

Brasil, Hy-Brasil: espaço como problema crítico¹

Daniel Pucciarelli

¹ Este capítulo é parte do projeto de pesquisa “Escrever a arte contemporânea”, financiado pela Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de Minas Gerais – Fapemig (Processo APQ-03532-22). Ele também se beneficiou do apoio da Bolsa de Incentivo à Pesquisa e ao Desenvolvimento Tecnológico destinada ao Servidor Público Estadual – BIPDT (Processo BIP 00174-23), da mesma agência.

I

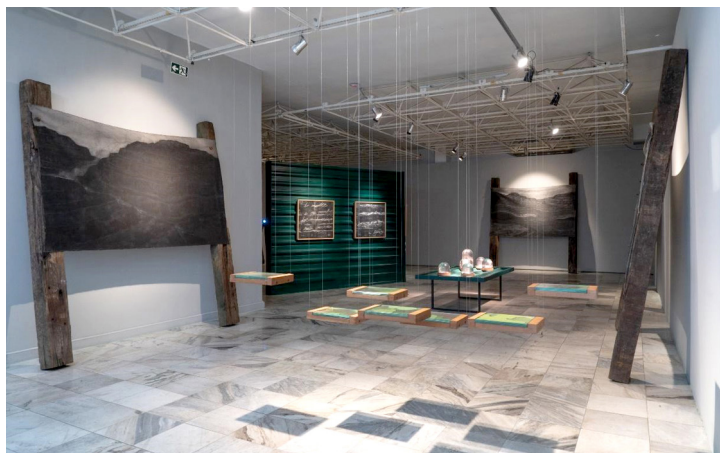


Figura 1 – Exposição Brasil, Hy-Brasil, de Eduardo Hargreaves, 2023

Fonte: acervo Victor Galvão.

Cinco grandes lonas atadas a antigos dormentes de madeira circundam o ambiente. Seu próprio peso (os dormentes de estradas de ferro parecem pesar centenas de quilos) determina sua posição no espaço: com sua rústica moldura, as lonas são apoiadas nas paredes, como bandeiras esquecidas. À primeira vista, é difícil distinguir se elas representam algo para além de formas escuras, densas, opacas, estranha e familiarmente regulares, que parecem pintadas a carvão. Mas o que se vê no centro

do ambiente – seis ou sete pequenas pranchas de madeira atadas ao teto em alturas variadas, contendo mapas topográficos estratificados e parcialmente recortados – logo concede a inteligibilidade de um esquema ao que só se deixa decifrar indistintamente nas telas: a representação de montanhas literalmente fatiadas pela atividade extrativista. Ao lado, entre uma tela e outra, vê-se uma série de quatro desenhos em papel em menor formato, que, no entanto, guardam semelhanças estruturais com as grandes bandeiras em lona. Esses desenhos feitos a carvão também são acinzentados, negros, opacos, com linhas claras e turvas traçando o que parecem ser as marcas de uma topografia; sobre elas, após uma demorada decifração, é possível distinguir algumas palavras (que, juntas, aparentemente formam versos): “*noite, / homens, / curvam, / manhãs, / nunca*”.

Compõe a instalação, ainda, uma série de objetos peculiares: pequenos globos de vidro que contêm em seu interior, submersas em vaselina, maquetes de edifícios célebres de Belo Horizonte, majoritariamente do circuito cultural e museológico da cidade: o Palácio das Artes, o Museu de Arte da Pampulha, a Fundação Municipal de Cultura, o Memorial Minas Gerais/Vale e o Cine Belas Artes. Agitando os globos, no entanto, não é o branco da neve que se dispersa no líquido – à maneira de seu modelo *kitsch*, os *snowglobes* de países do Norte global –, mas o cinzento brumoso da limalha de ferro. Por fim, acompanham essas peças uma série de videoperformances e uma videoinstalação: a primeira, composta por dois vídeos, registra a performance do próprio artista, usando um pequeno espelho para refletir a luz do jato luminoso de um retroprojektor contra a objetiva, cegando-a (e cegando-nos); ao seu lado, em um vídeo conexo, suas mãos manuseiam pequenos pedaços de parafina recortados sobre a prancha de um retroprojektor, formando como que pequenas ilhas. Já na segunda série, uma videoinstalação em seis partes, vemos um conjunto de gravuras digitais, também em tons de cinza e negro, que apresentam a lenta decomposição e a consequente recomposição de uma paisagem semiurbana em uma paisagem dominada pela monocultura da soja.

