

INSCRIÇÃO E MOVIMENTO: ARTE LATINO-AMERICANA CONTEMPORÂNEA E REDEFINIÇÕES DO LOCAL A PARTIR DOS ANOS 1990

[INSCRIPTION AND MOVEMENT: CONTEMPORARY LATIN AMERICAN ART AND
REDEFINITIONS OF LOCAL STARTING IN THE 1990S]

RAFAEL MEIRE¹

ORCID 0000-0002-4576-0615

Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro – Rio de Janeiro, RJ, Brasil

Resumo: Este artigo investiga as estratégias pelas quais, a partir dos anos 1990, os trabalhos de alguns artistas latino-americanos, em sua relação com a alteridade, fazem todo um investimento no local e no particular que, no entanto, não se traduz em termos de uma identidade. A meu ver, esse aspecto anda lado a lado com a maneira como os espaços físicos, afetivos, políticos e institucionais tornam-se a um só tempo objeto de discussão e parte constituinte das próprias obras, estas desprovidas de autonomia formal. Essas questões serão abordadas a partir de trabalhos escolhidos de Francis Alÿs, Paulo Nazareth, Regina Parra e Rosângela Rennó.

Palavras chave: espaço; negociação; local; médium

Abstract: This paper investigates the strategies through which, starting in the 1990's, the works of some Latin American artists, in their relationship with otherness, make an entire investment in what is singular and local, which, however, is not translated into terms of an identity. From my perspective, this aspect goes hand in hand with the way in which physical, affective, political and institutional spaces become at once an object of discussion and a constituent part of the works themselves, which are devoid of formal autonomy. These issues will be addressed through chosen works of Francis Alÿs, Paulo Nazareth, Regina Parra and Rosângela Rennó.

Keywords: space; negotiation; local; medium

Introdução

Ao tomar a arte latino-americana contemporânea como objeto de investigação, considero importante sublinhar, desde o início, que não se trata de pensar o sintagma “latino-americana” de maneira homogeneizante e muito menos como se fosse possível discernir, a partir dele, uma identidade que o abarque como um todo. Como nos lembra Maria Angélica Melendi (2017), a noção de América Latina concebida nesses termos povoou, e às vezes ainda povoa, tanto o imaginário de países hegemônicos (que em relação a ela se comprazem com expressões populares a serviço do exótico) quanto o imaginário utópico dos próprios atores políticos do continente latino-americano que, nos séculos XIX e XX, era vinculado a um desejo de unificação (MELENDI, 2017, p. 25-36).

A escolha por trabalhar com artistas latino-americanos, então, se deve pelos seguintes motivos: primeiramente porque acredito que produções artísticas do Sul global, ao enfrentarem a questão espacial e geográfica, se apresentam como campo privilegiado para que a esfera local seja complexificada quando pensada mediante vínculos com as subjetividades, com índices culturais, com resíduos históricos etc. Considerado nesses termos, o local resiste tanto a concepções identitárias quanto à força de atração dos fluxos globais. Como propõe Moacir dos Anjos (2017) em *Contráditório: arte, globalização, pertencimento*, as respostas à atração desses fluxos não hão que vir em forma de recrudescimento das tradições locais, mas de sua recriação e reinscrição (ANJOS, 2017, p. 46).

Contudo, focalizar o Sul global, para efeito do *corpus* artístico propriamente dito, tornaria o escopo desta investigação – que se encontra em estágio inicial – amplo demais. Por esse motivo, buscarei me ater principalmente a produções latino-americanas, o que não impede que trabalhos de autores estrangeiros que proponham interlocuções com esse espaço político e geográfico heterogêneo sejam abordados.

Os anos 1990 parecem-me também um marco importante para que se repense, em nossos dias, a questão das trocas culturais dentro e fora dos circuitos da arte: é o momento em que são inicialmente diagnosticados tanto os processos de homogeneização cultural (HALL, 2006, p. 75-76) quanto certas limitações da democratização modernizadora.

Segundo Néstor Canclini (2015), esta última, ao “manipular valores” e “hierarquizá-los”, desafia o próprio relativismo cultural que, em princípio, deveria prezar pela “legitimidade das diferenças” (CANCLINI, 2015, p. 156).

A partir dos anos 1990 também estão dadas as condições para que artistas que trabalham desde o Sul global, ao se projetarem em espaços culturais mais alargados, apostem em rasuras, negociações, enfim, em “zonas de conflito” em oposição a “identidades estereotipadas” (MELENDI, 2017, p. 41). Nota-se que a noção de negociação, nesse contexto, não é necessariamente conciliadora. Isso se dá por motivos diversos, que vão de tensões geopolíticas a heranças históricas; de questões institucionais à maneira como os signos circulam no contemporâneo. Além disso, há o fato de o próprio multiculturalismo ter sido absorvido pelas dinâmicas do capitalismo avançado: como observa Graciela Speranza (2012) em *Atlas Portátil de la América Latina*, os “padrões conhecidos de homogeneização cultural” foram refinados por “mecanismos mais complexos que exaltam a diversidade para expandir o mercado” (SPERANZA, 2012, s/p).

Em meio a esses problemas que devem ser analisados caso a caso segundo a obra e os projetos dos artistas, um ponto incontornável é o da perda da autonomia da obra de arte, que vem sendo discutida de maneira variada na crítica literária, na crítica cultural e na crítica de arte desde as formulações pioneiras de Rosalind Krauss no final dos anos 1970 (ver LUDMER, 2013; GARRAMUÑO, 2012; SOUZA, 2007; MORICONI, 2020; BOURRIAUD, 2009). Esse tema é da maior importância, pois de certo modo é ele que permite que os procedimentos artísticos mostrem-se ativos quanto à apropriação de referências culturais, o que faz com que sua experiência com o espaço também mude. A princípio, temos aqui uma reformulação das premissas com que Frederic Jameson vinculou pastiche e experiência espacial (JAMESON, 1985, p. 18).

Observemos um trabalho do artista belga radicado no México Francis Alÿs (2015), em que elementos localizados são pensados lado a lado com pressões geopolíticas e institucionais, as quais, de certo modo, são também internalizadas pela obra. Conforme lemos em *Relato de una negociación: una investigación sobre las actividades paralelas del performance y la pintura*, catálogo da exposição homônima de Alÿs, o projeto *Puente* (2006) consistiu na criação ilusória de “uma ponte flutuante entre Flórida e Cuba” feita de “uma cadeia de barcos indo de um horizonte ao outro através do Golfo do México” (ALYS, 2015, p. 69).

