities*... É assim, gente, sozinha eu não vou; tem que ter muita gente junto. Quantidade é qualidade.

NQ / Podemos acrescentar ao Manifesto Ciborgue: trabalho feminizado e racializado.

LF / Enquanto você estava falando eu lembrei do Trovoa, que, me parece, tem a ver com isso, com quantidade, com presença. Talvez você possa falar um pouco desse projeto.

KE / Total, Trovoa... Começa como levante, sudestamente, e tem muita crítica nisso, porque essa ideia surge no Rio de Janeiro, vai pra São Paulo, e, graças às deusas, às trocas e ao whatsapp, estamos no Brasil inteiro; posso dizer tranquilamente que temos representantes de mulheres racializadas – não, mentira, de corpos racializados feminilizados – em quase todos os estados. A pauta trans tem sido a principal pauta de discussão interna agora, porque era um movimento muito cis, e tínhamos muitas críticas com relação a isso, como tornar esse ambiente não agressivo para corpos trans. Uma das primeiras pautas que abordamos foi o termo “racializado”, que começamos a abraçar no Sudeste e no Norte; foi bem interessante ter sido no Sudeste e na região Norte, corpos racializados claros, corpos orientais: japonesas, chinesas. E como é que se entra com esses corpos racializados? Então estamos falando de mulheres racializadas, sim, estamos falando de corpos feminilizados, racializados e sempre vou me corrigir,

sim. Então como é que a discussão interna/externa fica? Porque dentro das movimentações coletivas racializadas como pretas afrocentradas tivemos críticas pesadas em relação a isso, então é uma grande proposta de treta no whatsapp, que é maravilhosa, que nunca acaba e que não tem controle. Isso é muito interessante; não estamos pautadas no controle; tem um monte de coisa acontecendo que eu não sei, e tenho um prazer enorme de dizer que não sei, não tenho a menor ideia. Está lá, meu arroba Trovoa, faço parte, comecei a pensar e estão lá para os acertos e para os erros. Para mim, é muito importante ser uma Trovoa.

NQ / Vocês têm ideia, Keyna, de quantas pessoas fazem parte do Trovoa?

KE / Olha só, no grupo de whatsapp temos mais ou menos 150 pessoas, mas desse grupo de whatsapp nacional, porque cada estado, cada cidade, na verdade, tem seu próprio grupo; então devemos estar por mais ou menos umas mil.

TT / Eu queria fazer um gancho a partir da fala da Keyna, que, eu acho, tem alguns pontos de preocupação em comum, vários, aliás, mas talvez o que seja mais urgente é justamente essa percepção de uma não surpresa da captura pelo sistema econômico das artes por essas pautas ditas urgentes, mas que na verdade nunca foram urgentes para eles, apenas agora o são por conveniência, não é? Sempre houve a existência de sujeitos marginalizados, transitando pela sua sobrevivência no meio das artes, e de repente o mercado os descobriu: olha, podemos capitalizar isso, que interessante, não é mesmo? Isso sempre esteve como uma espécie de ponto de atenção e também de angústia no horizonte, pelo menos na minha convivência com algumas acadêmicas feministas (afinal, esse é o meu território), quero dizer, é nesse território que se instaurou uma certa euforia e receio, quando se desenvolveu essa mudança de paradigma na recepção da teoria feminista, e havia a grande indagação: meu deus, o que vai acontecer? Será que haverá alguma mudança? Era aquela ilusão de 2015 de que teríamos realmente uma mudança na malha social. E partindo como parâmetro da experiência de outros territórios de poder simbólico e econômico, que também tiveram esses picos, esses momentos de entusiasmo e de empolgação com o feminismo, mas também com as demais políticas que lidam com corpos dissidentes, subjetividades dissidentes, as ditas política da diferença (uma expressão que, aliás, foi apropriada pela direita no sentido pejorativo, mas que não precisa ser, não é), já observei essa constatação de que o feminismo nas artes seria um movimento curto, breve, porque são as modas, como a Keyna apontou, e que

deveríamos aproveitar esse momento de visibilidade para tentar fazer o máximo de inserção possível no sistema, nesses territórios de poder, nesses territórios de consagração, de validação, de institucionalização. E a partir do momento em que entrássemos nesse espaço e cristalizássemos esse movimento, seria tentar permanecer o máximo de tempo possível ali para conseguir fazer outras articulações na estrutura.

Mas tomando um passo para trás, é muito assustador como pesquisadora ver como realmente existem esses fluxos, esses picos de empolgação temática no sistema das artes, de certos modismos, como as temáticas feministas centradas nessa questão da feminilidade, da mulheridade, e depois, logo em seguida, uma mudança brusca de descarte, um novo interesse eufórico, como, por exemplo, com a questão da racialidade, e com muita força! Eu tive até a impressão de que já se estava descartando a temática racial e adentrando a questão do *queer*, do trans nesse fluxo; mas agora já me parece que esse assunto já está perdendo força também, quando mal conseguiu adentrar a cena; já perdeu visibilidade nos núcleos de poder e de circulação econômica, e aí de alguma maneira agora a bola da vez seria a questão indígena e ecológica, e que eu tenho a impressão de que vai ficar um ou dois anos também na moda; depois sabe-se lá o que será descoberto como a cereja do bolo para o nosso circuito do ponto de vista mercadológico, não é? Então, realmente não querendo normalizar, como disse a Keyna, mas existe uma espécie de padrão que se vai percebendo desse fluxo de consumo, de reificação, de capitalização dessas questões sociais, que em alguma medida são inevitáveis porque fazem parte de uma lógica de cooptação. E mais do que tentar bloquear essa moda, esse movimento de consumo e descarte, é preciso tentar jogar com essa prática dentro das possibilidades; é realmente tentar negociar, pois não conseguimos implodir essa malha, essa estrutura; só conseguimos esgarçá-la, negociar com ela, e ficando muito atento, todos muito atentos, atentas, atentes, a esse protocolo de descarte muito rápido que o sistema tem.

Percebo que estou tendo uma fala um pouco pessimista nesse sentido, mas são alguns bons anos já observando esses fluxos, e nisso faço coro com outra pesquisadora feminista a quem muito me refiro, Griselda Pollock, que está há 50 anos trabalhando com todas essas tentativas de revisão dos critérios, revisão das estruturas de validação de consumo, de consagração. Numa entrevista recente,

em 2019 ou começo de 2020, ela foi indagada sobre quais eram os resultados efetivos de modificação após tantos anos de militância no campo da historiografia da arte, e ela, de modo muito pessimista, dizia: “quase nada”. Os preços dos homens brancos europeus continuam muito mais altos que os preços de mercado de mulheres artistas ou de pessoas racializadas, não europeias e norte-americanas. Ela coloca uma questão para a qual eu realmente também não tenho resposta: qual é o ponto de virada que estamos perdendo, qual é esse ponto cego de virada que estamos perdendo de vista e que efetivamente não está conseguindo nos ajudar a esgarçar a malha, pois ela volta a se fechar novamente após os esforços? Eu não sei se vocês conseguem responder, mas está aí uma pergunta.

KE / Você está perguntando para nós ou para o mundo?

TT / Se vocês quiserem responder, eu vou adorar ouvir. Alguém quer tentar? Alguém quer entrar na onda pessimista?

KE / Então, eu me recuso a ser pessimista; eu penso num futuro em que eu estarei, entendeu? Eu não consigo, é mais forte do que eu, é uma coisa genética. Talvez tenhamos que trocar de parâmetros. Que os parâmetros para relevância não sejam mais dinheiro, as obras mais caras, mas sim as artistas que vivem melhor, as artistas que têm mais qualidade de vida, as artistas que não vão morrer de câncer, as artistas que não vão ter um ataque do coração, sei lá, as artistas que vivem em comunidade, que comem orgânico, sei lá.