O movimento que emana dessas peças não perturba em nada o denso silêncio que, junto aos tons escuros, inunda o ambiente.

II

Como se vê, Brasil, Hy-Brasil, projeto do artista mineiro Eduardo Hargreaves,² desdobra-se em um complexo campo de forças. De um lado, o projeto pode ser compreendido – tal como faz o curador da exposição, Luiz Gustavo Carvalho, em seu texto crítico – como uma reflexão sobre a própria reconfiguração do espaço físico operada pela ação humana:

O conjunto de obras que compõe a exposição Brasil, Hy-Brasil transgredir as convenções cartográficas para apresentar um território em perene construção e desconstrução, rizomático, que nos desafia a reconsiderá-lo graças à presença do arbitrário como terreno para a partilha do sensível (Carvalho, 2023).

Efetivamente, trata-se de apresentar esteticamente a constituição do próprio espaço natural como essencialmente mutável, aberto à transformação e, com isso, como que *desnaturalizá-lo*; ao mesmo tempo, a ação humana é revelada não apenas como força cultural restrita a seu próprio mundo da vida, mas como *força geológica* capaz de impactar profunda e definitivamente o mundo natural que a abriga. Temos aí, portanto, uma curiosa inversão e interpenetração³ da compreensão tradicional dos conceitos de “natureza” e de “cultura”.

2 Em exposição na Galeria Arlinda Correia Lima, no Palácio das Artes (Belo Horizonte/MG), de 16 de março a 28 de maio de 2023, em decorrência do 3º Prêmio Décio Noviello de Artes Visuais. Curadoria de Luiz Gustavo Carvalho.

3 Essa inversão e interpenetração vêm sendo teorizadas recentemente em função dos desdobramentos decorrentes do conceito de “Antropoceno”. A hipótese do Antropoceno foi inicialmente desenvolvida pelos cientistas Paul Crutzen e Eugene Stoermer (Davies, 2016). De acordo com ela, a humanidade, como espécie, teria se tornado um fator geológico devido ao seu crescente domínio técnico sobre a natureza, com o qual ela passaria a exercer significativa influência nos processos naturais biológicos, geológicos, climáticos e atmosféricos do sistema Terra, a ponto de condicionar a emergência de uma nova era geológica. A hipótese postula ainda que o crescente impacto humano sobre a Terra seria acompanhado por consequências como o esgotamento dos recursos naturais, a extinção de espécies animais, as mudanças climáticas, a redução do permafrost e as catástrofes ambientais em geral. Não por último, a humanidade teria se tornado um possível poder de aniquilação da Terra como um todo. Cf. DANOWSKI; CASTRO, 2016; LATOUR, 2020.



Figura 2 – Exposição Brasil, Hy-Brasil, de Eduardo Hargreaves, 2023

Fonte: acervo Víctor Galvão.

De outro lado, Brasil, Hy-Brasil não apresenta essa reflexão sobre a reconfiguração do espaço de forma neutra ou meramente formal, mas desvela sua natureza fundamentalmente *política* (e *geopolítica*), uma vez que o projeto é ancorado não apenas no espaço físico “abstrato”, mas também no espaço social e humano “concreto”, atravessado por relações de poder. Com efeito, as principais escolhas estéticas dos diferentes trabalhos que compõem o projeto – o uso dos dormentes outrora utilizados em estradas de ferro, os tons de cinza e negro consistentemente adotados por praticamente todas as peças, a representação topográfica dos espaços, o tom lírico das palavras quase indistintamente desenhadas e o seu denso silêncio – convergem para que Brasil, Hy-Brasil se apresente, primeiramente, como uma espécie de *canto fúnebre* sobre o imenso vazio deixado no próprio espaço e nos indivíduos pela atividade extrativista (do minério e do solo). Elegia, rememoração, luto e denúncia imbricam-se, assim, no nervo da obra. De fato, é possível dizer que toda a obra labora para dar concretude estética a esse vazio – que é também um desaparecimento e um apagamento – lutuoso:

*é noite e os ombros dos homens se curvam
a mesma noite que atrai os homens e os leva à loucura*

*o homem, a mulher, o homem, a mulher
se levantam todas as manhãs como se nada houvesse, nunca*

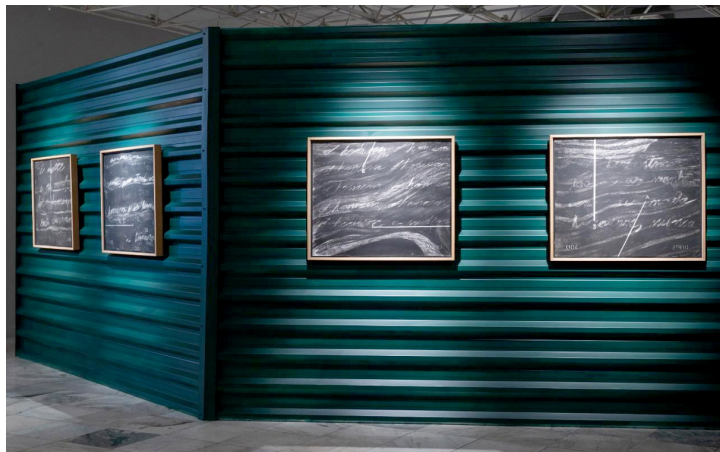


Figura 3 – Exposição Brasil, Hy-Brasil, de Eduardo Hargreaves, 2023

Fonte: acervo Víctor Galvão.

Em particular, o projeto situa essa atividade extrativista no interior de um projeto político-cultural de ampla envergadura: o projeto colonial e neocolonial. Desse ponto de vista, não é excessivo dizer que o conjunto de trabalhos pode ser interpretado como uma contribuição à reflexão sobre a dialética do progresso ou a dialética da colonização, que são o horizonte crítico-político de tantas obras do Sul global, em geral, e do Brasil (e de Minas Gerais) em particular. Em primeiro lugar, essa dialética é acionada já pelo próprio título – seu operador fundamental – do trabalho de Hargreaves. Segundo a definição apresentada na abertura da exposição:

Hy Brasil é uma ilha fantasma, presente na mitologia irlandesa. Dizia-se que a ilha era constantemente envolta em névoa, exceto por um dia a cada sete anos, quando se tornava visível, ainda que permanecesse inalcançável (Carvalho, 2013).

Ao recuperar o imaginário mítico da ilha Brasil – a ilha infinitamente próspera e afortunada que animou os sonhos e as fragatas das maiores potências europeias – desde a vigência da tragédia colonial e extrativista, Hargreaves lhe dá uma torção crítica fundamental. Utopia e catástrofe, projeção e apagamento, ideologia do progresso e destruição, mito da prosperidade e pauperização humana e ambiental são dispostos, assim, em um mesmo campo de forças, como que emparelhados em uma só imagem e temporalidade.



Figura 4 – Exposição Brasil, Hy-Brasil, de Eduardo Hargreaves, 2023

Fonte: acervo Victor Galvão.

Em segundo lugar, essa dialética é mobilizada de maneira quase literal com a utilização de maquetes de edifícios célebres do circuito cultural de Belo Horizonte, submersas em vaselina e limalha de ferro, não por acaso expostas no centro da instalação. Aqui, o projeto colonial e neocolonial é apresentado não apenas em seu enraizamento territorial concreto, mas sobretudo como *política de Estado*. O trabalho de Hargreaves, assim, adquire também o aspecto de uma crítica institucional: em que medida nossos aparelhos oficiais de cultura e memória não apenas não conseguem estancar a barbárie do projeto colonial e neocolonial, mas, em certo sentido, se entrelaçam a ela? É significativo, então, que uma das maquetes represente o próprio Palácio das Artes, instituição que abriga a exposição.



Figura 5 – Exposição Brasil, Hy-Brasil, de Eduardo Hargreaves, 2023

Fonte: acervo Victor Galvão.