O motivo inicial do projeto foi uma notícia do jornal *El País* sobre um grupo de cubanos interceptado pela polícia americana sobre uma ponte, espaço ambíguo em relação a um marco legal dos anos 1980, que determinava que se o migrante fosse interceptado já em terra firme, teria direito a residir no país, enquanto que se fosse abordado antes de chegar à costa, seria repatriado.

A ação envolveu as comunidades pesqueiras de Havana e de Key West, e ocorreu de maneira sincronizada: as cadeias de barcos cubana e americana foram formadas cada qual de um lado do Golfo do México perpendicularmente às suas respectivas costas, adentrando o mar. Feito isso, se dispersaram. O momento do encontro das respectivas pontes com a linha do horizonte foi documentado em registros fotográficos e em um vídeo *making off* que mostra os bastidores da cena.

Nos primeiros minutos desse vídeo, ouvimos a fala de um dos participantes do projeto: “Somos duas pessoas. Um dá uma bofetada na outra e, pronto, rompemos o diálogo. Quer dizer que você e eu não vamos dialogar nada (...), e não entraremos num acordo. Há que haver uma terceira pessoa que fale pelos dois”. Segundo o enunciador da frase (que está se referindo à tensa geopolítica entre Cuba e Estados Unidos), quem seria capaz de suavizar tensões para em seguida “poder haver diálogo” seriam os artistas (ALYS, 2015, p. 93).

As políticas da arte, porém, não se dão de maneira tão inequívoca assim: a obra teve de ser realizada sem que as comunidades cubana e americana soubessem que do outro lado do Golfo do México, no instante em que cada uma delas enfileirava seus barcos mar adentro, a outra fazia o mesmo. O argumento é que essa era uma maneira de evitar imbrólios de ordem geopolítica que pudessem vir a prejudicá-las: “em certo sentido, enganamos os participantes (...)” (ALYS, 2015, p. 97).

Além disso, do lado cubano, a obra foi realizada ao longo dos intervalos das cerimônias de abertura da IX Bienal de Havana, coisa que a coloca em relação direta com o meio institucional (o que não é um problema em si). No entanto, o fato é que, por conta desse dado específico, haveria “excepcional permissividade das autoridades locais” com relação a eventos dessa natureza realizados em espaços públicos (ALYS, 2015, p. 77).

Por fim, a comunidade pesqueira de Havana, mediada por um sindicato, contou com a reunião de três colônias de pescadores que, embora rivais entre si, se reuniram para a realização do projeto. Do lado americano se deu o mesmo processo, com a diferença de

que esse grupo era composto por donos de iates privados. No local e na hora marcados, em torno de 100 embarcações cubanas se movimentavam próximo às margens do Golfo do México, ao passo que em Key West os donos dos iates (em torno de trinta) foram chegando sem pressa.

Apesar da formulação problemática feita por um dos participantes (“falar por”), os primeiros segundos do *making off* de *Puente* tocam num ponto que devemos considerar: o da arte contemporânea como agente mediador. Não se trata propriamente de se mediar conflitos no sentido de resolvê-los mediante algum acordo, temporário ou não. Antes, penso na palavra “mediador” tal como ela é formulada pelo antropólogo Bruno Latour (2006): “a sociologia do ator-rede, pode-se dizer, desenha um mundo feito de concatenações de mediadores em que cada um de seus pontos é perfeitamente ativo” (LATOURE, 2006, p. 85-86).

Dizer que cada mediador é “ativo”, nesse caso, significa dizer que os médium, à força de não serem meios materiais inertes, sempre transformam uma dada informação ao transportá-la. Transportar, pois, é transformar: a operação, nesse sentido, é ativa. No âmbito da arte contemporânea, esse modo de ver passa diretamente pelas relações produzidas pelas formas (artísticas e não artísticas) nos espaços em que estas estão implicadas. A meu ver, é por meio dessa visada que o localizado e o particularizado se mostram singulares sem ser identitários; relacionais sem se diluírem ou homogeneizarem.

Ausência de autonomia formal e efeito estético

No trabalho que acabo de descrever, Alÿs se pergunta se no final das contas *Puente* não teria feito mais do que reificar o clichê de que há mais cubanos que buscam os EUA do que o inverso. Por outro lado, são feitas conjecturas sobre mobilização, fabulação, abertura a uma ideia: coisas que de resto se reportam ao passado revolucionário da ilha, e que de algum modo são reconvocadas naquele contexto específico (ALYS, 2015, p. 103-105). A questão não se fecha, em todo caso; e se fôssemos pesquisar, no mercado da arte, os destinos das fotografias dos barcos tocando o horizonte, nova cadeia de sentidos se abriria, ligando colônias de pescadores a *marchands*, artistas a consumidores etc.

Não se trata de dizer, com isso, que toda análise de obra necessariamente precise vir acompanhada desse lastro. Mesmo porque nem sempre temos acesso ao *making off*

dos trabalhos ou esse *making off* faz parte deles, como em *Puente*. Em todo caso, aposto na ideia de que, modestamente, intervenções artísticas sejam capazes de produzir novas epistemologias a partir de sua abertura semiótica, o que impossibilita conferirmos a elas, de maneira inequívoca, pureza ontológica. Ao discutir a “dimensão relacional” da arte, reportando-a à importância decisiva do *ready-made* duchampiano, o crítico e curador Luiz Camillo Osorio formula essa questão nos seguintes termos: “Não há mais uma materialidade própria à arte e isto muda a noção de forma e, conseqüentemente, a de obra (OSORIO, 2016, p. 174).

Esse mesmo problema é colocado por Nicolas Bourriaud (2009) em *Pós-produção: como a arte reprograma o mundo contemporâneo*. A acepção de “pós”, aí, não tem a ver com superação ou negação, mas com um campo de atividade, como se dá, por exemplo, no momento de mixagem de uma música já gravada. “Produção”, por sua vez, não se refere ao trabalho artesanal sobre uma matéria prima dada, mas à intervenção sobre objetos e formas já em circulação na sociedade.