IH / Vou encarar então a dificuldade da pergunta. Inicialmente, eu queria falar sobre a pergunta da Livia e depois emendar aí nas discussões que foram trazidas por Keyna e Talita. Inicialmente, as pessoas me perguntam “De onde veio a ideia do Mutha”? Foi basicamente assim: eu estava em cartaz com o meu solo de dança, *Sebastian*, que já estava lá na quinta circulação, e isso foi em 2017. Para a entrada de 2018, fomos fazer uma circulação em Santa Catarina, e no final de uma das apresentações, a produção do evento me procurou e falou assim: “Ian, você está muito cansado, vai para a casa, não precisa mais fazer as outras apresentações”. Aí eu arregalei os olhos e pensei “nossa, mas que estranho, não é? Então quer dizer, as outras vão ser canceladas? Mas por que eu estou cansado?”. Ia ter a circulação para cidades do interior, isso foi num festival chamado Fitub. Então eu fui pra casa. Quando abri meu computador vi o nome do espetáculo em diversas mídias; meus amigos, amigas, amigos estavam todos

falando: “Gente, o que aconteceu?!”. E aí eu descobri que o espetáculo tinha sido censurado pela prefeitura de uma das cidades em que ele se apresentaria, e eu fui a última pessoa a saber. Então fui tentar descobrir pelos jornais o que acontecera. E ao descobrir a minha própria censura a partir das matérias das mídias que saíram sobre ela, eu encontrei um dado que é histórico: o meu nome, nem o social, nem o civil, nem o artístico, estava materializado discursivamente em nenhuma das mídias em que a censura saiu. O espetáculo era um solo, e eles conseguiram em todas as matérias não colocar o nome da única pessoa que estava em cena. E pensei: não se trata mais de mim, não se trata mais de Ian, se trata de um mecanismo de historicização das artes que está operando na exclusão, no apagamento. Trata-se de um procedimento censor, um mecanismo que está agindo historicamente já há muito tempo. E aí eu comecei a investigar os acervos, os arquivos da ditadura militar brasileira, principalmente no que diz respeito a vivências trans censuradas, e localizei inúmeros arquivos e fui compreendendo alguns dos mecanismos em operação. E pensei que aqueles arquivos não poderiam ficar restritos ao meu acervo pessoal. Precisavam de iteração, de circulação. Nós precisamos que os arquivos sobre essa população circulem para que possamos promover o direito à memória dessa população, porque não tivemos ainda uma instituição para fazer esse trabalho árduo de resgate e de produção histórica. E assim surgiu a ideia do Mutha.

Para vocês entenderem, buscamos criar incentivos, ferramentas e alternativas à produção de dados sobre a população trans, que ainda é um aspecto que gera dúvidas, que dificulta as pesquisas. E precisamos sugerir caminhos artísticos, educativos, políticos e sociais alternativos para essa questão das visibilidades que Talita e Keyna trouxeram. E então, pessoal, eu entendi na verdade que a visibilidade para a população trans é uma grande armadilha colonial. Como eu tenho pensado essa questão das visibilidades? Inicialmente entendi que havia um mecanismo, que eu chamei de um mecanismo de duplo vínculo¹ e que afeta essas existências nas artes; o duplo vínculo acontece quando você recebe simultaneamente informações conflitantes, e essas informações vão formar mundos também simultaneamente visíveis e invisíveis. E como age o duplo vínculo? Por

¹ Habib, Ian Guimarães. *Corpos transformacionais: a face trans no Brasil*. *Revista Arte da Cena*, v. 6, p. 68-106, 2020.

exemplo, temos a questão da hipervisibilidade e da invisibilidade. Isso é sempre simultâneo. Se eu tenho um corpo hipervisível, ele está sendo hipermercado, ele está sendo objetificado a partir de uma exotificação, e, ao mesmo tempo, ele está sendo invisibilizado. Isso eu entendi com a minha censura. Hipervisibilidade, invisibilidade. O meu nome social, o meu nome civil foi apagado: invisibilidade. Hipervisibilidade: o espetáculo saiu em muitas mídias. Simultaneamente. Então eu penso que é sempre os dois ao mesmo tempo. Ao mesmo tempo em que nós estamos muito mais visíveis, muito está sendo tirado de nós. Eu costumo brincar dizendo que se ficar o cis te pega, se correr o cis te come. É aquela situação em que não há saída possível. Além de hipervisibilidade e invisibilidade, temos a exotificação e a abjeção, por exemplo. A abjeção é aquele sentimento que você passa a direcionar para certos grupos e que torna aquelas vivências objetificadas; e a exotificação é aquele senso de importância extrema que você dá para essas vivências. Então, ela vira um *token*, um objeto que deve ser supervalorado, mais valorado que as outras pessoas; quer dizer, se há várias pessoas cis e uma trans em um ambiente artístico, por exemplo, aquela pessoa começa a ser tratada como um ser alienígena, de outro planeta, até com certo paternalismo; se pensarmos que o paternalismo é uma estrutura de violência... e aí temos aquela vivência superprotegida e que está sendo tratada ali diferencialmente de outras vivências que também estão ali. Então temos uma série de duplos que vão se formando simultaneamente. Eu gosto de pensar assim porque, ao mesmo tempo que nós estamos mais em cena, mais em museus, mais em TVs, temos... as violências; elas não param. Seja por salários diferenciais pagos para pessoas trans e para pessoas cis, seja por esses mecanismos de exotificação, entre outros. Então a censura seria também um mecanismo de duplo vínculo: enquanto ela promove essa circulação rápida da informação, ela também foi responsável por tirar o meu emprego e por tirar o emprego de diversas pessoas trans – na área das artes, também estamos falando de empregabilidade quando falamos sobre isso.

Então basicamente o Mutha vem promover um espaço em que possamos ir além das políticas de representatividade. Pensamos em políticas coletivas, em um acesso não hierarquizado. Então, como a curadoria é feita? Ah, de certa forma sempre vai ter uma curadoria, não é? Mas a curadoria é feita a partir das pessoas que querem se arquivar. Então é você que manda o arquivo. Ninguém que manda o arquivo para o Mutha vai ficar fora. Você manda o seu arquivo e você produz a

sua memória. Então isso é autoarquivo, e isso também é um bioarquivo, porque você está se autoarquivando enquanto pessoa viva. E vivemos à beira da morte; nós somos corpos que eu considero, que eu tenho chamado nas nossas vivências, de corpo-catástrofe.² Somos vivências que... não sabemos, por exemplo, quando seremos assassinados, não é? Então o Mutha promove essa possibilidade de a pessoa se autoarquivar. A curadoria é feita pelas pessoas que estão ali, mandando material. Todas as ações que temos organizado ou que vamos organizar para os próximos meses são feitas a partir dos nossos arquivos. O foco não é ter um curador escolhendo quem vai entrar e quem vai sair; o foco é arquivar: precisamos produzir história. Não que no futuro também não venha a haver algumas políticas de curadoria, mas eu penso curadoria no múltiplo sentido. Curadoria é também processo de cura, não é? E de cura dessa história que não foi contada, que está sendo contada agora, de cura dessas feridas coloniais e tal. Então, esse processo de curadoria é feito como arquivo. Nós nos preocupamos mais com os dados, para poder organizar as exposições; não trabalhamos com essa noção hierárquica de “você entra, você sai”. Porque isso foi feito conosco durante toda a história e até hoje. Quem são as pessoas trans possíveis em representações? Temos um modelo hegemônico que visa ter os mesmos princípios do processo transexualizador. Construir um corpo cis, seria isso? Seriam essas as vivências trans possíveis em mídias, por exemplo? Então é basicamente isso, pretendemos trabalhar com arquivos e todas as ações vão passar por esses arquivos, que são vários. No próximo ano vamos abrir a biblioteca do Mutha, virtual, qualquer pessoa vai poder entrar, de qualquer dispositivo, então ela vai ser muito acessível. Porque o que temos em mecanismo de memória é que é difícil pesquisar. Até uma pessoa trans aprender como vai fazer para pesquisar em um *site* governamental que vai pedir identidade, imagina o tanto de violência que ela vai sofrer até conseguir acessar um arquivo. Então o Mutha vai fazer o seguinte: chega, está aqui o arquivo, fácil, abra o *site* e olhe. Estamos pensando nessas representatividades coletivas como memória.