Figura 6 – Exposição Brasil, Hy-Brasil, de Eduardo Hargreaves, 2023

Fonte: acervo Victor Galvão.

III

Desenho, pintura, objetos, videoperformance, videoinstalação, poesia: é notável a pluralidade de mídias que constituem Brasil, Hy-Brasil. Em depoimento pessoal, o artista afirmou preferir se referir ao trabalho como “projeto” ou “conjunto de trabalhos”, assim como o curador da exposição. Com efeito, o estatuto de “obra” é bastante problemático no

caso de Brasil, Hy-Brasil: longe da unicidade que a ideia de obra transmite, o projeto de Hargreaves se desdobra em várias séries, ou mesmo – e talvez mais precisamente – em *séries de séries*. Pois não se pode conceber como uma série diferente cada um dos trabalhos que compõem o projeto? Mesmo o poema – objeto textual supremamente individuado – é decomposto de forma serial e desenhado em quatro peças distintas. Por definição, sendo uma série de séries, em que cada uma é potencialmente aberta do ponto de vista numérico, Brasil, Hy-Brasil talvez mereça a designação de obra aberta.⁴ Seu acabamento estético não redunde, digamos, em seu “fechamento ontológico”, isto é, em sua conclusão e encerramento como objeto ou conjunto de objetos estanques. Ao contrário, o projeto se realiza nos diferentes trabalhos em todas essas mídias, mas também transcende a todos enquanto projeto de fronteira aberta. Desse ponto de vista, o projeto de Hargreaves é um bom representante do que alguns teóricos vêm caracterizando como o caráter transmidiático e transcategorial de produção contemporânea (dita “pós-conceitual”), isto é, sua natureza irredutível a uma única mídia, categoria ou gênero artístico tradicional.⁵ A rigor, o projeto se faz *através* de sua pluralidade, que lhe é constitutiva.

4 Segundo a declaração do próprio artista, a exposição que serviu de base a esse ensaio apresentou apenas uma parcela do que havia sido originalmente planejado por Hargreaves por limitações de recurso ou espaço. O artista também confidenciou que pretende ampliar o trabalho a cada nova montagem.

5 A discussão teórica sobre a radical incomensurabilidade de certas obras de arte modernas e contemporâneas aos gêneros, mídias e categorias tradicionais de classificação artística remonta, pelo menos, ao conceito de “nominalismo estético” de Theodor W. Adorno (Adorno, 1970). Segundo esse conceito, as obras modernas e contemporâneas apresentariam a tendência a se singularizarem de tal modo que elas não caberiam mais em nenhuma categoria canônica herdada da tradição. Teóricos como Rosalind Krauss (1999) e Peter Osborne (2013, p. 99 *et seq.*) exploraram esse aspecto transmidiático e transcategorial da arte contemporânea em relação aos desdobramentos do conceito expandido de “escultura” e de “instalação”. O que está em questão, sobretudo para esses teóricos, é basicamente uma mudança radical no estatuto ontológico da obra de arte (não mais instanciada em um só objeto, mas ocupando um espaço virtual – que não se confunde com o digital – ou “não lugar”). Para ambos, o trabalho de Robert Smithson é paradigmático dessa transformação.



Figura 7 – Exposição Brasil, Hy-Brasil, de Eduardo Hargreaves, 2023

Fonte: acervo Víctor Galvão.

Se é verdade, no entanto, que esse caráter transmediático e transcategorial tende a se tornar frequente na prática da instalação contemporânea, o que parece determinar o seu sentido no trabalho de Hargreaves é, sobretudo, sua relação com o *espaço*, ou, melhor dizendo, com o *não lugar*. Pois, ao se dispersar em uma pluralidade de mídias em séries numericamente abertas, ou se constituir como *séries de séries*, pode-se dizer que Brasil, Hy-Brasil adquire uma relativa independência em relação ao espaço. Sem dúvida, cada novo espaço que sediar o trabalho influenciará sua montagem (por exemplo, quais conjuntos de séries serão expostos e a quantidade de peças utilizadas), mas é possível dizer que o projeto é relativamente amalgamável a variadas disposições espaciais, não se tratando de um trabalho *site specific*, mas *anti-site specific*. Isso, no entanto, não significa que Brasil, Hy-Brasil seja inteiramente indiferente ao espaço, uma vez que o espaço é justamente o problema com o qual ele labora. Pois se o cerne do trabalho, como postulamos, diz respeito justamente à reconfiguração do espaço; mais ainda, se ele empreende a tentativa de dar concretude estética à desapareição *do* espaço e *no* espaço; se essa desapareição não é compreendida como um processo natural, inevitável, ocasional ou contingente, mas adquire as feições de um programa sistemático com articulações institucionais, políticas e geopolíticas profundas;