É quando o *ready-made* é convocado pelo autor em sua natureza relacional, na medida em que, sendo uma escolha ativa, o próprio olhar que lançamos sobre determinado objeto já seria uma produção, além de ser imediatamente político. Para Bourriaud, a aceleração vertiginosa dos meios técnicos e informáticos altera sensivelmente nossos modos de percepção e sociabilidade, fazendo com que a própria sociedade se apresente como um grande “repositório de formas”. Ao mesmo tempo, as intervenções artísticas, destituídas de autonomia, buscam inserir-se numa “rede de signos e significações” (BOURRIAUD, 2009, p. 11-13) em que o intercâmbio humano, em si mesmo, é considerado como objeto estético – aspecto principal da chamada “estética relacional” (BOURRIAUD, 2009, p. 32-33).

Observemos a esse respeito, por exemplo, um trabalho da artista brasileira Regina Parra, *Sobre la mancha* (2010-2011), em que imagens apropriadas de uma câmera de vigilância noturna mostram migrantes errando pelas imediações da fronteira do México. Assistimos a essas imagens a partir da perspectiva de quem controla a câmera. O gesto artístico é paradoxal: preserva a função repressora da câmera, já codificada, ao mesmo tempo em que legendas trazendo frases de Blanchot (“o desencaminhado, aquele que saiu da proteção do centro...”) produzem interferências (PARRA, 2019).

Voltando a Bourriaud, diríamos que o crítico faz algumas observações que me parecem rentáveis para que pensemos as intervenções artísticas das últimas décadas e, em particular, aquelas provenientes de espaços políticos marcados tanto pelo projeto modernizador quanto pela máquina colonial, bem como pelos inúmeros desequilíbrios produzidos pela avalanche neoliberal (ROLNIK, 2011). Em primeiro lugar, essa zona de atividades que constitui o “pós” não se limita à produção de simulacros de imagens, e tampouco à postura desencantada segundo a qual, em arte, tudo já teria sido feito. Nesse contexto, lidar com as formas, antes de tudo, seria uma questão de “*tomar posse* delas e habitá-las” (BOURRIAUD, 2009, p. 14). Estaríamos longe, com isso, de uma das mensagens que a arte, segundo Jameson, teria a nos passar: a da “falência do novo, o encarceramento no passado” (JAMESON, 1985, p. 20).

Essas formulações de Bourriaud vão ao encontro do que Hal Foster (2004) diagnosticou, no mesmo momento, como um “impulso arquivístico” que estaria surgindo nas últimas décadas e que teria novas características se comparadas às realizações anteriores, como as do início do século XX e as do pós-guerra. Nas realizações mais recentes da arte do arquivo já não se trataria de perturbar ou torcer o sentido de referências culturais específicas; nem de tornar presentes informações históricas perdidas ou deslocadas de seu lugar de origem. O que estaria em questão, antes, seria a postura mais geral de engajar o espectador em alguma discussão específica: “outra mudança bem-vinda”, propõe o autor, que vê aí um contraste com a “mórbida citacionalidade (...) do pastiche pós-moderno” (FOSTER, 2004, p. 5).

Guardemos, pois, essas duas formulações: tomar posse/habitar as formas (Bourriaud) e engajar o público em alguma discussão (Foster). Se observarmos os trabalhos de alguns artistas latino-americanos dos anos 1990 para cá, como Regina Parra, Paulo Nazareth, Francis Alÿs, Jorge Macchi, entre outros, veremos que um dos aspectos que se destacam é, por assim dizer, a postura afirmativa de suas intervenções. Um trabalho como *Dente de elefante* (2007), de Paulo Nazareth, é emblemático nesse sentido, em sua inclinação a performar problemas que, sendo também brasileiros, se mostram vinculados a redes de significação ao mesmo tempo locais, transnacionais e transtemporais – ou intempestivas, para falarmos com Giorgio Agamben em seu conhecido ensaio sobre o conceito de contemporâneo (AGAMBEN, 2009, p. 58).

A espoliação humana e animal, em Nazareth, se reúne em torno da imagem bastante corriqueira de um dente: verdadeiro *ready-made*, se aceitarmos as formulações de Bourriaud. Como nos mostra a curadora Kiki Mazzucchelli (NAZARETH, 2012, s/p), essa imagem é evocada em um panfleto explicativo que, redigido em linguagem pseudo-científica, fala sobre a matança de elefantes na África e referências à lei do sexagenário no Brasil. Num outro momento (e migrando de suporte), as informações se transmutam em uma performance, e o artista sai às ruas escancarando a boca desdentada ao mesmo tempo em que distribui os panfletos às pessoas, entre elas trabalhadores da construção civil, ambulantes etc.

Em seguida, Nazareth vai à igreja pagar promessa munido de um ex-voto em forma de dente para, por fim, se ver mais tarde no dentista implantando um dente recheado de ouro. Entre inscrição e movimento, o artista vai de escravizado sexagenário a elefante; exhibe o grotesco da lógica extrativista a populares na rua. Termina, por fim, dando a merecida riqueza a si próprio, em uma operação de logro comparável à realizada por Francis Alÿs quando “engana”, por outros motivos, as comunidades pesqueiras de Havana e Key West (ALYS, 2015, p. 97).

Os signos circulam, mas nunca vacilam: o elefante africano é bicho que não quer trabalhar. Não por preguiça, segundo o racismo estrutural brasileiro, mas por ser “bravo”, conforme lemos em um panfleto da série *Aqui é arte* (2005-2007), quando a imagem desse animal, antes de *Dente de elefante*, aparece pela primeira vez. Fica difícil pensar em outro artista cuja relação com as formas se dê de maneira tão nítida: questão de tomar posse delas, habitá-las.

O mesmo vale, no quadro do trabalho de Nazareth, para a relação indissociável entre trânsito e deslocamento, de um lado, e marcação espacial de outro, de modo que o minoritário, o local, se imponham não apesar, mas em função de seu caráter relacional em dada circunstância e em dado momento. *Notícias da América* e, no âmbito deste projeto, o trabalho fotográfico “Cara de índio” são paradigmáticos a esse respeito.