TT / Ian, estou com uma questão, porque você tocou num ponto que acabou ficando fora, mas que a Natália trouxe, que é o seguinte: quais métodos,

² Habib, Ian Guimarães. *Corpo-catástrofe: da transformação ao corpo sacrificial*. TCC (Graduação em Teatro). Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Porto Alegre, 2018.

quais estratégias conseguimos utilizar para aumentar a ideia de arquivo? O tipo de material, o tipo de sujeito que está autorizado a se tornar memória, os critérios utilizados para isso tudo... Eu estava pensando justamente a respeito desses procedimentos, porque esse é um enfrentamento do qual, dentro do campo historiográfico, trabalhando com essa questão de arte e feminismo, levamos um tapa na cara sistematicamente. Porque todo gesto arquivístico, todo gesto de construção de memória, ele é um recorte, ele é um índice contextual, contingencial, temporal, indicando qual é o estado da arte desses sujeitos que conseguem se tornar memória, como você mesmo está colocando. E fiquei pensando, quando você falou da estratégia do Mutha, aliás, é “Mútua”?

IH / É M, U, T, H, A, Mutha, de mutação.

TT / Ah, obrigada... Você falou que qualquer pessoa pode mandar o arquivo, e ele vai estar arquivado. E fiquei pensando: qual tipo de pessoa, qual tipo de sujeito vai conseguir descobrir isso e vai conseguir formar o seu arquivo? Quer dizer, isso já é um marcador, não é? Então isso já é um indicativo de inclusão e de exclusão, um critério que está presente. E isso, na atividade de pesquisa, é algo que o tempo todo temos que manter em foco, pensando qual artista, com a sua especificidade de marcador social, vai conseguir adentrar as esferas de negociação, as esferas de consagração. Entender esses mecanismos. Isso tudo é muito específico do modo como produzimos conhecimento e o colocamos para circular. E aí eu fico pensando na estratégia da Natália, que fez a Editatona, que é uma trabalhadora desgraçada aquilo; olha, eu tiro o chapéu, Natália, eu nunca quis participar porque eu já faço isso na minha pesquisa (risos), então me poupe disso (risos). Cara, é enlouquecedor. Eu acho que existe um cruzamento nessa proposta da Natália, que vai ao encontro da Mutha, do Ian, e a atividade da Keyna também, com essa nova equipe do MAM do Rio, que é pensar essa ampliação das estratégias de investigação e dos próprios critérios e paradigmas, como a Keyna muito bem falou: vamos repensar os paradigmas. Ok, nós repensamos. Não sei até onde eles aceitam ou o sistema aceita esses reparadigmas... vamos na teimosia. Mas é justamente dentro dessas modificações que conseguimos entender e diagnosticar alguns desses pontos cegos na nossa malha do sistema das artes e que são cegos justamente porque habitamos um território pleno de mitificações, de criações de heróis, de práticas de personificação. Por exemplo, quando a Natália fala que mesmo lá nesse trabalho de Sísifo, de fazer o Editatona,

você vai lá, descobre a criatura viva, vê que ela teve uma atuação, e que o inserir no Wikipedia é uma estratégia de visibilização para que depois isso se desdobre em outras ações. E de repente você esbarra em que nesse trabalho todo? No fato de que o critério de validação que você está utilizando não é o mesmo que o da plataforma. O critério que você está utilizando, que você acha que valida essa pessoa estar consagrada na memória coletiva não é o mesmo da outra pessoa que irá validar. Então o tempo todo é uma ensandecida negociação de critérios, não é? Sobre o que é válido e o que não é. Ou seja, de um modo ou de outro caímos nessa vala de quais são os métodos de construção de epistemologia. Acho que, *grosso modo*, toda essa malha que estamos discutindo aqui acaba resvalando, também, num trabalho enciclopédico. Enfim, dei uma volta gigante.

IH / Não, total, mas deu para pegar. Acho que é bem isso mesmo. O primeiro critério é a autoidentificação, mas na verdade antes da autoidentificação é você ter um dispositivo. Então aí nós temos já um recorte. Obviamente. E é um recorte potente; ele é preciso, por quê? Muito da população trans não tem dispositivos, nem celulares. Entende? Então quando eu digo: “Ah, qualquer pessoa pode”... qualquer pessoa que tenha um celular e que consiga saber da existência do museu, então aí já tem um recorte preciso! Uma das batalhas do Mutha tem a ver com os dispositivos móveis e dispositivos eletrônicos de acesso. Porque a maior parte da população, até a que achou o Mutha e conseguiu submeter os arquivos, às vezes não consegue assinar um documento. É muito grave a situação. A pessoa já sabe mexer na internet, ela tem às vezes um dispositivo, mas ela não consegue ler e assinar um documento. Tivemos muita dificuldade com isso, e ainda estamos passando por essas dificuldades, fora as outras, que são inúmeras. Por exemplo, a maior parte dos arquivos trans historicamente são considerados sensíveis, ou porque são policiais ou porque são médicos. Então há uma certa ética de acesso. Eu não poderia dizer que esses arquivos vão ficar liberados para todo mundo, porque é uma questão de segurança, sendo que estamos lidando com um governo que tem atacado essa população de diversas formas, então há alguns tipos de mecanismo de acesso para alguns tipos de arquivo. Mas eu considero que, em comparação com o que já foi feito até hoje, temos tentado fazer esses arquivos da forma mais acessível possível, considerando todos esses tópicos. O outro mecanismo que temos é o Arquivo Artístico de Dados, um arquivo de empregabilidade na área das artes. Agora nós vamos

ter outros arquivos também. Cada um deles vai ser feito de uma forma específica, com uma metodologia específica. Vamos ter os Acervos de Pesquisa, em que cada pessoa trans historiadora, com sua própria metodologia, vai jogar os seus arquivos ali, junto dos seus textos e de processos de divulgação científica. Vamos ter os Acervos Transcestrais, em que pessoas com mais de 40 anos vão ser entrevistadas. Então são vários tipos de arquivo, cada um vai funcionar de uma forma. Mas uma das dificuldades que temos tido também é a questão das temporalidades. Porque falamos de pesquisa historiográfica para a população trans... área que tem poucas pessoas trans na graduação e menos ainda na pós-graduação. Pessoas trans museólogas formadas, não existem, já procurei, não consegui achar, e eu procurei para caramba. Essa seria outra dificuldade e aí, para não fugir... do que eu estava falando antes?

TT / Dos critérios do arquivo do Mutha, de como vocês vão fazer esse cruzamento dos acervos, porque tem um caráter sensível, então vocês precisam tomar cuidado também em como se dá o acesso a essa divulgação.

IH / Sim, mas eu ia falar da questão das temporalidades. E aí, ok, a transexualidade; essa é a crítica que temos... Numa historiografia clássica, as produções trans históricas são acusadas de anacronismo. Por quê? Porque temos contestado a história para dizer o seguinte: pessoas trans sempre existiram. E aí as pessoas da historiografia clássica vão dizer “Não, mas a transexualidade só existiu a partir de 1950 e 1960, então você só pode dizer que a transexualidade surgiu a partir de 1950!” Quer dizer, antes disso não existiam pessoas trans? Temos pensado na historiografia como um campo de disputa e não temos pensado numa temporalidade linear. Temos pensado, e esse é um conceito que eu trago, em transtemporalidades,³ que é pensar que há inúmeros conceitos de tempo que agem diferencialmente sobre corpos e matérias. Então quando pensamos no trans como uma analítica cruzadora, quer dizer, um prefixo que vai se unir a inúmeras palavras para fazer movimentar os conceitos, pensamos em uma nova noção de temporalidade. Essas historiografias que temos produzido consideram transtemporalidades, descontinuidades temporais, dobramentos, tempos topológicos e inúmeras outras concepções de tempo. É isso, queremos multiplicar sementes do arquivo, mesmo.