então é inteiramente consequente que o próprio trabalho incorpore em si a fixação do espaço como problema. Seu desafio consiste em apresentar, de maneira sincrônica, as diferentes temporalidades que o atravessam. Seu lugar é o não lugar dos sítios de mineração, das montanhas pulverizadas, das paisagens naturais e semiurbanas arruinadas pelo capital, dos espaços e dos sujeitos que o poder invisibilizou.

IV



Figura 8 – Exposição Brasil, Hy-Brasil, de Eduardo Hargreaves, 2023

Fonte: acervo Victor Galvão.

A evidência do caráter ontologicamente aberto de Brasil, Hy-Brasil radica-se, como mencionamos, em sua grande porosidade a trabalhos e séries de trabalhos conexos. Na exposição que serve de base a este ensaio, por exemplo, integra o conjunto de trabalhos também a instalação *Comunhão*, disposta no exterior da galeria, no saguão inferior do Palácio das Artes. Até em função de sua disposição espacial, trata-se, sem sombra de dúvida, do trabalho mais independente e autônomo no complexo de Brasil, Hy-Brasil. A instalação multimídia apresenta, em

um círculo, aproximadamente duas dezenas de pequenos dispositivos metálicos sobre pedestais de altura humana. Como num olho mágico, os dispositivos abrigam, em seu interior, antigos retratos fotográficos 3 x 4 retroiluminados por um circuito eletrônico com sensor de proximidade, que não acende, mas se apaga com a proximidade de um corpo. Essas *máquinas de esperar*⁶ convertem-se, assim, em dispositivos que frustram toda tentativa de decifrar ou olhar detidamente os retratos ali presentes. Além de adicionar a fotografia ao rol de mídias do projeto, *Comunhão* também é sua peça mais propriamente interativa.

Por si só, o próprio dispositivo de *Comunhão* já seria suficiente para transpor mais claramente a lógica dos outros trabalhos de Brasil, Hy-Brasil para o âmbito da memória social, isto é, para o campo das vidas humanas esquecidas, desaparecidas, invisibilizadas e apagadas por certos mecanismos e instituições de controle e reprodução social. A informação – presente no material expográfico – de que se trata de fotografias retiradas dos prontuários dos internos da antiga Colônia de Psicopatas Homens de Jacarepaguá⁷ confere uma gravidade suplementar a *Comunhão*. O mesmo ocorre com a referência ao poema de Carlos Drummond de Andrade (Andrade, 2015, p. 374) que dá nome ao trabalho. Em sua obra, o poeta refletiu com intensidade a respeito do impacto da mineração na paisagem ambiental e humana de Minas Gerais.⁸

Comunhão

*Todos os meus mortos estavam de pé, em círculo,
eu no centro.*

*Nenhum tinha rosto. Eram reconhecíveis
pela expressão corporal e pelo que diziam
no silêncio de suas roupas além da moda
e de tecidos; roupas não anunciadas*

6 Designação da máquina fotográfica por Maurício Lissovsky (Lissovsky, 2009), também mobilizada por Hargreaves em *Comunhão*.

7 Instituição fluminense posteriormente denominada Colônia Juliano Moreira, destinada a abrigar pessoas com sofrimento psíquico até meados do século XX e cujo edifício abriga hoje o Museu Bispo do Rosário de Arte Contemporânea.

8 Cf. WINISK, 2018.

*nem vendidas.
Nenhum tinha rosto. O que diziam
escusava resposta,
ficava, parado, suspenso no salão, objeto
denso, tranquilo.
Notei um lugar vazio na roda.
Lentamente fui ocupá-lo.
Surgiram todos os rostos, iluminados.*

O projeto de Hargreaves reativa, a seu modo, o antigo *tópos* crítico – muito reiterado por diversas vertentes do pensamento social contemporâneo – de que a catástrofe ambiental e a social apresentam continuidades estruturais (ou possuem raízes em comum). Por sua vez, seu mecanismo interativo implica o público diretamente nesse processo.