Negociar, nesse caso, é também questão de marcar território a partir da multiplicidade e da diferença, operadores críticos que, como nos propõem Deleuze & Guattari (2014), se realizam segundo gestos subtrativos para além do regime mimético-representativo: um “[a]garrar o mundo para fazê-lo fugir, em lugar de fugir a ele próprio” via processo metafórico (DELEUZE & GUATTARI, 2014, p. 19). Ou como nos propõe

o artista Emanuel Nassar (2004): a atividade artística como uma “guerra de conquista” (...), “mapa definido por desbravadores e fincadores de bandeiras” (NASSAR, 2004, p. 14).

Valendo-se de índices descontínuos retirados da cultura, aos quais Roland Barthes chamava de “traços” (Barthes, 1977, p. 37), Nazareth trata então desses problemas mobilizando aspectos codificados em espaços físicos e políticos localizados, a fim de vincular subjetividades na esfera pública (o estigma social de uma boca banguela, por exemplo, é um exemplo disso). Mais do que relações metonímicas e/ou metafóricas, eu diria que os seus procedimentos artísticos mobilizam tais traços pelas vias do efeito estético, o que faz com que possuam envergadura ética notável.

Liberação dos meios e reinstauração de controvérsias

O sentido da palavra “local” não se pretende essencialista. Ele não representa uma identidade cultural estável nem em nível individual, nem em nível coletivo. Tradicionalmente, inclusive, é palavra com forte lastro historiográfico, indo da caracterização de pessoas ligadas a espaços (o sertanejo, o ribeirinho etc.), a espaços (no caso periféricos) ligados a outros espaços (os civilizados). No âmbito dos estudos de literatura, sabemos que a dialética do particular e do universal ensejou, inclusive, concepções de base acerca da problemática das literaturas nacionais. No caso brasileiro, pode-se dizer, mesmo, que ela foi o enlace a partir do qual foram pensadas tanto as relações de dependência cultural quanto modos de superá-la (CANDIDO, 2006; SANTIAGO, 2000) – sendo a antropofagia oswaldiana, e suas releituras, conceito-chave nesse sentido.

A noção de local aqui reivindicada, antes, está mais próxima do “terceiro espaço” formulado por Homi Bhabha (1998), em que o traçado diferencial não se dá nem na esfera do “Um” nem na do “Outro”, mas em “espaços que estão continuamente, *contingencialmente*, se abrindo, retraçando as fronteiras” (BHABHA, 1998, p. 300-301). Ou, para dialogarmos com o crítico Denilson Lopes (2009) e seu interesse por processos de transculturação indissociáveis das mediações produzidas pelo fator midiático, falar em local seria falar também em lugares que habitamos, mesmo que não se trate de “lugares necessariamente geográficos” (LOPES, 2009, p. 126).

Para efeito do olhar que estou me propondo lançar sobre os objetos artísticos, habitar “lugares”, então, anda lado a lado com a maneira ativa com que a arte contemporânea vem incorporando signos e referências culturais nas últimas décadas. Podemos mensurar isso, por contraste, tendo como base um texto seminal de Frederic Jameson (1985), cujas ideias iniciais, como se sabe, foram desdobradas em *Lógica cultural do capitalismo tardio*.

Em linhas muito gerais, na conferência “Pós-modernidade e sociedade de consumo”, um aspecto importante das formulações sobre a questão do pastiche (ao lado da categoria da esquizofrenia) é que essa noção, tanto quanto o imperativo estilístico propriamente dito, correspondia a uma certa experiência – a pós-moderna – do espaço e do tempo. O pastiche encerrava a experiência em uma espécie de acúmulo (daí seu caráter espacializado) em que o presente não se concilia consigo mesmo, já que este último só seria passível de ser representado mediante formas que fatalmente transmitiam a “sensação” de coisas passadas. Isso se dava mesmo quando essas formas tematizavam o presente ou, até, o futuro. Diante de tal contexto, estaríamos condenados, dizia então Jameson, a “buscar o passado histórico através de nossas imagens *pop* (...), sendo que o próprio passado permanece, para sempre, fora de alcance” (JAMESON, 1985, p. 21).

Assim, se para Nicolas Bourriaud o prefixo “pós” tem que ver não com um corte temporal mas como uma zona de atividades, Lionel Ruffel (2016) vê nele, antes de tudo, um sintoma: sintoma de uma crise da temporalidade moderna que, embora diagnosticada pelo pós-modernismo, não encontra aí uma solução. O argumento central é o de que pensar com o “pós” é “pensar como um moderno, isto é, pensar o tempo sequencialmente” (RUFFEL, 2016, p. 130-131).

Esse ponto, aliás, foi abordado por Hal Foster (2017) em texto dedicado ao assunto. Ao considerar a questão, Foster contemporiza com as contribuições de Lyotard e de Jameson, respectivamente, quanto à crise das grandes narrativas e aos ciclos do capitalismo, mas propõe, ele mesmo, outro modelo de abordagem temporal, calcado em “um processo contínuo de futuros antecipados e passados reconstruídos” – coisa que coloca em questão a própria possibilidade de continuidade entre modernismo e pós-modernismo, já que “todo presente” seria “assincrônico” (FOSTER, 2017, p. 188-189).

Se esses autores verificam uma mudança de percepção com relação às perspectivas pós-modernas dos anos 1980, é Bruno Latour (2013) quem, nesse eixo europeu/norte-

americano, politiza a questão no tocante aos países periféricos: “Após ter aguentado as chicotadas da realidade moderna, os povos pobres devem agora aguentar a hiper-realidade pós-moderna (...)”, em que “tudo é refletido, simulacro” (LATOUR, 2013, p. 130).

O pensamento de Latour, mas não só (já que essa questão pode ser abordada a partir de enfoques variados e, principalmente, de campos disciplinares distintos), nos oferece ocasião para que a questão da liberação dos meios se imponha como horizonte importante para a presente investigação. Falar em liberação dos meios, sem dúvida, é falar em suportes artísticos, mas também em localidades geográficas, espaços de circulação das obras ou, mesmo, de “territórios existenciais” – para dialogarmos com Félix Guattari (2012), que pensa essa noção e suas “reivindicações de singularidade” segundo um regime semiótico ao qual ele chama de “ecosofia” (GUATTARI, 2012, p. 8-14).

Vejam, porém, o argumento latouriano, insistentemente retomado em seus trabalhos desde a aparição de *Jamais fomos modernos*: durante certo tempo, o projeto modernizador teria sido capaz de manter apartados os poderes científico e político, apresentando fatos indiscutíveis, isto é, objetivos, ali onde nos meandros de sua feitura sempre houve hibridizações de toda ordem, ou seja, todo um “trabalho de mediação” entre matérias, escolhas, testagens, interesses políticos localizados etc. (LATOUR, 2013, p. 40).