³ Habib, Ian Guimarães. *Transespécie/transjardinagem*. BeloHorizonte: O sexo da palavra, 2021.

TT / Eu estava pensando, mas não sei se ajuda, do ponto de vista conceitual, sobre o trans como critério de classificação, pois trans indica movimento, deslocamento. Tem um conceito que tem sido utilizado também para pensar na historiografia feminista para tentar resolver um problema próximo. Afinal, só é possível falar de feminismo como conceito político, como movimento com agenda, a partir da década de 1950. Mesmo o sufrágio, ele não é o feminismo como entendemos e como imaginamos como agenda política – são outras questões defendidas. Mas como existe esse ímpeto de olhar para trás e verificar que existem pontos de contato ali e acolá em que é possível vincular com a agenda feminista – mas que você não pode falar puramente que é feminista porque o movimento político acontece dentro de um recorte temporal específico – tem sido usada a expressão profeminista. Então eu não sei se ajuda, porque o proto também tem uma estaticidade, uma rigidez como conceito. Ele não vai ditar o estado de movimento que vocês estão procurando representar. Então conceitualmente eu também não sei se serviria, teria que fazer estudo de caso para ver mesmo (risos) se funcionaria, mas fica a dica, caso funcione.

IH / Agradeço. Eu acho que podemos pensar sim sobre isso. Não consigo responder agora, mas, dependendo do arquivo, poderia funcionar; acho que é uma ótima estratégia.

NQ / Ian nos explicou a ideia de duplo vínculo: visibilidade/invisibilidade. Dar conta da ambiguidade é muito difícil... De as coisas serem “tudo ao mesmo tempo”. Lembrei da performance de Indianare [Rosa Luz, como recordou um amigo e pesquisador, faz uma performance nua na rodoviária levantando problemas similares]. Indianare vai para a rua e tira a blusa. Quem vai me prender? Homem pode ficar sem blusa na rua. Indianare tensiona os limites do político e do estético. É um puta trabalho! Detesto essa palavra potência, no final das contas não nos diz muita coisa sobre nada... Mas essa performance tem uma força imagética gigantesca. Ela se utiliza das disputas que desenham o espaço público: polícia, lei, biologia etc. Não acharam ninguém para prender Indianare. Ainda no problema das ambiguidades, do vínculo duplo e da exposição nas redes sociais, pensei no Gordura trans, do Miro Spinelli. Esse trabalho me acompanha sempre. Vi pela primeira vez na exposição de Daniela Labra. Esteve exposto no Parque Lage, em Depois do Futuro (2016). Creio que Miro fez a performance, mas também expôs uma imagem do Gordura trans e, ao lado

da imagem, lia-se um texto com falas retiradas de comentários da rede, sem pontuação. “Ah, você é corajoso... sai daqui, seu gordo, você deveria morrer...”.

Até agora falamos muito sobre essa ideia de arquivo. Enfim, existe algo de violento no arquivo. Bonaventure Ndikung, curador do Savvy e do Haus der Kulturen der Welt, fez uma fala logo após a destruição do Museu Nacional, em debate organizado pelo Tadeu Capistrano, em que se lamenta a destruição das línguas indígenas que só existiam como arquivo no museu. Bonaventure nos lembrou que as línguas indígenas já estavam mortas no museu. Quando precisamos de um museu para conhecer algo, aquilo já está perdido. Ao mesmo tempo, ele afirma a importância indiscutível dos museus. A fala de Bonaventure é cirúrgica para pensarmos nessa dor, na ferida que atravessa e agencia os circuitos de arte. Keyna deve estar vivendo isso, agora, no MAM. Penso na Bienal de São Paulo [Faz escuro, mas eu canto]. É uma boa bienal, correta, bons trabalhos, bem expostos, porém, sinto uma influência muito forte do mercado.

TT / Eu acrescentaria o termo apaziguado, o mercado apazigua.

NQ / Mesmo a Bienal do Jochen Volz, que já tocava em pontos fortes vistos nessa, como a arte indígena com uma grande mostra dos vídeos da aldeia e outros trabalhos, era muito mediada pelo mercado. O que expor? Como expor? O que tem valor? Não sei... mas tenho sentido isso cada vez mais forte: esse cerco. O mercado ditando as regras. Sem esquecer que a última curadora da Bienal de São Paulo foi Lisette Lagnado, em 2006, ou seja, há 15 anos não temos uma mulher no cargo principal da mostra.

Luisa Marques / Eu me pergunto se em algum momento a Bienal foi o lugar dessa tensão. Talvez as bienais não sejam o lugar para se buscar essa tensão, porque já têm uma agenda com o mercado, com os patronos...

NQ / Talvez. A mídia inflama um debate de que algo original está acontecendo, mas nada de muito revolucionário acontece, de fato, naquele espaço. Nada que já não esteja em circulação no mercado. Por outro lado, penso que comissionar o máximo de trabalhos possíveis é uma jogada de risco para artistas, curadores em uma exposição dessas... talvez seja uma saída possível, por exemplo. Não ter tanto controle do que será visto. Lembro da Bienal do Charles Esche que foi muito criticada. Era uma exposição feia, meio claustrofóbica, com muitos trabalhos comissionados, mais da metade. Para mim, porém, mais interessante, embora com uma pegada bem europeia decolonial-colonial na forma de abordar

as práticas artísticas. Outra saída talvez fosse assumir a mão do mercado nessas grandes exposições, como fez Rosângela Rennó em Menos Valia, ao providenciar um leilão de seus trabalhos dentro da Bienal. Acho que precisamos, pelo menos, pensar sobre e discutir... .

TT / É que aí não são peças críticas, são peças informativas. Acho que aí conseguimos fazer uma ponte muito interessante com o tema do dossiê sobre o qual fomos chamados para a entrevista, que é o trabalho da Glória e da Cecília. Toda a trajetória, principalmente da Glória, é pensar esse lugar da crítica, não é? E podemos fazer esse questionamento. Quer dizer, onde está esse lugar da crítica? Estamos aqui esse tempo todo criticando, mas onde está esse território de conflito, de atrito e de fissura da crítica? Está apaziguada. Parece que não é mais no meio das artes, porque habitamos uma lógica de retomada dos protocolos da corte francesa: Não fale o nome do rei, não olhe no olho do rei, não nomeie o rei; porque se você nomeia, você perde a cabeça.

LF / Pelo adiantado da hora, temos que ir nos encaminhando para um fechamento... A Natália trouxe umas referências, falou da Indianare. Que outras referências chamam a atenção de vocês neste momento? Ou passamos direto para as perguntas das integrantes da equipe?

KE / Acho que precisamos aumentar nosso campo de pesquisa, de verdade, porque o que está muito nítido, muito na nossa cara é já institucionalizado; esse, aliás, é um grande desafio para mim, agora chegando como diretora artística, as coisas estão vindo com facilidade, e é mentira, é tudo uma grande mentira; é aumentar as questões que não estão nítidas. Entender coletivos é isso: Trova para mim, tem uma coletividade impressionante, a plataforma 01.01 (se pronuncia um do um) que é outra plataforma de que eu faço parte, que é para artistas racializados, é afrocentrada dentro do sequestro africano, não só no Brasil, mas internacional; é entender luta como dança também.