Figura 9 – Exposição Brasil, Hy-Brasil, de Eduardo Hargreaves, 2023

Fonte: acervo Victor Galvão.

Com isso, embora se possa dizer que, em Brasil, Hy-Brasil, *Comunhão* imprime certa inflexão em direção ao território da vida social em seu sentido mais estrito, não se altera a natureza do projeto, tampouco seu

caráter político fundamental. Ao contrário, o trabalho ganha uma camada de sentido e uma complexificação suplementar, seja do ponto de vista propriamente político, seja formal, visto que a inclusão de uma nova mídia só confirma sua natureza porosa, serial e cumulativa.

V

Talvez ainda seja acurado o diagnóstico geral de que o debate contemporâneo sobre as relações entre arte e política permanece dividido em dois extremos: de um lado, posições tributárias do modernismo, que defendem uma mais ou menos radical autonomia da arte em função de seu caráter estético e formal, condicionando a veiculação de seus conteúdos – por mais políticos que possam parecer – às suas próprias leis internas; de outro, posições ativistas, advindas da crítica ao modernismo, que tendem a suprimir as diferenças categoriais entre arte e política em função, não por último, da inescapável proveniência (e destinação) social de toda arte e de todo fruidor. Uma das virtudes do projeto de Hargreaves é que ele possui um considerável potencial de embaralhar – e complexificar – esse diagnóstico. Com efeito, qualquer interpretação de Brasil, Hy-Brasil que relativize seu pronunciado caráter político em prol de leituras formalistas ou existenciais provavelmente errará o alvo. Ao mesmo tempo, desconsiderar o fato de que esse caráter é diretamente mediado pela sua formatação transmidiática e transcategorial seria incorrer em um erro simétrico. Para além disso, seu aspecto político dificilmente se deixa ler sob a chave do ativismo militante. Se seus vetores políticos fundamentais, como postulamos acima, são a elegia, a rememoração, o luto e a denúncia, sua eventual tradução em termos de ativismo direto muito dificilmente pode ser levada a cabo. Correlativamente, sua própria reflexão formal em múltiplas mídias e categorias – em *séries de séries* – não é, ela mesma, politicamente ingênua. Brasil, Hy-Brasil coloca ao intérprete o desafio – que não é novo, aliás – de pensar a contaminação mútua entre esses extremos, na qual eles se coimplicam e, não obstante, não se dissolvem.

Referências

ADORNO, T. W. **Ästhetische Theorie**. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1970.

ANDRADE, C. D. **Nova reunião**: 23 livros de poesia. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

CARVALHO, L. G. Brasil, Hy Brasil. **Albuquerque Contemporânea**, Belo Horizonte, 14 mar. 2023. Disponível em: <https://albuquerquecontemporanea.com/press/27-brasil-hy-brasil-por-luiz-gustavo-carvalho-eduardo-hargreaves>. Acesso em: 12 dez. 2024.

DANOWSKI, D.; CASTRO, E. V. **Há mundo por vir?** Ensaio sobre os medos e os fins. Florianópolis: Cultura e Barbárie, 2016.

DAVIES, J. **The Birth of the Anthropocene**. Berkeley: University of California Press, 2016.

KRAUSS, R. **A Voyage on the North Sea**: Art in the Age of the Post-Medium Condition. London: Thames and Hudson, 1999.

LATOUR, B. **Diante de Gaia**. Oito conferências sobre a natureza no Antropoceno. São Paulo: Ubu, 2020.

LISSOVSKY, M. **A máquina de esperar**. Origem e estética da fotografia moderna. São Paulo: Mauad X, 2009.

OSBORNE, P. **Anywhere or Not at All**: Philosophy of Contemporary Art. London: Verso, 2013.

WISNIK, J. M. **Maquinação do mundo**. Drummond e a mineração. São Paulo: Companhia das Letras, 2018.