Com o recrudescimento das redes sociotécnicas, a invisibilização desses trânsitos, antes assegurada pela epistemologia, se torna então inviável. É quando a redistribuição das agências para além dos polos do sujeito e do objeto torna-se então imperativa, de modo que falar em “fatos” (a começar pelos científicos), só é possível caso se tenha em mente que eles são sempre “disputados” – frutos de processos e de controvérsias –, nunca “indiscutíveis” (LATOUR, 2006, p. 160-163). Para Latour, a epistemologia seria então “política”, uma questão de “ecologia política”, ao mesmo tempo em que o que estaria desconvidado seria o paradigma da objetividade (LATOUR, 1991, p. 21-22).

Se observarmos o *Atlas portátil de la América Latina*, de Graciela Speranza (2012), veremos que se há um motivo artístico recorrente nas obras dos artistas estudados pela autora, esse motivo é o do mapa: insistentemente, trata-se de rasurá-lo, apagá-lo ou refazê-lo desde o Sul global, seja via trabalhos visuais que o tomam como materialidade, como na série *Ordem global* (1999) ou *Seascape* (2006), dos argentinos Guillermo Kuitca e Jorge Macchi, respectivamente; seja via procedimentos artísticos como o passeio urbano

ou o deslocamento geográfico, caso de *Coletor* (1990-1992) ou *The Loop* (1997), de Francis Alÿs; seja, ainda, em intervenções no espaço público como o letreiro *Um logo para America* (1987), do chileno Alfredo Jaar. Fazemos referência também a um romance como *Cães Heróis*, do mexicano Mario Bellatin (2011), no qual lemos que num “grande mapa da América Latina (...)”, visitantes “são levados a pensar no futuro do continente” (BELLATIN, 2011, p. 30).

Certamente, para esses artistas-cartógrafos, há as referências fundamentais do mapa invertido de Joaquín Torres-García (1946) e mesmo de *Adieu à Florine* (1918), de Duchamp. Mais amplamente, acredito, porém, que a insistência nos mapas, tanto quanto afinidade estética e/ou política, responda a uma inquietação de ordem epistemológica: suas coordenadas não são neutras e, em última instância, a objetividade científica que as ensinou legisla sobre fatos e corpos – na medida em que esses fatos são capazes não só de ignorar, abafar e, no limite, apagar os ruídos discordantes, mas também gerir as suas expressões e mesmo o seu direito à vida, numa prática biopolítica (FOUCAULT, 1988).

Rasurar mapas, nesse sentido, é reinstaurar controvérsias segundo gestos que assumem o caráter político de todo fato que se queira construir. Essa construção se dá mediante cortes nas redes de signos e significações em prol deste ou daquele mundo, deste ou daquele modo de sociabilidade (LATOURE, 2016, p. 160).

Estamos, com isso, no terreno do “dissenso” tal como formulado por Jacques Rancière (2012). Guardadas as diferenças entre Rancière, Latour e os demais autores mencionados, essa noção nos interessa na medida em que por dissenso, como veremos a seguir, não se entende mera discordância de opiniões, mas um aspecto da atividade política ela mesma, cujo senso de igualdade (“ninguém possui título para governar”) repousa sobre uma oposição, isto é, sobre um “recorte do mundo sensível que se opõe a outro recorte do mundo sensível” (RANCIÈRE, 2012, p. 368-370) – espaço de disputa caro à arte contemporânea.

Zonas de visibilidade e dimensão arquivística

Em texto publicado na *e-flux journal*, Suely Rolnik discorre sobre duas políticas de subjetivação que, na segunda metade do século XX, precisariam ser consideradas: aquela que nasce no âmbito da contracultura dos anos 1960 e 1970, e aquela que ganha forma

com a emergência da lógica neoliberal. Para a autora, opor-se a cartografias marcadas pela fluidez, pelo hibridismo e pela flexibilidade (sob o argumento de que é por meio destas que o capitalismo avançado captura e controla as subjetividades) é incorrer em um “falso problema”. O importante, então, seria saber quais são as “forças trabalhando em cada proposta artística”, assim como tudo o que a circunda: textos críticos, espaços de exibição, conceitos curatoriais etc. (ROLNIK, 2011, p. 7-8).

Essa orientação me parece interessante, pois confere à arte um poder de intervenção condizente com a(s) realidade(s) de nossos dias; isto é, um poder que não é nem demasiadamente celebratório, nem cético quanto à sua capacidade de intervenção. Além disso, tal orientação mostra-se lúcida quanto aos diferentes modos de captura subjetiva, dos quais, por vezes, as próprias instituições culturais fazem parte. É quando a diversidade, que deveria ser uma noção à serviço da diferença, se torna combustível para a expansão do mercado, e mega-exibições artísticas expõem cartografias politicamente esvaziadas (SPERANZA, 2012; ROLNIK, 2011).

Um aspecto interessante do trabalho de Francis Alÿs é que suas intervenções costumam vir acompanhadas de relatos escritos, o que faz com que tenhamos acesso, como já observado, a materiais de tipo *making off*. Não se trata de, a partir desses textos, querer alcançar o sentido dos trabalhos por meio da autoridade do artista. O que está em questão, aqui, é a possibilidade de perceber os meandros, as imprevisibilidades, as disputas internas, as tentativas etc. na realização desta ou daquela obra, principalmente quando ela possui, como *Puente*, caráter coletivo. O intuito é mensurar a força crítica de cada trabalho em particular, mas também pô-la em perspectiva, evitando idealizações.

Aliás, o modo como me propus discutir os meandros do particular e do geograficamente localizado em um trabalho como *Puente* não é o mesmo com que abordei esse problema em uma intervenção como *Dente de elefante*, de Paulo Nazareth. Em Alÿs, o que está em questão é a visada geopolítica, amparada na percepção de que a realização da obra se dá em ambiente marcado por conflitos locais específicos; conflitos esses cuja extensão possui ressonâncias mais alargadas. De um modo geral, os trabalhos de Nazareth, além de também colocarem problemas desse tipo, ganham ainda consistência ecológica, decolonial, autoficcional e trans-histórica.