LM / No dossiê desta edição da *Arte & Ensaios*, publicamos “Feminismo: uma questão política?”, um texto da Glória Ferreira escrito em 1978 sob o pseudônimo Luzia Maranhão. Em um trecho ela escreve: “sejamos realistas, exijamos o impossível”. Isso me lembrou algumas coisas que já li e que pensam feminismos e a questão política em termos do que é possível, do que é impossível, em termos de imaginação, fabulação, ficção. Donna Haraway, que já foi citada aqui, já começa o Manifesto Ciborgue falando: “Esse ensaio é um esforço para construir

um mito político”, e então ela fala de um jogo sério, de uma ironia... O manifesto não deixa de ser uma provocação que nos instiga a fabulação; e aí eu me lembrei do artigo “O feminismo não é um humanismo”, do Paul Preciado, em que ele escreve: “A mudança necessária é tão profunda que se costuma dizer que ela é impossível, tão profunda que se costuma dizer que ela é inimaginável, mas o impossível está por vir e o inimaginável nos é devido”. Aproveitando a relação que a Keyna fez entre luta e dança, eu fiquei pensando na relação entre a política e a arte, o possível e o impossível. Já que a arte é um campo que trabalha muito com o imaginário e com imaginação, com narrativas e fabulações, invenções e transformações da matéria, transformações dos corpos – por que não pensar a arte também em termos de transformação da sociedade? Não é exatamente uma pergunta bem formulada, mas me lembrei desses textos e fico me perguntando como a arte pode mobilizar essas transformações.

Marcela Cavallini / É uma alegria estar aqui ouvindo vocês, aprendendo principalmente. Eu estou na produção da revista e sou doutoranda de artes visuais no PPGAV. Tenho uma pergunta sobre a experiência de cada uma, uma, um sobre essa relação com a coletividade, dentro da prática curatorial. Parece que quando se repensam e criticam os moldes e as hierarquias dadas historicamente no exercício curatorial também se refazem a circulação e o circuito de interação do público com outros modos de acesso às sensibilidades. Como vocês pensam que isso afeta a experiência sensível de uma coletividade? Poderiam falar como os projetos curatoriais que vocês vêm desenvolvendo, situados, podem se abrir a novas experiências sensíveis transindividuais? Penso que, talvez, essa relação não esteja nem mais tão localizada no binômio curador-artista, de um para um, sendo mais uma que ganha a força das coletividades.

TT / Sobre as pontuações da Luisa, eu diria que temos que ficar muito atentas, porque no campo das artes não se resolve o problema social. Sublinhamos problemas, criamos problemas, mas não criamos a solução; quem cria isso é política pública. Nesse sentido vai ao encontro do comentário da Marcela sobre como pensar essas questões coletivas. É realmente tentar sair desse mito do artista moderno sozinho fritando no ateliê, esperando a musa, achando que vai receber uma bênção divina e vai solucionar o mundo e na verdade não soluciona nem o próprio ego, não é? Só o terapeuta e olhe lá, porque às vezes nem pagando uma fortuna a pessoa consegue sair do próprio umbigo. Mas é realmente mudar

esse paradigma, essa perspectiva, desse excesso de personalismo que nós temos em nosso meio e entender que nós atuamos em redes, nós atuamos em comunidade. A partir do momento em que você muda essa perspectiva vários paradigmas caem por terra, e outros são estabelecidos. Acho que talvez esse seja o movimento mais difícil porque está muito cristalizada essa perspectiva moderna do artista solitário lutando contra o mundo. E ele está lutando porcaria nenhuma, ele está coadunando muitas vezes com a estrutura. Só às vezes, quando começamos a pensar mesmo que estamos atuando em uma rede com outros sujeitos em colaboração é que conseguimos ter alguma modificação. Ainda que essas modificações sejam muito pontuais, elas são sempre negociações; nunca é o choque em si; são pequenos pontos aí que são modificados. Mas, enfim, não sei; Ian, Natália, o que vocês acham disso?

NQ / Está bem cristalizado, sim. Esqueci de falar de Teteia, um projeto que surgiu há alguns anos e está indo para a terceira edição, 365 links. Estamos há um ano trabalhando no projeto. É impressionante como demora, como consome tempo. Quando deixei a *Arte & Ensaios*, queria um espaço menos engessado para pensar a publicação nas artes, sem as normas da Capes. Não é uma crítica à AE, mas ao sistema de pontuação, de normas. Teteia é a construção de um espaço coletivo, porém, muito difícil, porque não tem grana e sempre tem briga. Brigas importantes e bobas... Quando penso na Teteia, penso na tentativa de abdicar da autoria. Na Teteia, a assinatura dos autores só aparece no final do documento, por exemplo. A autoria é um conceito moderno. Confesso que neste exato momento estou ensaiando um movimento inverso: coloca meu nome, pois fui eu que fiz. Porém, abdicar da autoria ainda é um procedimento interessante. Mas, claro, isso sou eu, mulher branca, cis... O nome como Ian bem nos explicou é muito importante para a comunidade trans. É o duplo vínculo...

Sobre a pergunta da Marcela, me veio minha experiência como mãe de duas crianças tentando ver uma exposição. Julieta de 1 ano e meio fez uma performance na Pinacoteca em São Paulo. As salas da Pinacoteca possuem batentes que são os limites de distância das obras. Julieta queria subir em todos os batentes. Eu só escutava: “Ela não pode subir no batente”. Meu outro filho, Nuno, corria pela sala. Risos. Se eles não podem estar ali, eu não conseguirei também... a não ser que contrate alguém para cuidar deles. Não quero fazer das exposições um parquinho para crianças, mas às vezes nem obra tem. Uso meus filhos atualmente

para tensionar esses limites engessados que naturalizamos. Além disso, temos as residências... residências, com filhos, impossível! Mesmo residências que querem discutir práticas coletivas, em cooperação. Keyna faz parte da cooperativa de mulheres que discute esse lugar solitário da mãe artista, da mãe trabalhadora das artes, com Mariana Guimarães, Bianca Bernardo e outras.

TT / É, Natália, desses editais que você falou de residência, por exemplo, eu desconheço que tenha algum item que contemple a especificidade da maternidade/paternidade. Isso é um tabu em vários níveis laborais. Eu vou dar um exemplo: acho que foi ano passado, vocês me corrijam se eu estiver equivocada, que finalmente o currículo lattes colocou um índice para você especificar o seu tempo de licença maternidade, paternidade. E eu me lembro claramente de discussões em comunidades nas redes sociais. Foi muito surpreendente ver pesquisadoras mulheres criticando essa inserção e dizendo com todas as letras “não acho justo, me sinto prejudicada, porque eu optei pela não maternidade”. Oi? Não, pera, calma. Olha a fissura que a experiência da maternagem abre, não é? Isso recai sempre em uma espécie de culpabilização da pessoa, seja homem, mulher, cis ou trans, que opta pela experiência e prática da maternagem. Quer dizer, sempre tem uma culpabilização envolvida. Mas isso é um tabu ainda mal contemplado, mal discutido.

KE / Ai, essa conversa tinha que começar agora de novo. Quantas horas ainda temos?

(risos)

LF / Continuamos no outro número!

IB / Duas edições, hein? Dois arquivos!

TT / Tretas!

LF / Este aqui agora é só o trailer, tá?

(risos)

KE / Tretas & afins ou Afins de tretas, pode ser também. Eu estou com medo da bateria acabar ou do avião decolar ou dos dois juntos. Em cima do que vocês conversaram, do que eu ouvi de vocês... Eu queria trazer referências ficcionais. Acho muito interessante trazer referências ficcionais. E falar justamente por conta dessa cisão entre o que é ficcional e o que é documental. A ideia de documento, o termo documento, sendo gerado de uma forma que não está aplicada na ficção, é uma forma de violência. Então, trazer ficção, e quando

eu estou falando de ficção, eu estou falando da Octavia Butler, eu estou falando de ficção científica, eu estou querendo trazer o que não existe, estou querendo trazer o perfume, o som e o tato para essas questões. É muito importante também entender concepções imateriais – para usar um termo mais acadêmico – como documento e assim quebrar essas relações. Essa presença que estamos criando, aliás, está desenvolvendo documento. Mas eu acho que é muito importante pensar nas pessoas que, dentro da cisão documento-ficção, optaram pela ficção. Não no contexto apenas da liberdade, porque a ficção é um aprisionamento também, mas no contexto disruptivo; quando estão tratando de poética, quando estão tratando de ficção científica, principalmente. Então, assim, só para tentar lembrar, vocês peçam, por favor, para mim uma lista dessas pessoas...