Digo isso para deixar claro que cada artista lida de modo distinto com as “negociações”, palavra muito usada por Moacir dos Anjos (2017), em torno dos espaços

que suas obras de algum modo internalizam. A esse respeito, voltemos à questão do dissenso. Mais do que se configurar, simplesmente, como conflito imediato entre um poder instituído e aqueles que o contestam, a oposição instaurada pelo dissenso, como nos propõe Rancière, seria uma irrupção dentro do “supostamente natural”, uma modificação em torno daquilo que é “visível, dizível, contável” à força de se situar como espaço epistemologicamente neutro (RANCIÈRE, 2012, p. 372).

Como se sabe, para o filósofo, essa seria a força da ficção, que não é a criação de um mundo imaginário em oposição a um mundo real, mas um agente instaurador de realidade. Ou seja: negociar às vezes é uma operação de logro e nem sempre isso se dá mediante consenso tácito entre partes discordantes – o que não significa, por outro lado, que ela seja violenta. O que está em primeiro plano, no âmbito da arte, são disputas em torno de semióticas. Um caso emblemático nesse sentido é a instalação *Imemorial* (1994), de Rosângela Rennó, que confere visibilidade aos escombros locais deixados pela violência do projeto modernizador ali onde este último se anunciava como promessa civilizatória triunfante.

Segundo lemos em um ensaio de Maria Angélica Melendi, *Imemorial* teve como ponto de partida duas referências recolhidas em arquivos públicos, que se referiam, respectivamente, a um massacre de operários pela Guarda Especial quando da construção de Brasília (por conta de uma simples briga por comida), e à informação de que houve uso de trabalho infantil na construção da capital. Por meio de seu conhecido procedimento de refotografar fotos, a artista dá testemunho não de um esquecimento, mas de uma “amnésia voluntária instaurada pelo poder” – já que, ao contrário do simples esquecimento, a amnésia diz respeito a uma perda de capacidade cognitiva: “perda da memória, total ou parcial” (MELENDI, 2017, p. 296).

Assim é que, no chão e na parede de uma das galerias do Teatro Nacional de Brasília, são dispostas fotografias reprocessadas de crianças e operários em que certos elementos são radicalizados (como os furos a grampo sobre os peitos humanos); preservados (como o amarelado da imagem abandonada nos arquivos); ou adicionados (como as sombras cor de prata contra o escuro da foto). Encabeçando as fotografias, a palavra *Imemorial*, em bronze, é fixada na parede do Teatro Nacional de Brasília: “essas pessoas”, continua a ensaísta, “foram fotografadas para serem esquecidas. Suas fichas, nos arquivos da Novacap, eram seus túmulos” (MELENDI, 2017, 298).

Em si mesma, a frase de Melendi é metafórica. Operacionalmente, porém, diríamos que ela é carregada de “literalidade” (ZOURABICHVILLI, 2015, p. 10), na medida em que evidencia a maneira como este trabalho de Rennó torna as redes visíveis ao apostar nas virtualidades de todo arquivo; virtualidades essas que se situam entre as “relações possíveis com o passado” e a abertura a um “futuro eventual”, como nos propunha Foucault (FOUCAULT, 2020, p. 120). É quando a dimensão construtiva do arquivo se impõe e todo um “território de disputa” se faz sentir (PEDROSA et al., 2018, p. 22).

É o que se dá também na videoinstalação de Regina Parra *As pérolas, como te escrevi* (2011), em que migrantes que vivem clandestinamente no Brasil leem trechos da carta “Mundus Novus”, de Américo Vespúcio. Escrito no século XVI, o texto exalta a terra “fértil e amena” na qual abundam “grandíssimos rios”, ao passo que a paisagem desértica ao redor desmente os conteúdos lidos com dificuldade e sem qualquer entusiasmo por pessoas de lugares como Bolívia, Peru, Congo e Guiné. O deserto seria aqui espaço de trânsito ou de ruína, de negociação ou de sua impossibilidade?

As imagens são paradoxais e, apesar dos contrastes, até certo momento da videoinstalação podemos imaginar relações de troca tanto entre os imigrantes (suas vozes às vezes se superpõem) quanto entre estes e a língua do novo país em que vivem. No entanto, o fato é que, de repente, notamos a insistência de um homem negro que, com olhar muito sério, simplesmente não lê a carta. Inevitavelmente, sua imagem e postura trazem à reboque a espoliação colonial inscrita em seu corpo, ainda que, nesse caso específico, ele possa ter chegado ao Brasil via fluxos migratórios mais recentes.

As frases de Vespúcio, então, de uma hora para outra passam a soar não apenas insólitas ou deslocadas no tempo: de repente, elas se atualizam, escandalosas, e o vídeo se encerra. Mais uma vez, me pergunto quais seriam os termos da negociação (ou seus limites) em cenários políticos como esses, marcados por fronteiras às vezes rígidas entre territórios, as quais parecem pôr à prova o relativismo cultural e a retórica globalizada da mobilidade.

Considerações finais

A exploração do caráter controvertido e dissensual das intervenções artísticas do Sul global junto aos espaços físicos e afetivos me parece uma direção de pesquisa

promissora, tanto no tocante às variadas estratégias de reinscrições locais nos debates sobre arte e cultura, quanto em relação à importância de se pensar o campo estético em perspectiva. Neste artigo, portanto, minha intenção não foi propriamente fazer crítica de arte. Antes, interessou-me discutir as questões transversalmente, de modo que as artes visuais se aproximassem de tópicos que, dizendo respeito à liberação dos meios materiais, vêm sendo debatidos no âmbito da filosofia contemporânea, da antropologia e dos estudos culturais na passagem dos anos 1980 para os anos 1990.

Pensar o dado estético em perspectiva, nesse sentido, seria observá-lo junto aos “circuitos” em que ele costuma estar implicado, como nos mostra Italo Moriconi em ensaio dedicado à literatura (MORICONI, 2020, p. 33-36). Se no caso da literatura a questão do valor, da significação e da motivação, como nos propõe o autor, não pode mais ser pensada em si mesma, mas segundo critérios que respondem a parâmetros intuitivos (mercado), pedagógicos (universidade) ou da vida literária (boêmio-vanguardista/redes), creio que o mesmo valha, guardadas as diferenças, para o campo das artes visuais.