Vocês estão ouvindo o moço do avião, não? (risos) Nunca fiz uma conversa tão emocionante assim. E é bom porque eu tenho um pouquinho de medo dessa entrada... Não estou sentindo nada. Estou só assim “não cai, não cai, não cai, não cai a ligação”. E agora o moço vai apresentar as informações de segurança. Então, informações de segurança: pensem na ficção.

Então, como referência para mim é muito importante, trazer pessoas que foram colocadas no campo, aí dentro da psiquiatria, como loucas ou fora de apatia social também é importante. Bispo do Rosário como essa relação. E nessa imagem que eu trouxe do duplo ódio, trazer também o termo da ginga, que é um termo que eu tenho cunhado bastante de uma forma teórica, dentro dessa concepção da prática de um conhecimento epistemológico, de um saber de corpos que desenvolvem sua intelectualidade entendendo que dança e luta têm uma movimentação única. Isso é feminilizado e racializado. Isso é um trabalho dentro do duplo ódio, na estrutura. É nesse sentido. Depois eu vou querer ouvir essa conversa. Eu vou tirar o áudio porque tá demais...

(risos)

TALITA / Performático.

(risos)

NQ / Ah, eu esqueci de dizer... Acho que essa violência temporal que vem com a mãe e o filho pode se relacionar com esses outros tempos mencionados por Ian. Choque de subjetividades da mãe com os filhos, da mãe com o mundo. Epistemologicamente, talvez pudéssemos pensar juntos, sem apaziguar as diferenças de cada vivência, de cada corpa marginalizada.

TT / É, é pano pra manga.

NQ / A imagem de Keyna no avião está surreal.

(risos)

KE / Eu tenho que desligar mesmo porque o avião está se mexendo, vamos decolar, eu tenho que entrar no modo avião.

IH / Só para finalizar, eu vou responder, Marcela, antes que eu me perca aqui. Mas vou puxar um gancho com a Talita sobre a questão do mercado da arte, das cooptações, capitalizações, esse mercado neoliberal. Eu acho que, de certa forma, precisamos começar a desfazer essa falsa simetria. Pensar o campo da arte como um certo mocinho, o mito do bom e certos mecanismos com o mito do ruim, sabe? Essa dicotomia. Eu acho que começarmos a desfazer esses binários é bem importante para pensar uma nova política da sensação, hackear mesmo a sensação. Pensar em uma nova cognição.

Tenho feito críticas imensas ao que eu chamo de cognição cisgênera. Tenho dito que a cisgeneridade é um problema cognitivo, no sentido de problema de estudo. Uma das coisas é começar a desfazer essas dicotomias. Eu comecei a pensar nessa questão dessa falsa simetria quando fui pegar os pareceres da censura. E as pessoas acham que a censura era um grande vilão que coibia as artes dos bonitinhos. E sabemos, toda pessoa que já pegou os arquivos da arte da ditadura sabe que os pareceres às vezes coibiam peças racistas. Esse foi um dos meus achados, eu não achei que fosse achar isso, sabe? Porque eu também vivia a sensação de que a arte seria o mocinho fugindo do grande vilão. Foi aí que eu desfiz um pouco essa ideia e fui ver que a coisa era mais complicada que isso. Então desfazer esses binários faz parte de pensarmos uma nova política da sensação. Começa com o desfazimento do binário e pensar em como se dão essas binaridades também em termos étnico-raciais, porque estamos falando de uma binaridade não do binômio sexo-gênero apenas, mas do que é corpo e do que é mente. Por isso, falei de uma cognição que não separe mais corpo e mente, que isso vem do pensamento ocidental, corpo e alma, humano e não humano... São vários binômios que precisamos desfazer para pensar em uma nova política, eu diria uma política trans mesmo, de atravessar esses binômios. E a outra questão com um pedaço do Preciado... Me recorda, por favor.

LM / Eu estava tentando pensar essa relação entre feminismos, questões de gênero, política, e em como atravessam a arte, e vice-versa. Eu trouxe trechos da

Donna Haraway, do Paul Preciado e da Glória Ferreira que pensam os feminismos e sua relação com o impossível, num sentido de podermos pensar politicamente para além do estado das coisas ou do que se considera possível. Concordo com o que a Talita falou, que a arte não soluciona nada e não resolve questões que são responsabilidade de política pública e tal. Mas eu acho que de alguma forma... Por exemplo, o trabalho que o Ian está fazendo no Mutha, que é um trabalho artístico, curatorial, no campo da arte e que ao mesmo tempo toca em questões de empregabilidade, questões jurídicas, questões de sociabilidade... Ou mesmo quando se está fazendo um trabalho de pesquisa em arte, como o trabalho de pesquisa de base e levantamento de dados que a Talita fez, ou mesmo trazendo pra discussão textos feministas que ninguém tinha acesso no Brasil e que só existiam em outras línguas... Esse mapeamento e essa busca por acessibilidade são políticos e se dão na relação com as artes. Acho que a arte não faz nada sozinha, mas ela é um instrumento, seja de pesquisa ou de transformação, invenção. Como a Keyna estava falando, a arte também traz a ficção para o jogo, a ficcionalização, a fabulação... E como esses elementos podem nos ajudar a fazer política também.

NQ / Queria complementar a fala de Luisa. Tanto o Mutha como a tese da Talita, que mapeia e inscreve as mulheres artistas, antes invisibilizadas, na historiografia... só por causa de vocês, talvez seja possível fazer novos verbetes de pessoas notórias na Wikipedia. Pensando nesse jogo de visibilidade e invisibilidade. Por fazer parte do Mutha e da tese, eu teria como referenciar um link e falar: “Ó aqui, tá no Mutha!”. É um processo, com inúmeras agências. São muitos os jogos.

LF / Uma conquista de campos de existência, não?

IH / É, eu estava pensando... Você falou do impossível... me vem uma frase de Foucault, quando ele vai falar da figura do monstro, ele fala que o monstro é aquele que conjuga o impossível com o proibido. Agora eu estou trabalhando em uma palestra-performance do Preciado, um texto que ele publicou recentemente, “Eu sou o monstro que vos fala”. E nesse texto ele fala exatamente dessas sub-humanidades ou não humanidades. Porque, por exemplo, a população trans junto de inúmeras outras populações, elas sequer são consideradas humanas ou estariam dentro do que poderíamos trazer como o que Ailton Krenak chama de sub-humanidade; caiçaras, quilombolas, indígenas e aqui eu acrescentaria

também a população trans. E vem essa grande crítica à figura do humano, que eu traria para falar desse impossível. Tenho partido dessas figuras não humanas, mais-que-humanas, para tratar de... Quando vocês entram no site do Mutha, que é www.mutha.com.br... É um transporte. Vocês vão para outros mundos possíveis. Então, trabalhamos sim com fabulação de mundos possíveis. Através desse transporte, você vai para esses mundos e ali você vê inúmeros seres; que chamamos de transespécie, porque fissuram o limite entre espécies. Vocês vão ver na exposição em cartaz, Transespécie, transdivindades, seres mitológicos, seres monstruosos, seres quiméricos... Essas figuras transespécies permeiam as produções trans, principalmente no que diz respeito a autorrepresentações. Eu partiria delas para falar do impossível ou dos mundos possíveis ou de mundos para cura, por exemplo. Essas imagens são muito interessantes para pensar em uma transtemporalidade. Podemos criar possibilidades de novos corpos e mundos. E eu penso a transformação como uma rede.