No que concerne à liberação dos médium, aliás, vale lembrar que uma notável solidariedade se verifica entre as artes visuais e a literatura. Como se sabe, esta última tampouco vem sendo discutida, em nossos dias, nos termos de uma autonomia formal: cada vez mais se vem falando, em coro com as formulações pioneiras de Rosalind Krauss (2008), em uma literatura “fora de si” (BRIZUELA, 2014; GARRAMUÑO, 2014).

Isso se dá tanto em relação ao trânsito entre as práticas e os suportes artísticos (sendo a obra de Nuno Ramos, por exemplo, paradigmática a esse respeito), quanto no sentido de uma resposta das textualidades a mudanças semióticas mais estruturais, fruto da complexificação das tecnologias e dos discursos das ciências. Trata-se daquilo a que Josefina Ludmer chama de “imaginação pública”, junto à qual a literatura também vem operando enquanto “fábrica de realidade” (LUDMER, 2013, p. 9).

Se neste artigo focalizei trabalhos escolhidos de Paulo Nazareth, Francis Alÿs, Regina Parra e Rosângela Rennó (pelo fato de o aspecto espacial, em sua relação com as formas e com as imagens, aí se apresentar de maneira singularmente clara), desdobramentos futuros acerca do tema do local na estética contemporânea necessariamente apontarão para a ampliação desse corpus.

Os mapas de Alfredo Jaar, Guillermo Kuitca e Jorge Macchi me parecem promissores nesse sentido, bem como o “homem imóvel” de Bellatin, que a partir do

ambiente localizado e continuamente reificado de um simples quarto, em *Cães heróis*, nos permite entrever a “América Latina” de maneira absolutamente disruptiva (BELLATIN, 2011, p. 30) – testemunhos artísticos, talvez, de mudanças estruturais em nossos modos de sociabilidade no contemporâneo.

Referências bibliográficas

- ALYS, Francis. *Relato de uma negociación*. Cidade do México: Instituto Nacional de Belas Artes y Literatura, 2015. Disponível em: <<https://francisalys.com/>>. Acesso em: 16 ago. 2021.
- AGAMBEN, Giorgio. *O que é o contemporâneo? e outros ensaios*. Chapecó: Argos, 2009.
- ANJOS, Moacir dos. *Contraditório: arte, globalização e pertencimento*. Rio de Janeiro: Cobogó, 2017.
- BHABHA, Homi. Como o novo entra no mundo. In: _____. *O local da cultura*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1998.
- BARTHES, Roland. *Como viver junto: Simulações romanescas de alguns espaços cotidianos*. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- BELLATIN, Mario. *Cães Heróis*. São Paulo: Cosac Naify, 2011.
- BOURRIAUD, Nicolas. *Pós-produção: como a arte reprograma o mundo contemporâneo*. São Paulo: Martins, 2009.
- BRIZUELA, Natalia. *Depois da fotografia: uma literatura fora de si*. Rio de Janeiro: Rocco, 2014.
- CANCLINI, Néstor. Artistas, Intermediários e Público: Inovar ou Democratizar? In: _____. *Culturas Híbridas*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2015.
- CANDIDO, Antonio. *Formação da literatura brasileira*. São Paulo: Ed. da Universidade de São Paulo, 1975.

- CANDIDO, Antonio. Literatura e subdesenvolvimento. In: _____. *A educação pela noite*. Rio de Janeiro: Ouro sobre azul, 2006.
- DELEUZE, Gilles & GUATTARI, Félix. *O anti-édipo*. São Paulo: editora 34, 2011.
- DELEUZE, Gilles & GUATTARI, Félix. *Kafka: por uma literatura menor*. Trad. Cíntia Vieira da Silva. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2014.
- FOSTER, Hal. An Archival impulse. October 110, Fall, p. 3-22, 2004.
- FOSTER, Hal. O artista como etnógrafo; E o que aconteceu com o pós-modernismo? In: _____. *O retorno do real*. São Paulo: Ubu Editora, 2017.
- FOUCAULT, Michel. O enunciado e o arquivo. In: _____. *A arqueologia do saber*. Rio de Janeiro: Editora Forense, 2020.
- FOUCAULT, Michel. Direito de morte e poder sobre a vida. In: _____. *História da sexualidade I: A vontade de saber*. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1988.
- GARRAMUÑO, Florencia. *A experiência opaca: literatura e desencanto*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2012.
- GARRAMUÑO, Florencia. *Frutos estranhos: sobre a inespecificidade na estética contemporânea*. Trad. Carlos Nougué. Rio de Janeiro: Rocco, 2014.
- GIORGI, Gabriel. *Formas comuns: animalidade, literatura, biopolítica*. Trad. Carlos Nougué. Rio de Janeiro: Rocco, 2016.
- GUATTARI, Félix. *As três ecologias*. São Paulo: Papyrus, 2012.
- HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Trad. Tomaz Tadeu da Silva. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.
- JAAR, Alfredo. *A logo for America*. Disponível em: <<https://alfredojaar.net/projects/1987/a-logo-for-america-2/>>. Acesso em: 18 ago. 2021.
- JAMESON, Fredric. Pós-modernidade e sociedade de consumo. *Novos Estudos Cebrap*, São Paulo, n. 12, p. 16-26, 1985.
- KHALILI, Bouchra. *The Mapping Journey Project*. Disponível em: <<http://www.bouchrakhalili.com/the-mapping-journey-project/>>. Acesso em: 18 ago. 2021.
- KLINGER, Diana. *Literatura e ética: Da forma para a força*. Rio de Janeiro: Rocco, 2014.
- KRAUSS, Rosalind. A escultura no campo ampliado. *Arte & Ensaios*, Rio de Janeiro, n. 17, p. 128-137, 2008.
- LADDAGA, Reinaldo. Algunas determinaciones del arte y las letras em años recientes. In: OLINTO, Heidrun Krieger; SCHOLLHAMMER, Karl Erik (Org.). *Literatura e realidade(s)*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2011.
- LATOUR, Bruno. *Politiques de la nature*. Paris: La Découverte, 1999.