Nós não conseguimos fazer nada, nossa população não consegue fazer nada, eu não consigo fazer nada na minha vida se eu não transformo onde eu passo. Não consigo viajar, não consigo fazer xixi, pegar um ônibus. Vocês não têm ideia como isso faz parte da minha vida! Tive que mudar meu nome no registro civil não porque eu tivesse interesse. Eu gostava do meu nome de registro. Só que eu ia sacar dinheiro no banco, na minha própria conta, e era acusada de falsária. Tinha que falar que ia chamar a polícia e aí a foto não era... Sempre brinco que eu virei uma falsária. O corpo trans presume a fraude. Então, acho que a transformação ocorre em rede, mas não só nesse nível também micropolítico; poderíamos pensar outras formas de materialização que se transformam em rede. Por exemplo, transformações corporais, substâncias. E quando eu digo para vocês “Ah, eu vou tomar meia ampola de tal substância e o restante eu vou jogar no rio”. Quer dizer, você toma metade e o resto você joga no rio. Para onde você pensa que vai isso? Há vários artigos hoje em dia falando de indústrias químicas que jogam substâncias no rio e os peixes que ali vivem começam a sofrer mutações. Então, nenhuma transformação é unitária. Não é de um A fixo para um B fixo bem delimitados. É um processo incessante e é sempre em rede. São redes de transformações..

Para finalizar, queria dizer sobre a questão de autonomia, autoritarismo e autoria. Eu juntaria essas três palavras para falar de autoria. Primeiro, porque

tem essas questões mesmo... Tenho sofrido plágio, é uma violência epistêmica a que pessoas pretas, mulheres cisgêneras, transgêneras... em certa medida estão mais sujeitas. Eu sei que tem homens cisgêneros que também são plagiados, mas se formos pensar em uma estrutura, a coisa vai pegar sempre para o lado mais fraco da corda... Eu nunca tive essa obsessão com o meu nome, mas agora para mim, é uma importância mesmo de historiografia. Pensar em nomes para a população trans é o ápice, é uma das sementinhas de uma transjardinagem (Habib, 2021) que vai exponenciar essas sementes de arquivo. Porque nossos nomes nunca saíram nos arquivos médicos. Tinha lá só o corpo, falava ali “Ah, transexual”, não tinha o nome da pessoa. Em certa medida, a população preta e indígena também passou e passa por isso. Mas acho importantíssimo pensarmos em uma política que vai além do nome próprio. Tenho pensado nessas políticas pós-identitárias. Uma coisa não vai excluir necessariamente as outras. Também precisamos pensar em políticas de não autoria e políticas de autoritarismo... Acho que as três coisas vão juntas. Daria uma discussão...

NQ / uma discussão enorme. Mas acho que são processos coloniais muito entranhados em nosso corpo, além de uma leitura enviesada do que pode ser originalidade. O que seus pares estão pesquisando? Originalidade como tentativa de reunir um conjunto de trabalho, de várias pessoas. Você quer citar o cara estrangeiro sendo publicado pela máquina editorial, mas não quer citar a pesquisadora ao seu lado. É feio. Mas também indica um processo de colonização muito arraigado, além de uma disputa política por campo.

IH / Antropofagia, meu bem. Ética citacional é fazer história também, não é?

NQ / Exato!

IH / Que nomes estamos escolhendo para trabalhar com, para conversar com? Às vezes, se eu citar uma travesti que não está na academia, isso é também fazer história.

TT / Você cria índice.

IH / É, total, total! E também convidar pessoas que não estão produzindo dentro da universidade para escrever com quem está, sabe? Tudo isso são formas de pensarmos epistemologias feministas, transfeministas.

LF / Foi maravilhoso! Agradeço a vocês. Encerramos por ora. Espero que possamos continuar essa conversa em breve, porque foi rica e muito necessária também.

O desafio é aumentar as questões que não estão nítidas,
é entender luta como dança

Ian Habib é professor formador da Licenciatura em Teatro, da Universidade Federal da Bahia (Ufba), professor colaborador da Pós-graduação em Teatro e Educação do Instituto Federal do Norte de Minas Gerais (IFNMG), diretor do Museu Transgênero de História e Arte (Mutha), cocordenador do NuCus/Ufba.

Keyna Eleison é diretora artística do MAM-Rio com Pablo Lafuente, diretora da 01.01 Art Platform, membra da movimentação nacional Trovoa.

Natália Quinderé é doutoranda em História e Crítica de Arte pelo Programa de Pós-graduação em Artes Visuais, Escola de Belas Artes, Universidade Federal do Rio de Janeiro (PPGAV-EBA-UFRJ).

Talita Trizoli é pós-doutoranda no Instituto de Estudos Brasileiros, Universidade de São Paulo (IEB-USP).

Como citar:

HABIB, Ian; CAVALLINI, Marcela; ELEISON, Keyna; FLORES, Livia; MARQUES, Luisa; QUINDERÉ, Natália; TRIZOLI, Talita. O desafio é aumentar as questões que não estão nítidas, é entender luta como dança. *Arte & Ensaios*, Rio de Janeiro, PPGAV-UFRJ, v. 27, n. 42, p. 302-334, jul.-dez. 2021. ISSN-2448-3338. DOI: <https://doi.org/10.37235/ae.n42.21>. Disponível em: <http://revistas.ufrj.br/index.php/ae>.

Conselhos para um jovem artista negro

Advices to a young black artist

Howardena Pindell

Tradução de
Talita Trizoli

 0000-0001-6508-2076
ttrizoli@gmail.com

Resumo

Nesse ensaio confessional, a artista afro-americana Howardena Pindell rememora alguns episódios de racismo em sua trajetória profissional como artista e curadora, além de oferecer alguns conselhos profissionais para jovens artistas negros, a fim de escapar de relações abusivas de trabalho, golpes e demais problemas existentes no sistema das artes.

Palavras-chave

Ensaio de artista. Sistema das artes. Conselhos.

Abstract

In this confessional essay, the African-American artist Howardena Pindell recalls some episodes of racism in her professional trajectory as an artist and curator, as well as offering some professional advice to young black artists, in order to escape from abusive work relationships, scams and other problems existing in the arts system.

Keywords

Artist essay. Art system. Advice.

Eu sou meio que uma dinossaura. Lembro-me do Movimento dos Direitos Civis e de quando a segregação e as Leis de Jim Crow estavam em pleno vigor no Sul. Infelizmente, o Norte não era muito melhor. Eu era a única afro-americana em minha turma de bacharelado em Belas Artes na Universidade de Boston, e até isso deixava algumas pessoas desconfortáveis. O pai de uma aluna chegou a oferecer dinheiro à escola para se livrar de mim, pois não queria que sua filha assistisse a aulas com uma pessoa negra. Anos depois, se um galerista¹ branco trouxesse um artista negro para sua galeria, outros galeristas o alertariam de que ele estaria afugentando sua clientela branca. Ao longo de décadas, aprendi a me proteger e manter-me atenta às tentativas de roubo de minha dignidade ou de minha identidade como artista.

As patifarias do mundo da arte assumem formas muito diferentes. Tive galeristas que roubaram meu dinheiro. Tive galeristas se recusando a devolver meu trabalho. Tive galeristas que pediram representação exclusiva enquanto se recusavam a me listar como um de seus artistas. (Isso era especialmente comum na década de 1970, quando os trabalhos de artistas de cor ficavam literalmente guardados no armário, fora das listas de vendas e, portanto, fora de vista).

Quando eu era funcionária do MoMA, nos anos 1960 e 1970, um *marchand* nova-yorkino doou para o museu um trabalho complicado em papel – recebendo em troca uma amortização de impostos. O artista autor da obra escreveu para o museu e tirou o trabalho da parede. A obra era sua propriedade e ele nunca foi pago por ela. Quanto ao museu, eles retiraram a obra do acervo e provavelmente a devolveram ao artista.

Anos atrás, quando comecei a falar sobre racismo no mundo da arte, fui retirada de uma exposição e comecei a receber telefonemas hostis. Meus trabalhos mais políticos foram ridicularizados como “estridentes”. Meus trabalhos abstratos, principalmente aqueles que incluíam *glitter*, foram banalizados. Um crítico branco do *New Art Examine* disse que queria fazer sexo sob minhas pinturas.

¹ No original em inglês, Howardena Pindell utiliza a palavra *dealer* diversas vezes ao longo do texto. No contexto das artes visuais, esse termo diz respeito tanto aos galeristas quanto aos vendedores da galeria, podendo também se remeter a vendedores e negociadores de arte independentes, sem vínculos institucionais. Como falta em português um termo específico que abarque tal figura do sistema das artes, serão utilizados aqui diversas palavras que descrevem a função dos sujeitos de acordo com o contexto descrito.