- LATOURE, Bruno. *Changer de société, refaire de la sociologie*. Paris: La Découverte, 2005.
- LATOURE, Bruno. *Jamais fomos modernos: Ensaio de antropologia simétrica*. Trad. Carlos Irineu da Costa. São Paulo: Editora 34, 2013.
- LATOURE, Bruno. *Cogitamus: Seis cartas sobre as humanidades científicas*. Jamille Pinheiro Dias. São Paulo: Editora 34, 2016.
- LOPES, Denilson. Notas sobre crítica e paisagens transculturais. In: OLINTO, Heidrun Krieger; SCHOLLHAMMER, Karl Erik (Org.). *Literatura e crítica*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2009.
- LOPES, Diego Kern. *Três leituras sobre o dissenso na arte pública – antagonismo, heterotopia e ficção*. 22º Encontro Nacional Anpap: Ecossistemas Estéticos Belém-Pará, 15 a 20 de outubro, 2013.
- LUDMER, Josefina. *Literaturas pós-autônomas*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013.
- MACCHI, Jorge. *Seascape*. Disponível em: <<https://www.jorgemacchi.com/es/obras/69/seascape>>. Acesso em: 18 ago. 2021.
- MARQUES, Reinaldo. *Arquivos literários: teorias, histórias, desafios*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2015.
- MARQUES, Reinaldo. Ficções do arquivo: o literário e o contemporâneo. In: COELHO, Haidée Ribeiro; VIEIRA, Elisa Amorim (Org.). *Modos de arquivo: literatura, crítica, cultura*. Rio de Janeiro: Batael, 2018.
- MELENDI, Maria Angélica. *Estratégias da arte em uma era de catástrofes*. Rio de Janeiro: Cobogó, 2017.
- MORICONI, Ítalo. *Literatura, meu fetiche*. Recife: Cepe, 2020.
- NASSAR, Emanuel. *A poesia da gambiarra*. Brasília: Centro Cultural Banco do Brasil, 2004.
- NAZARETH, Paulo. *Arte contemporânea/LTDA*. Rio de Janeiro: Cobogó, 2012.
- NEUENSCHWANDER, Rivane. *Quarta-feira de cinzas/Epilogue*. Disponível em: <www.youtube.com/watch?v=NbZ1L_2txHc>. Acesso em: 06 mar 2019.
- PARRA, Renina. *As pérolas, como te escrevi; Sobre la mancha; 7.536 passos (Por uma geografia da proximidade)*. Disponível em: <<https://vimeo.com/54327771>>. Acesso em: 18 ago. 2021.
- OSORIO, Luiz Camillo. Quem tem medo da curadoria? Da crítica às instituições a uma possível institucionalidade crítica. In: OLINTO, Heidrun Krieger; SCHOLLHAMMER, Karl Erik; SIMONI, Mariana (Org.). *Literatura e artes na crítica contemporânea*. Rio de Janeiro: Ed. PUC-Rio, 2016.
- PEDROSA, Celia; KLINGER, Diana [et al.]. *Indiccionario contemporâneo*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2018.

- RAMOS, Nuno. *Ensaio geral: projetos, roteiros, ensaios, memórias*. São Paulo: Globo, 2007.
- RANCIÈRE, Jacques. O dissenso. In: _____. *A crise da razão*. Organização Adauto Novaes. São Paulo: Companhia das Letras; Brasília: Ministério da Cultura; Rio de Janeiro: Fundação Nacional da Arte, 1996.
- RENNÓ, Rosângela. *Série Imemorial*. Disponível em: <<http://www.rosangelarenno.com.br/obras/exibir/19/1>>. Acesso em: 18 ago. 2021.
- RIBEIRO, Djamila. *O que é lugar de fala?* Belo Horizonte: Letramento: Justificando, 2017.
- ROLNIK, Suely. Avoiding false problems: politics of the fluid, hybrid, and flexible. *E-flux journal*, n. 25, p. 1-9, maio. 2011.
- ROSAS, Ricardo. Alguns pontos para se pensar uma tecnologia recombinante. *Revista Gambiarra*, n. 1, ano 1, p. 19-26, 2008.
- RUFFEL, Lionel. *Les mondes du contemporain*. Lonrai: Éditions Verdier, 2016.
- SANTIAGO, Silviano. Permanência do discurso da tradição no modernismo. In: _____. BORNHEIM, Gerd et al. *Cultura brasileira: Tradição/contradição*. Rio de Janeiro: Zahar, FUNARTE, 1987.
- SANTIAGO, Silviano. *Em liberdade*. Rio de Janeiro, 1994.
- SANTIAGO, Silviano. O entre-lugar do discurso latino-americano. In: _____. *Uma literatura nos trópicos*. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.
- SANTIAGO, Silviano. *O cosmopolitismo do pobre: crítica literária e crítica cultural*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.
- SANTOS, Roberto Corrêa dos; REZENDE, Renato. *No contemporâneo: arte e escritura expandidas*. Rio de Janeiro: Editora Circuito: FAPERJ, 2011.
- SAUVAGNARGUES, Anne. Deleuze, cartografias do estilo: assignificante, intensivo, impessoal. *Artefilosofia – Revista do Instituto de Filosofia, Artes e Cultura da UFOP*, Ouro Preto, n. 9, p. 20-34, out. 2010.
- SCHOLLHAMMER, Karl Erik. Vida e morte da imagem. In: _____. KIFFER, Ana; GARRAMUÑO, Florencia (Org.). *Expansões contemporâneas: literatura e outras formas*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014.
- SOUZA, Eneida Maria de. *Crítica cult*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007.
- SOUZA, Eneida Maria de. Tempo de pós-crítica. Belo Horizonte: Veredas & Cenários, 2012.
- SPERANZA, Graciela. *Atlas Portátil de la América Latina*. Editorial Anagrama, formato digital *Kindle*, 2012.
- VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. Perspectivismo e multinaturalismo na América indígena. O que nos faz pensar. *Cadernos do Departamento de Filosofia da PUC-Rio*, Rio de Janeiro, n. 18, p. 225-254, set. 2004.

ZOURABICHVILI, François. Deleuze e a questão da literalidade. *Educ. Soc.*, Campinas, vol. 26, n. 93, p. 1309-1321, set./dez. 2015.

Recebido em 17/09/2021
Aceito em 01/12/2021

ⁱ **Rafael Meire** é Doutor em Literatura e Cultura pela Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro. Transita entre a crítica e a teoria literárias, a filosofia contemporânea e os estudos culturais, com investigações que problematizam as relações entre linguagem, arte, política e representação na contemporaneidade. **E-mail:** rafael22meire@gmail.com