Figura 1

Howardena Pindell.
Autobiography: Scapegoat,
1990.
Tinta acrílica, têmpera,
bastão de óleo e fototransfe-
rência de polímero em tela
76 1/2 × 139 1/2
polegadas. The Studio
Museum in Harlem; Obra
adquirida em 1994.1



Os museus também não se interessavam por questões de racismo, homofobia ou sexismo, e eram particularmente indiferentes ao trabalho abstrato de mulheres e artistas não brancos. Infelizmente, quando as mulheres brancas chegaram a posições de poder, a maioria foi tão ruim quanto seus predecessores homens. O movimento feminista branco fez questão de negligenciar as questões raciais. Eu continuo prometendo a mim mesma que irei escrever tudo isso em um livro de memórias, antes que elas saiam do controle.

Em muitos aspectos, porém, as coisas estão melhores do que no passado. Finalmente encontrei um galerista em quem posso confiar e que realmente me paga! Sua equipe também é muito profissional e compreensiva. O mundo da arte, em geral, se tornou mais receptivo. Ann Temkin, a nova curadora-chefe do MoMA, ampliou com sucesso a coleção, colocando as obras do escultor afro-americano Mel Edwards na mesma sala que as de Jackie Winsor. (Quando recomendei Edwards enquanto servia em um comitê da NEA² nas Ilhas Virgens, décadas atrás, o presidente do comitê apenas disse: “Não aceitaremos nada disso!”) A Galeria Jack Shainman agora representa mais de 13 artistas afro-americanos. A minha, Garth Greenan Gallery, agora representa oito artistas nativos americanos. Isso era inédito nos anos 1960 e provavelmente até nos anos 1990.

² National Endowment for the Arts, o Fundo Nacional para as Artes. Trata-se da principal forma de financiamento público do governo norte-americano no campo das artes, coordenada por uma agência independente do governo federal.

Talvez o mais importante seja o fato de que a sua geração tem agora ferramentas para se apoiar mutuamente. Você e seus colegas artistas podem avisar uns aos outros nas redes sociais sobre galeristas, instituições e práticas abusivas de maneiras muito mais poderosas e de longo alcance do que com os telefonemas, o correio tradicional e o boca a boca.

Com tudo isso em mente, aqui estão alguns conselhos simples de uma artista para outro:

- Sempre que emprestar seu trabalho a um galerista ou consultor de arte, proteja-se com acordos de consignação. Ele deve ser assinado e datado por vocês dois. Combine quanto tempo eles podem ficar com o trabalho. E certifique-se de que eles têm seguro.
- Desconfie de *marchands* e vendedores particulares, independentes. Frequentemente, eles pedem o trabalho emprestado sem o devolver. Se você não tem um acordo formal com alguém, não deixe que essa pessoa medeie a compra de sua obra por outra pessoa. A menos que você tenha um contrato formal, deixe que os compradores interessados sejam levados até seu trabalho, e não o contrário.
- Tenha imagens de seu trabalho em alta qualidade. Lembre-se de que a mídia digital não é um arquivo. Mantenha um *backup* físico.
- Documente a localização do seu trabalho. Antigamente, eu usava fichas grandes de catalogação e anotava o título, data, material, tamanho e, se vendido, para quem. Anote as informações de contato do comprador. Liste também todas as exposições em que a obra esteve, bem como anote se ela foi vendida no contexto de uma determinada exposição.
- Use materiais de conservação e arquivamento. Não pendure as peças sob o sol direto, pois isso pode desbotar alguns materiais. Enquanto trabalhava em um museu durante alguns anos, vi algumas obras se deteriorarem em tempo real.
- Mantenha contato com *marchands*, galeristas e pessoas que possuam suas obras, principalmente se eles não tiverem uma galeria.
- Mantenha seu currículo atualizado. Isso é útil não apenas na comunicação com vendedores, galerias, coleções, imprensa e museus, mas é um registro importante que pode protegê-lo contra pessoas que assumam o crédito por suas ideias.
- Se você vende seu trabalho, certifique-se de que a venda seja documentada com detalhes da obra de arte, preço, data e informações de contato do colecionador. Guarde cópias dessas faturas para seus registros fiscais.

Vários artistas afro-americanos e eu fomos abordados por um *marchand* particular que levou nossos trabalhos. Ele nos mandava periodicamente pequenas quantias de dinheiro até que um dia sumiu com todos os nossos trabalhos. E nunca mais foi visto. Outro *marchand* branco, que sempre foi ruim em nos pagar por nossos trabalhos, mas que era, entretanto, muito bacana, se matou do nada, apenas duas semanas antes de minha exposição. Ele havia comprado recentemente um Maserati e presumivelmente estava sobrecarregado de dívidas. A esposa dele devolveu nossos trabalhos e tentou nos pagar, o que foi um belo gesto para uma mulher em posição tão difícil. Ela poderia ter facilmente decidido usar nosso trabalho para saldar suas dívidas.

Finalmente, seja cauteloso com quem você deixa entrar em seu estúdio. Eles podem estar farejando em busca de ideias, sabendo que terão mais facilidade para se apropriar do trabalho. O comediante Jerry Lewis frequentava os *shows* de comediantes afro-americanos e roubava seu material. Os historiadores brancos da arte fizeram coisas semelhantes aos historiadores negros da arte. Uma artista branca que eu conhecia – que estava se relacionando com um famoso artista branco na época e, portanto, tinha mais facilidade em conseguir exposições – fez isso com outra artista branca depois de visitar seu estúdio. Isso quebrou o coração da artista e ela se mudou de Nova York. E foi particularmente doloroso porque ambas estavam envolvidas no movimento feminista.

Embora o mundo da arte tenha evoluído muito, sei que vocês ainda enfrentarão muitos desafios. Não destaco esses problemas para os desencorajar, mas para os preparar. Se eu consegui fazer tudo isso pensando em todas essas barreiras, vocês também podem. Os “golpes” do mundo da arte continuarão a evoluir, mas sua geração de artistas pode usar as redes sociais para avisar uns aos outros e trabalhar em conjunto. E, o mais importante, nunca desista!

Publicado originalmente em: PINDELL, Howardena. *Advices to a young black artist*. *Art Journal*, v. 80, n. 3, Fall 2021, p. 28-31.

Howardena Pindell

*Nascida na Filadélfia em 1943, Howardena Pindell estudou pintura na Boston University e na Yale University. Formada, aceitou um emprego no Museu de Arte Moderna, onde trabalhou durante 12 anos, terminando seu contrato como curadora associada e diretora interina do Departamento de Gravura e Livros Ilustrados. Em 1979 ela começou a lecionar na Universidade Estadual de Nova York, Stony Brook, onde agora é Professora Emérita. Ao longo de sua carreira, Pindell expôs extensivamente. Mais recentemente, seu trabalho apareceu em *We Wanted a Revolution: Black Radical Women, 1965-1985* (Brooklyn Museum, 2017). Sua retrospectiva de 2018 no Museum of Contemporary Art de Chicago, intitulada *Howardena Pindell: What Remains to Be Seen*, viajou para o Virginia Museum of Fine Arts (2018) e o Rose Art Museum (2019). O trabalho de Pindell está nas coleções permanentes dos principais museus internacionais, incluindo o Metropolitan Museum of Art, o Museum of Modern Art, o Whitney Museum of American Art, a National Gallery of Art e o Louisiana Museum of Modern Art, Copenhagen, entre muitos outros.*

Como citar:

PINDELL, Howardena. Conselhos para um jovem artista negro. Tradução: Talita Trizoli *Arte & Ensaios*, Rio de Janeiro, PPGAV-UFRJ, v. 27, n. 42, p. 336-341, jul.-dez. 2021. ISSN-2448-3338. DOI: <https://doi.org/10.37235/ae.n42.22>. Disponível em: <http://revistas.ufrj.br/index.php/ae>.